مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق)، سال یازدهم، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۱۷۷/۱/۲۰

Doi: jall.v11i2.55355/10.22067

ناصر زارع[1] **(استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران)**

صص: ۱۴۵-۱۲۱

حسّامیزی در شعر عبد الوهّاب البیاتی

چکیده

حسامیزی یا آمیختگیِ حواس به‌عنوان نوعی استعاره در زمان‌ها و زبان‌های مختلف، کم و بیش وجود داشته و نمونه‌هایی از آن در متون گذشته باقی‌مانده که از نسلی به نسل دیگر رسیده است. از رهگذر این متون کهن می‌توان دریافت که حسامیزی به‌عنوان شگردی ادبی، ریشه در گذشته‌های دور دارد. افزون بر این، می‌توان نمونه‌هایِ کلیشه‌ای از حسامیزی سراغ گرفت که مردم، خودآگاه یا ناخودآگاه در گفتار معمول خود از آن‌ها استفاده می‌کنند؛ اما در عصر جدید است که کاربستِ گستردهٔ آن به نحوی آگاهانه و عامدانه برای بیان عواطف و رساندن پیام شعری رواج می‌یابد. عبدالوهاب البیاتی (۱۹۹۹-۱۹۲۶م)، شاعر معاصر عراقی در شماری از اشعار خود، از این هنرْسازه بهره جسته است. شواهد موجود، نشان می‌دهد که بسامدِ حسامیزی‌های به کار رفته در شعر وی از نوعی به نوع دیگر متغیر است و وی امکانات مختلفی از حسامیزی را دستمایهٔ خلاقیت شعری خود کرده است. این نوشتار، با روشی توصیفی- تحلیلی، تصویرهای مبتنی بر حسامیزی در دیوان البیاتی را بررسی کرده و نشان می‌دهد که رابطهٔ متقابل این هنرْسازه با دیگر اجزای هر شعر، رابطه‌ای انسجام بخش و هماهنگ با ساختمان آن شعر است و کارکردی ظریف و دقیق در انتقال اندیشه و عاطفهٔ موجود در شعر دارد.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، هنرْسازه، حسامیزی، عبدالوهاب البیاتی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۲/۲۴

پست الکترونیکی: 1. nzare@pgu.ac.ir

مقدمه

حسامیزی[1] که «لغتا به معنی ترکیب حواس است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ٤٦٥) عبارت است از«ربط دادنِ عملِ دو یا چند حس به یکدیگر» (رنه ولک، وارن، ۱۳۸۲: ۸۵). این فرایند زبانی_ ادبی که «در همهٔ زبان‌ها بیش و کم، همیشه، مصادیق خود را داشته و دارد[2]» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ٤٦٩) «شکلی از ترجمهٔ استعاری و بیان سبک گرفتهٔ نگرش زیبایی‌شناختی- استعاری به زندگی» (ولک، وارن: ٨٦-٨٥) است. این هنرْ سازه، شاخهٔ معینی از استعاره یا مجاز (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۱۵) است؛ زیرا یک حس نه از روی حقیقت بلکه از روی مجاز و به شکلی استعاری، جانشین حسی دیگر می‌شود و از همین روست که آن را «استعارهٔ حواس» (O'Malley, 1975, p.391) دانسته‌اند. حسامیزی وقتی در بستر زبان رخ می‌دهد، عادت‌های زبانی را خرق کرده، توسعاتی در آن ایجاد می‌کند. به موجب همین توسعاتِ خلاف آمدِ عادت است که دو حس مختلف از حواس پنجگانهٔ ظاهری با یکدیگر ترکیب می‌شوند، که به لحاظ نظری، دَه قلمرو را برایِ آن می‌توان متصور شد: ۱-بینایی با شنوایی و بالعکس ۲- بینایی با بساوایی و بالعکس،۳- بینایی با بویایی و بالعکس،٤- بینایی با چشایی و بالعکس ۵- شنوایی با بساوایی و بالعکس ٦- شنوایی با بویایی و بالعکس ۷- شنوایی با چشایی و بالعکس ۸- بویایی با بساوایی و بالعکس ۹- بویایی با چشایی و بالعکس ۱۰- بساوایی با چشایی و بر عکس. با لحاظ کردن عکس این ده امکان، در مجموع، بیست امکان قابل تصور است، ولی به هر روی، در یک قلمرو قرار می‌گیرند. به‌عنوان نمونه چه بینایی با شنوایی آمیخته شود و چه شنوایی با بینایی، در هر صورت از قلمرو بینایی و شنوایی خارج نمی‌شود و در همان قلمرو قرار می‌گیرد.

شواهد مکتوب نشان می‌دهد که حسامیزی از زمان‌هایِ گذشته کمابیش وجود داشته است؛ به گونه‌ای که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در *کمدی الهی* دانته و اشعار ابن فارض و مولانا دید. در کمدی الهی دانته، حسامیزی‌هایی چون: «سکوت خورشید"، "نور گنگ" ، "صدای آذرخش‌گونه"، "جرقه صدا"، "سخن پر نور" ، "انوار خوشبو"، "تصاویر آواز" و "پژواک

۱. Synesthesia

۲. از قبیلِ صدای گرم، سخنِ با مزه/ الصوت العذب، الوجه المليح/ Cold yellow, Bright sound

رنگین کمان"» (O'Malley, p. 410) به چشم می‌خورد. در شعر ابن فـارض (٦٣٢- ٥٧٦ ق) و مولانا (٦٠٤- ٦٧٢ ق) نیز بسامدِ قابل اعتنایی از حسامیزی وجود دارد که برای نمونه در ابیـات زیر از ابن فارض، گوش می‌بیند، چشم می‌شنود، دست، چشم می‌شود و چشـم نیـز دسـت؛ و شنوایی، زبان می‌گردد و زبان هم شنوایی: «فَعَیْنی ناجَتْ وَاللسانُ مُشاهدٌ/ وَیَنطِـقُ مِنّـی السّـمعُ وَالیَدُ أصْغَت/ وَسَمْعی عَیْنٌ تَجْتَلی کُلّ ما بَدا/ وَعَیْنی سَمعٌ إنْ شَدَی القَومُ تُنْصِتُ/ کَـذاک یَـدی عَیْنٌ تَرَی کُلّ ما بَدا/ وَعَیْنی یَدٌ مَبسوطةٌ عِنْدَ سَطْوَتی/ وَسَمْعی لِسانٌ فی مُخـاطَبتی کـذا/ لِسـانی فی إصغائِها سَمْعٌ مُنْصِتِ[1]» (تُرکه اصفهانی، ١٣٨٤: ٢٥٨). همچنین«مولانا چه در غزلیات شـمس و چه در مثنوی، بیشترین بهره را از مقولهٔ حسامیزی برده است.» (شفیعی کدکنی، ١٣٩٢ :٤٧٦). از بسیارْ حسامیزی‌های وی می‌توان به این دو نمونه اشاره کرد: «خود گوید جانانی کـز **گـوش بصر** سازد»؛ «**ذوق است دو چشم** را ازینجا» (مولوی، ١٣٨٧، ١: ٢١٥، ٩٢). به رغمِ وجودِ ایـن شواهد مکتوب و ریشه دار بودن حسامیزی در زمان‌های دوردست، حسامیزی را از «خصایص شعر مدرن» (شفیعی کدکنی، ١٣٩٢: ٤٤٨) بر شمرده‌اند که پس از زمان بودلر، مطالعه و توجـه به آن رواج و تنوع یافته است (همان، ٤٤٨) و کاربستِ آن به‌عنوان یک هنـر سـازه، در متـون گذشته «آگاهانه نبوده و این همه شیوع نداشته» (همان، ٤٤٨).

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ عبدالوهاب البیاتی و زندگی و شـعرهای وی، کتاب‌هـا، پایـان‌نامـه‌هـا و مقالـه‌هـای بسیاری از زوایای مختلف نوشته شده است؛ اما اختصاصاً در پیوند با حسـامیزی در اشـعار وی تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، پژوهشی صورت نگرفته است. صرفاً به یک مقاله می‌توان اشـاره کرد تحت عنوانِ "الصور البصریة المحوّلة فی شـعر سـهراب سـپهری و عبـدالوهاب البیـاتی"، نوشتهٔ علی سـلیمی و رضـا کیـانی کـه در بهـار ١٣٩٣ ش / ١٤٣٥ق در "مجلـهٔ اللغـهٔ العربیـهٔ وآدابها" پردیس قم دانشگاه تهران، شماره اول از سـال دهـم در صـص١٢١-١٤٤ چـاپ شـده

۱. کنون چشم من نجوا می‌کند و زبانم به تماشا می‌نشیند/ گوشم می‌گوید و دستم می‌شنود/ وگوشم چشمی اسـت کـه هـر چه نمایان شود به جلوه می‌آرد/ و چشمم گوشی است که اگر مردم به آواز آیند او خاموش گـردد/ همچنـین دسـت مـن، چشمی است که هر چه را هویدا شود می‌بیند/ و چشم من به هنگام حمله بردنم دستی است برگشاده/ و گـوش مـن زبـانی است در سخن گفتنم با کسان/ همچنان که زبانم، گوش خموشی است در شنیدن آن (ترکه اصفهانی، صص، ٣٥٧و ٣٥٦).

است. در مقالهٔ مزبور از بسیارْ مواردِ حسامیزی که در شعر البیاتی آمده به ده مورد اشـاره شـده که پنج مورد آن قابل تأمل است. نخست ایـن کـه در مقالـهٔ مـذکور، "شـربت سـنانها ضـحکهٔ الأریاح" حسامیزی تلقی شده است (سلیمی: ۱۳۰)؛ سهوی که در اینجا رخ داده این اسـت کـه نویسندگان محترم "سنا" را که به معنی "درخشش" می‌باشد، "سنان" خوانده‌انـد و بـر اسـاس همین خطا آن را نماد "تیزی اشیای تیز" تلقی کرده‌اند. دو دیگـر در عبـارت "فلنشـربِ اللیلـهٔ حتّی یسقط الخمّار/ فی برکهٔ النهار" (همان: ۱۳۰) می‌باشد؛ نویسندگان محترم تصـور کـرده‌انـد کلمهٔ "اللیلهٔ" مفعول به است و به همین خـاطر آن را حسـامیزی دانسـته‌اند؛ ولـی "اللیلـهٔ" در اینجا مفعول فیه است نه مفعول به؛ زیرا با توجه به کلمهٔ "خمّار" واضح اسـت کـه مقصـود از نشرب چیست. سدیگر در ارتباط با "حروف" در "حبی لأطفالی، لشـعبی/ للحـروف الخضـر" (همان: ۱۳۸) است؛ نویسندگان محترم حروف را از قلمرو شنوایی تلقی نموده‌اند؛ حال آن کـه حروف و رنگ سبز، هردو در قلمرو بینایی قرار دارند؛ توضـیح ایـن کـه "حـروف"، شـنیدنی نیست بلکه آنچه شنیدنی است "واج" یا "فونیم" است و «واج را نباید با حـرف مشـتبه کـرد؛ زیرا واج به اعتبار تلفظ است و حرف به اعتبار کتابت. به عبارت دیگر واج، در اصلْ، صـورتِ ملفوظِ حرف اسـت و حـرفْ، صـورتِ مکتـوبِ واج» (نجفـی، ۱۳۸۷: ۲۹). امـا در پیونـد بـا حسامیز تلقی کردن "کلمات" در دو نمونهٔ "کلماتک الخضراء فی لیل إنتظاری/ نفذت بلحمـی مثل نارٍ" (سلیمی: ۱۳۷؛ البیاتی، ۱: ٤٥٥) و "صبوا الماء علی الماءْ/ رقصوا فوق حبال الکلمـات الصفراءِ" (سلیمی: ١٣٦؛ البیاتی، ۱: ٤٤٤) با نگهداشتِ جانبِ احتیـاطِ علمـی بایـد گفـت کـه کلمات را به اعتبار معنای "واژهٔ مکتوب"، دشوار بتوان حسامیزی تلقی کرد.

روش و سؤال تحقیق

در این جستار، سعی بر این است که با جستجو در شعرهای موجـود در دیـوان دو جلـدی البیاتی به فراخور امکان، موارد حسامیزی بر اساس نوعی که دارند، ذیل مـدخل‌هـایی جداگانـه استقصاء شده و به شکل و روشی توصیفی- تحلیلی در بافت هر شعر، تحلیل و بررسی شـوند. همچنین این نوشتار در پیِ این است که روشن کند چه امکاناتی از حسامیزی در اشعار البیـاتی به کار رفته است؟ و این هنرْسـازه در اشـعار وی چـه جایگـاهی دارد؟ و روابـط متقابـل ایـن هنرْسازه با عناصرِ همنشینِ خود و کارکرد آن از لحـاظ عـاطفی و معنـایی چگونـه اسـت؟ بـه

عبارت دیگر، تصویرهای حسامیز به‌عنوان اجزاء و تصویرهای تشکیل دهندهٔ هر شعر در محور افقی، چه پیوندی با محور عمودی یعنی با زمینهٔ کلیِ عاطفی و دلالیِ آن شعر دارد؟ باری، انواع حسامیزی در شعر البیاتی به شرح زیر است:

بینایی- شنوایی

انسان‌ها بیشترین تجربه‌های خود را از رهگذر دو حس بینایی و شنوایی کسب می‌کنند و گویی به همین دلیل است که "شنوایی رنگی یا شنوایی ملوّن "colored audition" [که در قلمرو بینایی- شنوایی است] در تجارب بالفعل حسامیزی، معمول‌ترین تجربه" (Downey, 1912, p.492) تلقی شده و در میان انواع حسامیزی، "مشهورترین نوع" (Boring, 1935, p. 371) می‌باشد. باری، نخستین حضورِ نمونهٔ حسامیزی در شعر البیاتی را می‌توان در "غرام قدیم" از مجموعهٔ رمانتیک "ملائکهٔ وشیاطین" سراغ گرفت: «حبک مات/ **فألمحُ** فی أوجُه العابرین/ **نحیبَ** الثکالی و**نوحَ** النعاة» (البیاتی، ۱: ٤٦)؛ چنان که پیداست حسامیزی موجود در این بیت، از "دیدن" یا "ألمح" که از قلمرو حس بینایی است و "مویه و شیون" یا "نحیب و نوح" که از قلمرو حس شنوایی است شکل گرفته. این تصویرِ حسامیز، بیانگر عمق اندوه رمانتیک شاعر است و شدتِ اندوه وی چنان است که حتی بر پیرامون خود وی نیز سایه افکنده است. او به جای این که نالهٔ رهگذران را بشنود آن را می‌بیند. در شعرِ "من أحزان اللیل" از همین مجموعه، خندهٔ باد، نور شمع را می‌نوشد: «وشموعی اللائی أضأتُ بها الدّجی/ **شربتْ سناها ضحکةُ** الأریاح» (همان، ۱: ۵۳)؛ نوشیدن، مقوله‌ای است مرتبط با حس چشایی و از سویِ دیگر نور، مقوله‌ای است دیدنی. شاعر در اینجا نور را نه پدیده‌ای دیدنی که نوشیدنی تصویر کرده است. این تصویر حسامیز در یک لایه، به معنای خاموش شدن شمع و در لایه‌ای عمیق‌تر، دال بر سیطرهٔ تاریکی و نومیدی بر ژرفای وجود شاعر است. طرفه این که شاعر، خندهٔ بادها را نه به‌عنوان ما به ازای شادی که به‌عنوان تصویری به کار بسته که دلالتِ آن، نورکُشی و غم افزایی و ظلمت آفرینی است؛ و این تصویر به مثابهٔ یکی از عناصر سازندهٔ شعر، ارتباطی فعال و متناسب با نظام معنایی آن که همان اندوه رمانتیک است، دارد.

در شعر "إلیها" از همین مجموعهٔ "ملائکهٔ وشیاطین"، نغمه‌ها و بوی خوشِ صبح، طلایی رنگ است؛ "نغمه" از قلمرو شنوایی است و "بویِ خوش یا عبیر" از قلمرو بویایی، و رنگ

طلایی، مقوله‌ای است دیدنی: «زهرة أنت فی ربیع حیاتی/ بلّلتها الأنسام من عبراتی/ واحتواها الصباح وهو بقلبی/ **ذهبی العبیر والنغمات**» (همان، ۱: ٦۹). بر خلاف دو مورد پیشین، عاطفهٔ حاکم بر این شعر، امید و روشناییِ شادی‌بخش در ذهن و ضمیر شاعر است که با کاربستِ دو تصویر حسامیزِ "بویِ خوشِ زرین" و "نغمه‌های زرین"، عینیت یافته است.

در شعر "أغنیة النار" از همین مجموعهٔ "ملائکة وشیاطین"، شیطان، تندیس برهنهٔ خود را از رنگهای پر از فریاد و همهمه و از اشک‌های آتش‌ها، درست می‌کند: "من **صارخ الألوان**/ من أدمع النیران/ سوّیتَ یا شیطان/ أبدع مما کان/ تمثالک العاری/ ...سمیته الإنسان" (همان، ۱: ۱۰۳)؛ فریاد از قلمرو حس شنوایی است و رنگ از قلمرو حس بینایی؛ افزون بر این، عنوان خود شعر یعنی "ترانهٔ آتش" یا "أغنیة النار" که در پایان شعر نیز تکرار شده، از همین مقولهٔ حسامیزی بینایی – شنوایی تلقی می‌شود. تصویر رنگهای فریادگر، تلقی شاعر را از رنگارنگیِ انسان به‌عنوان دست‌پروردهٔ شیطان و به عبارتی شیطان مجسم، آینگی می‌کند. آن گونه که بافتِ شعر نشان می‌دهد این رنگارنگیِ انسان، چند سویه است؛ او هم شک دارد و هم ایمان، هم عصیانگر است و هم درنده‌خو: "فی قلبه جرحان/ الشک والإیمان/ ومخلب ضاری/ یهمّ بالعصیان" (البیاتی، ۱: ۱۰۳). این تصویر حسامیز، ساحت‌های ناهمگون و رنگارنگ آدمی را از دیدگاه شاعر، ژرفایی بخشیده است و گویی هر یک از ساحت‌هایِ (رنگ‌های) وجود آدمی در حال فریاد است.

در مجموعهٔ "المجد للأطفال والزیتون"، شعری هست با عنوان «**أغنیة خضراء** إلی سوریا» (همان، ۱: ۲٤۲) که سویهٔ حسامیزی در آن، همین ترکیب وصفیِ"أغنیة خضراء" یا "ترانهٔ سبز" است که چنان که گفته شد عنوان شعر می‌باشد. در این شعر جز این مورد، هیچ حسامیزیِ دیگری وجود ندارد. این تصویرِ حسامیز با کلیتِ شعر چنان همخوان و هماهنگ است که دشوار بتوان عنوانی رساتر از آن برگزید؛ شاعر در این شعر، سوریه را با ترکیب "میهنِ بابونه‌ها"، "یا وطن الأقاحی" (همان، ۱: ۲٤۲) خطاب می‌کند و دوبار از طلوع صبح و یکبار از بهاری خبر می‌دهد که بسان کودکی ترانه می‌خواند: «طلع الصباح/ یا إخوتی/ طلع الصباح/ وعلی نوافذ بیتنا/ کان الربیع/ طفلا یغنی» (همان، ۱: ۲٤۲). صبح و بهار و کودک و حتی عشق و مسیح (همان، ۱: ۲٤۲) که در این شعر آمده‌اند، روشنایی و حاصلخیزی و امید به آینده را

نمایندگی می‌کنند. در چنین بافتی است که این ترانه، خصیصه‌ای پیدا می‌کند کـه بـرای سـوریه سرسبزی و آرامش به ارمغان می‌آورد.

در شعر "ثلاث أغنیات إلی اطفال وارسـو" از همـین مجموعـه، دو تصـویر حسـامیز کـه از امتزاج بینایی و شنوایی شکل گرفته به چشم می‌خورد، یکی: «أسمع **الشمس تغنی** فی فـؤادی» (همان، ۱: ۲٤۸) می‌باشد که وجه حسامیزی آن به این گونه است: " ترانه خوانـدن خورشـید"؛ خورشید از امور دیدنی است؛ اما ترانه شنیدنی است؛ دو دیگر: «آه یا اطفال وارسـو، **أغنیـاتی**/ **باقة حمراء** من أطفال شعبی/ لکمو، للأمهـات/ للملـایین هدیـة/ مـن بلـادی العربیـة/ مـن بلـاد الشمس/ من أعماق قلبی/ آن‌ها تذکار حب» (همان، ۱: ۲٤۸) است که یک سوی ایـن تصـویر، ترانه است که شنیدنی است و سوی دیگر آن، دسته گل سرخ که دیدنی است. خورشید که در قلب شاعر، ترانه می‌خواند، می‌تواند نماد شوق و عشق و نشاط و امید و حیات و شکوه باشد؛ رنگ سرخ نیز، افزون بر این که با توجه به همنشینی آن با ورشو پایتخت لهستان- کشوری کـه نظامی سوسیالیسـتی داشـت و رنـگ سـرخ چنـان کـه مـی‌دانیم از نمادهـای مهـم کشـورهای سوسیالیستی است- تداعی کنندهٔ سوسیالیسم است، می‌تواند چنان که در فرهنگ سمبل‌ها آمده، نمـادِ شـور و شـوق و عواطـف جوشـان، تلقـی شـود (Cirlot, 1976, pp. 53, 54)؛ دیگـر تصویرهای موجود در این شعر از قبیل گل سرخ و گنجشکی که ترانه می‌خواند بر دلالت‌هـای شور و عشق و امید، صحه می‌گذارند: « لیت لی .../ جناحین إلی وارسو أطیر/ مثل عصفور علی أبوبها الخضر أغنی » (همان، ۱: ۲٤۹) . شاعر برای عینیت بخشیدن به عاطفـهٔ عمیـق و انتزاعـیِ خود، چنین تصاویری حسـامیز را دسـتمایهٔ کـار خـود کـرده اسـت. شـعر دیگـری در همـین مجموعه، وجود دارد با عنوان "أغنیهٔ زرقاء إلی فیروز"؛ ترانهٔ آبی، ترکیبی است حسـامیز کـه از ترانه که در قلمرو حس شنوایی است و از آبی که مربوط به حس بینایی است شکل یافتـه. بـه دو حسامیزی دیگر در همین مقوله باید اشاره کرد که در بخشی دیگـر از همـین شـعرِ "أغنیـهٔ زرقاء إلی فیروز" آمده است؛ شاعر به هنگامِ بهارِ ترانه از بویِ خوش دره‌ها می‌خواهـد کـه در راه کوهستان، روزنه‌ای در ترانه‌ها بگشاید تا جهان، فریادهایش را از آن روزنه ببینـد: «یـا عبیـر الأودیهٔ/ فی ربیع الأغنیهٔ/ إفتحی للبلبل/ فی طریق الجبل/ **کوّهٔ** فی **الأغنیات**/ **لیـری** العـالم منهـا **صرخاتی**» (البیاتی، ۱: ۲٥٦)؛ تصویرِ "روزنه در ترانه‌ها" را می‌تـوان تصـویری حسـامیز تلقـی

کرد؛ زیرا روزنه، پدیده‌ای است دیدنی؛ اما ترانه، پدیده‌ای شنیدنی. "دیدنِ فریادها" نیز تصویری است آمیخته از دو قلمروِ حس بینایی و حس شنوایی. در آغاز این شعر، از یک سوی، رنگ آبی با پنجره همنشین می‌شود و از دیگر سوی، ترانه با مقولهٔ چشایی یعنی شیرینی. شاعر می‌خواهد پنجرهٔ آبی به روی خورشید، گشوده شود؛ زیرا شیرین‌ترین ترانه با خون بلبل، رنگین شده است: «افتحی النافذة الزرقاء للشمس/ **فأحلى أغنية**/ فی حکایات بلادی/ خَضَبت.../ بدم البلبل » (همان، ۱: ۲۵۵)؛ رنگِ آبی، به اعتبارِ آسمان آبی، معنای بلندی و اوج و تفکر را تداعی می‌کند و به اعتبار دریای آبی، معنای عمق را (Cirlot, pp. 53, 54)؛ گویی شاعر در کنار پنجرهٔ انتظار، ایستاده تا آن پنجره باز شود و خورشیدِ فروزان از اوج بر او بتابد. در ادامهٔ همین شعر، شاعر که گویی خود را در ظلمت زندان می‌بیند از عبیر الأودیه می‌خواهد که درِ زندان او به روی خورشید زرفام، باز شود تا جهان در پرتوش، زخم او را و نیز ملت او را که در برابر دشمنان زندگی، پایداری می‌کند، ببیند: "یا عبیر الأودیهٔ/ فی ربیع الأغنیهٔ/ افتحی للشمس بوابهٔ سجنی / لیری العالمُ جرحی/ لیری العالمُ شعبی/ صامدا فی وجه أعداء الحیاهٔ (البیاتی، ۱: ۲۵۵). این زخم در پایان شعر، به فریادهایی (صرخات") بدل می‌شود تا جهانیان آن فریاد را ببینند. گویی زخم و فریاد، زخم و فریادی است که افزون بر شنیده شدن، باید دیده شود تا عمق آن درک شود. این همنشینیِ استعاریِ ترانه و رنگ آبی، ترانه و شیرینی، روزنه و ترانه، فریاد و دیدن با محوریت خورشید، بازتابِ اندیشه و ذهنیتِ امیدوارانه و خوشبینانهٔ شاعر و مبیّنِ اوجِ اشتیاق و آرزوی وی برای یافتن راهی به رهایی و زندگی است. این تجربهٔ درونی، گویی جز با کاربستِ حسامیزی زبان، انتزاعی و حس‌ناپذیر می‌ماند و شاعر می‌خواهد با چنین شگرد و شیوه‌ای، تجربهٔ ناملموس خود را به نحوی انضمامی و حس پذیر برای همگان، نمود ببخشد.

در شعر" بورسعید" از مجموعهٔ "أشعار فی المنفی"، تصویری حسامیز از شنوایی و بینایی به چشم می‌خورد: «علی رخام الدهر، بورسعید/ قصیدهٔ مکتوبهٔ بالدم والحدید.../ قصیدهٔ حمراء/ تنزف من حروفها الدماء/ تهدِر مِنْ رویّها المنتصر الجبّار/ **صیحات فجر** الثار» (البیاتی، ۱: ۲۸۱)؛ چنان که پیداست، "صیحات" به معنای فریادها، شنیدنی است و "فجر"، دیدنی؛ لذا ترکیبِ "صیحات فجر الثار" یا فریادهایِ سپیده دمِ انتقام، ترکیبی است حسامیز. پورت سعید، شعری

است که با خون و آهن نوشته شده و خون از حروف آن جاری است. سپیدهٔ انتقام نیز از حرفِ رویّ پیروزمندِ این شعر در خروش و فریاد است. سپیده که از یک سو، پایان شبِ سیاه و از سویِ دیگر، مبشّرِ طلوعِ خورشیدِ شب‌شکن است، رزمِ کینِ مردمِ پورت سعید و مژدهٔ پیروزی آن‌ها علیه متجاوزان را نمایندگی می‌کند. شاعر برای بیان خشم و انتقامِ پرهیاهویِ مردمان پورت سعید، این دو قلمرو متفاوت حسی را در کنار هم نشانده و با بیانی استعاری برای سپیده، فریاد و خروشی متناسب با کلیت فضای شعر تصویر کرده؛ زیرا فضای این شعر، فضای جنگ و خون و انتقام است، فضایی که فریاد و خروش، سرشتِ ناگزیر آن است.

در شعر "الأمیرة والبلبل" از همین مجموعهٔ "أشعار فی المنفی"، حسامیزیِ موجود در تصویرِ خاموش شدنِ آهنگها، جالب توجه می‌نماید؛ کاربستِ حقیقی إخماد، مرتبط با لهیبِ آتش است که در قلمرو حس بینایی است، همانند کابرد آن در این عبارتِ مَثَل‌گونه: والنار قد یخمدها النافخ (الثعالبی،۲۰۰۳: ١٦٤)؛ اما در اینجا به آهنگ که شنیدنی است، نسبت داده شده: «و [ید المنون] **أخمدتْ لحونَ**/ قیثارةِ السکون» (البیاتی، ۱: ۲۹۳). این شعر، دو فضایِ کاملاً متفاوت دارد: یکی فضایِ بارانِ عطر و مهربانی و برگ و بار دادنِ شاخه‌ها: «أمطرت السماء عطرا.../ وأورقت غصون» (همان، ۱: ۲۹۲) و دو دیگر فضایِ طاعون و مرگ و تباهی و سیاهی که شهر را فرو گرفته، چندان که بهار را نیز بی بهره نگذاشته است؛ بهاری سیاه و نفس‌گرفته که به رغم این که رؤیای باغ لیمو را در سر می‌پروراند، دیگر امیدی به سرسبزی و حیات بخشی ندارد؛ چرا که این بهار بعد از باران و سر سبزی، به چنگال مرگ، افتاده و از دیگر سوی، باغ لیمو نیز در حلقهٔ آتش، گرفتار شده. لذا شهر، شهری است سوخته و تباه شده و خاموش و بی بهار: « وانشر الطاعونُ فی حیّنا.../ امتدّت یدُ المنون/ إلی ربیعی الأسوَد الحالم فی حدیقةِ اللیمون / وأخمدت أنفاسه/.../ فالنار فی مدینتی امتدّت إلی حدیقةِ اللیمون» (همان، ۱: ۲۹۲-۲۹۳). خاموشیِ گیتار به دستِ مرگ، استعاره‌ای است حسامیز از غیابِ شورِ حیات و نشاط و آرامش و روشنایی.

در شعر "غیاب إلی هند" از همین مجموعه، آهنگ که شنیدنی است، رنگِ سبز به خود می‌گیرد که از مقولهٔ دیدنی‌ها است: «الأصداف والموج والطیور والانسان/ تنبض فی دیوان/ دیوان شعر **أخضر الألحان**» (همان، ۱: ۲۹۹). اگر همنوا با سیرلوت، «رنگ سبز را نشانهٔ

حاصلخیزی و همدلی و انعطاف پذیری» (Cirlot, p. 54) بدانیم، تعبیر "شعرِ سبزْآهنگ" نیز چنین دلالتهایی را افزون بر صلح و آرامش، آینگی می‌کند؛ چرا که شعر با نان و صلح و نسرین آغاز می‌شود و با آن به پایان می‌رسد: «بلاد الخبز والسلام والنسرین»/... بلاد الخبز والسلام والنسرین (البیاتی، ۱۹۹۰، ۱: ۲۹۸-۲۹۹). در شعر "صلیب الألم" از مجموعهٔ "یومی‌ات سیاسی محترف" یک آمیختگیِ جالب توجه میان سه حس بینایی، بساوایی و شنوایی به چشم می‌خورد: «ومددتُ الجناحَ **للأفق** حتی مسّ قلبَ الإنسان، **مسّ نشیدی**» (همان، ۱: ۳۱۸)؛ چنان که ملاحظه می‌شود، افق پدیده‌ای است از امور دیدنی و نشید یعنی سرود، مقوله‌ای است شنیدنی و فعل مسّ که به معنای لمس کردن است در قلمرو حس بساوایی جای می‌گیرد؛ به عبارتِ دیگر، ارتباط میان افقِ دیدنی و سرودِ شنیدنی از رهگذرِ لمس کردن، محقق شده است به گونه‌ای که سه حسِ مختلف در آفریدنِ تصویرِ موجود در این شعر مدخلیت دارد. به واسطهٔ بال گشودن به روی افق، تمامیِ کومهٔ راویِ شعر، سرشار از نور می‌شود: "فإذا بالضیاء یملأ کوخی" (همان، ۱: ۳۱۸). تمامیِ این تصویرهایِ هماهنگ و در هم تنیده، تمهیداتی هستند برای بیان مؤثر تجربهٔ نوری فراگیر که از تلاقیِ بال و افق و قلب و سرود پدیدار شده. در شعر "میدان مارکس-انجلز" از مجموعهٔ "عشرون قصیدهٔ من برلین"، صدایِ سبزِ لنین، همچنان در جهان، خروش می‌کند: "**صوت** لنین **الأخضر** العمیق لا یزال/ یهدِر فی العالم" (همان، ۱: ۳۴۳). صدا و رنگ دو مقولهٔ کاملاً مجزایند که در اینجا به هم آمیخته‌اند. از نظرگاهِ شاعر، صدای سبز و ژرف لنین، مبشّر فردایی است دلپذیر و پر از شادی و آرامش و نیز سرشار از حاصلخیزی برای تمامیِ رنجبران. این تصویر استعاری، در همنشینی با لنین، بار ایدئولوژیک این شعر را و گفتمان سوسیالیستی شاعر را به روشنی بازتاب می‌دهد؛ گویی این لنین است که مژده‌بخشِ فردایی سرسبز، برای کارگران و رنجبران عالم است. همین تصویر حساسیزِ "صدای سبز لنین" با همان بار معناییِ پیش‌گفته، در شعر "إلی ماکسیم غورکی" از مجموعهٔ "کلمات لا تموت" تکرار می‌شود: "ولم یزل/ «لینین»/ فی **صوته الأخضر**/ إنسانا من الشعب" (همان، ۱: ۳۷۸). در شعر"الطفل والحمامهٔ" از مجموعهٔ "کلمات لاتموت" صدا در میان دیوارها به چرکاب می‌نشیند: "**صوتی یتقیّح**/ بین الجدران/ أین أخی الإنسان" (البیاتی، ۱: ۳۸۷)؛ "صوتی یتقیّح" از مقولهٔ ترکیب قلمرو حسِ شنوایی با قلمرو حس بینایی است؛ اگر چرکاب بودن در دایرهٔ

بساوایی هم بگنجد، می‌توان آن را به نوعی از مقولهٔ حسامیزی شنوایی- بساوایی نیز تلقی کرد. صدای چرکین، صدایی است که نمی‌تواند دریچه‌ای رو به آزادی بگشاید و برای خاطر انسان، رو در روی ستم، بلند شود: یا صوتاً/ لم یرتفع اللیلهٔ/ فی وجه الطغیان/ من أجل أخی الإنسان/ و أنا فی حزنی» (همان، ۱: ۳۸٦)؛ در شعر "الی إرنست همنجوای" از مجموعهٔ "النار والکلمات" از ترانه، خون جاری می‌شود: «**أغنیةٌ یَنزف منها الدم**/ کانت/ قال [لورکا] لی نبوءهٔ القَدَر» (همان، ۱: ٤۳۵)؛ خون و جاری شدن آن هر دو از امور بصری هستند؛ اما ترانه، سمعی است؛ زیرا در حقیقت نه از ترانه که از رگ است که خون، جاری می‌شود. هر دو محور افقی و عمودی این شعر، سراسر دربارهٔ مرگ و اندوه و سیاهی است که تمامیِ اسپانیا را فرو گرفته و گویی تمامیِ این مؤلفه‌های سلبی، نشأت یافته از سکوت (مرگ) لورکا، شاعر آزادی خواهِ اسپانیایی است که به دست فاشیستها کشته شد. در چنین سیاقی است که ترانهٔ خونبار، بازتاب عاطفه و اندیشهٔ مرکزی شعر، یعنی رنج و درد و سیاهی است. ترانه‌ای که از آن خون ببارد تصویری است فشرده از غمی بزرگ برای سکوتِ (مرگِ) لورکا که در این شعر، تجسم تمامیِ خوبیها و نیز مظهر عصیان در برابر ظلم و تاریکی است. در شعر "الموت فی المنفی" از مجموعهٔ "النار والکلمات"، ترکیب "ضوضاء اللیالی" یا "هیاهوی شبها" به چشم می‌خورد. هیاهو که با حس شنوایی، ادراک پذیر است به شب که با حس بینایی دریافت می‌شود، اضافه شده است: «البحیراتُ و**ضوضاء اللیالی** والجبال/ والمخانیث وأشباه الرجال/ قطعوا الدرب علینا» (البیاتی، ۱: ٤۵۷). دریاچه‌ها و هیاهویِ شب‌ها و کوه‌ها و مخنّثان، راه را به روی شاعر بسته‌اند و او را یارایِ دیدارِ میهن نیست. این هیاهو که در پایانِ شعر، جای خود را به درد می‌دهد، چنان بر جان شاعر، سنگینی می‌کند که ملتمسانه از باد می‌خواهد او را با خود از این تبعید و غربت ببرد: «احملینی یا ریاح!/ عبر آلام اللیالی/ احملینی یا ریاح» (همان، ۱: ٤۵۸). در همین مجموعهٔ "النار والکلمات"، شعر "إلی بابلو بیکاسو" با تصویر حسامیز "ترانهٔ زخمیِ رنگ" آغاز می‌شود، ترانه‌ای که از رود می‌گذرد و از مژگانش بوی باران می‌تراود: «**أغنیهٔ اللون** الجریح تعبر النهر/ تنثّ من أهدابها/ رائحهٔ المطر» (همان، ۱: ٤٦۸)؛ در ترکیب حسامیز "ترانهٔ زخمیِ رنگ"، ترانه مقوله‌ای است شنیدنی؛ اما رنگ، مقوله‌ای دیدنی است. افزون بر این، بوی باران که مقوله‌ای بوییدنی است از مژگانِ ترانهٔ رنگ می‌تراود، لذا حسامیزیِ دیگری از نوعِ

بینایی- شنوایی شکل می‌گیرد. کاربستِ رنگ در اینجا با عنوان شعر یعنی پیکاسو نقاش برجستهٔ اسپانیایی تبار، بی‌مناسبت نمی‌نماید. همین ترانه است که خنجرِ کولی‌ها را در مادرید برای روزِ انتقام تیز می‌کند: «تشحذ فی مدرید/.../ خناجر الغجر» (البیاتی، ۱: ٤٦٨). شاعر با این تصویر فشرده، گویی می‌خواهد تمامیِ رنج کولیان را که می‌توانند نمادی از رنجبران باشند به تصویر بکشد. بیانِ تجربه‌ای چنین دردآور و رنج آفرین که سخت انتزاعی است جز با تصاویرِ انضمامیِ فریاد و رنگ و زخم که برای همگان به نحوی عینی حسْ پذیرند، سخت دشوار می‌نماید.

از مجموعهٔ "سفر الفقر والثورة" در شعری به همین نام، شراره‌ها فریاد انقلابیون را روشن می‌کنند: « ناديتُ بالبواخر المسافرة/ بالبجَعة المهاجرة/ ..بقطرات الماء / بريشة الفنّان/ بالظلّ والألوان/ والبحر والربّان أن نحترق/لتنطلق/ منّا **شرارات تُضيء صرخةَ** الثوّار» (همان، ۲: ٤٤-٤٣)؛ روشن کردن، در قلمرو دیدنیهاست؛ اما فریاد، مقوله‌ای است شنیداری. بنابراین روشن کردن فریاد، حسامیزی است از قلمرو بینایی و شنوایی. شاعر به تمامیِ مظاهر طبیعت از جاندار و بی‌جان چون کشتیها و قطره‌های آب و پلیکانها و شبهای بارانی و قلم مویِ هنرمند و سایه و رنگها و دریا و کشتیبان ندا داده به همراه خود او بسوزند تا از شراره‌شان، فریاد انقلابیون پرتو بگیرد. همنشینیِ نور و فریاد هم از شعر مثل دیگر قلمروهای حسامیزی، آشنایی زدایی می‌کند و هم شعر را برای مخاطب برجسته می‌سازد و شاعر با این تمهید به گونه‌ای ملموس، تجربهٔ خود بیان می‌کند. در شعر "فی حانة الأقدار" از مجموعهٔ "الذی یأتی ولا یأتی" با بیانی نقیضی، همنشینیِ ظلمتِ نور، جالب توجه می‌نماید: « أنت فی الغربة لا تحیا ولا تموت... / فأوقدِ الفانوس.../ و**اشربْ ظلام النور**/ وحطّمِ الزجاجة/ فهذه اللیلة لا تعود/ ...یا خیّام / ولتحسَبِ الدیک حمارا» (همان، ۲: ٦٧)؛ "نوشیدنِ ظلمتِ نور" از مقولهٔ حسامیزی است؛ چرا که نوشیدن در پیوند با حس چشایی و ظلمت در ارتباط با حس بینایی است. تصویرِ متناقض‌نمایِ نوشیدنِ ظلمتِ نور می‌تواند تعبیری از شرب خمر باشد. در شعر ابونواس، به درخشندگیِ شراب، بسیار اشاره شده که نمونه‌وار می‌توان به این مصرع اشاره کرد که در آن ابونواس از شرابی سخن می‌گوید که در پرتوش آدمی از نور چراغ، بی نیاز می‌شود: «أغناک لألاؤها عن ضوء مصباحِ» (أبونواس، ۱۹۵۳: ۱۰۸)؛ خاصه این البیاتی که در ادامهٔ همین شعر، چنان که

ملاحظه شد اشارتی به این بیت ابونواس دارد: «اسقِنی حتی ترانی/ أحسبُ الدیک حمارا» (همان: ۲۰٤) . در شعر "قصائد حب علی بوابّات العالم السبع" از مجموعۀ "عیون الکلاب المیتۀ" تصویر حسامیز "داد و فریاد سیاهِ دلقک" به چشم می‌خورد: «أشْرِدُ مِن دائرۀ الضوء إلی الواحات/ أهبِطُ مِن منازل الکواکب الأخری إلی "اللُوفر" / مأخوذا/ ... **بصیحۀ** المهرِّج **السوداء**» (البیاتی، ۲: ۱۲۵). فریاد، شنیدنی است؛ اما سیاه دیدنی. صدای دلقک در این شعر نه گوشخراش که سرشار از سیاهی است. شاعر، در جهان نو (پاریس) زندان‌ها و دزدان و ظالمانی (دلقک) را کشف می‌کند که نقاب بر چهره دارند و با چهرۀ نقابدار حتی نور را نیز به خون می‌کشند: «عرفت یا حبیبتی، کل سجون العالَم القدیم/ لکننی اکشفت الآن سجونَ العالَم الجدید/... رأیت یا حبیبتی، کلَ طغاۀ العالم القدیم/ ... لکننی اکشفت الآن طغاۀ العالم الجدید/... هاجمنی اللصوص فی باریس/ وانتزعوا دفاتری وخضبوا بالدم/ مکعبات النور» (همان، ۲: ۱۲٦-۱۲۷). در جهانی عاری از نور است که شاعر صدای دلقک را سیاه می‌بیند. در شعر "الموت فی غرناطۀ" از مجموعۀ "الموت فی الحیاۀ"، ترکیبِ حسامیزِ "فریادهای نور" به چشم می‌خورد که فریاد، شنیدنی است و نور، دیدنی: «یا **صرخات النور**/ ها أنا ذا مُحاصَرٌ مهجور/ ها أنذا أموت/ فی ظلمۀ التابوت» (همان، ۲: ۱٤٥). شاعر، خود را در حصار و ظلمت تابوت، رو به مرگ می‌بیند، البته مرگی که همانند مرگ لورکا، مقدس است: «مقدس، باسمک، هذا الموت » (البیاتی، ۲: ۱٤٦). این نور می‌تواند اشاره به لورکا باشد که در همین شعر به رغم این که فاشیستها او را اعدام می‌کنند، نجوایش به عنقا و نور و خاک و هوا می‌رسد: «لورکا یَموتُ، ماتْ/ أعدمه الفاشست.../ لورکا بلا یدین/ یبثّ نجواه إلی العنقاء/ والنور والتراب والهواء » (همان، ۲: ۱٤٤). افزون بر این، در شعرِ "محنۀ أبی العلاء"، نیز لورکا و نور، همنشین می‌شوند: «لورکا ونور العالم الأبیض فی الأکفان » (همان، ۲: ۲۵). لذا فریادهایِ نور می‌تواند فریادهای لورکا باشد که نور در محور حانشینی برای ایجاد تصویر حسامیز و اثر بخشیِ بیشتر به جای آن نشسته است. در شعر"هبوط أورفیوس إلی العالم السفلی" از مجموعۀ "الکتابۀ علی الطین"، نور که دیدنی است به فریاد کشیدن که شنیدنی است اسناد داده شده: «أیها **النور** الشهید/ عبثا **تصرخ** فالعالم فی الأشیاء والأحجار واللحم یموت» (همان، ۲: ۲۰٤). در جهان تاریک که همه چیز بوی مرگ می‌دهد، فریادِ نور بیهوده است. نور در یک لایه می‌تواند اشاره به اورفه

(orphee) بزرگ‌ترین شاعر افسانه‌ای یونان باشد که صدایی به غایت دلنشین داشته است. همو پس از مدتی از جهان مردگان به جهان زندگان آمد؛ اما زنان تراس، او را پاره پاره کرده سر از تنش جدا کردند (اسمیت، ۱۳۸۷: ۸۵-۸۷)؛ در لایهٔ دیگر، نور می‌تواند نماد خود شاعر و شاید هم لورکا باشد. البته این احتمالات معنایی و چند لایگی از ویژگی‌های نماد است چرا که دلالت نماد بسی فراتر از دلالتی تک ساحتی است. شعر "حجر السقوط" از همین مجموعه، چند حسامیزیِ درهم تنیده، دستمایهٔ تصویر آفرینی شاعر شده است؛ از یک سو در یک بیان نقیضی، تصویر حسامیز "تابش تاریکی در صداها" به چشم می‌خورد و از دیگر سو، دوبار تصویرِ "شنیدن رنگها" و یکبار هم تصویرِ "دیدن صداها"، جالب توجه می‌نماید: «لم تشهدی [أیتها الذئبة] الحلاج بعد الصَلب وهو فی قمیص الدم/ متوّجا بالشمس/ **ووَهَج العَتمة فی الأصوات**/ أو **تسمعی الألوان** .../ والملک السعید فی صباه/ وهو علی حجر المربی **لا یری الأصوات**/ أو **یسمع الألوان**/ أیتها الذئبة/ یا مدینة مفتوحة تجتاحها الجرذان» (البیاتی، ۲: ۲۲۷)؛ چنان که ملاحظه می‌شود "وَهَج العَتمة" یا "تابش تاریکی" که تصویری متناقض نما است در قلمروِ حسِ بینایی است و "الأصوات" یا "صداها" در قلمروِ حسِ شنوایی؛ وانگهی، رنگ که پدیده‌ای است مرتبط با حس بینایی، شنیدنی می‌شود و صدا دیدنی. پادشاه خوشبخت نیز رنگها را نمی‌شنود و صداها را نمی‌بیند. همنشینیِ گرگ و شهر و پادشاه، بیانگرِ نگاه سلبیِ شاعر به شهر و پادشاه است که درنده خویی و کوری و کری، ویژگیِ بارز آن دو است. شاعر شهری را توصیف می‌کند که موشها به آن هجوم آورده‌اند. شهری که هم درنده خو است و هم کر و کور و هم جولانگاه موش‌ها. تمامیِ این حسامیزی‌ها، بیانگرِ تجربهٔ سلبی و تلخ درونیِ شاعر نسبت به شهر و گرگ‌هایِ حاکم بر آن است که بی بهره از تمامیِ حس‌ها، بجز درندگی است .

در شعر "الأمیرة والغجری" از مجموعهٔ "کتاب البحر" فریاد وحشیِ جهان به رنگ سیاه است: «مجنونا أناديک بکلّ **صرخات** العالم الوحشیة **السوداء**» (همان، ۲: ۲۹۳, ۲۹۵). همنشینیِ فریاد و سیاهی، مبیّنِ جهانی است پر از سیاهی و تشنگی و گرسنگیِ مرگ آور: «وأنا خلف العربات/ عطشی یقتلنی، جوعی » (همان، ۲: ۲۹٤). در شعر "العاشقة" از همین مجموعه، چشم که خویشکاری‌اش دیدن است، عضوی می‌شود برای شنیدن موسیقی که مقوله‌ای است

شنیدنی: «کانت تصغی بجوارحها **وبعینیها للموسیقی** الوثنیة» (همان، ۲: ۳۲۱)؛ گویی هدف از این تصویر، توجه به موسیقی با تمامیِ اعضا و جوارح است به گونه‌ای که گویی حتی چشم نیز در توجه به این موسیقی به گوش بدل شده. در شعر "الموت والقندیل" از مجموعهٔ "قمر شیراز"، صدا که مرتبط با حس شنوایی‌است به قندیل که دیدنی و یا لمس‌کردنی است بدل می‌شود: « فسیبقی **صوتی**/ **قندیلا** فی باب الله» (البیاتی، ۲: ۳۷۹). در اینجا صدا به وجهی استعاری، کارکردِ چراغ گونه پیدا می‌کند، به نحوی که راهِ رسیدن به خدا را روشنایی می‌بخشد. کاربستِ چنین هنرْ سازه‌ای به تعبیر صورتگرایان هم از شعر، آشنایی زدایی می‌کند و هم سببِ انگیزش عاطفی می‌شود و در غایت، انسجام بخش ساختمان شعر است. شاعر در اینجا از دو عنصر پیشِ پا افتادهٔ صوت و قندیل که دستفرسودهٔ همگان در کلام روزمره است، فضایی شاعرانه، با مفهوم و فضایی کاملاً جدید خلق کرده است. در آغازِ همین مجموعهٔ "قمر شیراز"، حسامیزی دیگری از مقولهٔ بینایی- شنوایی به چشم می‌خورد که البته از ناظم حکمت، شاعر ترک است و البیاتی، آن را در سر آغازِ مجموعه آورده است: «وقال لی/ إنک ستحترق **بنار صوتک**» (همان، ۲: ۳٦۷)؛ آتش مقوله‌ای است دیدنی؛ اما صدا، شنیدنی. تصویرِ غریبِ سوختن با آتشِ صدا که تصویری است بیرون از هنجارِ عادیِ کلام، به واسطهٔ مجسم کردن صدا به شکل آتشی سوزان، خوانندهٔ شعر را مسحور و مجذوب خود می‌کند.

بینایی- بساوایی

در شعر "مسافر بلا حقائب" از مجموعهٔ "أباریق مهشمة"، ترکیب دو عنصر نور و هیاهو با فعل یصدم، جلب نظر می‌کند: «**الضوء یَصدِمنی** و**ضوضاء** المدینة من بعیدْ» (البیاتی، ۱: ۱۳۵). چنان که دیده می‌شود فعل "یصدم" به معنای برخورد دو چیز به یکدیگر از سپهر حس لامسه است و "ضوضاء" از مقولهٔ حس شنوایی. یصدمنی از یک سوی به ضوء اسناد داده شده و از دیگر سوی به ضوضاء؛ لذا با ضوء، حسامیزی بینایی - بساوایی شکل گرفته و با ضوضاء، حسامیزی بینایی - شنوایی. در این تصویر با انحرافی دو لایه که از رهگذرِ همنشینیِ نور و صدمه و هیاهو در مؤلفهٔ زبان هنجار رخ داده، شاعر، عمق تجربهٔ عاطفی خود را که همان شهرگریزی است، به نحوی برجسته، تعین بخشیده؛ چندان که برای مخاطب هم در لایهٔ بینایی و لامسه و هم در لایهٔ بینایی و شنوایی، حسْ پذیر است. دلالتِ این تصویر استعاریِ حسامیز،

آزردگی و شهرگریزی است و شاعر با کاربستِ چنین تمهیدی هنری در محور افقی که هماهنگ با محور عمودی یعنی با فضایِ شعر است، تأثیر عاطفی این شعر را دو چندان کرده است. در شعر "موعد مع الربیع" از همین مجموعهٔ "أباریق مهشمة"، نور به لمس کردن اسناد داده شده، «الباب یُفتَح، و**الضیاء یمسّ** نَفْسی من جدیدْ» (همان، ۱: ۱۷۸)؛ از همنشینی یمس و ضیاء، حسامیزی‌ای شکل گرفته که شاعر در آن نور را با جان خود لمس و احساس می‌کند و گویی به آرزوی خود در رسیدن به نور کامیاب شده است. نور در اینجا بر خلاف مورد پیشین، نه آزار دهنده که روح نواز و جان افزاست که با فضای عاطفیِ شعر که همان بهاری بودن است، همداستان و همنواست.

در شعر "العائدون" از همین مجموعه، تعبیر خشک شدن برق یا درخشش به کار رفته است. هر چند خشکیدن را به اعتباری می‌توان از قلمرو حس بینایی دانست؛ اما به اعتبار ملموس بودن، خشکی هم مثل‌تر بودن و نرم بودن، مقوله‌ای است در قلمرو حس لامسه؛ چون اغلب با لمس کردن است که به خشک بودنِ پاره‌ای از چیزها از قبیل لباس و گُل و برگ، پی می‌برند؛ لذا خشکی را همانند خیسی و نرمی می‌توان مقوله‌ای لمس‌کردنی قلمداد کرد. البیاتی در موارد متعدد، "جف و جفاف" را به وجه حقیقی و نه حسامیزی به کاربسته است؛ برای نمونه، فعل "جف" ،"یجفّ" را به وجه حقیقی برای گل، هم در شعری به نام "فی مقابر الربیع": «یا صخرةُ/ فی ظلّها جفّت زهور المُنی» (البیاتی، ۱: ۲٤) و هم در شعری به نام "أحبّک": «ولاتترُکی زهری علی النبع ظامئا/ یجفّ ویذوی» (همان، ۱: ۱۰٤) به کار برده است. در شعر"الحجر"، نیز "خشک شدن" شیرهٔ گیاه و مرکّب و چاهها به معنای حقیقی به کار رفته است: «والنُسغ فی العروق والأوراق/ یجفّ مثلما یجفّ الحبر فی الدواه/ ... وجفّت هذه الآبار» (همان، ۲: ۸۲ ، ۸۱). باری، در شعر "العائدون"، همنشینیِ خشکیِ لمس پذیر با درخشش که از مقولهٔ دیدنی‌ها است، حسامیزی بساوایی – بینایی را شکل داده است: «وعیون (هولاکو) **یجفّ بریقها**» (همان، ۱: ۱۹۸، ۱۹۷)؛ گفتنی است که جملهٔ مذکور، دوبار در این شعر تکرار شده است. خشک شدن برقِ چشمان هلاکو – نماد شرارت و کشتار و ویرانگری و تباهی– می‌تواند به پایان شرارتهای وی اشاره داشته باشد. لفظ بریق، تداعی‌گرِ برقِ شمشیرِ خونچکان هولاکو است؛ به این معنا که گویی شاعر، چشم را به فراخورِ لفظ بریق و به اعتبار اصل

جایگزینی، جانشینِ شمشیر کرده تا به نحوی چند لایه، تداعی کنندهٔ شرارت‌های هولاکو و بالمآل پایان آن شرارت‌ها باشد؛ لذا در بیت بعد با نبودِ هولاکو، بندگان، قید و بند اسارت را در هم می‌شکنند: «والقید یکسره العبید بصخرة» (همان، ۱: ۱۹۷)؛ همین تصویرِ خشک شدن نور در شعر "الوریث" از مجموعهٔ "الذی یأتی والذی لا یأتی" نیز آمده است: «**یجفّ** فی عیون بوذا **النور**» (همان، ۲: ۸۵). در شعر "الوریث"، همنشینی نور با خشکی، دلالتی متفاوت با تصویر پیشین دارد. خشکیدن نورِ چشمان بودا، نه چون خشکیدن برقِ چشمان هولاکو، پایان تباهی است که بر عکس، آغازِ تباهی است. نورِ چشمان بودا، نوری قدسی و مینوی و خورشیدْگونه و حیات‌بخش است که غیاب آن، برابر است با شهرهای تاریکِ بی بهار: «ومدنٌ بلا ربیع مظلمة» (همان، ۲: ۸٦) و نیز برابر است با تباه شدنِ ریشه‌ها: «تنقطع الجذور» (همان، ۲: ۸۵). در این هر دو تصویر حسامیز مذکور، جفّ را می‌توان استعاره از اخماد و یا اطفاء دانست که شاعر با تکیه بر محور جانشینی، ساختی استعارهْ بنیاد، شکل داده تا تأثیر عاطفی و دلالیِ آن به شکلی مضاعف، فزونی یابد.

در شعر "إلی بابلو بیکاسو" از مجموعهٔ "النار والکلمات"، ترکیب وصفی و حسامیزِ رنگِ آبیِ گرم به چشم می‌خورد: «غمرتَنی **بالأزرق الدافئ**» (البیاتی، ۱: ٤٦٨)؛ رنگِ آبی، دیدنی است؛ اما گرم، لمس‌کردنی. رنگی که پیکاسو، شاعر را غرق در آن کرده است، رنگ آبی است که چنان که پیشتر اشاره شد، این رنگ به اعتبار آسمان، تداعی کنندهٔ بلندی و تفکر است و به اعتبار دریا، تداعی کنندهٔ عمق. دو قلمرو حسیِ رنگِ آبی و گرم در اینجا چنان در هم آمیخته‌اند که گویی موجودیتی واحد یافته‌اند؛ مثل تکه قندی که به تعبیر ویشر (vischer) زیبا شناس آلمانی در جام آب، حل می‌شود و در هریک از ذرات آب، موجود و منشأ اثر است (کروچه، ۱۳۷۲: ۷۹). در شعر "مراثی لورکا"، از مجموعهٔ "الموت فی الحیاة"، مادرْ زمین، چهرهٔ راویِ شعر را –که سخت، مشتاق بازگشت به شهر سحرآمیزِ ساخته شده بر رود نقره و لیمو است– با نور، صیقل می‌دهد و راوی، جوان و خیره و مبهوت به آن شهر باز می‌گردد؛ اما خواب آلودگی، چشم‌ها را بسته و آن شهر جادویی را در خون و دود غرقه می‌کند: «مدینةٌ مسحورةٌ/ قامتْ علی نهرِ من الفضّةِ والیمون/...قلت لأمی الأرض: هل أعود؟/ فضحکتْ ونفضتْ عنّی رداء الدود/ و**مسحتْ** وجهی بفیض **النور**/ عدتُ إلیها یافعاً مبهور/ ولکنّ النُعاس

عقدَ الأجفانَ/ وأغرقَ المدینةَ المسحورةَ/ بالدم والدخان» (البیاتی، ۲: ۱۵۲)؛ "مسح" به معنی صیقل دادن و آغشتن، در قلمرو حس لامسه است و نور هم در قلمرو حس بینایی است. نور که نمودگار پاکی و فضیلت و قدرت خلاّق است (Cirlot, pp. 187,188) و متن شعر نیز بر این صحه می‌گذارد، در همنشینی با مسح، قدرتی خارق العاده پیدا می‌کند و راوی را به شهرِ دلخواهِ خود باز می‌گرداند؛ اما خواب آلودگی، آن شهر جادو را خون آلود و دودناک می‌کند. تصویری این چنین از نور با کلیت شعر که در پیوند با لورکا است، هماهنگ و همنوا است. با توجه به این که این شعر در پیوند با لورکا است، نور می‌تواند استعاره‌ای برای لورکا و فضایل روشنایی بخش او باشد. بیاتی در اشعاری چون محنهٔ أبی العلاء و الموت فی غرناطهٔ نیز لورکا و نور را همنشین کرده است: «لورکا ونور العالم الأبیض فی الأکفان» (البیاتی، ۲: ۲۵) «لورکا یموت ، مات / أعدمَه الفاشست.../ یبثّ نجواه إلی العنقاء والنور والتراب والهواء» (البیاتی، ۲: ١٤٤). در شعر"الکاهنهٔ" از مجموعهٔ "الکتابهٔ علی الطین" تصویرِحسامیزِ بوسه‌های نور، جالب توجه می‌نماید که دو بار در شعر تکرار شده است: "أزمنهٔ الصیف الذی یموت/ وجسد الوردهٔ تحت **قبلات النور**/ مغتصَبٌ مبهور" (البیاتی، ۲: ۲۲۲، ۲۲۱). چنان که از عنوان شعر برمی‌آید و نیز چنان که از بابل مستفاد می‌شود: "کنّا بأعماق لیالی بابل " (همان، ۲: ۲۲۲)، این بوسه‌هایِ نور، به نظر می‌رسد اشارت به سنت ناپسندِ فجور و فحشای مقدسی است که در بابل به گفتهٔ هرودوت رواج داشته است (هرودوت، ١٣٦٢: ۱۳۲).

بینایی-چشایی

در شعر "حلم فی کوخ" از مجموعهٔ "ملائکهٔ وشیاطین"، مه که پدیده‌ای است دیدنی از رهگذر شیرینی که چشیدنی است، توصیف می‌شود: «وتَنَقّلی فی الأرض هائمهً علی متن الریاح/ فوق **الضّباب الحلو** فی الوادی» (البیاتی، ۱: ۳۷). شاعر برای تعین بخشیدن به تجربه‌ای تجریدی و رمانتیک و در عینِ حال، خوشایند از درهٔ مه‌گرفته، این تصویرِ استعاریِ حسامیز را به کار بسته؛ گویی که این تجربهٔ انتزاعی، در آنِ واحد، هم دیدنی است و هم چشیدنی. در شعر "مسافر بلا حقائب" از مجموعهٔ "أباریق مهشمهٔ"، نورِ روز، سالهای راویِ شعر را می‌مکد و مزمزه می‌کند و آن را مانندِ خون، تف می‌کند: «**ضوء** النهار/ **یمتصّ** أعوامی/ و یبصقها دما، ضوء النهار» (همان، ۱: ١٣٦)؛ نور، پدیده‌ای است دیدنی و یمتص یا مکیدن و مزمزه کردن در

حوزۀ حسِ چشایی است. بیاتی در اینجا برای بیانِ حسِ بیهودگی و تباهْ شدگی و آوارگیِ خود، این تصویر را به کار بسته است. در شعر "بطاقۀ برید إلی دمشق" از مجموعۀ "أشعار فی المنفی" شاعر با بیانی نوستالژیک، دیدن "چهرۀ شیرین" دمشق را در گذشته، موجب فراموش کردن غربت و تنهایی و عذاب خود می‌داند: «کنتُ فی معرکۀ الخلق أطالع/ **وجهک الحلو**، فأنسی یا دمشقُ/ غربتی/ وحشۀَ أیامی/ عذابی» (همان، ۱: ۲۷۸). همین تصویر "چهرۀ شیرین" در شعر "قصائد حب إلی عشتار" از مجموعۀ "الکتابۀ علی الطین" دستمایۀ شاعر شده است؛ اما مخاطب این بار ایشتار، ایزدْبانویِ باروریِ بابلی است: «...ونادیتک باسم الکلمۀ/ باحثاً عن **وجهک الحلو** الصغیر/ فی عصور القتل والإرهاب» (همان، ۲: ۲۰٦). در شعر نخست، چهرۀ شیرین، تلخیِ غربت را گوارا و تحملْپذیر می‌کند؛ اما در شعر دوم، که فضای، فضای ظلمت و مرگ و وحشت و فاجعه است، شاعر در جستجوی چهرۀ شیرینِ ایشتار است تا به دستیاریِ او از این فضایِ تلخ و موحش رها شود. تمامیِ تلخکامیها با شیرینیِ حضور ایشتار در بابلِ ویران، سپری می‌شود. در شعر"طریق العودۀ" از مجموعۀ "أشعار فی المنفی"، خنده که مقوله‌ای است دیدنی با شیرینی که مقوله‌ای است چشیدنی، آمیخته شده است: «**بضحکته الحلوۀ**/ ینیر الطریق إلی ضیعتی/ أمیرٌ صغیرٌ/ إلهٌ/ ملاکٌ/ ینیر الطریق إلی ضیعتی/ **بضحکته الحلوۀ**» (همان، ۱: ۲۷۲). آنچه در این شعر غالب است و جلب توجه می‌کند، خوشبینی و امیدواری به آینده‌ای خوشایند و روشن و سرسبز است. امیر کوچک، با خندۀ شیرینش راه بازگشت را برای راویِ شعر، روشن و هموار می‌کند؛ همو با شیرینیِ خنده، تمامیِ تلخکامیها را نیز از میان خواهد برد.

شنوایی-بساوایی

در شعر "حلم" از مجموعۀ "ملائکۀ وشیاطین" تر کیبِ وصفیِ نغمۀ مجروح به چشم می‌خورد: «تعلو شفاهی **نغمۀُ مجروحۀ**» (البیاتی، ۱: ۸۲). از یک سو، آن را به اعتبار لمس‌پذیر بودنِ زخم و طبعاً شنیداری بودن نغمه، می‌توان حسامیزیِ شنوایی- بساوایی تلقی کرد و از دیگر سوی به اعتبار دیدنی بودن زخم می‌توان آن را حسامیزیِ شنوایی- بینایی دانست. فضای این شعر چنان که از عنوان آن بر می‌آید مثل دیگر شعرهایِ مجموعۀ یاد شده، فضایی رمانتیک است. پژمردگی و شکوه و اشک و نالۀ سوزناک رمانتیک، عناصر غالب این شعرند: "هلا استمعت لصرختی و شکاتی؟/وجهی ذابل القسمات/ وتنسی فی الهوی صبواتی" (همان، ۱:

۸۲)؛ در چنین فضایِ سوزناک و درد آلودِ رمانتیکی است که ترکیبِ استعاری و حسامیزِ نغمهٔ مجروح، کارکردِ زیبایی‌شناختی خود را به خوبی، نمایان می‌کند. در همین شعر، حسامیزیِ دیگری از مقولهٔ شنوایی–بساوایی به چشم می‌خورد: «وأری آلتی أحببتها وولیدها/ **یتناغیان بناعم الهمسات**/ من ذلک الشبح اشقی وما اسمه؟» (همان، ۱: ۸۲)؛ همسات به معنی نجواها در سپهر حس شنوایی قرار دارد؛ اما ناعم به معنای نرم و لطیف در سپهرِ حس لامسه. صدای لطیف، ترکیبی است رمانتیک که با محور عمودیِ شعر کاملاً همساز و همنوا است و کارکردی هماهنگ با عاطفهٔ حاکم بر آن دارد.

در شعر "طریق إلی العودة" از مجموعهٔ "أشعار فی المنفی" ترانه، بوسه است و سپیدهٔ امید: «**غنائی قُبَل**/ومیلاد حبّ وفجر أمل» (البیاتی، ۱: ۲۷۲). چنان که ملاحظه می‌شود از یک سو ترانه، شنیدنی است؛ اما بوسه، لمس کردنی؛ از سوی دیگر فجر یا سپیده وجهی دیداری دارد که حسامیزی در قلمرو شنوایی– بینایی را شکل می‌دهد. چنان که پیشتر در بینایی– چشایی گفته شد فضایِ این شعر فضایِ امیدواری و خوش بینی است. در چنین بافت و فضایی است که ترانه، بوسه‌وار می‌شود و عشقْ گونه و امیدْ بخش؛ لذا با در نظر گرفتن خندهٔ شیرین که پیشتر دربارهٔ آن سخن به میان آمد، شاعر می‌خواهد تمامیِ حواس را درگیر چنین ترانه‌ای خوشایند کند. در شعر "الأمیرة والبلبل" از مجموعهٔ "أشعار فی المنفی"، طنین صدایِ گرم به گوش می‌رسد: «ورنّ **صوتٌ دافئٌ** حنون/ موعدنا غدا، هنا» (همان، ۱: ۲۹۲)؛ صدا که شنیدنی است با گرم که مقوله‌ای است لمس کردنی، ترکیبی حسامیز، شکل داده است. چنان که پیشتر در بینایی –شنوایی گفته شد، این شعر دو فضایِ متفاوت دارد: یکی فضایِ باران عطر و و مهربانی و برگ و بار دادنِ شاخه‌ها و دو دیگر فضایِ طاعون و مرگ و تباهی و سیاهی که شهر را فرو گرفته. این تصویرِ حسامیزِ صدایِ گرم، مرتبط با محور فضای نخست این شعر است. در شعر "أحبها" از مجموعهٔ "کلمات لا تموت"، تصویر حسامیز دیگری از همین مقوله با ترکیب صدا و گرم، جالب توجه می‌نماید: «أحبّ **صوتها** الحزین **الدافئ** المنهار» (همان، ۱: ٤۱۱). در این محور افقیِ این شعرِ کوتاه که فضای غالب بر آن، دوست داشتن است، هشت بار واژهٔ احبها و حب تکرار شده است که هماهنگ با زمینهٔ عاطفیِ آن در محور عمودی است.

شنوایی-چشایی

در شعر "لا أقولها" از مجموعهٔ "أباریق مهشمهٔ" ترانه که شنیدنی است با طعام که به نوعی با حس چشایی در ارتباط است، حسامیزیِ معطوف به شنوایی- چشایی را شکل داده است: «کانت الأرض قبلنا/ للعصافیر مروَحه/ **الأغانی طعامها**/ والزهور المفتّحه» (البیاتی، ۱: ۱۸۸،۱۸۷)؛ توضیح این که طعام به اعتبار قرار گرفتن در قلمرو معناییِ خوردن از مقولهٔ حسِ چشایی است و بیاتی، آن را در شعر "مذکرات من رجل مجهول" با فعل ذاق به کار بسته است: «وذُقتَ طعم الیتم مثلی والضیاع» (همان، ۱: ۲۰۱). در شعر "الشعر یتحدی" نیز از طعمِ تلخِ خون، سخن به میان رفته است: «لم تعرفوا_أوّاه_/ طعم الدم المرّ» (همان، ۱: ۳۳۷). باری کاربستِ این تصویرِ حسامیز با فعل "کانَت"، حال و هوایی نوسالژیک را انعکاس می‌دهد؛ به عبارت دیگر، شاعر با لحنی حسرتبار از روزگاری سپری شده سخن می‌گوید که قُوت و قوّتِ زمین، ترانه بوده است و گلهایِ شکفته. همنشینیِ ترانه -که می‌تواند نماد صلح و نشاط و شادی تلقی شود- و طعام، تجربهٔ شاعر را در ارتباط با حسرت بردن به گذشته‌ای خوشایند به دستیاریِ دو قلمروِ شنوایی و چشایی تجسم می‌بخشد. تصویرِ حسامیزِ طعم و صدا در شعر "المسیح الذی أعید صلبه" از مجموعهٔ "کلمات لا تموت" نیز دیده می‌شود؛ طعم خون در صدا و شعر تجلی می‌یابد: «إن **طعم** الدم/ فی **صوتی**/ وفی **أبیات** أشعاری الشقیّهٔ/ مثل سدّ یقف اللیلهٔ/ ما بینی/ وبین البربریهٔ» (البیاتی، ۱: ۳۷٦)؛ چنان که ملاحظه می‌شود در اینجا حسامیزیِ معطوف به چشایی- شنوایی از آمیختگی طعم و شعر و صدا، تجلی یافته است و چنین تصویری هماهنگ با مضمون مسیحِ باز مسلوب است. در شعر "أغنیهٔ خضراء إلی فیروز" از مجموعهٔ "المجد للأطفال والزیتون"، ترانه که از حوزهٔ حس شنوایی است با شیرینی که وجهی چشیدنی دارد، همنشین شده است: "إفتحی النافذهٔ الزرقاء للشمس/ **فأحلی أغنیهٔ**/ فی حکایات بلادی "(همان، ۱: ۲۵۵). دربارهٔ این تعبیر حسامیز، ذیل بینایی-شنوایی سخن گفته شد. در شعر "صیحات الفقراء" از مجموعهٔ "أشعار فی المنفی"، جهان در "ترانهٔ راستین شیرین"، زاده می‌شود: «والعالم یولَد فی لمحهٔ/ فی **غنوهٔ**/ صادقهٔ **حلوهٔ**» (همان، ۱: ۲۹۱، ۲۹۰)؛ پیداست که "غنوهٔ" مربوط به حس شنوایی است و "حلوهٔ" مرتبط با حس چشایی. اگر "لمحهٔ" به معنای نگاه نیز موصوف دیگری برای "حلوهٔ" باشد، می‌توان "لمحهٔ حلوهٔ" را

حسامیزی دیگری از نوع بینایی- چشایی تلقی کرد. باری چنین حسامیزیی، آمال و آرزویِ شاعر را نسبت به زندگیِ فرحبخش و سعادتمند به کام تنگدستان به نحوی کاملاً عینی، منعکس می‌کند. همنشینیِ این تصویر با زاده شدن، حسی شیرین و خوشایند را به مخاطب، القاء می‌کند و این تصویری است همنوا با فضای عاطفی و دلالیِ شعر یعنی آرزویِ بهروزیِ فقیران.

شنوایی- بویایی

در شعر "الی‌ها" از مجموعهٔ **"**ملائکهٔ وشیاطین"، تصویرِ عطر زدن به نغمه یا عطر آمیز کردن آن به چشم می‌خورد: «یا الهی ضَمِّخْ **بعطر** صباها/ **نغماتی** واحفظْ سنا عینیها» (البیاتی، ۱: ۷۲). عطر به اعتبار رایحهٔ خوش از مقولهٔ حس بویایی است و به اعتبار قابلیت دیده شدن از مقوله حس بینایی است؛ اما نغمه در قلمرو حس شنوایی است. همنشینیِ عطر و نغمه، با آشنایی زدایی کردن از شعر، دلالت رمانتیک آن را برجسته کرده است. همین دلالت رمانتیک در شعر "مصرع بلبل" از همین مجموعه، جالب توجه است: «والبلبل العاشق **یَشْدو** وما/ فی **شَدْوه** إلاّ **عبیر** الدّما» (همان، ۱: ۱۱۳)؛ این که بلبل آواز می‌خواند و در آوازش، عبیر خون است از مقولهٔ حسامیزی است؛ زیرا آواز بلبل، شنیدنی است و عبیرِ خون، بوییدنی.خونی که در این بافت قرار گرفته نه دلالتی اجتماعی و یا سیاسی که دلالتی کاملاً رمانتیک دارد. در شعر "الذئب" از مجموعهٔ "أباریق مهشمهٔ"، بویِ خوشِ ترانه‌ای در تاریکی از رادیو به پخش می‌شود: «ومن الظلام **تفوحُ أغنیهٔ**/ یلغو بها المذیاع فی حانٍ» (همان، ۱: ۱٦۱). فعل "یفوح" به معنای بوی خوش دادن، مرتبط با حس بویایی است؛ ولی اغنیه یا ترانه مرتبط با حس شنوایی. در اینجا نیز پیداست که دلالت بخشیِ رمانتیک آن را که همسو با فضایِ کلیِ شعر است، نمی‌توان نادیده گرفت.

در اینجا خالی از فایده نیست که به حسامیزی بویایی- چشایی نیز اشارتی شود. تا آنجا که جستجو شد تنها یک مورد از این حسامیزی در اشعار البیاتی به چشم می‌خورد و موجب چنین ندرتی می‌تواند از یک سوی به تجربهٔ فردی شاعر برگردد و از دیگر سوی می‌تواند ناشی از درک و دریافتِ محدودِ آدمی از محیط با این دو حس، خاصه حسِ بویایی، باشد: «**وشَذاً** له **طعم** الدماء أحسّه / فی الجوّ» (البیاتی، ۱: ۱۰۵). شذی به معنای بوی خوش، مقوله‌ای است

بوییدنی؛ اما طعم، مقوله‌ای است چشیدنی. بافت این شعر، بافتی کاملاً رمانتیک است و این از همان ابتدای شعر کاملاً هویداست: «هذا العبیر الآلهی نشقتُه / بالأمس وحدی مِن خمائل شَعرِها» (همان، ۱: ۱۰۵). این تصویر در چنین بافت و ارتباطی انداموار است که دلالت خود را برجسته می‌نماید.

نتیجه

البیاتی چنان که ملاحظه شد، از میان انواع امکانات حسامیزی، هفت امکان را بیش و کم، دستمایهٔ خلاقیتِ شعریِ خود قرار داده است. از میان حسامیزی‌هایِ محقّق شده در شعر وی، چنان که نمونه‌هایِ بررسی شده که برگرفته از تمامیِ دیوان است، نشان می‌دهد، بیشترین بسامد در حوزهٔ بینایی- شنوایی و کمترین بسامد در حوزهٔ بویایی- چشایی است. دلالت و کارکردِ هر عنصری از این شگرد هنری، همساز و هماهنگ و همبسته با محور عمودی هر شعر یعنی با فضایِ کلی و زمینهٔ عاطفی و دلالیِ آن است؛ به این معنا که شاعر به یاریِ قوهٔ تخیل خلاق و با دقت نظر و ظرافت طبع خود، دو حس متفاوت را همنشین کرده تا با آفریدن تصویرهایی استعاری، هم تجربه‌ها و اندیشه‌های خود را به گونه‌ای نظرگیر و برجسته القاء کند و هم انسجامی انداموار به ساختار هر شعر بدهد. از نکات قابل توجه در حسامیزی‌های البیاتی، کاربستِ صادقانه و خلاقانهٔ این هنرْسازه و نگاهداشتِ جانبِ اعتدال و اجتناب کردن از صنعتْ زدگی است؛ چندان که شعر وی نه محل نمایش افراطیِ این ابزار هنری شده و نه به رغمِ خلافْ آمدِ عادت و گاه دیریاب بودنِ این شگردِ هنری، به معمایی میانْ تهی، بدل شده است. شاعر با کاربستِ این هنرْسازه، ضمن زدودن عادتهایِ ذهنیِ مخاطب، عواطف و لحظه‌ها و تجربه‌هایِ زیستهٔ خود را به گونه‌ای حسْپذیر و ملموس، تصویر کرده است؛ عواطف و لحظه‌ها و تجربه‌هایی که به موجبِ انتزاعی بودن، دشوار بتوان با بیان عادیِ کلام، آن‌ها را تعین و تجسم بخشید و به مخاطب، انتقال داد.

کتابنامه

۱. أبونواس، الحسن بن هانئ. (۱۹۵۳م). *الدیوان*. حقّقه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجید الغزالی. القاهرة: مطبعة مصر.

٢. اسمیت، ژوئل. (١٣٨٧ش). *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمه شهلا برادران خسروشاهی. چاپ دوم. تهران: فرهنگ معاصر و انتشارات روزبهان.

٣. البیاتی، عبدالوهاب. (١٩٩٠م). *الدیوان*. مجلدان. الطبعة الرابعة. بیروت: دار العودة.

٤. ترکه اصفهانی، صائن الدین علی بن محمد. (١٣٨٤ش). *شرح نظم الدر*. تصحیح و تحقیق اکرم جودی نعمتی. چاپ اول. تهران: میراث مکتوب.

٥. الثعالبی، أبومنصور. (٢٠٠٣م). *التمثیل والمحاضرة*. تحقیق قصی الحسین. الأولی. بیروت: دار ومکتبة الهلال.

٦. سلیمی، علی؛ رضا کیانی. (١٤٣٥ق/ ١٣٩٣ش)."الصور البصریة المحوّلة فی شعر سهراب سپهری و عبد الوهاب البیاتی". *"مجلة اللغة العربیة وآدابها"* قم: پردیس قم (دانشگاه تهران). العدد الأول. السنة العاشرة.

٧. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (١٣٧٠ش). *موسیقی شعر*. چاپ سوم. تهران: آگاه.

٨. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (١٣٩٢ش). *زبان شعر در نثر صوفیه، درآمدی به سبک شناسیِ نگاهِ عرفانی*. چاپ اول. تهران: سخن.

٩. کروچه، بندتو. (١٣٧٢ش). *کلیات زیبا شناسی*. ترجمه فؤاد روحانی. چاپ چهارم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

١٠. مولوی، جلال الدین محمد. (١٣٨٧ش). *غزلیات شمس تبریز*. مقدمه، گزینش و تفسیر محمد رضا شفیعی کدکنی. ٢ جلد. چاپ اول. تهران: سخن.

١١. نجفی، ابوالحسن. (١٣٨٧ش). *مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*. چاپ دهم. تهران: نیلوفر.

١٢. هرودوت. (١٣٦٢ش). *تاریخ هرودوت*. ترجمه غ. وحید مازندرانی. چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

١٣. ولک، رنه؛ آستین وارن. (١٣٨٢ش). *نظریة ادبیات*. مترجمان، ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

14. Boring, Edwin Garrigues & others. (1935). **Psychology, A Factual Textbook**, New York, John willy & Sons, Inc. London: Chapman& Hall, Limited.

15. J.E.Cirlot. (1976). ***A Dictionary of symblols***, translated from Spanish by Jack Sage, foreword by Herbert Read, Rotledge & Keegan Paul, London and Henely.

16. Downey, June, E. (Aug. 29, 1912). «Literary Synesthesia», **The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods**, Journal of philosophy, Vol. 9, No. 18, pp.490-498.
17. O'Malley, Glenn. (Jun. 1975). «Literary Synesthesia», **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Vol.15, No. 4, pp.391-411.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی