

## نگاهی تطبیقی به شعر معاصر ایران و عراق از

### منظر ناسازواری‌های هنری

رضا کیانی<sup>۱</sup> فاروق نعمتی<sup>۲</sup> علی سلیمی<sup>۳</sup>

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۷/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۰۵

## A comparative approach to art Paradoxically in the contemporary poetry of Iran and Iraq

Reza Kiany,<sup>1</sup>Farooq Nemati,<sup>2</sup> Ali Salimi<sup>3</sup>

### چکیده

آشنایی‌زدایی معنایی، گاه از طریق آمیزش ناسازواری‌هایی به دست می‌آید که تلفیق آن‌ها با همدیگر برای مخاطب، غیرمنتظره است. شاعران امروز با همنشین نمودن گونه‌های ناهمگون و پیوند مفاهیم متناقض، شیوه‌ی هنجارین برخورد با واژگان را تغییر داده‌اند. از این منظر، بخش وسیعی از نوآوری‌های زبان ادبی شاعران معاصر ایران و عراق - با توجه به قرابت‌های خاص فکری و فرهنگی - در گستره‌ی تصویرپردازی‌های بدیع «متناقض‌نما» نمود یافته است. اگرچه در نگاه نخست، با باورهای محتوم وی چندان هم‌خوانی ندارد، اما پس از اندک درنگی، ناخواسته به همراهی با شاعر افتاح شود و از زیبایی‌های نهفته در ناسازواری هنری وی لذت برد. بر این اساس باید گفت، آفرینش تصاویر ادبی شاعران معاصر ایران و عراق در پوشش «متناقض‌نمایی»، هرگاه که با نوآوری هدفمند آنان همراه بوده و به ایجاد پیوندهای عمیق میان واژگان متضاد منجرگشته، شعر را در هاله‌ای از تخیل ناب هنری فرو برده و مخاطب را به کشف ظرافت‌های نهفته در لایه‌های معنایی واژگان برانگیخته است. این پژوهش، پاسخ به این پرسش است که مهم‌ترین بین‌مایه‌هایی که به شکل مشترک در سروده‌های شاعران معاصر ایران و عراق، به تلفیق واژگان متناقض منجر گشته و عرصه‌ی معنایی زبان را به چالش کشانده، کدامند؟ یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که شاعران معاصر ایران و عراق با هم‌ساز نمودن واژگان ناسازوار، مخاطبان را در ژرفنای رفتارهای غیر معمولی غوطه‌ور ساخته‌اند که اغراض مشترک و قابل مقایسه‌ای را دنبال می‌کند. **کلیدواژه‌ها:** ادبیات تطبیقی، شعر معاصر ایران و عراق، متناقض‌نمایی، ناسازواری، آشنایی‌زدایی.

### Abstract

Companion to contemporary poets such heterogeneous and linked by conflicting concepts, normative ways of dealing with words that attack. Clearly, the ambiguity of such images makes the reader's mind in unknown space journey that although at first glance, to manifest his beliefs so inconsistent, but after a short journey, along with the poet's unwanted persuasion and beauty lies in his artistic Nasazvary enjoy. Accordingly, it must be said, created a literary picture of contemporary poets of Iran and Iraq Paradoxically covered when they are accompanied with meaningful innovations and creating deep connections between words opposite Mnjrgshth, poetry, art, immersed in an aura of pure imagination and the audience to explore the subtleties hidden in the layers of meaning that words evoked. The authors work is based on this research, the answer is: What are the main theme that is shared in poems by contemporary poets of Iran and Iraq, and has led to inconsistent terminology combining the semantic field of the challenges of the language?

The findings show that contemporary poets of Iran and Iraq to accommodate the paradoxical words audiences have plunged deeply unusual behavior with Common purposes to that pursues and feelings to the audience in an affected area .

**Keyword:** comparative literature, nostalgia, memories, Mohammad Hossein Shahriar, Sayyed Qutb

1. Assistant Professor, Payame Noor University

2. Assistant Professor, Payame Noor University

3. Associate Professor, Razi University

<sup>۱</sup>دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی

r.kiany@yahoo.com

<sup>۲</sup> استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور

farooq.nemati@gmail.com

<sup>۳</sup> استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی

## ۱. مقدمه

شعر تجلی‌گاه واژگان است و درونی‌ترین تخیلات را در شنونده یا خواننده پدید می‌آورد. در این هنر ناب، آرایه‌های ادبی، به نحوی خاص چهره‌ی هستی و پدیده‌های موجود در آن را در پهنه‌ی خیال مخاطب، جلوه می‌دهند. به تعبیر دقیق‌تر می‌توان گفت واژگان، مواد مذابی هستند که از دهانه‌ی آتشفشان تخیل شاعر فوران می‌کند و گسل‌های سکوت را از هم می‌شکنند، تا نمودی دیگرگونه را در سطح شعر پراکنده سازند.

بدیهی است که «شکل ذهنی شعر، روی خط بیان مبهم‌گونه و غیر مستقیم جریان دارد» (علی-پور، ۱۳۸۷: ۶۵). شاعر، با درهم تنیدن واژگان ناساز، بر باورهایی که با خون و گوشت مخاطب عجین شده، مهر بطلان می‌زند و پیش‌فرض‌های وی را نقش بر آب می‌کند. در تصاویری که برمبنای متناقض‌نمایی پی‌ریزی شده‌اند شاعر صاحب‌ذوق، «مفهوم درونی خود را با کلمه‌ها و قوانین معمول زبان به صورتی شگرف، از طریق شکستن هنجارها و ساختن زبانی دیگر بیان می‌کند. در حقیقت، متناقض‌نما یک امکان زبانی است برای برجسته‌سازی که به جهت شکستن هنجار زبان و عادت-ستیزی موجب شگفتی و در نتیجه القاذ می‌شود» (حسن‌پورآلاشتی و باغبان، ۱۳۸۶: ۱). همچنین اگر دنیای خیال، دنیای سیال و آمیختگی است و در آن، «هرچیزی می‌تواند عین چیز دیگری باشد، در زبان هنری نیز باید چنین انعطافی باشد تا هر دال و نشانه‌ای عین نشانه‌ای دیگر باشد. از این‌رو، بیان هنری آن نیز بیانی آمیخته و درهم فرو رفته است. در این محدوده، الفاظ و واژگان دیگر حکم شیشه‌های صاف و بی‌رنگی را ندارند که معانی و مصداق‌شان را از پس خود نشان دهند؛ بلکه چون آینه‌ای شده‌اند

که هرآنچه هنرمند در برابرشان گذارد، منعکس می‌کند (مظفری، ۱۳۸۱: ۲۵).

شعر امروز با نوآوری‌های قابل تأمل در صور خیال و تلاش در خلق تصاویر و ترکیبات تازه، زبان را از یکنواختی خارج نموده و به آن حیاتی دوباره بخشیده است. شاعران معاصر با شخصی‌سازی عواطف در دو محور هم‌نشینی و جان‌نشینی و عدول آگاهانه از خودکاری زبان، اصول قراردادی را پس می‌زنند تا کلام خویش را برجسته نمایند. شاعران معاصر، مفاهیم بسته و تمام شده را نمی‌پذیرند و خود را تابع الزامات منطقی عقل نمی‌دانند. راهی که آنان در شعر سربایی در پیش می‌گیرند، راهی است پُر فراز و نشیب که تمام مرزهای متروک تکرار را درهم می‌نوردد؛ تا بدان‌جا که در برابرشان چیزی جز جوشش همه سویه‌ی نوآوری نمی‌ماند؛ جوششی که غافل‌گیری‌هایش را تا ابد، پایانی نیست. افسون سخن این شاعران، گاه باورهای محتوم مخاطبان را مورد توجه قرار می‌دهد و آن‌چه ممکن است در قالب استدلال، نامفهوم و دور از ذهن باشد، مفهوم می‌سازد و در دسترس همگان قرار می‌دهد. شاعران امروزی با اعتقاد به چنین کارکردی است که واژگان را در پس دیوار بلند باورها، محبوس نمی‌کنند، و با عدول از هنجارهای طبیعی زبان، امکان دیگرگونه دیدن را برای مخاطبان فراهم می‌آورند.

یکی از شیوه‌هایی که در شعر معاصر، از هنجارهای معنایی زبان، آشنایی‌زدایی کرده، خلاقیت شاعران در جذب عناصر و صور متضاد و متناقضی است که در کنار همدیگر به وحدتی جدایی‌ناپذیر می‌رسند. به تعبیر بهتر، تخیل سیال شاعران در روند سازگاری میان واژگان متناقض، به خلاقیتی دست می‌زند که همانند مغناطیسی پُر توان، عناصر متضاد را به خود جذب می‌کند.

متناقض‌نمایی و تبیین کیفیت کاربرد آن در شعر معاصر ایران و عراق است که با بررسی تطبیقی از شواهد شعری برخی سرایندگان دو کشور است.

ذکر این نکته ضروری است که در حوزه‌ی متناقض‌نمایی و تلفیق واژگان ناهمگون، تاکنون پژوهشی به شکل تطبیقی، بُن‌مایه‌های مشترک را در شعر معاصر ایران و عراق تحلیل و بررسی نکرده است. امید است که نگارندگان پژوهش حاضر بتوانند گوشه‌ای از توانش هنری شاعران دو سرزمین را در این محور تصاویر بدیع به مخاطبان عرضه نمایند و راه را برای انجام پژوهش‌های کامل‌تری در این زمینه هموار نمایند.

ناگفته نماند که با توجه به گستره‌ی وسیع 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 نیمه دوم قرن بیستم در دو کشور می‌پردازد که عبارتند از: «مهدی اخوان‌ثالث»، «سهراب سپهری» و «قیصر امین‌پور» در مقایسه با «بلند الحیدری»، «عبدالوهاب البیاتی» و «سعدی یوسف». همچنین اشعاری از این سرایندگان انتخاب شده است که ارتباط مستقیمی با موضوع مورد بحث دارد.

## ۲. بیان مسأله

تخیل هنری شاعران امروز، همواره بر صمیمیت سیال شعر، شناور است و در عمق واژه‌ها، در جستجوی صید تصاویر تازه، آرام و قرار ندارد. به بیان دیگر، در شعر معاصر، چپ‌نش دیگرگونه و خلاف‌آمد واژگان درکنار یکدیگر، ذهن مخاطب را با سازه‌های نامتعارفی از تصاویر، درگیر می‌نماید که ردّ پای در گذشته‌ی ادبیات ندارند. تلاش شاعران امروز برای خروج از هنجارهای معنایی زبان از طریق ساخت

چنین ترفند هنرمندانه‌ای که از اجتماع دو قطب متناقض به‌دست می‌آید، گاهی در شعر معاصر ایران و عراق، -با توجه به پیوندهای خاص فکری و فرهنگی، و تحت تأثیر عوامل مختلف زندگی امروزین- جلوه‌ای قابل مقایسه به خود گرفته؛ به-گونه‌ای که بخش وسیعی از زیبایی‌های زبان ادبی شاعران این دو سرزمین که نتیجه‌ی ذوق پویا و ذهن عادت‌گریز آنان بوده، در گستره‌ی تصاویر مشابه «متناقض‌نما» نمودی ویژه یافته است. آنان با اعتقاد به این که ابداع‌هایی که در شعر رخ می‌دهند، در کنار هم قرار می‌گیرند، به هم می‌رسند و یکدیگر را قطع می‌کنند اما هیچ چیز دیگری را نفی نمی‌کنند، واژگان متناقض را در پوشش تصاویری بدیع در می‌آورند که اگرچه در ظاهر، خلاف عقل و منطق می‌نمایند ولی مقبول و مطلوب مخاطبان واقع می‌شوند.

آنچه در این پژوهش با شیوه‌ی تحلیلی-توصیفی و با تکیه بر مکتب آمریکایی در ادبیات تطبیقی، به مقایسه‌ی آن خواهیم پرداخت، بررسی این مسأله است: مهمترین بُن‌مایه‌هایی که به شکل مشابه، به ایجاد رابطه میان واژگان متناقض در سازه‌های تصویری شاعران امروز ایران و عراق شده، کدامند؟ برای پاسخ به این پرسش باید ببینیم که دریافت آزادانه و تخیل فردی این شاعران چه نقشی در باروری ترکیب‌های نوین متناقض‌نما داشته است؟

در بیان اهمیت این موضوع باید گفت، ضرورت انجام چنین پژوهش‌هایی بیش از هر چیز، نیاز جدی دانش‌پژوهان به پردازش و بررسی تطبیقی موضوعات زبان‌شناختی در ادبیات ملل مختلف است که امروزه در مباحث ادبی، جایگاه مهمی دارد. بر این اساس، هدف از پژوهش، تحلیل بُن‌مایه‌های

در ادبیات فرنگی، «پارادوکس» عبارت است از «بیانی که اگرچه در ظاهر، سخنی متناقض و گاه حتی بی‌معنا می‌نماید. با دقت و تأمل در آن مشخص می‌شود که کلام، دارای معنایی معتبر و گاه بلند و متعالی است.» (M. H. Abrams, 1993:140) به تعبیر دیگر، «پارادوکس» «بیانی ظاهراً نقیض یا ناسازگار با منطق و عقیده‌ی عموم است که برخلاف مهممل بودن ظاهری، معنا یا حقیقتی را دربر دارد» (Gary, 1990:150)؛ بدین معنی که اتخاذ چنین شیوه‌ای «اگر در منطق، عیب است در هنر اوج تعالی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۷)

واژه‌ی «پارادوکس» در عربی معادل «المفارقة» یا «التناقض الظاهری» و در زبان فارسی معادل اصطلاحاتی همچون «متناقض‌نمایی»، «بیان نقیضی»، «خلاف‌آمد» و «ناسازواری هنری» است و در تعریف آن چنین آمده است «ترفندی است که هنرمند آگاهانه برای گیرایی و دل‌نشینی بیشتر سخن خود به‌کار می‌برد؛ بدین صورت که ارکان کلام یا اجزای ترکیب را به ظاهر، متناقض و متضاد می‌نمایاند؛ اما پس از دقت، تناقض ظاهری رفع شده و معنا از بطن آن جلوه می‌نماید» (محبّتی، ۱۳۸۰: ۱۷۱). به عبارت دیگر، «متناقض‌نمایی» به همراه دیگر مصطلحاتی که با آن مترادف هستند، «کلامی است که تناقض ظاهری آن‌چنان شگفت‌انگیز است که ما را به کشف معنای نهفته و مفهوم واقعی بر می‌انگیزد» (شبان، ۲۰۰۲: ۱۷). بنابراین، «متناقض‌نما» شگفت‌انگیز است «زیرا با ترکیب دو امر متناقض، وحدتی به ظاهر محال را در خیال می‌آفریند؛ وحدتی که درنگ‌آفرین و تأمل‌برانگیز است و جریان خودکار ادراک را درهم می‌ریزد» (صیادی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۹۴).

«متناقض‌نما»، «با توجه به معنای لغوی و تعریف و توضیح اصطلاحی‌اش در علم بدیع، یکی از

ابتکاری شبکه‌های تصویری، مخاطبان را در برابر آن-چه خلاف عادت است، متحیر می‌سازد و ذهن‌شان را برای درک آن‌چه غریب می‌نماید، به تکاپو وادار می‌نماید.

در این رهگذر، شاعران معاصر ایران و عراق همانند شاعران دیگر سرزمین‌ها، با تعرض در معانی قراردادی و مورد انتظار مخاطبان و برهم زدن معادله‌های ذهنی آنان، انبوهی از تصاویر نوپا و بی-پیشینه را در مدار زبان وارد کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که هیجان ذهنی این شاعران، خوانندگان را با طیفی مواج از تصاویر هنجارگریزی مواجه ساخته که امکان انتقال مشترک مجموعه‌ای از خیال و اندیشه را توأمان فراهم می‌کند. به بیان دیگر، شعر معاصر ایران و عراق، ظرفیت و انعطاف خود را در پذیرفتن شیوه‌های بدیع به‌خوبی نشان داده و شاعران آن ثابت کرده‌اند که هیچ‌گاه به اصول بنیادین و تعیین شده‌ی پیش از خود اکتفا ننموده‌اند و همواره به پیمودن راه‌های نرفته، چشم دوخته‌اند. بدین دلیل است که سروده‌های آنان در کنار این‌که بازتابی از جریان‌های اجتماعی و سیاسی دنیای امروز است، در همان حال، به ارائه‌ی تغییرات غیر عادی در ساختارهای زبانی نیز می‌پردازد. به عبارت دیگر، شاعران امروز ایران و عراق در رو به رو شدن با دنیای پیرامون خود، با کنار زدن شیوه‌ی هنجارین دیدن، مجموعه علائم جدیدی را برای ادراک در اختیار مخاطبان قرار می‌دهند.

## ۱-۲. نگاهی به واژه‌ی متناقض‌نمایی

یکی از مقوله‌های مهم نقد جدید ادبی، «ناسازواری هنری» و «متناقض‌نمایی» است که در برخی از منابع به آن «بیان نقیضی» یا «خلاف‌آمد» و در پاره‌ای دیگر «تصویر پارادوکسی» نیز به آن اطلاق شده است.



عمر از نظر تو جاودانگی گردد  
گر باد به دوزخ برد از کوی تو خاک  
آتش همه آب زندگانی گردد

(ابوالفرج رونی، به نقل از همایی، ۱۳۶۴: ۲۷۴)  
آن‌گونه که می‌بینیم، هنر شاعر در این دو بیت، تنها گردآوردن چهار عنصر متضاد «آب»، «باد»، «خاک» و «آتش» نیست. «در بیت نخست، تضاد غم با شادمانی و تضاد عمر - که معمولاً به کوتاهی و زودگذری مشهور است - با جاودانگی، خود، از نیرومندترین تصویرهای «خلاف‌آمد» به‌شمار می‌آید. در بیت دوم، گذشته از بیان چهار عنصر، تضاد واژگان «آب» و «آتش» - که به هر صورت مانع‌الجمع‌اند - تصویری است دل‌پذیر و در شمار «خلاف‌آمد» های شاعرانه قرار می‌گیرد. افزون براین، مفهوم عارفانه‌ی بیت دوم سبب می‌شود تا بتوانیم تصویر «خلاف‌آمد» این دو بیتی را هم در گروه «خلاف‌آمد» های شاعرانه و هم، در گروه «خلاف‌آمدهای عرفانی» طبقه‌بندی کنیم» (ر.ک: اوحدی، ۱۳۹۰: ۱۵۶-۱۵۵).

در کتاب اسرارالبلاغه در مبحث تناسی تشبیه - که خود از مقوله‌های بسیار دل‌پذیر علم بیان است - عبدالقاهر جرجانی، ابیاتی را مثال آورده که برخی از آن‌ها گذشته از دیدگاه تناسی تشبیه، مصادیقی است نیرومند از تصویرهای «خلاف‌آمد شاعرانه»، برای نمونه:

قَامَتْ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ  
نَفْسٌ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ نَفْسِي  
قَامَتْ تُظَلِّلُنِي وَمِنْ عَجَبِ  
شَّمْسٌ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ

(ر.ک: جرجانی، ۱۹۵۴: ۳۸۰)

(آن وجودی که از جان به نزد من محبوب‌تر است، برخاست تا از گرمای آفتاب بر من سایه

زیباترین آرایش‌های کلامی است که راز زیبایی آن در آشنایی‌زدایی و ایجاد بهت و حیرتی است که در مخاطب و خواننده ایجاد می‌کند.» (چناری، ۱۳۷۷: ۲۲۸) در ساختار تصاویر «متناقض‌نما» معمولاً دو صورت و عنصر متناقض وجود دارد که تخیل سازگاری آفرین شاعر، آن‌ها را به چنان اتّحادی از هماهنگی رسانده که مخاطب در نگاه اول، متوجه تضاد و تناقض موجود در میان آنها نمی‌شود» (مظفری، ۱۳۸۱: ۱۷۰-۱۶۹).

«متناقض‌نما» یا «پارادوکس» در شعر، هم در حوزه‌ی زبان و هم در حوزه‌ی معنا، باعث آشنایی - زدایی و برجستگی کلام می‌شود، «زیرا از وجه زبانی و در محور هم‌نشینی، واژگانی نقیضی که یک معنای قراردادی و منطقی را نقض می‌کنند، نادرست به نظر می‌آیند، اما چون در بافت کلی زیر ساخت کلام، پس از زدودن غبار عادت، مفهوم ابداعی و حقیقی دیگری را اثبات می‌کند، درست هستند. به‌اعتباری، اگرچه در ظاهر، خلاف عقل و ضد و نقیض هستند، در باطن، مطلوب و پسندیده است» (مدرسی و ملکی، ۱۳۸۷: ۲).

۲-۲. پیشینه متناقض‌نمایی در ادب فارسی و عربی آنچه در کتاب‌های قدیمی بلاغت فارسی در مقوله‌ی «متناقض‌نمایی» یافت می‌شود، مبحثی است با عنوان «طباق» یا «تضاد». شمس قیس رازی در این زمینه می‌نویسد: «در صفت سخن، مقابله‌ی اشیای متضاد را «مطابقه» خوانند، از آن‌روی که ضدان مثلاند در ضدیت» (شمس‌قیس رازی، ۱۳۱۴: ۲۵۶). وی در ادامه - بی‌آن‌که به تحلیل مثال‌ها بپردازد - چند نمونه‌ی شعری را در این زمینه ارائه می‌دهد که از همه مشهورتر این دو بیت است:

غم بالطف تو شادمانی گردد

شاعران است. چرا که «آنچه به هر جزء زبان هویت می‌بخشد، تقابل‌های آن با اجزای دیگر در درون نظام زبان است. وقتی از نظام بالقوه‌ی زبان به یکی از جنبه‌ها و کاربردهای بالفعل آن که شعر است، می‌رسیم. این تقابل‌ها و تضادها بیشتر به چشم می‌آیند. اندیشه‌ی شعری با درهم شکستن هنجار و نحو معمول زبان و ایجاد تنش و تقابل بین اجزاء و عناصر ساختی، شکل می‌گیرد و در بسیاری از موارد، این تضادها و تقابل‌های دوگانه و گاه سه‌گانه به ساختاری «پارادوکسیکال» تبدیل می‌شوند» (واعظ و صدری، ۱۳۹۱: ۱۳۳).

از ویژگی‌های «متناقض‌نمایی»، داشتن صورت ایجازی در تصاویر، همراه با توانایی قابل توجه در بیان مفاهیم است. نقش تناقض، دادن کثرت معنوی به شعر است و هر شعری که از این جنبه برخوردار باشد، غنی‌تر محسوب می‌شود» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۷۹).

کارکردهای هنری «متناقض‌نمایی» متعدد است. کاربرد این ترفند هنری در شعر امروز، «موجب آشنایی زدایی، برجسته‌شدن معنی، ایجاز، دو بُعدی شدن سخن و ابهام معنایی می‌گردد. شاعر با بهره‌گیری از «متناقض‌نما»، زبان عادی و فرسوده را به کلامی شگفت‌انگیز و غریب تبدیل می‌نماید و زبان برجستگی می‌یابد؛ در این صورت نه تنها لفظ توجه‌انگیز می‌شود، بلکه معنی نیز اعتلا پیدا می‌کند. همچنین، ایجاز حاصل از آن موجب کثرت و دو بُعدی شدن معنا و زبان می‌گردد. بی‌تردید، دو بُعدی کردن و دو منظره ارائه دادن، شگفت‌انگیز بوده و موجب زیبایی می‌شود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۸-۹۷). به تعبیر دیگر، شاعر با بهره‌گیری از شگرد «متناقض‌نمایی»، «مضمون ادعایی (کذب شعری) می‌آفریند و با گریز از منطق حاکم بر هستی، به

افکند؛ برخاست تا بر من سایه افکند و شگفتا که آفتابی از آفتابی بر من سایه می‌افکند».

بیت زیر نیز از زیباترین نمونه‌های «متناقض-نمایی» در شعر کهن عرب است:

كَبُرْتُ حَوْلَ دِيَارِهِمْ لَمَّا بَلَدْتُ  
مِنْهَا الشُّمُوسُ وَكَيْسَ فِيهَا الْمَشْرِقُ

(المتنی، ۱۹۳۸: ۲/۲۲۴)

(آن‌گاه که در دیار آنان [ممدوحان]، این همه آفتاب دیدم که همه از مغرب می‌تابند، از شگفتی، خدای را تکبیر گفتم.) «سایه افکندن آفتاب» و «خورشیدی که از مغرب می‌دمد»، از نیرومندترین تصویرهای «متناقض‌نمایی» به‌شمار می‌آید.

گویندگان و شاعران بزرگ -فارسی و عربی- زبان- از دیرباز بدین ابزار هنری توجه داشته و به اهمیت آن در زیباشناسی سخن و تأثیر کلام پی برده و با دل‌پذیرترین شیوه‌های ممکن آن را بیان داشته‌اند (اوحدی، ۱۳۹۰: ۱۵۶-۱۵۵). البته «هرچه از زمان گذشته به دوران معاصر می‌رسیم، به‌واسطه‌ی نگاه جزئی‌نگر و تجزیه‌کننده، تعداد صنایع بدیعی بیشتر می‌شود؛ اگرچه در بسیاری از موارد، این تعدد و تکثر و عنوان‌تراشی، چندان مفید و سودمند نبوده است، توقع ما از علمای بلاغت و بدیع گذشته با توجه به نگاه دقیق و زیرکانه‌ی ایشان به مسائل بدیعی و بلاغی، این بود که دست کم به این نوع ظریف و زیبای تضاد؛ یعنی «متناقض‌نما» با هر عنوانی که مناسب می‌دانستند، با شاهد مثال بیشتری، اشاره می‌کردند» (مرتضایی، ۱۳۸۵: ۲۲۲).

## ۲-۳. کارکرد هنری متناقض‌نمایی در آشنایی-

### زدایی معنایی از شعر معاصر

گسترده‌گی و فراوانی «متناقض‌نمایی» در شعر معاصر، یکی از عوامل اصلی هنجارگریزی معنایی در زبان

مخالف با نُرم زبان، موجب برجستگی لفظ و معنی شعر می‌شود و با ژرف‌ساختی حقیقی که با تفسیر و تأویل به‌دست می‌آید، تهییج مخاطبان را برمی‌انگیزد.

## ۲-۴. بُن‌مایه‌های مشترک متناقض‌نمایی در شعر

### معاصر ایران و عراق

«شاعران، هنگامی که به سراغ زبان و واژه‌های آن می‌روند، متناسب با استعداد خود، از تمام توانایی‌های آن بهره می‌جویند. در حالی که غیر شاعران، فقط یکی از توان‌های واژه؛ یعنی معنای صریح و قاطع آن را به‌کار می‌گیرند» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۱۰۴) از این رهگذر، شعر معاصر ایران و عراق، جلوه‌گاه تخیل سازگار آفرین شاعرانی است که به شیوه‌های نسبتاً مشابهی، عناصر متناقض را در وحدت‌های جدایی‌ناپذیر، آن‌چنان به‌هم پیوند داده‌اند که مخاطب در نگاه نخست، متوجه تناقض موجود در میان آن‌ها نمی‌شود. کوشش پی‌گیر این شاعران در خلق تصاویر «متناقض‌نما»ی تازه و نوپا، همواره با اغراضی همراه بوده که بتوانند، مسیر تماشای خوانندگان را تغییر دهند. اراده‌ی هوشمندانه‌ی شاعران این دو سرزمین در گریز از هنجارهای معنایی زبان، با اجتماع واژگانی که از لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند، به سروده‌هایشان سیمایی برجسته بخشیده است.

## ۲-۴-۱. آزادی و آزادگی با اسارت و بندگی

یکی از زمینه‌هایی که در بحث‌های مربوط به آمیزش ناسازها به ایجاد تقابلهای و تنش‌های معنایی میان واژگان مختلف منجر می‌گردد، رویکرد آرمانی شاعران معاصر به زندگی و پدیده‌های پیرامون است. در این میان، قیصر امین‌پور با بیانی که

آفرینش جهانی دیگر دست می‌یازد؛ یعنی همان جهان مطلوب و تخیلی که در قلمرو نظام علیّت، امکان وجود آن میسر نمی‌باشد، در شعر ساخته می‌شود» (دیچز، ۱۳۶۶: ۲۵۶). در این شیوه‌ی هنری، «گویی خواننده در نگاه اول با مطلبی بی‌معنی و خلاف عقل مواجه می‌شود؛ در نتیجه در آن سخن، تأمل بیشتری می‌کند. این تأمل‌انگیزی که احتمالاً به کشف معنی نیز منجر می‌گردد، سبب احساس زیبایی‌شناختی و لذت خواننده می‌شود» (چناری، ۱۳۷۷: ۲۲). براین‌اساس باید گفت، «تعمیق بینش، افزایش دقت و وضع قوانین زبان‌شناختی جدید از مواردی است که می‌توان از طریق هنر «متناقض‌نمایی» بدان دست یافت. با بهره‌گیری از این هنر، کلام از گویش معمول خارج شده و زبان عادی، به سخنی تازه تبدیل می‌شود» (کریمی‌فرد و مهرگان، ۱۳۹۰: ۱۷۰-۱۶۹).

شاعران معاصر با اتخاذ چنین ترفندی، «هم بافت حاکم بر روابط زبان را درهم می‌ریزند و هم از نظر معنایی، بافت موقعیت؛ یعنی قراردادها و پیش‌فرض‌های مقبول ذهن جامعه و محیط زندگی را که در فهم سخن مؤثرند، نادیده می‌گیرند و به ارائه مفهوم تازه و آفرینش هنری دست می‌زنند» (مدرسی و ملکی، ۱۳۸۷: ۴-۳). بنابراین، هنجارگریزی در حوزه‌ی معنایی شعر معاصر، گاه از طریق آمیزش ناسازهایی به‌دست می‌آید که ترکیب ناگهانی آن‌ها با یکدیگر برای مخاطب، غیرمنتظره و دور از ذهن است. آنان با آمیزش گونه‌های ناهمگون در کنار هم و پیوند میان مفاهیم ناسازگار، شیوه‌ی هنجارین برخورد مخاطبان با واژگان را مورد توجه قرار می‌دهند و نگاه‌شان را تا دور دست‌های تسخیر نشده‌ی زبان، توسعه می‌دهند. به بیان دیگر، «متناقض‌نما»، اندیشه‌ای آشنایی‌زدایی‌شده است که با ظاهری

بارقه‌هایی از وارستگی نسبت به تعلقات دنیوی در آن هویدا است، تصویری متناقض‌نما از هم‌آغوشی دور از ذهن «رهایی و بند» و «اسارت و آزادگی» عرضه می‌نماید و به زبان خویش برجستگی ویژه‌ای می‌بخشد:

الهی به زیباییِ سادگی!  
به الاییِ اوج افتادگی!  
رهایم مکن جز به بند غمت!  
اسیرم مکن جز به آزادگی!

(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۷۶)

در سروده‌ی بالا، شاعر با بهره‌برداری هنرمندانه از ساخت‌های متناقض‌نما از زبان خود آشنایی زدایی نموده است تا اندیشه‌های عرفانی خود را با قوت بیشتری به مخاطب عرضه نماید. چگونه ممکن است کسی در آن واحد، هم رها و آزاد باشد و هم اسیر و دربند؟! آنچه تناقض ظاهری سروده‌ی فوق را در ساحت عقل و منطق، تأویل و تفسیر می‌کند، آن است که شاعر در پیشگاه الهی، ارزش اسارت و دربند بودن را از رهایی و آزادگی کم نمی‌داند، بنابراین با هم‌ساز نمودن مفاهیم متضاد، وحدتی می‌آفریند که در نگاه نخست محال می‌نماید، اما با اندک تأملی تناقض مورد نظر از میان می‌رود.

عبدالوهاب البیاتی نیز در آن حال که با توسل به نمادهای موجود در طبیعت به توصیف آرمانی مقام شهید می‌پردازد، در ساختی متناقض‌نما همانند امین‌پور، واژگان «مأسور: اسیر» و «طلیق: آزاد» را در محور هم‌نشینی با یکدیگر قرار می‌دهد:

وَاسْتَرَدَّ الْمَيِّتَ الْحَيُّ حِصَانَ الْعَرَبِ / وَاسْتَقَرَّتْ رَوْحُهُ  
الْهَائِمَةُ الْمُضْطَّرَبَةُ / فِي الْعُصُونِ الْمُزْدَهَرَةِ / وَتَوَاءَ  
النَّمْرِ / فَإِذَا مَا عَرَّتِ الرِّيحُ قَمِيصَ الشَّجَرَةِ / وَهَوَّتْ  
أُورَاقَهَا ذَابِلَةً فِي الْمَقْبَرَةِ / مَدَّ مِنْ فَصْلِ إِلَى فَصْلِ يَدِ  
الشَّحَاذِ لِلنَّوْرِ وَقَطْرَاتِ الْمَطَرِ / كَأَمِنًا كَالنَّارِ فِي الْأَشْيَاءِ،

مَأْسُورًا طَلِيقًا / بَاجِئًا كَالنَّهْرِ عَنِ مَجْرَاهِ فِي أَرْضِ  
الْخُرَافَاتِ وَغَابَاتِ الْحَرِيقِ (البیاتی: ۱۹۹۵: ۲۰۰/۲)

(مُرده‌ی زنده در پی بازگردانِ اسب دُرَشکِه [هویّت از دست‌رفته عرب] است و روح دل‌باخته و سرگشته‌ی او در شاخه‌های شکوفه‌داده و هسته‌ی میوه [شهادت] آرام گرفته است. پس آن‌گاه که باد [نمادِ دشمن]، جامه از تن درخت [نمادِ وطن] درآورد و برگ‌های پژمرده‌ی آن را [نمادی از هموطنان مایوس] در قبر فروافکند، [شهید]، از فصلی به فصل دیگر، دست گدایی به سوی نور [خدا] و قطرات باران [بخشش خدا] دراز کرد؛ درحالی‌که همانند آتش در ضمیر پدیده‌ها پنهان بود. او اسیری آزاده است که همچون رودخانه‌ای که به دنبال سرچشمه‌اش باشد، در سرزمین خرافات و جنگل‌های آتش [سرزمینی که گرفتار سخن‌پردازی-های دروغین حاکمان و اختلافات قومی شده] در تکاپوی [بازیابی هویّت مردم] است.)

اندیشه‌ی نهفته‌ی البیاتی از آغاز تا پایان این سروده با زبانی نمادین، عناصر طبیعت را به یاری طلبیده است. شاعر در آغاز از ترکیب متناقض-نمای «المیّت الحیّ: مُرده‌ی زنده»، شهید را اراده نموده؛ شهیدی که با جان‌فشانی خود در پی استردادِ مجد و عظمت از دست‌رفته‌ی عرب (=حصان العربیة) است. شاعر در ادامه با اشاره به واژگان نمادین «الرّیح» و «الشّجره»، تعرّض دشمنان را به ساحت مقدّس وطن گوش‌زد می‌نماید و در پایان با بیان این‌که شهید همواره برای سرافرازی سرزمینش دست به دعا است، ترکیب متناقض‌نمای «مأسوراً طلیق» را در توصیف وی به کار می‌برد. بدیهی است که تناقضی که در آغاز سروده در ترکیب «المیّت الحیّ» نمود یافته با مراجعه به آیات قرآنی در مورد مقام شهیدان از بین می‌رود و تناقض



سهراب سپهری نیز در سروده‌ی زیر، با تناقضی که زیباتر از ساخت پارادوکسی اخوان- ثالث می‌نماید، «گودی نیل‌گون آسمان» را از دریچه‌ی نگاه کودکی به تماشاه می‌نشیند:

وای «من»، کودک تو، در شبِ صخره‌ها، از گودی نیلی بالا چه می‌خواست / چشم‌اندازِ حیرت شده بود، پهنه‌ی انتظار، ربوده‌ی راز، گرفته‌ی نور (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۰۷)

این توصیف خیال‌انگیز از آسمانی که بسان دریا انگاشته شده، حرکتی است که از مفاهیم عقلی و اندیشه‌های منطقی مجرد می‌گذرد و در عین هم- آغوشی با واقعیت، آن سوی واقعیت را می‌بیند. در ترکیب «گودی نیلی بالا»، هم‌آیی واژه‌ی «گود» با «نیلی بالا» - که استعاره از آسمان است-، کلام را در پوشش تناقضی زیبا قرار داده است. اگرچه، عقل هم‌آیی این دو مفهوم متناقض را وحدتی محال می‌داند، احساس به خوبی پذیرای آن است و چنین وحدتی را شدنی می‌داند.

البیاتی نیز در بیانی که بی‌شبهت به ساخت‌های پارادوکسی اخوان‌ثالث و سپهری در دو نمونه‌ی پیشین نیست، از ترکیب متناقض‌نمای «أغوارُ السَّماءِ: اعماق آسمان» بهره‌برداری نموده تا در محور هم‌نشینی واژگان، تصویری هنجارگریز عرضه نماید:

عَيْنُ إِمْرَأَةٍ تَسْبُرُ أَغْوَارَ سَمَاءٍ لَمْ تَمْطُرْ / أَوْ كَأْسٍ نَبِيذٍ لَمْ يُشْرَبْ (البیاتی: ۱۹۹۵: ۳۶۲/۲)

(دیده‌ی زنی که ژرفنای آسمانی را عمقیابی می‌کند که باران نباریده، یا جام شرابی را [می‌بیند] که نوشیده نشده است.)

شاعر در پاره شعر بالا، اوج و کمال را در آسمان، بسان عمق و ژرفا تصور می‌نماید. بدیهی است که چنین چرخشی از توصیف طبیعی آسمان به معنای گریز از واقعیت نیست؛ بلکه شدتِ مبالغه

پایانی این سروده نیز که در ترکیب «مأسوراً طلیق» تجلی یافته، با این توجیه که «مأسور» اشاره به این دارد که شهید دستش از دنیا کوتاه است و «طلیق» اشاره به این دارد که وی از تعلقات دنیوی رها است، از میان می‌رود.

## ۲-۴-۲. آسمان با گودی و ژرفی

در این رهگذر، «آسمان» به‌عنوان یکی از بُن‌مایه‌های مناسب برای پی‌ریزی ساخت‌های تصویری متناقض‌نما، به‌شکل نسبتاً مشابهی، مورد بهره‌برداری شاعران معاصر ایران و عراق قرار گرفته است. آنان با ایجاد تنش و تقابل بین «آسمان» و اوصافی که به «عالم خاکی» تعلق دارد، واژگانی همانند «ژرفنا»، «گود» و «عمق» را که مربوط به زمین و دریا هستند، جایگزین واژه‌ی «اوج» که به «آسمان» اختصاص دارد، نموده‌اند.

مهدی اخوان‌ثالث در پاره شعر زیر، نخیل شاعرانه‌ی خویش را در برابر اندیشه‌ی متعارف مخاطب قرار می‌دهد و با گریز ظاهری از نظم و منطقی که بر نظام هستی حکم فرماست، ترکیب متناقض‌نمای «ژرفنای آسمان» را در برابر دیدگان، برجسته می‌نماید:

ماه می‌تابید و شب آرام و زیبا بود / جمله آفاق پیدا / اختران روشن‌تر از هر شب / تا اقصای ژرفنای آسمان پیدا / جاودانی بی‌کران، تا بی‌کرانه‌های جاودان پیدا (اخوان‌ثالث، ۱۳۴۴ش: ۸۰)

در سروده‌ی بالا که توصیفی تمام‌نما از فضای بی‌گستره‌ی شب‌هنگام آسمان است، شاعر از طریق عادت‌شکنی، واژه‌ی «اوج» را از هم‌نشینی با واژه‌ی «آسمان» طرد نموده و به منظور اغراق در اوصاف شاعرانه، واژه‌ی «ژرفنا» را در ترکیبی غیرمعمول در کنار «آسمان» قرار داده است.

أَيُّهَا الْأَشْرَعَةُ! أَيُّهَا الصَّيْحَةُ فِي الْأَشْرَعَةُ! أَيُّهَا  
اللَّعْنَةُ فِي الْأَشْرَعَةُ! كُنْ تَخْدَعِينَا بَعْدُ... كُنْ تَرْتَدِي /  
أَثْوَابِكِ الْعَارِيَّةُ! (يوسف، ۱۹۸۸: ۲۹۶/۱)

(ای بادبان‌ها! ای فریاد در بادبان‌ها! ای نفرین در  
بادبان‌ها! دیگر، ما را نخواهی فریفت... هرگز، جامه-  
ی عریانی‌ات را نخواهی پوشید!)

#### ۲-۴-۴. خورشید و نور با تاریکی

یکی از بُن‌مایه‌هایی که به شعر برخی از شاعران  
امروز ایران و عراق جلوه‌ای هنری بخشیده، کاربرد  
تصاویر غیرمنتظره‌ای است که از ترکیب واژگان  
متضادی همانند «شب» و «تاریکی» با واژه‌ی  
«خورشید» حاصل شده است. سهراب سپهری در  
شعر زیر با دست‌مایه قرار دادن واژگان «تاریکی» و  
«خورشید»، به ساخت متناقض‌نمای خویش جلوه‌ای  
زیبا بخشیده است:

و شیاریدم شب یکدست نیایش، افشاندم دانه‌ی  
راز/ و دویدم تا هیچ، و دویدم تا چهره‌ی مرگ، تا  
هسته‌ی هوش/ و فتادم بر صخره‌ی درد، از شبم  
دیدار تو تر شد انگشتم، لرزیدم/ وزشی می‌رفت از  
دامنه‌ای، گامی همزه او رفتم/ ته تاریکی، تگه‌ی  
خورشیدی دیدم، خوردم و ز خود رفتم، و رها بودم.  
(سپهری، ۱۳۸۹: ۱۵۰)

در این نمونه، شاعر در گزینش آگاهانه‌ی واژگان  
متضاد، با تقارن غیر معمول «تاریکی» و «خورشید»،  
تصویری متناقض‌نما را در برابر دیدگان خواننده  
ترسیم نموده است. در تدوین این پاره شعر، «سحر  
کلام و اعجاز بیان سپهری به قدری بالا است که  
امکان برداشت عارفانه را تسهیل می‌دهد»  
(میرجعفری، ۱۳۸۸: ۱۵۶). به نظر می‌رسد، تناقضی  
که در ظاهر کلام مشهود است با این توجیه که  
«خورشید» در این‌جا نمادی از نشانه‌های روشن

در وصف را به مخاطب انتقال می‌دهد و توصیف  
قراردادی نقش‌بسته در ذهن او را مورد توجه قرار  
می‌دهد.

#### ۲-۴-۳. جامه و لباس با برهنگی

در این میان، ترکیب‌پذیری خلاف انتظار واژه‌ی  
«جامه» یا «لباس» با وصف «برهنگی» یا «عریانی»،  
به زبان برخی از شاعران معاصر ایران و عراق،  
برجستگی ویژه‌ای بخشیده است. مهدی اخوان‌ثالث  
در دو نمونه‌ی زیر با بهره‌برداری از ترکیب متناقض-  
نمای «شب‌جامه‌ی زیبای عریانی»، و عبارت «جامه-  
اش شولای عریانی‌ست»، برخلاف انتظار عادی  
خواننده، به آشنایی‌زدایی از حوزه‌ی معنایی کلام  
اقدام نموده است:

نگا کن بیشه‌ای سبزست و مهتاب پس از باران/  
همه پوشیده آن شب‌جامه‌ی زیبای عریانی / و آرامیده  
زیر توری پنهان آرامش (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ۲۶)

ساز او باران، سرودش باد/ جامه‌اش شولای  
عریانی‌ست/ و جز اینش جامه‌ای باید/ بافته بس  
شعله‌ی زرتار پودش باد (اخوان‌ثالث، ۱۳۳۵: ۱۵۲)  
قیصر امین‌پور نیز در شعر زیر در تصویری که  
خلاف عادت زبان می‌نماید، تنها لباس خود را  
برهنگی می‌داند:

ما بارش همیشه‌ی باران کینه را/ با چترهای  
ساده‌ی عریانی/ احساس کرده‌ایم/ ما را به‌جز  
برهنگی خود، لباسی نیست! (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۳۷۴)

سعدی یوسف نیز همانند اخوان‌ثالث و امین‌پور،  
با کاربرد ترکیب وصفی «أثوابك العاریة: جامه‌ی  
عریانی تو» شیوه‌ی عادی برخورد با واژگان را  
دگرگون جلوه می‌دهد:

هستی است که حتی در دل تاریکی‌ها هم برای آدمی دیدنی است، از میان می‌رود.

چنین تصویری در شعر البیاتی اگرچه در بافت معنایی، محتوایی کاملاً متفاوت با مفهوم عرفانی شعر سپهری دارد، در نهایت، تداعی‌گر تصویری بدیع از آمیزش نازساها در نزد شاعر است. البیاتی برخلاف سپهری، با بینش عرفانی به نورافشانی خورشید در دل تاریکی شب نمی‌نگرد؛ بلکه با نگاهی که غرق در حس هم‌دردی با هم‌نوعان است، به چنین خورشیدی چشم می‌دوزد. شاعر، دردمند از فقر و گرسنگی تهیدستان، رؤیای آنان را در گوش خورشیدی زمزمه می‌کند که از فضای آسمان روشن روز، رخت بریسته و در دل تاریکی شب پرتوافکنی می‌کند:

المَلَّائِينُ الَّتِي تَبْكِي / تَتَأَلَّمُ / فِي زَوَايَا الْأَرْضِ، فِي مَصْنَعِ صُلْبٍ أَوْ بَمَنْجَمٍ / إِنَّهَا تَمَضُّغُ قُرْصِ الشَّمْسِ مِنْ مَوْتٍ مُحْتَمٍّ / إِنَّهَا تَضْحَكُ مِنْ أَعْمَاقِهَا / تَغْرَمُ / لَا كَمَا يَغْرَمُ مَجْنُونٌ بِطَيْفٍ / تَحْتِ ضَوْءِ الْقَمَرِ الْأَخْضَرِ فِي لَيْلِهِ صَيْفٍ / الْمَلَّائِينُ الَّتِي تَبْكِي / تَتَأَلَّمُ تَحْتِ شَمْسِ اللَّيْلِ بِاللَّقَمَةِ تَحْلِمُ (البیاتی، ۱۹۹۵: ۲۴۵/۱)

(میلیون‌ها نفر از [همنوعان فقیرم] که گریه سرمی‌دهند، در گوشه گوشه‌ی زمین در کارگاه‌های طاقت‌فرسا و معدن‌ها رنج می‌کشند. آنان [به‌ناچار و از روی گرسنگی] قرص خورشید را [به‌خاطر فرار از] مرگ محتوم می‌جویند. آنان [اگر می‌خندند] از اعماق دل است و اگر عاشق می‌شوند دل‌باخته نمی‌شوند همانند مجنونی که به پرتویی دل داده در زیر نور ماه سبز رنگ در شبی تابستانی. میلیون‌ها نفر از [همنوعان تهیدستم] که گریه و زاری می‌کنند، در زیر خورشید شب‌هنگام، در رؤیای لقمه‌ای درد می‌کشند.)

بی‌تردید، تقارن خورشید و شب، غیر معمول و خلاف عادت است و در ظاهر، جمع این دو با هم محال به نظر می‌رسد؛ اما با تأمل در محتوای کلی این سروده، تناقض ظاهری از میان می‌رود. شاعر از آغاز تا پایان این شعر، تصویرگر رؤیای میلیون‌ها انسانی است که در نهایت محنت به زندگی فقیرانه‌ی خود خرسندند؛ عشق و لبخندشان واقعی و از بن جان است و دستان نیایش‌شان با تضرع به آسمان بخشش الهی، خورشید امید را حتی در دل تاریکی شب، تکاپو می‌کند. بنابراین، با تصور این‌که خورشید در این‌جا نمادی از امید است و شب نمادی از ظلم و خفقان، تناقض ظاهری در ترکیب اضافی «شمس اللیل» از میان می‌رود.

از رهگذر چنین تناقضی، بلند الحیدری نیز همانند سپهری و البیاتی در تنشی صوری-معنایی، خورشید را به‌گونه‌ای تصور کرده که جز در تاریکی شب طلوع نمی‌کند:

حَلَبْتُ إِيْنِي / عَنْ شَمْسٍ تَوْلَدُ فِي الْعُلِّ / وَشَمْسٍ لَا تَشْرِقُ إِلَّا فِي اللَّيْلِ / وَشَمْسٍ تَتَمَرَّغُ فِي كَفِّي طِفْلٍ. (الحیدری، ۱۹۹۲: ۸۱۳)

(با پسرم سخن گفتم درباره‌ی خورشیدی که در عل و زنجیر متولد می‌شود و خورشیدی که طلوع نمی‌کند مگر در شب‌هنگام و خورشیدی که در دستان کودکی غلت می‌خورد و خورشیدی که در زیر پل [اتحاد] مورچگان فرو می‌خزد [و اتحاد آنان را برهم می‌زند])

در شعر بالا، شاعر با بهره‌برداری از استعاره‌ای زیبا، تصویری متناقض‌نما ارائه نموده است. خورشیدی که برای طلوع کردن، روند عادی و روزمزه‌ی خود را کنار می‌نهد و نورافشانی آن وابسته به اسارت یا شهادت جوانان مبارز است، همان استقلال و آزادی وطن است. طبیعی است که در

دوزخ بر خلاف انتظار، سرد انگاشته شده است. این که چرا شاعر دو مفهوم متضاد «دوزخ» و «سردی» را بُن‌مایه‌ی ساختِ متناقض‌نمای خود نموده، بدان سبب است که بین این دو واژه‌ی به ظاهر ناسازگار، تناسب و پیوندی نوین کشف کرده که پیش‌فرض‌های متعارف مخاطب را درهم می‌ریزد و دریافت او را با درنگ رو به رو می‌سازد.

بیاتی نیز در تصویری مشابه به ساختِ پارادوکسی اخوان‌ثالث، واژه‌ی «جحیم» را در محور همنشینی با وصف «القطبی» - که نمادی از شدت سرما است - قرار می‌دهد و با گریز از منطق معنایی زبان، به کلام خویش جلوه‌ای بدیع و هنجارگریز می‌بخشد:

تُهَاجِرُ الطَّيُّورُ فِي مُتَّصِفِ اللَّيْلِ إِلَى شَوَاطِئِ  
النَّهَارِ / وَأَنْتَ فِي جَحِيمِكَ الْقُطْبِيِّ لَا تُلَاعِنُ لَيْلِ  
وَلَا نَهَارًا / تَقَاوُمُ الصَّيِّعِ وَالْكَأْبُوسِ. (البیاتی، ۱۹۹۵: ۲۷۲/۲)

(پرنندگان در نیمه‌ی شب به سواحلِ روز مهاجرت می‌کنند؛ درحالی که تو در جهنمِ قطبی خود، شب را نفرین نمی‌کنی و تحلیل نمی‌روی [= از پا در نمی‌آیی] و در برابر یخبندان و کابوس، مقاومت می‌نمایی.)

آن‌گونه که می‌بینیم، ترکیب وصفی «جحیمک القطبی»: دوزخ قطبی تو» تصویری است متناقض‌نما که با هم‌ساز نمودن واژگانِ ناسازِ «دوزخ» و «سرما» که از واژه‌ی «قطبی» برداشت می‌شود، از زبان شاعر آشنایی‌زدایی نموده است.

#### ۲-۴-۶. رقص و شادی با گریه و ماتم

وسعت میدان زبان، شاعران امروز را بر آن می‌دارد تا پهنه‌های نیازموده‌ی آن را درنورند و عنانِ حسن و اندیشه‌ی خویش را از چنگال الگوهای متروک

بینش سیاسی شاعر، چنین خورشیدی در فضایی نورانی روز، پرتوافکنی نمی‌کند، بلکه در پهنه‌ی ظلمانی شب - که نمادی از ظلم و خفقان است - نورگسترانی می‌نماید. بنابراین، با در نظر گرفتن این نکته که «خورشید» در این‌جا استعاره از استقلال و آزادی است و واژه‌ی نمادین «شب» بر فضایی خفقان‌آلود جامعه دلالت می‌کند، تناقض ظاهری در عبارت «شمس لا تشرقُ إلا في اللَّيْلِ»، از بین می‌رود.

#### ۲-۴-۵. دوزخ با سردی

یکی از ویژگی‌هایی که به زیبایی تصاویر متناقض-نمای شعر امروز یاری رسانده، فراگذشتن از مرزهای تکرار است؛ چراکه، ساخت‌های پارادوکسی در صورتی که بدون پیشینه‌ی تکرار در عرصه‌ی شعر عرض‌اندام نمایند، از جذابیت بیش‌تری برخوردارند و برجستگی آن‌ها چشم‌نوازتر است.

در این زمینه، هم‌آیی غیر منتظره‌ی واژه‌ی «دوزخ» با وصف «سردی» در شعر اخوان‌ثالث، بیان وی را در جریان عدول محسوس از اصول معنایی زبانی قرار می‌دهد که با عزیمت از واقعیت به آن سوی واقعیت می‌رسد و در دریافت عادی کلام، درنگ‌آفرینی ایجاد می‌نماید:

بی‌هوا تصویرِ تاری، کارِ دستی کور، / دوزخ، اَمَا  
سرد / وز بهشتِ آرزوها دور. (اخوان‌ثالث، ۱۳۵۷: ۲۵۶)

بی‌شک هم‌آیی واژه‌ی «دوزخ» با وصف «سردی»، در نگاه نخست، وحدتی محال و تأمل-برانگیز را در برابر دیدگان خواننده ترسیم می‌نماید. شاعر از منظری دیگرگون به دوزخ - که نمادی از آتش، عذاب و گرمی طاقت‌فرسا محسوب می‌شود - نگریسته است. در این چشم‌انداز نوین و شگرف،



رسانده، شهادت فرزندان و واکنش دور از ذهن خندیدن مادران بر سر مزار آنان است. امین‌پور با توصیف صحنه‌ای که در آن، رزمندگی شهید را در میان انبوه جمعیت به خاک می‌سپارند، به رفتار شگفت‌انگیز مادر این شهید اشاره می‌کند که سربلند و مغرور، فریاد شادی برمی‌آورد و با اشتیاقی وصف‌ناپذیر در مراسم خاک‌سپاری وی همانند جشن عروسی «کِل» می‌زند:

این سبزِ سرخ کیست؟ / این سبزِ سرخ چیست که می‌کارید؟ / این زن که بود / که بانگِ «خوانگریو» محلی را / از یاد برده بود / با گردنی بلندتر از حادثه / بالاتر از تمام زنان ایستاده بود / و با دلی وسیع‌تر از حوصله / در ازدحام و همه‌همه «کِل» می‌زد؟ / این مادر که بود که می‌خندید / وقتی که لحظه، لحظه‌ی رفتن بود. (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۳۸۰)

بی‌تردید، فرهنگ والای شهادت‌پذیری در اسلام از چنان قداستی برخوردار است که غرابت چنین رفتاری از سوی مادر این شهید، طبیعی جلوه می‌دهد و تناقض ظاهری کلام را از بین می‌برد.

امین‌پور در سروده‌ی زیر نیز، شهر ماتم‌زده‌اش را توصیف می‌کند که یورش هواپیماهای رژیم بعث عراق به آن‌جا، مادران را سوگوار از دست دادن فرزندان نموده است. در چنین فضایی که سرشار از غم و اندوه مادران فرزند از دست داده است، شاعر هنرمندانه شعر را به سمت تناقضی ظاهری سوق می‌دهد. «خنیگری» و «رقص» اگرچه با ظنری تلخ در کنار واژگان «آتش» و «دود» قرار گرفته‌اند، در وحدتی که در نگاه اول محال می‌نماید، در همراهی با بانگ «رودا رود» مادران داغدار، تصویری متناقض‌نما ارائه می‌دهند:

موسیقی شهر بانگِ «رودا رود» است  
خنیگری آتش و رقص دود است

درآوردند و آن را به دست تازه‌های دست‌نیافته بسیارند. بنابراین، تخیلِ رها و سرکشِ شاعران معاصر بر گستره‌ی زبانی با این وسعت، جریان طبیعی بیان را در مجرای تصاویر نامکشوف، با چالش جدی رو به رو می‌سازد و باورهای ذهنی مخاطبان را به بازی می‌گیرد. در این زمینه، ذکر مثالی در چهارچوب ساخت‌های متناقض‌نما، ما را در درک باورستیزی شاعران معاصر، بیش‌تر یاری می‌نماید. آن‌گونه‌که می‌دانیم رقص و پای‌کوبی در مراسم عروسی به‌عنوان حرکتی عادی قلمداد می‌گردد و برعکس، گریه و نوحه‌خوانی در مجلس عزاء رفتاری قابل انتظار تلقی می‌شود. حال اگر شاعر با چرخشی ملموس، رقص و پای‌کوبی را برای مجلس عزاء و گریه و زاری را برای محفل عروسی به‌کار ببرد، از ساختاری متناقض‌نما بهره برده که میزان زیبایی یا ضعف آن به‌ترتیب به اصل رسایی یا نارسایی تصویر خلق شده بستگی دارد. کاربرد این شیوه یکی از ترفندهای پسندیده در نزد شاعران معاصر ایران و عراق، حضوری چشم‌گیر دارد و به بخشی از سروده‌های آنان نمودی هنجارگریز داده است.

این تنش صوری- معنایی در شعر امین‌پور به شکل عاطفی، جلوه‌ای غم‌انگیز از رخدادهای جنگ را فرا روی خواننده قرار می‌دهد. «امین‌پور فرزند جنوب است و درست در سال‌هایی که شاکله‌ی شخصیتی او در هنگامه‌ی انقلاب رشد می‌کرد، جنگ در سرزمین مادری او آغاز شده بود. وی در چنین شرایطی با اولویت دادن به موضوع جنگ، گزارش- گر واقعیت‌های تکان‌دهنده‌ی آن شد» (بهداروند، ۱۳۸۸: ۱۸۶).

یکی از ابزارهایی که در ترسیم تصاویر متناقض- نما به ذهن خلاق شاعران معاصر ایران و عراق مدد

بر خاکِ خرابه‌ها بخوان قصه‌ی جنگ  
از چشمِ عروسکی که خون‌آلود است

(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۴۴۱)

بدیهی است که تناقض ظاهری سروده‌ی فوق با این تفسیر توجیه‌پذیر است که غم و اندوه این مداران برای دشمنانی که با یورش خود، آنان را در سوگ فرزندانشان نشانده‌اند، به منزله‌ی شادی و سرور است.

بلند الحیدری نیز در سروده‌ی زیر، با ارائه‌ی تصویری متناقض‌نما از خندیدن مادر داغداری که دختر بچه‌اش به شهادت رسیده، با لحنی طنزآلود، صدام را به باد انتقاد می‌گیرد و درخواست عوام-فریبانه‌ی این حاکم ظالم را برای بخشش و بازگشت شاعر به وطن، ریشخند می‌کند:

یا أبرهه الأشرم! / یا خرساً فی شفتی شعب أبکم!  
یا جرحاً یلهث فی صمیتی! / أعود لأبحث عن بیتی /  
عن بیتی / فی کومه أبحار...! / أعود لأبحث عن  
بقیة خدعة / عن ضحکة امرأة ثکلی فی عینی طفلة?  
(الحیدری، ۱۹۹۲: ۷۹۷-۷۹۶)

(ای ابره‌ی لب‌شکری! [= صدام] ای گنگی در لبان ملت‌ی لال! ای زخمی که در سکوت من له‌له می‌زنی! آیا بازگردم تا دخترم را جست‌وجو نمایم یا خانه‌ام را در [زیر] کومه‌ای از سنگ‌ها؟ آیا به جست‌وجوی باقیمانده‌ی نیرنگ تو بازگردم یا [برای دیدن] خنده‌ی زنی داغدار در چشمان دختر بچه‌اش برگردم؟)

تصویری که شاعر در سروده‌ی بالا عرضه می‌کند در پیوندی ناگسستنی با احساسات وی، گزارشی عاطفی از جنایات صدام را در بستر کلامی که به تناقضی ظاهری منتهی می‌شود، به خواننده انتقال می‌دهد. بدیهی است که پارادوکسی که در نگاه نخست از عبارت «ضحکة امرأة ثکلی فی عینی

طفله» به دست می‌آید، با در نظر گرفتن جای‌گاه ارزش‌مند شهادت‌طلبی در اسلام، قابل توجیه است. افزون بر این، بلند الحیدری در پاره شعر زیر با تجمع ادبی کلمات در قالب زبانی عاطفی، تصویری متناقض‌نما از پای‌کوبی خیال‌آمیز قضا و قدر را در مجلس عزای آرزوها به نمایش می‌گذارد:

غداً / إذ ترقص الأقدار فی ماتم أخلامک / ویغفو  
الأمس والأمال ظللاً فی / لقی جامک / تنهَب رُوحة  
الأسیان صمت الخریف! (همان: ۱۶۳)

(فردا، آن‌گاه که قدرها در ماتم رویاهای تو پای-کوبی کنند، درحالی‌که دیروز [تو] به چرت می‌رود [= می‌گذرد] و آرزوها سایه‌ای می‌شوند در دیدار با پیاله‌ی شراب تو و سکوت پاییز با روح اندوهگین [تو] مسابقه می‌دهد!)

در این سروده، شاعر با حلقه‌زدن دو چیز از دو فضای متفاوت، ظرفیت‌های عاطفی و ذهنی مخاطب را با چالش مواجه ساخته است. دست و پا زدن انسان در رسیدن به آرزوها و ناملایماتی که از پس-هم خاطر او را آزرده می‌کنند، شاعر را برآن می‌دارد تا از تصویر متناقض‌نمای «پای‌کوبی قضا و قدرها در مجلس عزای آرزوها» بهره‌برداری نماید.

البیاتی در پاره شعر زیر، با اشاره به فرصت‌طلبی مزدورانی که همانند تاجران منفعت‌طلب، تنها مصالح شخصی را در نظر دارند، رفتار غیرمعمول آنان را در قبال شهیدان راه وطن، با ساخت متناقض‌نمای «پایکوبی بر روی اجساد آنان» به تصویر می‌کشد:

وأنا لست بتاجر / یتغنی بعذاب البشیرة / یحسین  
الرقص علی أمواتنا الأحياء! (البیاتی، ۱۹۹۵: ۳۶۰/۱)

(من تاجری نیستم که با عذاب بشریت، عشق-بازی می‌کند؛ درحالی‌که رقصیدن بر روی [قبر] مردگان زنده‌ی ما را [شهیدان] می‌پسندد!)

ناسازواری واژگان به‌کار رفته در تصویر بالا، با این تأویل که شهادت مجاهدان آزادی‌خواه برای مزدوران دشمن مسرت‌بخش است، رفع می‌شود. الیاتی در تصویرپردازی زیر، بار دیگر از ساختار چنین پارادوکسی پرده‌برداری می‌کند و آن را در خدمت دغدغه‌های ذهنی خود؛ یعنی تبعید از وطن قرار می‌دهد:

يَرَقِصُ فَوْقَ قُبُورِ الْمُتَفِينِ الْمَوْتَى / يَرَسُمُ فِي ذَيْلِ  
عُرَابٍ جِزْألاً / مِنْ وَرْقٍ تَحْمَلُهُ الرِّيحُ إِلَى مَرْبَلَهُ  
التَّارِيخِ! (همان: ۳۹۸/۲)

(بر روی قبر تبعیدیان مُرده می‌رقصد، در دم کلاغی، ژنرالی رسم می‌کند از ورقی که باد آن را به‌سوی زباله‌دان تاریخ فرومی‌افکند!)

در شعر بالا، تخیل هنری شاعر، عامل تصویربخشی به حالتی است که اجتماع دو مفهوم متضاد «پای‌کوبی» و «مرگ تبعیدیان» را در وحدتی که از نگاه خواننده غریب به نظر می‌رسد، ترسیم می‌نماید. بدیهی است که ناسازواری واژگان به‌کار رفته در تصویر بالا، با این تأویل که مرگ تبعیدیان مبارز برای دشمنان مایه‌ی سرور است، از بین می‌رود.

#### ۲-۴-۷. شاه با درویش

از تصاویر هنجارگریزی که در شعر اخوان‌ثالث و الیاتی از تجمّع دو قطب متناقض‌نما فراهم آمده‌اند و دریافت ذهنی مخاطبان را با تعلّل مواجه می‌سازند، می‌توان به ترکیب‌پذیری اوصافی همانند «فقیر»، «درویش» و «گدا» با واژگانی همچون «ملوک»، «شاه» و «پادشاه» اشاره کرد.

در دو نمونه‌ی زیر، اخوان‌ثالث با بهره‌برداری از چنین ترکیباتی به تصاویر متناقض‌نمای خود جلوه‌ای برجسته داده است:

به یکرنگی روح و یک دندگی  
گدا پادشاهی، خدا بندگی  
(اخوان‌ثالث، ۱۳۸۷: ۱۳۷)

همان شاه درویش بخشنده ذات  
سعی صدر، او را کهین صفات  
(همان: ۲۳۹)

در دو بیت بالا، شاعر با وحدت‌بخشیدن به واژگان «شاه و درویش» و «گدا و پادشاه» که از نظر معنایی ضلّه هم هستند، تناقضی ظاهری را در سطح زبان به تصویر کشیده که در لایه‌ی درونی کلام تأویل‌پذیر است؛ بدین صورت که مُراد شاعر از کاربرد دو ترکیب وصفی «شاه درویش» و «گدا پادشاه» به‌ترتیب، شاهی است که خصلت‌های درویشانه دارد و یا گدایی است که پادشاهانه عمر می‌گذراند.

الیاتی نیز در دو نمونه‌ی زیر، با کاربرد ترکیبات متناقض‌نمای «الملوک الفقراء: شاهان فقیر» و «الملوک المفلسین: شاهان تهی‌دست» از زبان خویش آشنایی‌زدایی نموده است:

تَأْكُلُ الْحَرَّةُ ثَدْيِيهَا إِذَا جَاعَتْ وَفِي أَرْضِ الْمُلُوكِ  
الْفُقَرَاءِ / زَهْرَةُ الدُّفْلِيِّ عَلَى جَدْوَلِ مَاءٍ / تَتَعَرَّى فِي  
حَيَاءٍ (الیاتی، ۱۹۹۵: ۱۸۷/۲)

(زن آزاده هرگاه گرسنه شود، پستانش را می‌خورد و در سرزمین پادشاهان فقیر، گل «خرزهره» بر جوی آب با شرم و حیا عریان می‌شود.)

بِنَعْيِيهِ الدَّامِي بَنُو أُبْرَاجَ بَابِلَ / وَاسْتَبَاحُوا  
الْكَادِحِينَ / سَرَقُوا الْمُلُوكَ الْمُفْلِسِينَ / مَسَخُوا شِعَارَاتِ  
الرِّجَالِ الطَّيِّبِينَ / ... (همان: ۴۲۰/۱)

(آنان با قارقار [کلاغ]، بُرج‌های بابل را بنا نهادند و نسبت به رنج‌دیدگان هتک حرمت کردند، به پادشاهان گدا دست‌بُرد زدند، مناسک مردان پاک طینت را مسخ نمودند و ...)

ناگزیر/ با صدایی از سکوت/ تا همیشه/ روی برزخ  
 دو پرتگاه/ راه می‌روم/ سرنوشت من، سرودن است!  
 (امین پور، ۱۳۸۹: ۱۲۳)

شاعر در سروده‌ی فوق با اشاره به اندوه درونی خود، سرنوشت را به سرودن گره می‌زند؛ سرودنی که در برزخ دو پرتگاه «صدا» و «سکوت»، تصویری متناقض از اجتماع ظاهری دو عنصر متضاد را به مخاطب عرضه می‌نماید. پرسشی که در این جا برای مخاطب پیش می‌آید، این است که چگونه ممکن است، چیزی در همان حال که خودش است، ضد خودش هم باشد؟! به نظر می‌رسد که تناقض موجود در این سروده، با این یکی از این دو تفسیر رفع گردد:

۱- شاعر در اوج درد، احساس می‌کند صدای او به گوش کسی نمی‌رسد. بنابراین، صدایش را بسان سکوتی بی اثر می‌پندارد.

۲- «صدایی از سکوت» می‌تواند کنایه از «شعر» امین پور باشد که درد دل‌های شاعرانه‌ی را به شکل مکتوب به مخاطب انتقال می‌دهد.

سعدی یوسف از رهگذر توصیف و تمجید از سلحشوری یکی از مبارزان عرصه‌ی مقاومت که دشمنان کینه‌توز، وی را به طرز فجیعی به شهادت رسانده‌اند، با اجتماع دور از ذهن دو واژه‌ی متضاد «فریاد» و «خاموش» در پوشش یک ترکیب وصفی، تصویری بدیع از ناسازواری هنری ارائه می‌دهد:

لَمْ يَحْفَرُوا قَبْرًا لَهُ فِي وَحْشَةِ الصَّخْرَاءِ/ فِي رَمْلِهَا  
 الْأَبْدِيِّ، فِي صِيحَاتِهَا الْخَرَسَاءِ!/ مَا بَلَّلُوا شَفْتَيْهِ قَبْلَ  
 مَمَاتِهِ بِالْمَاءِ/ لَمْ يَسْمَعُوا لِكَلِمَاتِهِ الرَّمْلِيَّةِ الشَّوْهَاءِ.  
 (یوسف، ۱۹۸۸: ۲۹۹/۱)

(برای او در تنهایی صحرا، در شن‌های همیشگی  
 آن، در فریادهای سکوت، قبری حفر نکردند! قبل از

در هر دو نمونه‌ی بالا، واژه‌ی «الملوک»، در ترکیب‌پذیری با اوصاف «الفقراء» و «المفلسین» به شاهان بخت برگشته‌ای اطلاق می‌شود که حوادث و ناملاپمات روزگار، آنان را به فقر و فلاکت کشانده است.

## ۲-۴-۸. فریاد با خاموشی

از تصاویری که در حوزه‌ی متناقض‌نمایی، زبان شاعران معاصر ایران و عراق را از سطح معمول فراتر برده و به تعمیق زیبایی سروده‌های آنان یاری رسانده، آمیزش نامتعارف کلماتی است که در قلمرو معنایی واژگان «صدا» و «سکوت» قرار می‌گیرند. چنین تصاویری که از تراوش‌های تخیل‌آمیز شاعران این دو سرزمین برمی‌خیزند، با وحدتی نامحسوس، عناصر متضاد مربوط به این دو قلمرو را در کنار هم جای می‌دهند و از زبان آشنایی‌زدایی می‌نمایند.

در این راستا، مهدی اخوان‌ثالث در پاره شعر زیر، با ارائه‌ی ترکیبی که دو روی آن به لحاظ معنا یکدیگر را نفی می‌کنند، «سکوت» را همانند انسانی فرض کرده که صدای گام‌های آن به گوش می‌رسد: صدای گام‌های سکوت را می‌شنوم / خلوت‌ها از پا همی سگ‌ها - به دروغ و درندگی - بهترند  
 (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۹۴)

در ساختار تصویر متناقض‌نمای بالا، شاعر به جای آن‌که بگوید: «به تدریج اطراف من خلوت می‌شود و سکوت، مرا دربرمی‌گیرد»، از تعبیر شاعرانه و متناقض‌نمای «صدای گام‌های سکوت را می‌شنوم» بهره برده است، تا بدین شیوه ما را به تماشایی تازه از قلمرو زبان فراخواند.

قیصر امین‌پور نیز در پاره شعر زیر، در وحدتی که در نگاه نخست محال به نظر می‌آید، با صدایی از جنس سکوت چنین می‌سراید:



مشترک و قابل مقایسه‌ای همراه بوده که می‌تواند احساسات و عواطف مخاطبان را در یک سطح تحت تأثیر قرار دهد. براین اساس باید گفت، تکاپوی هوشمندانه‌ی این شاعران در گریز از هنجارهای معنایی زبان، با اجتماع واژگانی که از لحاظ مفهومی یکدیگر را نقض می‌کنند، به سروده‌هایشان سیمایی برجسته بخشیده است.

## منابع

## قرآن کریم

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۳۵) «زمستان»، تهران: انتشارات زمان، چاپ اول.

----- (۱۳۴۴) «از این اوستا»، تهران: انتشارات مروارید، چاپ اول.

----- (۱۳۵۷) «دوزخ، اما سرد»، تهران: انتشارات توکا، چاپ اول.

----- (۱۳۷۵) «آخر شاهنامه»، تهران: انتشارات مروارید، چاپ سیزدهم.

----- (۱۳۷۹) «در حیات کوچک پاییز، در زندان» تهران: انتشارات زمستان، چاپ یازدهم.

----- (۱۳۸۷) «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم»، تهران: انتشارات زمستان، چاپ هفتم.

امین پور، قیصر (۱۳۸۹) «مجموعه‌ی کامل اشعار قیصر/امین پور»، تهران: مروارید، چاپ چهارم.

اوحدی، مهرانگیز (۱۳۹۰) «تصویرهای نو در شعر کهن: غزلهای مولانا، سعدی و حافظ»، تهران: دستان، چاپ اول.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸) «پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی»، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر مرکز، چاپ اول.

مُردن او، لبان تشنه‌اش را با آب تر نمودند. به سخنان شنی و تُند او گوش ندادند.

در سروده‌ی بالا، به ظاهر میان «الصَّيْحَة: فریاد» و «الخرساء: لال و خاموش» تناقض دیده می‌شود. چگونه ممکن است، فریادی که از راه شخصیت-بخشی به بیابان نسبت داده شده، عین خاموشی و سکوت آن باشد؟! بی‌تردید، در عمق این تصویر شاعرانه، حقیقتی نهفته است که با اندک تأملی چهره‌نمایی می‌کند. گستره‌ی ناپیدای بیابان آن‌گونه است که فریادی از آن‌جا به گوش نمی‌رسد، گویی-که فریاد برآوردن با سکوت کردن برای گوش‌ها تفاوتی ندارد؛ این است که شاعر چنین پارادوکسی را چاشنی کلام خود نموده و به زبان شاعرانه‌اش برجستگی خاصی بخشیده است.

## بحث و نتیجه‌گیری:

متناقض‌نما، تجمّع شاعرانه‌ی دو مفهوم متضاد است که از دید عقلی محال و ناشدنی به نظر می‌آید، اما در ورای آن حقیقتی نهفته شده که تنها ذهن کاوش-گر به دریافت مفهوم آن نایل می‌گردد. کاربرد این ترنم هنری اگرچه در دوره‌ی معاصر بازنقابی بسیار گسترده یافته، اما از گذشته‌های بسیار دور نیز - به شکل پراکنده و با عناوین دیگر- در آثار ادبی نمود داشته است. در این رهگذر، بخش وسیعی از نوآوری‌ها و زیبایی‌های زبان ادبی شاعران معاصر ایران و عراق که با گریز از اصول معنایی زبان فراهم آمده، در گستره‌ی تصاویر بدیع «متناقض‌نما» تجلی یافته است. آنان با هم‌ساز نمودن واژگان ناسازوار، مخاطبان را در ژرفنای رفتارهای متناقض غوطه‌ور می‌سازند. نکته‌ی قابل توجه در این زمینه آن است که تلاش شاعران این دو سرزمین در خلق تصاویر «متناقض‌نما»ی تازه و نوظهور، گاه با اغراض

- بهداروند، ارمغان (۱۳۸۸) «این روزها که می‌گذرد: زیباشناسی و سیر تحول شعر قیصر امین‌پور»، انتشارات نقش جهان، چاپ اول.
- البیاتی، عبدالوهاب (۱۹۹۵) «الأعمال الشعرية»، المجلد الأول والثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۵۴) «أسرار البلاغة»، تحقیق هـ- ریتز، طبع اسلامبول.
- چناری، امیر (۱۳۷۷) «متناقض‌نمایی در شعر فارسی»، تهران: نشر و پژوهش فروزان روز، چاپ اول.
- حسن‌پور آلاشتی، حسین و محمدعلی باغبان (۱۳۸۶) «متناقض‌نمایی در قصاید خاقانی»، تبریز: نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، علمی-پژوهشی، شماره‌ی ۲۰۶، صص ۱۸-۱.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱) «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران»، تهران: نشر ثالث، چاپ سوم.
- دیچز، دیوید (۱۳۶۶) «شیوه‌های نقد ادبی»، ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، تهران: انتشارات علمی، چاپ اول.
- السعدیة، نعیمة (۲۰۰۷) «شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيصر - بسكرة (الجزائر)، العدد الأول، صص ۴۱-۲۲.
- شبانة، ناصر (۲۰۰۲) «المفارقة في الشعر العربي الحديث»، الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸) «شاعر آینه‌ها: بررسی سبک هنری و شعر بیدل»، تهران: آگاه، چاپ دوم.
- شمس قیس رازی (۱۳۱۴) «المعجم فی معاییر اشعار العجم»، تصحیح علامه قزوینی و استاد مدرس رضوی، مطبعة مجلس.
- صیادی‌نژاد، روح‌الله (۱۳۸۹) «متناقض‌نما در شعر معاصر عربی: براساس شعر "محمود درویش"، "أمل دنقل" و "سعدی یوسف"»، مجله‌ی زبان و ادبیات عربی (مجله‌ی ادبیات و علوم انسانی سابق)، علمی-پژوهشی، سال اول، شماره‌ی دوم، صص ۹۶-۷۳.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷) «ساختار زبان شعر امروز: پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر»، تهران: فردوس: چاپ سوم.
- فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۹) «بلاغت تصویر»، تهران: سخن، چاپ دوم.
- کریمی‌فرد، غلام‌رضا و فرزانه مهرگان (۱۳۹۱) «پارادوکس، خاستگاه و پیشینه‌ی آن در بلاغت عربی»، مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، علمی- پژوهشی، شماره‌ی ۱۹، صص ۱۷۳-۱۴۵.
- المتنبی، (۱۹۳۸) «دیوان المتنبی»، المجلد الأول والثاني، القاهرة: دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية.
- محبتی، مهدی (۱۳۸۰) «بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن»، تهران: سخن، چاپ اول.
- مدرسی، فاطمه و الناز ملکی (۱۳۸۷) «متناقض‌نمایی در شعر فروغ فرخ‌زاد»، فصل‌نامه‌ی ادبیات فارسی، علمی-ترویجی، سال چهارم، شماره-۱۱، صص ۱۷-.
- مرتضایی، جواد (۱۳۸۵) «نقد و تحلیل پارادوکس در روند و سیر تاریخی و بلاغی»، مجله‌ی علمی- پژوهشی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره‌ی دوم، شماره‌ی چهل و هفتم، صص ۲۳۵-۲۱۷.

- واعظ، بتول و نیره صدری (۱۳۹۱) «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک-شناسی»، فصل‌نامه‌ی متن پژوهی ادبی، شماره-ی ۵۲، صص ۱۶۰-۱۳۲.
- وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۷۹) «بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی»، تهران: دوستان، چاپ اول.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۴) «فنون بلاغت و صناعات ادبی»، انتشارات توس.
- یوسف، سعدی (۱۹۸۸) «الأعمال الشعرية»، المجلدان الأول والثانی والثالث، بیروت: دار المدی، الطبعة ۴.
- Abrams, M.H.A. *Glossary of Literary Terms*, Holt Rinehart and Winston, sixth Edition, U.S.A, 1993.
- Gary, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*, Sixth impression, Hongkong Longman, 1990.
- مظفری، علی‌رضا (۱۳۸۱) «تحلیل خیال: بحثی پیرامون زیباشناسی صور خیال شعر حافظ»، ناشر دانشگاه ارومیه، چاپ اول.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) «فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر»، تهران: فکر روز.
- میراحمدی، سیدرضا و دیگران (۱۳۹۲) «تحلیل و بررسی ارایه متناقض‌نمایی در نهج البلاغه»، نشریه‌ی علوم قرآن و حدیث (حدیث پژوهی)، علمی-پژوهشی، شماره‌ی ۹، صص ۲۸۰-۲۵۵.
- میرجعفری، سید رضا (۱۳۸۸) «درکنار سهراب: تحلیلی بر هشت کتاب سهراب سپهری»، انتشارات مرسل، چاپ اول.

