ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۶۶-۸۷

هنجارگریزی معنایی در گسترهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه در شعر معاصر ایران و عراق

رضا کیانی، * دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیّات عرب و مدرّس دانشگاه رازی کرمانشاه
علی سلیمی، استاد گروه عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
سوسن جبری، دانشیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۲/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۴/۱۳

چکیده

شعر امروز در پهنهٔ بی‌کران تخیّل پدیده‌ها را به نوعی متفاوت با گذشته می‌بیند و ذهن مخاطبان را در رویارویی با سازه‌های تصویری با چالش‌های غیرمنتظره روبه‌رو می‌سازد. گرایش شاعران امروز به گریز از تصویرپردازی‌های تکراری و حرکت بی‌وقفهٔ ذهن آنها در مسیرهای نامکشوفْ شعرشان را در طیفی موّاج از تصاویر هنجارگریز شناور کرده است. برگسترهٔ این گرایش‌های عادت‌گریزانه، شاعران معاصر ایران و عراق با توجّه به قرابت‌های خاصّ فکری و فرهنگی، با به کار بردن دیگرگونهٔ واژگان در ساخت تصاویر بدیع، چشم‌اندازهای نوینی را دربرابر دیدگان می‌گشایند، به‌گونه‌ای که بخشی از تصاویر آنان با جهش‌های محسوس تا افق‌های دگردیسی در اصول معنایی زبان پَر می‌کشند و در ساحت آشنایی‌زدایی‌های نامنتظر فرود می‌آیند.
مبنای کار ما در این پژوهش پاسخ به این پرسش است: مهم‌ترین شاخص‌های مشترک سروده‌های شاعران این دو سرزمین، که رابطهٔ معمول میان نشانه و مصداق را درهم ریخته و در عرصهٔ معنایی زبان تنش ایجاد کرده‌اند، کدام‌اند؟
نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که شیوه‌های تحوّل‌یافتهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه در سروده‌های شاعران این دو سرزمین، با «آشنایی‌زدایی از مقیاس‌های سنجش»، «گریز از یافته‌های بَصَری و اعتماد بر انگاره‌های ذهنی»، «جابه‌جایی‌های نامأنوس»، «تعابیر دیگرگون از طبیعت» و «توصیف زمان با صفات مکانی»، جلوه‌هایی مشابه از هنجارگریزی معنایی را ارائه کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: هنجارگریزی معنایی، تصویرپردازی، شعر معاصر ایران، شعر معاصر عراق

---

* Email: rkiany@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

تصویر دربردارندهٔ دریافت‌های شاعر از محیط پیرامون خویش و ارائهٔ ادبی آن به واسطهٔ آرایه‌هایی مانند تشبیه، مجاز و استعاره است؛ خواه این دریافت‌ها حسّی باشند و خواه انتزاعی. بررسی آثار ادبی در حوزهٔ شعر نشان می‌دهد که نوع تصاویر و کیفیّت کاربردشان در شعر گذشته و امروز بسیار متفاوت است؛ چراکه شعر امروز در حوزهٔ تصویرپردازی ویژگی‌هایی دارد که در شعر گذشته کمتر به چشم می‌خورد. با مقایسهٔ چگونگی تصویرپردازی در گذشته و حال باید گفت، در شعر کهن تصویر اغلب به مثابهٔ تزیین به کار رفته، امّا در شعر معاصر تصویر القاگر معنا است و محتوا جزئی جدایی‌ناپذیر از آن محسوب می‌شود. در واقع، در شعر معاصر تپشِ واژگان در قلبِ تصاویر نوینْ تند و غیرعادی است. شاعران امروز، برخلاف شاعرانِ پیشین، تنها به تصویرپردازی از افق‌های مأنوس و ملموس بسنده نمی‌کنند، بلکه بیشتر چشم به خطر کردن در قلمروهای مجهول دارند به بیان دیگر، در شعر معاصر چینشِ دیگرگونه و خلاف‌آمدِ واژگان درکنار یکدیگر ذهن مخاطب را با سازه‌های نامتعارفی از تصاویر درگیر می‌کند که ردّ پایی در گذشتهٔ ادبیّات ندارند. تلاش شاعران امروز برای خروج از هنجارهای معنایی زبان از طریق ساختِ ابتکاریِ شبکه‌های تصویری مخاطبان را دربرابر آنچه خلاف عادت است، متحیّر می‌کند و ذهنشان را برای درک آنچه غریب می‌نماید، به تکاپو وامی‌دارد.

در این رهگذر، شاعران معاصر ایران و عراق، همانند شاعران دیگر سرزمین‌ها، با شورش علیه معانی قراردادی و مورد انتظار مخاطبان و برهم زدن معادله‌های ذهنیِ آنان انبوهی از تصاویر تازه و بی‌پیشینه را وارد دایرهٔ زبان کرده‌اند به‌گونه‌ای که هیجان ذهنی این شاعران خوانندگان را با طیفی موّاج از تصاویری هنجارگریز مواجه ساخته است که امکان انتقال مشترک مجموعه‌ای از خیال و اندیشه را توأمان فراهم می‌کنند.

آنچه در این پژوهش با شیوهٔ تحلیلی‌ـتوصیفی و با تکیه بر مکتب امریکایی به تطبیق آن خواهیم پرداخت، بررسی این مسئله است: مهمترین مؤلّفه‌های مشترکی که رابطهٔ عادی میان نشانه‌ها و مصداق‌ها را در سروده‌های شاعران امروز ایران و عراق در هم ریخته، کدام‌اند؟ برای پاسخ به این پرسش باید ببینیم که:

۱. محتوای تصاویر ادبی این شاعران زاییدهٔ دریافت آزاد و تخیّل فردی است یا وابسته به باورهای جمعی؟
۲. نقش مفاهیم عینی (= حسّی) و مفاهیم ذهنی (= انتزاعی) در تقویت تصویرپردازی‌های این شاعران چیست؟

ناگفته نماند که با توجّه به گسترهٔ شعر معاصر ایران و عراق و شمار فراوان شاعران این دو سرزمین، پژوهش حاضر تنها به تحلیل تطبیقی سروده‌های برخی از شاعران برجسته و سرآمد نیمهٔ دوّم قرن بیستم در دو کشور می‌پردازد که عبارت‌اند از: مهدی اخوان‌ثالث، سهراب سپهری و قیصر امین‌پور در مقایسه با بلند الحیدری، عبدالوهاب البیاتی و سعدی یوسف.

آشنایی‌زدایی از خوشه‌های تصویری شعر معاصر ایران و عراق

«شیوهٔ تصویرگری شاعران معاصر و نوع نگاه آنها به هستی، تابع اصولی است که با شعر گذشته متفاوت است. کشف حوزه های جدید صور خیال و نگاه تازهٔ شاعر به اشیا و امور اطراف، موجب می‌شود که تصاویر شعری هر شاعر، حاصل شهود شاعرانهٔ خود او باشد. بهره گیری از تصاویر موجود در محیط زندگی، گرایش به تصویرگری نمادین و هماهنگ کردن تصویرسازی‌های شعری با یکدیگر، و همچنین توجّه به صورت ذهنی شعر در فرایند تصویرگری و وحدت تصویر و مضمون سبب نزدیک‌تر شدن اثر به جوهر شعر و هنجارگریزی تصویری در شعر معاصر شده است» (مدرسی و یاسینی ۱۳۹_۱۴۰).

جامعهٔ معاصر ایران و عراق شاهد تحوّلات و دگرگونی‌های تازه‌ای در عرصهٔ مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بوده است. ورود شیوه‌های نو به زندگی، تغییر در مناسبات اجتماعی و انقلاب ادبی نیما یوشیج و نازک الملائکه موجب دگرگونی نگاه شاعران این دو سرزمین به پدیده‌های پیرامون و دگردیسی در آفرینش تصاویر شعری شده است. به بیان دیگر، شعر معاصر در این دو سرزمینِ شاعرخیز، بی‌پروا، از چشم‌اندازهایی پرده برمی‌دارد که برای مخاطب مجهول و ناشناخته است. در این میان، مخاطب در مسیر ادراک چشم‌اندازهای نوین و نامکشوف زبانی، خود را با

هنجارگریزی‌های آشکار و نیمه‌آشکار روبه‌رو می‌بینند. در این چشم‌اندازهای بدیع است که شاعر، عامدانه، از منطقی که بر گسترهٔ زبان سایه افکنده، فاصله می‌گیرد و بـه راهـی ناهموار و نارفته می‌رود:

أطْرُدُ الْمَنْطِقَ مِنْ حَظِيْرَتِي
(البیاتی ۳۵۱/۲)

ترجمه: من منطق را از آشیانه‌ام طرد می‌کنم.

شاعر بر آن است که گَرد و غبار عادت را از مسیر تماشای خود بتکاند و بـا نَفَسـی تازه به راه خود، که همان «شعرسُرایی» است، ادامه دهد:

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست/ همیشه با نَفَسِ تازه راه باید رفت
(سپهری ۳۱۴)

او می‌کوشد نقاب کهنگی از رخسار پدیده‌ها بردارد و بـا نگـاهی تـازه بـه تماشـای هستی بنشیند:

چشم‌ها را باید شُست/ جورِ دیگر باید دید
(همان ۲۹۱)

شاعر با عبور هدفمند از گذرگاهِ تنگ تصـویرهای متـروک، همگـام بـا لحظـه‌هـای زندگی، به‌سوی صـومعهٔ ناگفتـه‌هـا بـه پـیش مـی‌تـازد و دیـدگان خسـته‌اش را تشـنهٔ چشم‌اندازی در وسعتِ بی‌کران تازه‌ها می‌بیند:

أنَا وَالزَّمان سَنَلْتقي/ فِي ذلك الدَّيرِ الْبَعِيدْ/ حَيْثُ الْعُيون الظَّامئات إلَى الْجَدِيدْ.
(البیاتی ۶۷/۲)

ترجمه: من و زمانه در آن دیرِ دور به هم برخورد خواهیم کرد؛ آنجا که چشـمان تشـنهٔ تازگی‌اند.

شاعر، بسان پرنده‌ای بی‌قرار، قطره‌های خستگی را از پرهای احساس می‌تکاند و بـا نگاهی پُرعطش از خانهٔ کسالت‌بار تکرار بیرون می‌آید تا میوه‌هـای تـازگی را از شـاخهٔ لحظه‌ها برچیند:

چون پرنده‌ای که سحر/ بـا تکانـده حوصـله‌اش/ مـی‌پَـرد ز لانـهٔ خـویش/ بـا نگـاهی پُرعطش/ می‌رود برون شاعر/ صبحدم ز خانهٔ خویش
(اخوان‌ثالث، ۱۳۳۵: ۳۹)

شاعر با نگاه نافذ خود به پدیده‌های پیرامون، به پالایش روزمرگی‌هایی می‌پردازد که دامن‌گیر زندگی شده و در پیِ آن است که خلعتی نو و بلورین بر قامـت لحظـه‌هـایش بپوشاند:

و من با خویش می‌کوشم/ که با هر جام/ بلورین خلعتی بر قامتِ هر لحظه‌ای پوشم
(اخوان‌ثالث، ۱۳۸۸: ۲۱۹)

شاعر، خسته از تکرار ساخت‌های تصویری نخ‌نما، با هستی قدم برمی‌دارد و همـراه با لحظه‌ها بر روی آتش‌فشان دگرگونی به حرکت درمی‌آیـد تـا بـه‌یکبـاره گُـدازه‌هـای واژه‌ها را در سطح تصاویر شعری پراکنده سازد:

قَلِقاً أسِيْرُ مَعَ الْوجُودِ كَأنني/ أمْشِي بأيّامِي عَلَى بُرَكَانِ
(الحیدری ۹۶)

ترجمه: من، با اضطراب، هم‌گام با هستی حرکت می‌کـنم؛ گـویی همـراه بـا روزهـای [عمرم] بر روی آتش‌فشان راه می‌روم.

آنگاه که تنفّر از طنین بادهایِ عادت (= بادهای همواره) رهـاییِ از روزمرگـی را در گوش شاعر زمزمه می‌کند، عزمیِ از عبور بر فضای اندیشگی شاعر نعره مـی‌کشـد کـه درنگ بر برهوتِ تکرار را نمی‌پسندد:

عبور باید کرد، صدای باد می‌آید، عبور باید کرد/ و من مسافرم ای بادهای همواره!
(سپهری ۱۹۴)

در اینجا، بر آن هستیم که سیر تدریجی تحوّل را در پاره‌ای از بُن‌مایه‌های تصـویری شاعران معاصر ایران و عراق از زاویهٔ هنجارگریزی معنایی نقد و بررسی کنیم تـا نشـان دهیم که شیوهٔ تصویرپردازی این شاعران و نوع نگاه آنان به هستی تحت تأثیر مجموعه عواملی متفاوت با گذشته قرار گرفته است.

آشنایی‌زدایی از مقیاس‌های سنجش در کالبد تصاویر نوین

معمولاً واحد سنجش و شمارش هر چیز در زبان معیار مشخص است، امّا گاهی در زبان شعر این آحاد تغییر می‌کند و درنتیجه، نوعی هنجارگریزی در محور زبان پدید می‌آید که جلوه‌ای هنری ایجاد می‌کند (سلاجقه ۳۴۱).

در این زمینه، نگاهی به شعر معاصر ایران و عراق به‌وضوح نشان می‌دهدکه شاعران این دو سرزمین با آشنایی‌زدایی از واحدهای سنجش و شمارش در پیکرهٔ تصاویر نوظهور به زبان خود جلوه‌ای ویژه بخشیده‌اند که در اینجا به بررسی دو نمونه می‌پردازیم:

«قطره‌قطره» برای سنجش میزان «خستگی» در پاره‌شعر زیر از قیصر امین‌پور:

قطره‌قطره خستگی را می‌چشید!
(امین‌پور ۴۱۱)

«قطره» برای سنجش مقدار «نور» در پاره‌شعر زیر از عبدالوهاب البیاتی:

یموتُ تارکاً قَطْرَةَ نورٍ بَیْنَ نَهْدَیْهَا الصَّغِیْرین!
(البیاتی ۱۹۳/۲)

ترجمه: در آن حال که یک قطره نور میان دو پستانِ کوچکش برجای مانده است، می‌میرد.

«یک دسته» برای شمارش «لبخند» در نمونهٔ زیر از امین‌پور:

اگر می‌توانستم از خاک/ یک دسته لبخند پَرپَر بچینم/ تو را می‌توانستم/ ای دور/ از دور/ یک بار دیگر ببینم!
(امین‌پور ۱۳۱-۱۳۲)

«یک دسته» برای شمارش «خنده» در نمونهٔ زیر از سعدی یوسف:

قَطَفْتُ بَاقَةً مِنْ ضحکةِ حَدِیْقَتِهَا!
(یوسف ۱۶۸/۳)

ترجمه: یک دسته خنده از باغ او چیدم!

بر اساس دو نمونهٔ بالا می‌توان گفت آحاد سنجش و شمارش، گاه برخلاف اصول معنایی حاکم بر زبان معیار، با واژه‌هایی هم‌ساز شده‌اند که حرکت کلام را از مسیر

عادی خود خارج می‌کنند و به زبان جلوه‌ای ویژه مـی‌بخشـند. اتّخـاذ چنـین ترفنـدی، رفتاری تازه با زبان در نزد شاعران معاصر ایران و عراق است که بازتابی گسترده دارد و بحثی مستقلّ می‌طلبد.

توصیف زمان با صفات مکانی

آفرینش تعابیر نو یا به بیانی مفاهیم شخصی و خودساخته که ردّ پایی از آنها در ادبیـات گذشته در دست نیست، به برجسته‌سازی زبان شعر در حوزهٔ معنایی مـی‌انجامـد. شـعر امروز، گریز از روابط معمول و مکرّر زبان کلاسیک و پناه بردن به جریان‌های غیرعادی است. به عبارت دیگر، شعر معاصر «ویران کردن بناهـای کهـن زبـان و اندیشـه اسـت» (علاق ۱۴۸)؛ چراکه «ویرانی روی دیگر بنا کردن است» (آدونیس ۶۰).

یکی از زمینه‌هایی که به شکل پراکنده در شعر معاصر ایـران و عـراق قابـل رؤیـت است و مصداق آشنایی‌زدایی در زبان برخی از شاعران این دو سرزمین است، توصـیف زمان با صفات و ویژگی‌های مکانی است.

در این زمینه، قیصر امین‌پور با تخیّل شاعرانهٔ خود در سـرودهٔ زیـر، دیـد عینـی[1] را جانشین نگرش ذهنـی[2] می‌کند. وی با اعتماد به چنین تخـیّلی است که مفهـوم ذهنـی زمان را همانند مفهوم عینی مکان می‌پنـدارد و اصـطلاح «فرسـخ بـه فرسـخ» را کـه از ویژگی‌های مکانی است و به حوزهٔ دیداری تعلّق دارد، به مفهوم زمان نسبت می‌دهـد و با این شیوه آشنایی‌زدایی می‌کند:

سه‌شنبه؛/ چرا تلخ و بی‌حوصله/ سه‌شنبه؛/ چرا این همه فاصله/ سه‌شنبه؛/ چه سـنگین!
چه سرسخت، فرسخ به فرسخ!

(امین‌پور ۱۶۶)

در سرودهٔ بالا، شاعر به دو شیوه قواعد معنایی زبان را به چالش کشیده است:

۱. نسبت دادن تلخی، بی‌حوصلگی، سنگینی و سرسختی به زمان (= سـه‌شـنبه) کـه مجاز عقلی به علاقهٔ ظرفیّه محسوب می‌شود.

[1] objective
[2] subjective

۲. کاربرد اصطلاح «فرسخ به فرسخ» به‌جای اصطلاحی همچون «لحظه به لحظه»، که نوعی دست‌اندازی در ساحت معنایی زبان به شمار می‌آید.

چنین انحرافی در تخیّلِ هنجارگریز بلند الحیدری، در تصویری مشابه، این‌گونه به سرایش درآمده است:

لا أدْرِي/ لِمَ أشْعُرُ أنَّ السَّبتَ حَزِيْنٌ؟!/ أشْعُرُ أنّي أدْفنُ شَيْئاً مِني/ فِي صَمْتِي!
(الحیدری ۳۵۸)

ترجمه: نمی‌دانم، چرا احساس می‌کنم که شنبه غمگین است؟! احساس می‌کنم که چیزی از وجود خود را در سکوتم دفن می‌کنم!

در پاره‌شعر بالا نیز همانند سرودهٔ امین‌پور، شاعر به دو شیوه از هنجار معنایی زبان عدول کرده است:

۱. نسبت دادن حزن و اندوه به زمان (= السّبت)، مجاز عقلی به علاقهٔ ظرفیّه محسوب می‌شود.
۲. دفن کردن بخشی از وجود در سکوت روز شنبه، چراکه دفن کردن در مکان صورت می‌پذیرد نه در سکوت که محسوس حسّ شنوایی است.

زبان هنجارگریز سعدی یوسف نیز محملی است برای پژواک تخیّلات شاعرانه‌ای که در پرتو آن مفهوم زمان توان آن را می‌یابد که جلوه‌ای عینی بیابد و خصلت‌های مکان را به تسخیر خود درآورد:

إقْتَحَمَ لَحَظَاتِهِ شِبْراً شِبْراً!
(یوسف ۴۳/۳)

ترجمه: لحظاتش را وجب به وجب درنوردید!

«شبراً شبراً» (= وجب به وجب) اصطلاحی است که برای مفهوم عینی مکان به کار می‌رود، امّا شاعر، با دوری جستن از اصول معنایی زبان، آن را به خدمت مفهوم زمان درآورده است.

در تمام نمونه‌های ذکر شده در بالا، تصاویری که از راه جوش خوردن پنهان و هنری ویژگی‌های مکانی به عناصر زمانی فراهم آمده‌اند، نمایانگر واحدهایی هستند که در منطق عادیِ زمان و مکان، آن‌گونه که در اینجا آمده‌اند، گرد هم نمی‌آیند.

جابه‌جایی‌های هدفمند و نامأنوس در تصاویر شاعرانه

جنب‌وجوشی که واژه‌ها در سطح شعر دارند، اگرچه گاه برای خواننده غیرمنتظره و نامأنوس است، تصادفی و بی‌هدف نیست. شاعری که عامدانه از هنجارهای معنایی می‌گُسلد، «بعد از بیان یک اندیشه، مخاطب را به نوعی عقب‌نشینی ذهنی وامی‌دارد؛ یا، به تعبیری روشن‌تر، بعد از نمایشی در سطح، ذهن مخاطب را به عمق می‌کشاند و حقیقتی دیگر را به او می‌نمایاند» (عبدالجبّار کاکایی، به نقل از زیادی ۴۳۱).

شاعران امروز با گسترش افق نگاهشان هیجان تازه‌ای در میان واژه‌ها برمی‌انگیزند، ماهیّت تصاویر را دگرگون می‌سازند، آنها را از هیئت کلیشه‌ای درمی‌آورند و جامه‌ای نو بر اندامشان می‌پوشانند. در این زمینه، جابه‌جایی‌های نامعمولی که در نمای کلّی تصاویر شاعرانه خودنمایی می‌کنند، در صورتی زیبا و هدفمند تلقّی می‌شوند که چهرهٔ نامتعارفشان پس از عبور از صافی اندیشهٔ مخاطبان مورد پسند واقع شود و جنبهٔ عاطفی شعر را تقویت کند.

مهدی اخوان‌ثالث در پاره‌شعر زیر، با عدول از اصول معنایی زبان، به جابه‌جایی در بافت تصویری پرداخته و تعبیری تازه و بی‌سابقه ارائه داده است که در نگاه خواننده ناآشنا و دور از ذهن جلوه می‌کند:

> باغ بی‌برگی/ خنده‌اش خونی است اشک‌آمیز/ جاودان بر اسبِ یال‌افشانِ زردش می‌چَمَد در آن/ پادشاهِ فصل‌ها، پاییز

(اخوان‌ثالث، ۱۳۳۵: ۱۵۳)

در تصویر بالا، شاعر با ظرافت خاصّی ترکیب «خون اشک‌آمیز» را به جای «اشک خون‌آمیز» به‌کار برده و با این شیوه، جنبهٔ عاطفی شعر را تقویت کرده است. افزون بر این جابه‌جایی نامأنوس امّا هدفمند، شاعر در انتهای این پاره‌شعر، پاییز را که در تلقّی

او پادشاه فصل‌ها است، بر اسب یال‌افشانِ زردرنگی سوار کرده و در باغ بی‌برگی به تاخت و تاز درآورده، که تجسّم چنین تصویری در نوع خود بی‌پیشینه است.

بی‌تردید، زبان شعر با اوضاع سیاسی‌ـاجتماعی روزگار خود پیوندی عمیق دارد. اندیشهٔ هنجارگریز شاعر، آنگاه‌که با مسائل روز هم‌بستر می‌شود، در نهایت، آبستن کلامی است که در خدمت آرمان‌های ملّت بر زبان جاری می‌شود. قیصر امین‌پور در پاره‌شعر زیر، در تصویری بدیع، ذهنیّت هنجارگریز خود را، با جابه‌جا کردن هدفمند واژه‌ها، در خدمت سرزمینی قرار داده که رنگ سرخ پرچمش باد را به تسخیر خود درآورده است:

با طلوعِ ناگهانِ مرد/ کاکُلِ خونینِ پرچم‌ها/ باد را در اهتزاز آورد!

(امین‌پور ۳۳۰)

شاعر در این تصویر هنری و زیبا، به‌جای آنکه بگوید «باد کاکُلِ خونینِ پرچم‌ها را به اهتزاز درآورد»، از عبارت دیگرگون «کاکُلِ خونینِ پرچم‌ها، باد را در اهتزاز آورد» بهره برده است. چنین تصویری که با جابه‌جایی غافل‌گیرکنندهٔ واژه‌ها به دست آمده، جهت‌مند است و عشق و احترام عمیق شاعر را به پرچم می‌نمایاند.

جابه‌جایی واژه‌ها در ساخت‌های تصویریِ شاعرانه، در پاره‌شعر زیر، از سعدی یوسف، با مفهومی مشابه با کلام امین‌پور، سیمایی دیگرگون از اندیشهٔ میهن‌پرستی شاعر را به مخاطب عرضه می‌دارد که در آن وطن به قلّه‌ای سرسبز تشبیه شده که در میان انبوهی از برف جامه‌ای از سرما بر تن کرده است:

یا قِمَّةً خَضْرَاءَ تَلْبسُ فِي الثّلُوجِ الْبَرَدَ بُرْدَاً!/ سَنَظَلُّ نَمنحُكِ الوفاءَ الْمَحضَ أُغْنِيَةً

(یوسف ۴۵۹/۱)

ترجمه: ای قلّهٔ سرسبزی که در برف، سرما را چون جامه برتن می‌کنی! پیوسته، وفایِ محض را [همچون] ترانه‌ای به تو پیشکش می‌کنیم

در تصویر بالا، شاعر به‌جای عبارتِ «تَلْبسُ فِي الْبَرَدَ الثّلُوجَ بُرْداً»، از عبارت دور از ذهن «تَلْبسُ فِي الثّلُوج الْبَرَدَ بُرْداً» بهره برده است. بدیهی است که کاربرد چنین تصویری در پاره‌شعر بالا از آن جهت شگفت‌انگیز است که در تعابیر شاعرانه از گذشته تا به حال،

عُرف بر آن بوده که برف به‌سان جامه‌ای سفید رنگ پنداشته شود کـه در فصـل سـرما، پهنهٔ زمین را می‌پوشاند، امّا شاعر در اینجا با دوری جستن از اصول معنایی زبان، سـرما را به پوششی تشبیه کرده که در هنگام بارش برف، جسـم قلّـه را، کـه نمـادی از وطـن شاعر است، پوشانده است.

بر مبنای نمونه‌های ذکرشده می‌توان گفت تأثیر در نفـوس کـه هـدف نهـایی کـلام غیرعادی و هنجارگریز است، گاه از طریق جابه‌جایی نامرسـوم واژه‌هـا یـا معنـای آنهـا حاصل می‌شود که در نهایت به تحریک عواطف خواننـده و ایجـاد درنـگ در دریافـت سریع و بی‌زحمت مفاهیم منجر می‌شود.

کاربردهای نامعمول در ساخت‌های تصویری

از جمله مباحثی که در حوزهٔ معنایی زبان شعر معاصر مورد توجّه بسـیاری از منتقـدان بوده، پرداختن به کاربردهای نامتعارف و بـی‌سـابقه‌ای اسـت کـه در سـاختار برخـی از تصاویر نمود می‌یابد و به جلوه‌های مقبول یا نامقبول در تعابیر شاعرانه منجر می‌شود.

واژه‌های شعر امروز این توانایی را دارند که در ساخت‌های تصویری به‌گونـه‌ای بـه کار روند که پیش‌فرض‌هـای متعـارف مخاطـب را بـرهم زننـد؛ چراکـه شـعر معاصـر «همچون شیشه‌های رنگی با ریزه‌کاری‌های خویش، نظر را به‌سوی خود می‌کشد و دیده را در تلألؤ خویش خیره می‌گرداند و پندارهای مبتذلی را کـه در دامـن لغـات روزمـره آویخته‌اند، می‌شکند» (جورج سانتیانا، به نقل از زیادی ۳۲۸).

کاربردهای نامعمول و غیرعادی در ساخت‌های تصویری شعر معاصر ایران و عـراق از جمله شاخص‌هایی است که ما را بر آن می‌دارد تا در این بخش از مقاله سروده‌هـای برخی از شاعران این دو سرزمین را نقد و بررسی کنیم. در ایـن زمینـه، کـاربرد افعـالی مانند «نوشیدن»، «آشامیدن»، «چشیدن»، «چریدن» و «نشخوار کردن» در کنـار واژه‌هـایی که در زبان باهمایی ندارند، به زبان این شاعران جلوه‌ای هنجارگریز داده است. در اینجا به ذکر نمونه‌هایی از این دست می‌پردازیم:

قیصر امین‌پور در نمونهٔ زیر در توصیفِ جایگـاهِ والای شـهیدان، «نـور» را بـه‌ماننـد «آب» فرض کرده و نوشیدن آن را شگفت‌انگیز می‌داند:

نوشیدن نور ناب کاری است شگفت/ این پرسش را جواب کاری است شگفت
(امین‌پور ۴۳۰)

امین‌پور در پاره‌شعر زیر نیز در کاربردی بدیع و نامرسوم، از واژهٔ «حادثه» به‌عنوان مفهومی استعاری برای اشاره به مقام رفیع «شهادت» بهره برده است و آن را به‌سان «آبی» می‌داند که با اشتیاق تمام نوشیده می‌شود.

سیراب شدند زآن‌که در اوج عطش/ آن حادثه را به شوق آشامیدند
(همان ۴۳۷)

چنین عدولی از اصول معنایی زبان در نزد امین‌پور با «چشیدنِ خستگی»، جلوه‌ای ملموس‌تر به خود گرفته است:

قطره قطره خستگی را می‌چشید/ دست بر پیشانی دل می‌کشید
(همان ۴۱۱)

سهراب سپهری نیز، در کاربردی بدیع و دور از ذهن، واژهٔ «نور» را در محور همنشینی با فعل «نوشیدن» قرار می‌دهد:

باغ باران‌خورده می‌نوشید نور
(سپهری ۱۱۰)

سپهری در نمونهٔ زیر نیز، با پرده‌برداری از تصویری زیبا و دل‌رُبا، فعل «نوشیدن» را با ترکیب بدیع «شوکرانِ بنفش خورشید» همراه می‌کند:

شوکران بنفش خورشید را/ در جام سپیدِ بیابان‌ها لحظه‌لحظه نوشیدم
(همان ۶۰)

«نوشیدن گرمای دوزخ» در پاره‌شعر زیر، جلوه‌ای دیگر از هنجارگریزی معنایی را در شعر سپهری به تصویر می‌کشد:

و من روی شن‌های روشن بیابان/ تصویر خواب کوتاهم را می‌کشیدم/ خوابی که گرمی دوزخ را نوشیده بود/ و در هوایش زندگی‌ام آب شد.
(همان ۵۳)

عبدالوهاب البیاتی نیز در پاره‌شعر زیر، در ساختاری کـه بـه شـیوهٔ شـاعران ایرانـی بی‌شباهت نیست، فعل امر «فلنشرب» (= باید بنوشیم) را در مجاورت «اللیلة» (= شـب) می‌نشاند:

فَلْنَشْرِبِ اللَّيْلَةَ حَتّى يسْقطَ الْخُمَارُ/ فِي بركةِ النَّهارِ
(البیاتی ۷۰/۲)

ترجمه: باید امشب بنوشیم، تا می‌فروش در برکهٔ روز فروافتد!

البیاتی در نمونهٔ زیر، در ساختاری بدیع، فعل «نجتـرُّ» (= نشـخوار مـی‌کنـیم) را بـا مفعول «أحزان» همراه می‌سازد:

نَحْنُ فِي سِجْنِنا نَجْتَرُّ أحْزَانَنَا!
(همان ۳۵۵/۱)

ترجمه: ما در زندانمان، غم‌ها را نُشخوار می‌کنیم!

سعدی یوسف نیز در پاره‌شعر زیـر، در تصـویری هنجـارگریز، بـا گریـز از اصـول معنایی زبان، فعل «تشربُ» (= می‌نوشد) را با واژه‌های «الظُّلمة» (= تـاریکی) و «اللَّیـل» (= شب) هم‌ساز می‌کند:

وَهِيَ تولدُ بِالْغُروبِ وَتَشْرِبُ الظُّلْمَةْ!
(یوسف ۲۰۸/۱)

ترجمه: و او در غروب متولّد می‌شود و تاریکی را می‌نوشد!

نَشْرَبُ اللَّيلَ فَجْرَاً!
(همان ۲۶۳/۱)

ترجمه: در سپیده‌دم، شب را می‌نوشیم!

كَانَتْ الأَحْجَارُ تَشْرِبُ هَاجِسَ الظُّلماتْ!
(همان ۴۷/۲)

ترجمه: سنگ‌ها / دلواپسیِ تاریکی‌ها را می‌نوشند!

از دیگر زمینه‌هایی که در ساحت معنایی زبان به برجسته‌سازی و جلوه یافتن بخشی از سروده‌های شاعران امروز ایران و عراق منجر شده، می‌توان به ساخت‌هایی اشاره کرد که در آنها عناصری همچون «نور»، «راز»، «مرگ» و «وداع» در چرخشی بدیع و شاعرانه جانشین نیازهایی همانند «آب» و «غذا» شده‌اند و همراه با واژه‌های «گرسنگی» و «تشنگی» به‌کار رفته‌اند:

عاشقان گرسنهٔ مرگ‌اند
(امین‌پور ۲۹۵)

بگذار به بالایِ بلندِ تو ببالم
کز تیرهٔ نیلوفر و تشنهٔ نورم!
(همان ۲۱۴)

قَالَتْ عَيْنَاها للنُّورِ:
زِدْنِي نُوراً، فَأَنَا جَائِعَةٌ للنُّورِ!
(البیاتی ۵۵۰/۲)

ترجمه: چشمانش به نور گفت: نور بر من بیفزای که من گرسنهٔ نور هستم!

عَيْنَاكَ جَائِعَتانِ للسِّرِ!
(همان ۲۱۰/۱)

ترجمه: چشمانِ تو، گرسنه‌ی رازند!

عَيْنَاكَ ظَامئتانِ حتّى للْوداعةِ!
(همان ۴۸۵/۱)

ترجمه: چشمان تو حتّی تشنهٔ لطافت‌اند!

آن‌گونه که در تمام نمونه‌های ذکرشده دیدیم، شاعران معاصر ایران و عراق با پس‌زدن اصول معنایی زبان، افعال و حالاتی را که در حوزهٔ «خوردن» و «آشامیدن» گنجانده می‌شوند در محور همنشینی با واژه‌هایی قرار داده‌اند که تصوّر باهمایی آنها برای مخاطب دور از ذهن و نامتعارف است. به تعبیر دیگر، شاعران این دو سرزمین از طریق کاربردهای نامأنوس در ساخت‌هایِ تصویری، به زبان خود جلوهٔ خاصّی بخشیده‌اند.

گزیر از یافته‌های بَصَری و اعتماد بر انگاره‌های ذهنی

از جمله مباحث مربوط به تصاویر بدیع هنجارگریز در شعر معاصر این است که «چه‌بسا شاعر، پدیده‌های واقعی در مکان را از هم می‌گُسلد تا تمام پیوند ساختیشان را از دست دهند و از آنها، تنها صفات یا برخی از ویژگی‌هایشان باقی بماند، چه این ویژگی‌ها اصیل و پایدار باشند و چه الحاقی باشند. اهمیت ندارد که تصویر مکانی در برابر چشم بینا از حیث وجود، کامل باشد؛ یعنی با منطق مکان و نظم مکانی پدیده‌ها هماهنگ باشد. درست است که «نگرش شعری» باید از همان آغاز در برابر ما روشن و مشخص باشد تا بتوانیم به اندیشه یا احساس موجود در آن پی‌ببریم، امّا باید توجّه داشت که «نگرش شعری» در حدّ «نگرش بَصَری» متوقف نمی‌شود، بلکه آن را از هم می‌گُسلد و از عناصری که نقشی پویا در آن «نگرش شعری» ایفا نمی‌کنند، فراتر می‌رود (إسماعیل ۱۴۳).

با پرهیز از یافته‌های بَصَری و اعتماد بر انگاره‌های ذهنی عبدالوهاب البیاتی در پاره‌شعر زیر می‌گوید:

یا صَامِتًا وَالسّندیانَ الشّاحِبَ الْمَقْرورَ تجلدهُ الرّیاحُ
(البیاتی ۹۶/۲)

ترجمه: ای آن که خاموشی، درحالی‌که بلوط رنگ‌پریدهٔ سرمازده را بادها تازیانه می‌زنند.

در این تصویر، آن‌گونه که می‌بینیم شاعر به‌خوبی توانسته است از تصوّر طبیعی تازیانه زدن رهایی یابد؛ تازیانه‌زننده ناگزیر باید دستانی داشته باشد تا بتواند به‌واسطهٔ آنها بر چیزی یا کسی ضربه وارد کند، امّا از آنجاکه شاعر قصد دارد در اینجا، باد را در مقام یک تازیانه‌زن به تصویر بکشد و در پیِ آن نیست که دستان باد را توصیف نماید، «نگرش شعری» خود را در حدّ «نگرش بَصَری» متوقف نمی‌کند و پاره‌ای از اجزای متصوّر را به‌جا و مناسب از نمای ظاهری کلامش حذف می‌کند. بدیهی است، ظرافتی که البیاتی در تصویر بالا به کار برده، برخلاف توصیفاتی است که شاعران سنّتی در انتقال دقیق و جزءبه‌جزء از پدیده‌ها داشته‌اند. اگر شاعر با افزودن واژهٔ «دست» به تصویر بالا چنین می‌گفت: «یا صَامتا وَالسّندیانَ الشّاحبَ المقرورَ تجلدهُ الرّیاحُ بسواعدِها المدیدة»، تصوّری طبیعی و نگرشی بَصَری را در شعرش می‌نمایاند که در آن

برای باد به‌ناچار باید دستان درازی متصور شد و به این ترتیب، تصویر تازیانـه زدن در برابر ما به شکلی کامل قرار می‌گرفت، امّا شاعر به‌خوبی دریافتـه اسـت کـه اصـرار بـر اینکه حتماً باید برای بادِ تازیانه‌زن، دست را ذکر کرد، نه‌تنها به بلاغـت تصـویر کمـک نمی‌کند، بلکه آن را از «نگرش شعری» دور و در حدّ «نگرش بَصَری» متوقف می‌کند.

مهدی اخوان‌ثالث نیز در پاره‌شعر زیر، با بیـانی بـدیع کـه در صـورت و معنـای آن رگه‌های نسبتاً مشابهی با تصویر البیاتی از «تازیانه زدن باد» احساس می‌شـود، «نگـرش بَصَری» خود را از اینکه تصویر «زمستان» در مقامِ سیلی‌زننده، به‌ناگزیر باید با ذکـر واژهٔ «دست» همراه باشد، کنار می‌نهد و چنین می‌گوید:

حریفا! گوش سرما برده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است

(اخوان‌ثالث، ۱۳۳۵: ۹۸)

در این پاره‌شعر، شاعر، با پرهیز از ذکر انگـاره‌هـای طبیعـی و بَصَـری، خـود را در خدمت پندارهای شاعرانه درآورده است. بدیهی است کـه اگـر شـاعر بـا افـزودن واژهٔ «دست» به تصویر بالا چنین می‌گفت: «یادگار سیلی سرد دستان زمستان است»، «نگرش شعری» او تحت تأثیر «نگرش طبیعی» قرار می‌گرفت و از زیبایی تصویر کاسته می‌شد.

براین اساس باید گفت که لازم است بین نگرش بَصَریِ شاعر و برداشتِ شـاعرانهٔ او از پدیده‌ها تفکیک قائل شویم. «درست است که نگریستن، نوعی حسّ است و تصویر دیـداری قابل رؤیت است، امّا اندیشهٔ حسّی، بیشتر از درنگ صِرف در برابـر شـکل ظـاهری، در ذات پدیده‌ها نفوذ می‌کند» (إسماعیل ۱۴۵). برخلاف شاعران سنّت‌گرا، که به توصـیف دقیـق و جزئی پدیده‌ها و انتقال درست صحنه‌ها علاقه و گرایش دارند، شاعران نوگرا پا را از دایـرهٔ چیـزهایی که تحت تصرّف حواسّ است، فراتر می‌نهند و در یافته‌های تصویری خود، بیش از آنکه بر انگاره‌های بَصَری متکی باشند، به پندارهای شاعرانهٔ خویش اعتماد و اعتقاد دارند.

توصیف‌های دیگرگون از عناصر طبیعت

«نخستین عاملی که در تحرّک یا ایستایی تصویرها می‌توان تشخیص داد، میزان نزدیکـی شاعر به تجربه‌های خاصّ شعری است. شاعری که صـور خـیال خـود را از جوانـب

مختلف حیات و احوال گوناگون طبیعت می‌گیرد، با آن کسی که از رهگذر شعر دیگران با طبیعت و زندگی تماس برقرار می‌کند، هرچند ذهنی خلّاق، آفریننده و آگاه داشته باشد، وضعی یکسان ندارد» (شفیعی‌کدکنی ۲۵۳).

با آنکه شاعران معاصر ایران و عراق، همانند شاعران پیش از خود و بسیاری از شاعران هم‌عصرشان، بیش از هر چیز طبیعت را کلیدواژهٔ اصلی سروده‌هایشان قرار داده‌اند، امّا بهره‌گیری از شیوه‌های نوین هنجارگریزی چهرهٔ طبیعت را به شکلی کاملاً متحوّل در سروده‌هایشان برجسته کرده است. در بحبوبهٔ این تحوّل است که شاعر، در غریوِ لحظه‌ها، سرزمین رؤیاهایش را شخم می‌زند و آنگاه که باغ آرزوهایش به بار می‌نشیند، با سبدی پُر از شور و اشتیاق و با نگاهی عمیق، خُفتنِ جنگل را در پشه‌بند سحرگاه به نظاره می‌نشیند:

أرَى الشَّاعِرَ فِي صَيْحَتِهِ يَخْرِثُ أرْضَ الْحُلْمِ
(البیاتی ۳۵۱/۲)

ترجمه: شاعر را می‌بینم که در غریوش، سرزمین رؤیا را شخم می‌زند.

از هر بیشه، نوری به سبد کردم
(سپهری ۶۹)

جنگل هنوز در پشه‌بند سحرگهان
خوابیده است و خُفته بسی رازها در او
(اخوان‌ثالث، ۱۳۳۵: ۱۶۳)

آن‌گونه که در نمونه‌های بالا ملاحظه می‌شود، «شخم زدن سرزمین رؤیاها به‌وسیلهٔ غریوِ شاعر»، «پُر کردن سبد از نور بیشه‌ها» و «خُفتن جنگل در پشه‌بند سحرگهان»، هرکدام به تنهایی، زبان را از مسیر طبیعی خود خارج کرده و بیان شاعرانه را برجسته کرده است.

در نظام فکری و عقیدتی شاعران معاصر ایران و عراق مظاهر طبیعت با شعور و آگاهی تصنّعیِ خود در خدمت گرایش‌های هنجارگریزانه قرار می‌گیرند به‌نحوی‌که شاعر در خلاف مجرای طبیعی و عادی زبانْ طبیعت را به‌جای معبود ازلی می‌نشاند و نماز و نیایش خود را در تقدیس و تمجید از عناصر مربوط به طبیعت به‌جای می‌آورد.

در این میان، سهراب سپهری که قلبش با طبیعت می‌تپد، عناصر و پدیده‌های موجود در آن را معبدی زیبا برای راز و نیازهای شاعرانهٔ خود می‌پندارد. شاعر با بیانی نو که زبان را از منطق معنایی خود جدا می‌سازد، از گُل سُرخ به‌عنوان قبلهٔ خود یاد می‌کند و جانمازش را چشمه و مُهرش را نور و سجاده‌اش را دشت می‌داند.

من مسلمانم/ قبله‌ام یک گُل سرخ/ جانمازم چشمه، مُهرم نور/ دشت سجّادهٔ من/ من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم[1]/ در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف/ سنگ از پشت نمازم پیداست/ همهٔ ذرّات نمازم متبلور شده است/ من نمازم را وقتی می‌خوانم/ که اذانش را باد گفته باشد سر گلدستهٔ سرو/ من نمازم را پیِ «تکبیرة الاحرامِ» علف می‌خوانم/ پیِ «قد قامتِ» موج.

(سپهری، ۱۳۸۹: ۷۷)

آن‌گونه که می‌بینیم، سپهری با عدول از اصول معنایی زبان، به‌گونه‌ای بدیع، طبیعت و پدیده‌های موجود در آن را در خدمت اندیشهٔ هنجارگریز خود قرار داده است. قبلهٔ شاعر در تصویری غیرمنتظره، یک گُل سرخ معرفی می‌شود که نمادی از همهٔ زیبایی‌ها است. جانماز شاعر، به صافی چشمه و مُهرش به چشم‌نوازیِ نور خورشید و سجّاده‌اش به پاکیِ دشت است. سپهری، همهٔ عناصر طبیعت را در حال ذکر می‌بیند، آن‌گونه که باز و بسته شدن پنجره را به بی‌تابی خود برای رسیدن به زمان نماز تشبیه می‌کند. وی در تعبیرِ شاعرانهٔ «در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف»، اخلاص در نیّتش را نمایانده است؛ به بیانی دیگر، «می‌خواهد بگوید که نمازش را با خلوص قلب به‌جا می‌آورد» (ساکن ۱۹). شاعر، در ادامه، با زبانی نو که ویژگی‌های خاصّ آشنایی‌زدایی معنایی در آن هویدا است، آنچه را مانع دین‌داری و نماز گزاردن می‌شود، به‌سانِ تخته‌سنگی می‌پندارد که از پشتِ نورانیّتِ نمازش پدیدار است. توانایی شگرف شاعر در کشف روابط تازه میان خود و عناصر موجود در طبیعت آنگاه به اوج

[1] به نظر می‌رسد، سپهری در اینجا از آیهٔ (۴۴) سورهٔ مبارکهٔ اسراء تأثیر پذیرفته است: ﴿تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدَهِ وَلَكِن لاَّ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾ **ترجمه**: آسمان‌های هفتگانه و زمین و هرکسی که در آنها است او را تسبیح می‌گویند و هیچ چیزی (از جماد و نبات و حیوان و بالاتر از آنها) نیست، مگر آنکه او را تسبیح می‌گوید، امّا شما تسبیح آنها را نمی‌فهمید، حقاً که او بردبار و آمرزنده است.

می‌رسد که به‌جای اوقات شرعیِ صبح و ظهر و شب، نماز گـزاردن خـود را منـوط بـه حدوث سه حالت زیر می‌داند:

۱. آنگاه که باد بی‌قرار، همچون مؤذّنی خوش‌نوا، بر گلدسته‌هـای سـبز و بـاطراوتِ سرو اذان سردهد؛

۲. آنگاه که همهمهٔ علفزاران، همچون صدای زیبای «الله أکبر»، در دل دشت بپیچد؛

۳. آنگاه که امواج خروشان دریا، همچون خیل عظـیم مشـتاقان نمـازگزار، از جـای برخیزند و به جوش و خروش درآیند.

بی‌تردید، نماز در آن حال که مؤذنش باد و گلدسته‌اش سرو باشد و پس از «**تکبیـرة** الاحرامِ» علف و «قد قامتِ» موج گزارده شود، به منزلهٔ رسوخ شعور معنـوی شـاعر در مظاهر طبیعت تلقّی می‌شود و از حوزهٔ معنایی زبان آشنایی‌زدایی می‌کند.

عبدالوهاب البیاتی نیز، مانند سپهری، در پوشش تعابیر بـدیع، طبیعـت را بـه یـاری می‌طلبد و با طرح تصاویر تازه و بی‌سابقه عناصر طبیعی را برای عبادت برمـی‌گزینـد و عرصهٔ معنایی زبان را مورد تاخت و تاز خود قرار می‌دهد:

صَرَخْتُ فِي مَنَـازِلٍ مقفـرةٍ دَارَتْ بِهَـا الرِّيـاحُ/ أَكَلْـتُ بُرتقَالـةَ الشَّـمْسِ وَفِي دَمِـي تَوَضَـأْتُ وَصَـلَّيْتُ إِلَى الصَّحْراءِ/ عَمُودُ نورٍ لاحَ لِي، وَواحةٌ خَضْراء/ يَرْتَعُ فِي قيعانِها سِرْبٌ مِنَ الظّباءِ.
(البیاتی ۲۴۱/۲)

ترجمه: در سراهای خالی که باد بر آنها می‌چرخید، فریاد برآوردم. پرتقالِ خورشـید را خوردم و در خونم وضو گرفتم و رو به صـــحرا نمـاز گـزاردم. عمـــودی از نـور و واحه‌ای که در عرصات آن گلّه‌ای از آهوان می‌چریدند در برابرم نمایان شد.

در پاره‌شعر بالا، البیاتی با ارائهٔ منسجم چند تصویر بدیع، زبان خود را از سطح معمـول بیان فراتر می‌برد و آن را در هاله‌ای از تعابیر هنجارگریز شاعرانه قرار می‌دهد، زیرا:

۱. با علاقـهٔ وافر به خورشیدِ هدایتِ الهی چشم دوخته و آن را به‌ســان میـــوه‌ای (= پرتقال) خورده است (= انوار الهی جزئی از خون و گوشت او شده است)؛

۲. شاعر با به کار بردن عبـارت «فـی دمـی توضـأتُ» بـه‌جـای «فـی المـاء توضـأتُ»، می‌خواهد بگوید که با تمام وجودم برای عبادت و بندگی آماده شده‌ام؛

۳. کاربرد عبارت «صَلَّیتُ إلی الصَّحراء» به جای «صَلَّیتُ إلی الله»، بدان سبب است که شاعر وجود خداوند را در گسترهٔ طبیعت حسّ کرده و عناصر طبیعت را به‌سان خالقشان، شایستهٔ پرستش می‌بیند.

البیاتی در تصویر دیگر، از طریق امتزاج شاعرانهٔ عواطف با پدیده‌های پیرامون، مانند سپهری، «سجّادهٔ» نمازش را از جنس طبیعت برمی‌گزیند، با این تفاوت که وی برخلاف سپهری، که دشت را سجّادهٔ نمازش قرار داده، نور را سجّاده‌ای کرده که عاشقانه بر روی آن جان بسپارد:

وَفِي الْحَدائِقِ الْوَحْشِيّةِ الْحَمْرَاءِ/ مَحْمُومَاً عَلَى سَجّادَةِ النُّورِ أنامُ مَيِّتَاً/ مَحْمُومَاً وَعَيْني ترصدُ السَّماءَ فِي تَكْوينِها/ وَحرَكَاتُ الرّيْحِ فِي الصَّعِيْد.

(همان ۲۸۱/۲)

ترجمه: در باغ‌های وحشی سُرخ، تب‌آلود بر سجّادهٔ نور، مُرده می‌خوابم، تبدارم و چشمم آفرینش آسمان را زیر نظر دارد و حرکات باد در پهنهٔ چشم‌انداز است.

آن‌گونه که می‌بینیم، در پاره‌شعر بالا، شاعر با ارائهٔ تصویری بدیع، خود را عاشقی دل‌باخته پنداشته که در حال چشم دوختن به آسمان، در میان گُل‌های وحشی سرخ رنگ و بادهای بی‌قرار تُندپا، بر سجّاده‌ای از نور جان باخته است.

در ارائهٔ تصاویر هنجارگریزی که نماز، عبادت و نیایش شاعران برخلاف معمول، در مقابل طبیعت و عناصر مربوط به آن است، می‌توان قیصر امین‌پور را از شاعران سرآمد دانست. در نمونهٔ زیر، امین‌پور با دوری جستن از اصول معنایی زبان، خالق تصاویری است که به اشعار سپهری و البیاتی بی‌شباهت نیست:

چه اشکال دارد پس از هر نماز/ دو رکعت گُلی را عبادت کنیم؟

(امین‌پور ۶۳)

در نمونهٔ بالا، تصویری که از مفهوم عبارت «دو رکعت عبادت کردن گُل پس از هر نماز» در ذهن متبادر می‌شود، برای مخاطب تازه است و به زبان شاعر، جلوه و برجستگی خاصّی بخشیده است.

بلند الحیـدری نیز در پاره‌شعر زیر، در تصویری بدیع، انسان را در حال نمازگزاردن بر نور و روشـنایی، که استعاره از ذات خداوند است، تصوّر کرده است:

يتمطَّى/ فَوْقَ رِجْلَيهِ الضَّنى/ تُوغِلُ الظُّلمةُ فِي أيّامِهِ/ وَهُوَ كَالأمْسِ يصلِّي للسنا
(الحیدری ۵۰)

ترجمه: خستگی بر روی پاهای او کشاکش دارد. تاریکی در اعمـاقِ روزگـارِ او پـیش می‌رود و او همانند دیروز برای نور نماز می‌گزارد.

نمازگزاردن انسان در برابر نور، اگرچه در نهایت بـا تفسـیر و تأویـل، متوجّـه ذات خداوند متعال می‌شود، در ظاهرِ کلام نوعی برجستگی معنایی ایجاد کرده است.

براین‌اساس می‌تـوان گفـت، «شـعر، رابطـی اسـت تصـویری بـرای همـخوانی و ناهمـخوانی تصاویر که می‌تواند گیرنده‌های مشترکی داشته باشـد و مـی‌توانـد غیـر آن باشد. شعر در ژرفای رابط نهفته است؛ در ژرفا است که شعر به سطح می‌آید و تصاویر را جلوه می‌دهد» (سیّدمجتبی روحانی، به نقل از زیادی ۲۴۰). در این زمینه، امتزاج ناب عواطف شاعرانه با عناصر طبیعـت، شـعر را در ژرفـای تصـاویر هنجـارگریز غوطـه‌ور می‌سازد و به زبان، جلوه‌ای محسوس می‌بخشد.

نتیجه

برگسترهٔ گرایش‌های عادت‌گریزانه‌ای که در لایه‌های شعر معاصر رخنه کـرده، شـاعران ایران و عراق با واژگانی متفاوت در ساخت تصـاویر بدیـع، چشم‌انـدازهای تـازه‌ای را در برابر دیدگان ما گشوده‌اند، به‌گونه‌ای که بخشی از سازه‌های آنها، در جهش‌های بلند، افـق‌های نامکشوف را درنوردیده و از زبان آشنایی‌زدایی کـرده اسـت. تـأملی دقیـق در سروده‌های شاعران این دو سرزمین گویای نگاه نو آنها به پیرامون و کشف روابط تـازه میان پدیده‌های گوناگون است. از عواملی که در پهنهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه به زبان این شاعران جلوه بخشیده است، می‌توان به این مـوارد اشـاره کـرد: «آشـنایی‌زدایـی از واحدهای سنجش و شمارش»، «گزیر از یافته‌های بَصَری»، «اعتماد بر انگاره‌های ذهنی»، «جابه‌جایی‌های هدفمند و نامأنوس در ساخت‌های تصویری»، «کاربردهـای نـامعمول»، «توصیف‌های دیگرگون از عناصر طبیعت» و «توصیف زمان با صفات مکانی».

ذکر این نکته لازم است که هنجارگریزی‌های شاعران امروز ایران و عراق در عرصهٔ تصویرپردازی‌ها، همواره با توفیق همراه نبوده، بلکه گاهی حوزهٔ معنایی زبان را دست‌خوش دست‌اندازی‌های ضعیف و نامناسب کرده و شاعران را از فضای کشف هنری جدا کرده است.

منابع

- *قرآن کریم*
- اخوان‌ثالث، مهدی. *زمستان*. تهران: زمان، ۱۳۵۵.
- ـــــــ . *آن‌گاه پس از تُندر: منتخب هشت دفتر شعر*،چاپ پنجم، تهران: سخن، ۱۳۸۸.
- أدونیس وآخرون. *البیانات*. تقدیم: محمد لطفی الیوسفی. البحرین: أسرة الأدباء والکتاب، ۱۹۹۳.
- إسماعیل، عزالدین. *الشعر العربی المعاصر، قضایاه و ظواهره الفنیة*. الطبعة۳، بیروت: دار العودة، ۱۹۸۱.
- امین‌پور، قیصر. *مجموعهٔ کامل اشعار*، چاپ چهارم، تهران: مروارید، ۱۳۸۹.
- البیاتی، عبدالوهاب. *الأعمال الشعریة*. المؤسسة العربیة للدراسات والنشر، ۱۹۹۵.
- الحیدری، بلند. *الأعمال الکاملة للشاعر*، الطبعة الثانیة، القاهرة: دار سعاد الصباح، ۱۹۹۲.
- زیادی، عزیزالله. *شعر چیست؟* تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۰.
- ساکن، علی. *پژواک پای آب: شرح و بررسی شعر صدای پای آب سهراب سپهری* کاشان: چاپ دوّم، مرسل، ۱۳۸۷.
- سپهری، سهراب. *هشت کتاب*. تهران: مبین اندیشه، ۱۳۸۹.
- سلاجقه، پروین. *از این باغ شرقی: نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۵.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه، ۱۳۶۸.
- علاق، فاتح. *مفهوم الشعر عند رُوّاد الشعر العربی الحرّ: دراسة*. دمشق: منشورات إتّحاد الکتّاب العربی، ۲۰۰۵.
- مدرسی، فاطمه و امید یاسینی. «تحلیل تحوّل آرایه‌های زیباشناختی در شعر معاصر»، *فصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی*. شمارهٔ سیزدهم. (۱۳۸۸): صص۱۳۷-۱۶۲.
- مقدادی، بهرام. *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
- یوسف، سعدی. *دیوان سعدی یوسف*، المجلد الأوّل والثّانی والثّالث، بیروت: دار العودة، ۱۹۸۸.