• دریافت ۹۴/۲/۲۸
• تأیید ۹۵/۳/۲۵

شخصی‌سازی زبان و روند عدول از خودکاری آن در شعر سعدی یوسف

دکتر رضا کیانی*
دکتر فاروق نعمتی**
دکتر علی سلیمی***

چکیده

شخصی‌سازی یکی از شیوه‌های تخطی از خودکاریِ زبان است که در برجستگی شعر تأثیر دارد. این فرایند، در دورهٔ معاصر، اهمیت بسیار یافته، به‌طوری‌که کاربرد گونه‌های متعدد آن در سروده‌های شاعران، سیمایی متمایز به سبک آنان داده و در دریافت صریح مخاطبان درنگ ایجاد کرده است. در چنین فضایی، که عواطف و هیجانات شاعران بی‌هیچ محدودیتی در میدانِ دید خوانندگان یکه‌تازی می‌کند، شعر سعدی یوسف، شاعر معاصر عراقی، به‌عنوان یکی از نمودهای تحول، مقیّد به اصول ثابت زبانی نبوده و به عرصه‌ای برای تاختنِ نوزایی و عادت‌گریزی مبدّل گشته است؛ تا جایی‌که تغییر در سطوح شعر و کنار نهادن معیارهای رایج، توجه خوانندگان را به شخصی‌سازی‌های درنگ‌آفرین در زبان این شاعر نوپرداز جلب کرده است. پژوهش حاضر، با نگاهی نقادانه به برون‌دادهایِ زبانی سروده‌های سعدی یوسف، درپیِ پاسخ به این پرسش است که شاعر از چه شیوه‌هایی بهره برده تا زبان را از سطوح موردانتظار مخاطبان جدا کند و به‌سمت سبک‌های شخصی موردنظرش سوق دهد. یافته‌های تحقیق گویای آن است که سعدی یوسف، با ارائهٔ آرایه‌های تصویری و ترکیبی نامعمول و چرخش‌های معنایی در بهره‌مندی از رنگ‌ها و تحول در شیوه‌های نوشتاری واژگان، غبار عادت از کلام عادی زدوده و ساحت سروده‌هایش را از آفرینش‌های دیگرگونه سرشار کرده است؛ به‌گونه‌ای که با خصوصی‌سازی زبان، بارِ احساسات شخصی‌اش را بر دوش مخاطبان نهاده و در درک عادیِ آنان، درنگی عامدانه ایجاد کرده است.

واژگان کلیدی: شخصی‌سازی زبان، خودکاریِ زبان، شعر معاصر، سعدی یوسف.

* دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات عربی. rkiany@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور. faroogh.nemati@gmail.com
*** استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی کرمانشاه. salimi1390@yahoo.com

مقدمه

شعر معاصر به‌گونه‌ای جلوه نموده که اشکال متنوعی از نوآوری و عادت‌زدایی از پسِ آن، خودنما گشته است. در این رهگذر، بخش قابل‌تأملی از سیمایِ دیگرگونهٔ سروده‌های امروزین را باید مرهون تحولی دانست که شاعران نواندیش در عناصر سازندهٔ زبان شعر پدید آورده‌اند. درواقع شاعران معاصر، برای دست‌یابی به نمایه‌های شخصی، بخشی از امکانات زبانی را به‌خدمت گرفته‌اند و در حد توان خود، پاره‌ای از معیارهای کلام را به چالش سوق داده‌اند. بر این مبنا، دامنهٔ تازگی‌ها در شعر معاصر گاه در حدی است که پیش‌فرض‌های متعارف مخاطبان در برخورد با تصرفات شاعرانه برهم می‌خورد. به بیان دیگر، شعر معاصر در پهنهٔ بی‌کران تخیل، پدیده‌ها را به اَشکالی دیگرگونه از گذشته می‌بیند و ذهن مخاطبان را در رویارویی با لایه‌های زبانی، با چالش‌های غیرمنتظره روبه‌رو می‌سازد. گرایش شاعران امروزی به گُریز از رویکردهای هنجارْبنیاد و حرکت بی‌وقفهٔ ذهن آنان در مسیرهای نامکشوف زبانی، شعرشان را در طیفی مواج از سازه‌های شخصی شناور کرده است. بر گسترهٔ این گرایش‌های عادت‌گریزانه است که شاعران امروز با بهره‌گیری از تصویرپردازی‌های بدیع و ساخت‌های ترکیبی نامتعارف، تصرف در کاربردهای معمولی رنگ‌ها و تحول بنیادین در شیوهٔ نوشتاری واژگان، غبار کهنگی را از پیکرهٔ کلام عادی زدوده‌اند و ساحت سروده‌هاشان را از آفرینش‌های نو سرشار کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که با خصوصی‌سازی زبان، بارِ احساسات شخصی خویش را بر دوش مخاطبان نهاده‌اند و در روند عادی درک آنان، درنگ ایجاد کرده‌اند.

آنچه در این پژوهش، با شیوهٔ تحلیلی ـ توصیفی و با نگاهی نقدگونه، به آن پرداخته خواهد شد، بررسی این مسئله است: مهم‌ترین دست‌مایه‌هایی که، در حوزهٔ زبان، رابطهٔ عادی میان نشانه‌ها و مصداق‌ها را در سروده‌های سعدی یوسف برهم ریخته کدام است؟ برای پاسخ به این پرسش باید ببینیم که:

۱. کاربرد شگردهای غیرعادی این شاعر در سروده‌هایش، مولود دریافت آزادانه و تخیل فردی وی است یا وابسته به باورهای جمعی؟

۲. چه حادثه‌ای در زبان وی رخ داده که شعرش را از دایرۀ توقع مخاطبان خارج کرده است؟

در بیان اهمیت این موضوع باید گفت، ضرورت انجام دادن چنین پژوهش‌هایی بیش از هر چیز، نیاز جدی دانش‌پژوهان به پردازش موضوعات زبان‌شناختی در شعر معاصر است که امروزه در مباحث ادبی جایگاه مهمی دارد.

هدف از این تحقیق، تبیین کیفیت شخصی‌سازی زبان در سروده‌های سعدی یوسف است که با استخراج شواهدی تحقق یافته و برجستگی آن‌ها ملموس‌تر به‌نظر می‌رسد.

پیشینۀ پژوهش

ازجمله پژوهش‌هایی که در حوزۀ اشعار سعدی یوسف به انجام رسیده، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

❁ شعر سعدی یوسف: دراسة تحلیلیة (امتنان عثمان الصمادی، ۲۰۰۱).

❁ جدلیه الموت و الحیاه فی الشعر العراقی المعاصر: سعدی یوسف نموذجاً (علی سلیمی و رضا کیانی، ۲۰۱۰).

❁ اللونُ بینَ الرّومانسیةِ و الواقعیةِ: دراسة فی شعر سهراب سپهری وسعدی یوسف (علی سلیمی و رضا کیانی، ۱۳۹۱ش).

❁ الانزیاح ودلالاته الخیالیة فی شعر مهدی أخوان ثالث وسعدی یوسف: دراسة مقارنة فی الصور الشعریة المحوّلة لدی الشاعرین (علی سلیمی و رضا کیانی، ۱۳۹۱ش).

باید گفت، اگرچه دربارۀ سعدی یوسف و برخی از آثار وی پژوهش‌هایی در

حوزه‌های یادشده به نگارش درآمده، اما محققان به بررسی مجموعه اشعار این شاعر، از منظر شخصی‌سازی زبان و جریان عدول از خودکاریِ آن، اهتمام نورزیده‌اند. امید می‌رود پژوهش حاضر بتواند گامی هدفمند درجهت شناسایی رگه‌هایی از ویژگی‌های زبانی سروده‌های این شاعر عراقی بردارد و راه را برای پژوهش‌های ارزنده‌تری در این زمینه هموار کند.

از زبان معیار تا شخصی‌سازی و عدول از خودکاریِ زبان

انسان، برای انتقال تجربیات خویش، ابزاری ساده‌تر و کامل‌تر و کارآمدتر از زبان در اختیار ندارد. بنابراین، «نخستین و اساسی‌ترین نقش یا وظیفهٔ زبان، ایجاد ارتباط است» (نجفی، ۱۳۸۲ : ۳۵). در این زمینه، فرمالیست‌ها[۱]، که با دیدی زبان‌شناسانه به ادبیات می‌نگرند، میان کارکرد ادبی زبان و کاربرد معمولِ آن تفاوت بنیادی قایلند. از نظر آنان، «نقش محوری زبان عادی انتقال پیام به مخاطب ازطریق ارجاع به موضوع در بیرونِ زبان است؛ حال آنکه زبان ادبی، زبانی غیر وابسته به ارجاعاتِ بیرونی است» (داد، ۱۳۸۳ : ۳۳۵). به تعبیر دیگر، «زبان اجتماعی» ابزار ارتباط با دیگران و مبتنی بر اشتراک‌های میان اهل زبان و به‌منزلهٔ قرارداد اجتماعی است، اما «زبان شخصی» در گفتمان ادبی، زبانی است که مؤلف برای «اندیشیدن با خویش» به‌کار می‌برد و بارِ تلقّی احساسات شخصی‌اش را بر دوش آن می‌گذارد. ویژگی‌های زبان شخصی، در سخن ادبی بیشتر نمود می‌یابد تا در گفتار روزمره؛ زیرا واژه‌ها در سخن ادبی، حامل تلقّی‌ها و نگرش‌های شخصی‌اند و بار شخصی و عاطفی و ایدئولوژیک را بر دوش دارند، اما سخن علمی و ارتباطی مبتنی بر توافق اجتماعی است و مفاهیم علمی عمدتاً به زبان خنثی و قراردادی بیان می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۱: ۷۵).

رومن یاکوبسن[۲]، زبان‌شناس برجستهٔ روس، در تقسیم‌بندی شش‌گانهٔ خود از

نقش‌های زبان در فرایند ارتباط، از شش جزء: گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع نام می‌برد و معتقد است که هرگاه پیام متوجه هریک از این اجزای ارتباطی شود، زبان به‌ترتیب دارای یکی از نقش‌های: عاطفی، ترغیبی، همدلی، فرازبانی، ادبی و ارجاعی خواهد بود (ر.ک: صفوی،۱۳۷۳ : ۳٤ـ۳۲).

بدین ترتیب، یکی از ویژگی‌های عمدهٔ زبان معمول «ارجاعی بودنِ» آن است. ویژگی دیگر این زبان، «دستورمَداری» است؛ اساساً از وظایف اصلی زبان معیار، ارائهٔ آسان‌ترین و درست‌ترین قواعد برای برقراری ارتباط گفتاری یا نوشتاری است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۱ : ۲).

در مقابل این مقوله، که به جریان عادی کلام متعلق است، جریان عدول از خودکاری زبان، که به پشتوانهٔ شخصی‌سازی زبان به‌دست می‌آید، به‌عنوان یکی از مباحث قابل‌تأمل در حوزهٔ نقد معاصر، به فرایند انحراف از معیارهای معمول و متعارف سخن‌پردازی اشاره دارد. در نقد جدید ادبی، گفته می‌شود که «شاعر با عدول از زبان معیار و دگرگون ساختن شیوه‌های عادی گفتار، دنیای درک و دریافت خوانندگان را غرابتی تازه می‌بخشد و گنجایش ذهنی آنان را برای دریافت شور و احساسی نوتر و غریب‌تر، یادآوری می‌کند»(***Abrams,1993:274***). اما این ادعا، با معیارهایی که در سده‌های گذشته مورد توافق ناقدان ادبی و شعرشناسان بوده هم‌خوانی ندارد (اوحدی، ۱۳۹۰: ۲۰). برای مثال، ساموئل کلریج[۳] در تذکرهٔ ادبی خویش چنین می‌گوید: «بیشترین التذاذ یک اثر برجستهٔ ادبی، حاصل به نمایش گذاشتن «مدرکات آشنا» از سوی شاعر است که تازگیِ شور و احساس او را به خواننده انتقال دهد» (***Abrams,1993:274***). در حقیقت، تفاوت میان این دو دیدگاه آن است که «در گذشته بر مهارت شاعر در انتقال دریافت‌های حسی و تجربهٔ وی از جهان تأکید می‌ورزیدند و امروز، تمامی تأکید بر نقش ابزارهای هنری محض است؛ ابزارهای تصویرآفرینی که سبب می‌شود تا زبان شعر بیگانه نماید» (اوحدی، ۱۳۹۰: ۲۰).

شخصی‌سازی، به‌عنوان رفتاری فراهنجار، به هر نوع استفادهٔ زبانی ـاز کاربرد معناشناختی تا ساختار جملهـ اشاره دارد که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود. در این رهگذر، «مجموعهٔ واژه‌هایی را که هر فرد در ذهن خود دارد و می‌داند و می‌فهمد و می‌تواند به‌کار ببرد، «واژگان شخصی» گویند. این واژه‌ها سیاهه‌ای است از تجربه‌ها، آموخته‌ها و مفاهیمی که شخص با خود دارد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۷۵).

درزمینهٔ عدول از زبان معیار، فرمالیست‌ها دو فرایند زبانی در حوزهٔ زبان‌شناسی از یکدیگر بازشناخته و آن‌ها را مطالعه و بررسی کرده‌اند: ۱ـ خودکاری[۴] ۲ـ برجسته‌سازی[۵]. «نظام خودکاری زبان بهره‌برداری از عناصر زبان است، به شیوه‌ای که برای بیان عادی موضوعی به‌کار رود، بی‌آنکه این شیوهٔ بیان جلب نظر کند. اما برجسته‌سازی، کاربرد عناصر زبان به‌گونه‌ای غیرمتعارف است، به‌طوری که این شیوهٔ بیان، مخاطب را مجذوب خود کند» (سجودی، ۱۳۸۰: ۳۶ـ۳۵). به اعتقاد زبان‌شناسان، فرایند برجسته‌سازی در شعر به دو شیوه امکان‌پذیر است:

۱. از قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت گیرد (قاعده‌کاهی[۶]).

۲. قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود (قاعده‌افزایی[۷]) (Leech,1969:39).

در تمایز میان هرگونه انحراف نادرست از زبان و آشنایی‌زدایی‌های زیبا و هنرمندانه‌ای که نوعی خصوصی‌سازی بهینه در زبان به‌شمار می‌روند، سه امکان وجود دارد:

۱. شخصی‌سازی مناسب، آن‌گاه تحقق می‌یابد که بیان‌گر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر، «نقش‌مند» باشد.

۲. شخصی‌سازی مناسب، آن‌گاه به ثمر می‌نشیند که بیان‌گر منظور گوینده باشد؛ به عبارت دیگر، «جهت‌مند» باشد.

۳. شخصی‌سازی مناسب، آن‌گاه زیبا می‌نماید که، به قضاوت مخاطبان، بیان‌گر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر، «غایت‌مند» باشد.

سخن ادبی، با تکیه بر شگردها و ساختارهای ویژهٔ خود، برجسته می‌شود و توجه خواننده را به ذات خود و برجستگی‌هایش جلب می‌کند. همین برجستگی، به تفاوت سبکی می‌انجامد و موجب تمایز سبک شخصی از گفتار خنثای زبان عادی می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۱: ۷٤).

در مباحث مربوط به ابزارهای مؤثر در شخصی‌سازی زبان شاعران امروز، شگردهای گوناگونی مطرح است که در سطوح مختلفِ «سبکی»، «معنایی»، «تصویری»، «نوشتاری» و... قابل تحلیل و ارزیابی است. در این مورد، باید خاطر نشان کرد که شخصی‌سازی زبان می‌تواند تنها تا محدوده‌ای پیش رود که ارتباط را دچار اختلال نکند.

شیوه‌های شخصی‌سازی زبان در شعر سعدی یوسف[۸]

سعدی یوسف، با دگردیسی نظام معمول زبان، در درک و دریافت مخاطب وقفه ایجاد کرده و جریان طبیعی کلام را با اختلال روبه‌رو ساخته است؛ چراکه شعر وی، گاه عادت‌شکن و آشنایی‌زدا و درنگ‌آفرین به‌نظر می‌آید. به بیان دیگر، هرگاه شاعر به‌سمت خصوصی‌سازیِ شبکه‌های زبانی پیش رفته، در شکل‌های متعارف نظم‌پردازیِ موردانتظار مخاطبان انحراف ایجاد کرده و روندِ خودکاریِ زبان را مختل ساخته است. در شعر سعدی یوسف، عوامل گوناگونی در خودنمایی سبک شخصی زبان شاعر مؤثر بوده که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به «تصویرپردازی‌های بدیع»، «ترکیبات نوین واژگانی»، «پیوند رنگ‌ها با زبان احساس شاعر» و «تصرف در شیوهٔ نوشتاری» اشاره کرد. در ادامه، هریک از این موارد بررسی خواهد شد:

۱. شخصی‌سازی زبان از راه مکاشفه‌های تصویری

تصویر دربردارندۀ دریافت‌های شاعر از محیط پیرامون خویش و ارائۀ ادبی آن به‌واسطۀ آرایه‌هایی همانند تشبیه و مجاز و استعاره است؛ خواه این دریافت‌ها حسی باشد، خواه انتزاعی. بررسی آثار شاعران نشان می‌دهد که نوع تصاویر و کیفیت کاربردشان، در شعر گذشته و امروز، بسیار متفاوت است؛ چراکه شعر امروز در حوزۀ تصویرپردازی، ویژگی‌هایی دارد که در شعر گذشته کمتر به‌چشم می‌خورد. باید گفت، «از آنجاکه تصاویر ویژگی‌های دینامیکی همچون حرکت دارند، گاه شکلی را دربرمی‌گیرند و گاه از شکلی خلع می‌شوند» (مسعود،۱۹٦٦: ۱۳۵). در این میان، ازجمله مباحثی که در حوزۀ معنایی زبان شعر معاصر مورد توجه بسیاری از منتقدان بوده، پرداختن به کاربردهای نامتعارف و بی‌سابقه‌ای است که در ساختار برخی از تصاویر نمود می‌یابد و به برجستگی‌های مقبول یا نامقبول در تعابیر شاعرانه منجر می‌شود.

در این زمینه، کاربردهای نامعمول و غیرعادی در نماساخت‌های تصویری شعر سعدی یوسف، از جمله شاخص‌هایی است که ما را وا می‌دارد تا در این قسمت برخی از سروده‌های وی را بررسی کنیم:

۱-۱. کاربردهای نامعمول در سازه‌های تصویری

واژگان شعر امروز توانایی دارند به‌گونه‌ای در نمای ساخت‌های تصویری به‌کار روند که پیش‌فرض‌های متعارف مخاطب را برهم زنند؛ چراکه شعر معاصر «همچون شیشه‌های رنگی، با ریزه‌کاری‌های خویش، نظر را به‌سوی خود جلب می‌کند و دیده را در درخشش خویش خیره می‌گرداند و پندارهای مبتذلی را می‌شکند که در دامن لغات روزمره آویخته‌اند» (ر.ک: زیادی به نقل از جورج سانتیانا، ۱۳۸۰: ۳۲۸).

از این منظر، پس‌زدنِ اصول معنایی زبان و کاربرد افعال و حالاتی که در حوزۀ

فعل «آشامیدن» گنجانده می‌شود، در محور هم‌نشینی با واژگانی که تصور هم‌آیی آن‌ها برای مخاطب دور از ذهن و نامتعارف است، به زبان شاعرانهٔ سعدی یوسف جلوه‌ای ویژه بخشیده است. برای نمونه، شاعر در پاره شعر زیر، در تصویری بدیع با گریز از اصول معنایی زبان، فعل «تشربُ» را با واژهٔ «الظُّلمة» هم‌ساز می‌کند:

وَهِی تولدُ بِالْغُروبِ وَتَشْرَبُ الظُّلْمَةْ!

(یوسف، ۱۹۹۵: ۲۰۸/۱)

«و او در غروب متولّد می‌شود و تاریکی را می‌نوشد!»

در نمونهٔ زیر نیز، شاعر بار دیگر از چنین ساختی در برجسته‌سازی شعر خود بهره برده است:

نَشْرَبُ اللَّیلَ فَجْرَاً!

(همان: ۲۶۳/۱)

«در سپیده‌دم، شب را می‌نوشیم!»

افزون بر نمونه‌های بالا، «نوشیدنِ پچ‌پچِ تاریکی» در تصویر زیر، به زبان شاعر نمودی زیباتر بخشیده و باعث شده کلام وی محسوس‌تر جلوه‌گر شود:

کَانَتْ الأحْجَارُ تَشْرَبُ هاجِسَ الظُّلماتْ!

(همان: ۴۷/۲)

«سنگ‌ها، دلواپسی تاریکی‌ها را می‌نوشیدند!»

۲-۱. تحول در مقیاس‌های سنجش

به‌طور معمول، «واحد مقیاس اندازه‌گیری برای هر چیز در زبان معیار مشخص است؛ اما گاهی در زبان شعر این مقیاس‌ها عوض می‌شوند و درنتیجه، نوعی شخصی‌سازی در محور زبان پدید می‌آید که به برجستگی هنری منجر می‌شود» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۳۴۱). به بیان دیگر، واژگانی که در مقیاس اندازه‌گیری و سنجش کاربرد دارند، گاهی برخلاف اصول معنایی حاکم بر زبان معیار، با واژگانی هم‌گام می‌شوند که حرکت کلام

را از مسیر عادی خود خارج کرده و به زبان برجستگی ویژه‌ای بخشیده‌اند.

در این زمینه، نگاهی به شعر سعدی یوسف به‌وضوح نشان می‌دهدکه وی، با آشنایی‌زدایی از مقیاس‌های سنجش و اندازه‌گیری در پیکرهٔ تصاویر نوظهور، به زبان خود برجستگی ویژه‌ای بخشیده است. در اینجا به نمونه‌هایی اشاره می‌شود:

در نمونهٔ زیر، مقیاسِ «یک دسته» که به‌طور معمول در کنار واژگانی همانند «گُل» قرار می‌گیرد، برخلاف اصل، برای سنجش مقدار «لبخند» آمده است:

قَطَفْتُ بَاقَةً مِنْ ضحكةِ حَدِيقَتِهَا!

(یوسف، ۱۹۸۸: ۱۶۸/۳)

«یک دسته لبخند از باغ او چیدم!»

در پاره شعر زیر نیز، واحد «قطره‌قطره» با عدول از خودکاریِ زبان، برای سنجش میزان «خستگی» کاربرد یافته است:

تبكي وعلى جبينكَ مِن عناءِ الحرفِ قطرة!

(یوسف، ۱۹۸۸: ۲۸۶/۱)

«درحالی‌که قطره‌ای از خستگیِ حرف بر پیشانی تو هست، گریه می‌کنی»

در نمونهٔ زیر نیز شاعر، برخلاف انتظار، از واژهٔ «غُصن: شاخه» برای تخمین مقدار «غم» بهره برده است:

غُصنٌ مِنَ الأحزانِ فی شَفَتيكَ، يا طَيراً مهاجِر!

(یوسف، ۱۹۸۸: ۲۸۶/۱)

«شاخه‌ای از غم‌ها بر لبان توست، ای پرندهٔ مهاجر!»

۳-۱. جابه‌جایی هدفمند و نامأنوس در تصویر شاعرانه

جنب‌وجوشی که واژگان در سطح شعر دارند، اگرچه گاه برای خواننده غیرمنتظره و نامأنوس است، تصادفی و بی‌هدف نیست. شاعری که عامدانه از هنجارهای معنایی

زبان می‌گُسلد، «بعداز بیان یک اندیشه، مخاطب را به نوعی عقب‌نشینی ذهنی وادار می‌کند یا به تعبیری روشن‌تر، بعد از نمایشی در سطح، ذهن مخاطب را به عمق می‌کشاند و حقیقتی دیگر را به او می‌نمایاند» (ر.ک: زیادی به نقل از عبدالجبار کاکایی، ۱۳۸۰: ٤٣١).

شاعران امروز، با گسترش دادن افق‌های نگاهشان، هیجان تازه‌ای در میان واژگان برمی‌انگیزند، ماهیت تصاویر را دگرگون می‌سازند، آن‌ها را از هیئت کلیشه‌ای درمی‌آورند و جامه‌ای نو بر اندامشان می‌پوشانند. در این زمینه، جابه‌جایی‌های نامعمولی که در نمای کلی تصاویر شاعرانه خودنمایی می‌کند، درصورتی زیبا و هدفمند تلقی می‌شود که چهرهٔ نامتعارفشان، پس‌از عبور از صافی اندیشهٔ مخاطبان، مورد پسند واقع شود و جنبهٔ عاطفی شعر را تقویت کند.

جابه‌جایی هدفمند واژگان در ساخت‌های تصویریِ شاعرانه، در پاره شعر زیر از سعدی یوسف، سیمایی دیگرگون از اندیشهٔ میهن‌پرستی شاعر را به مخاطب عرضه می‌کند که در آن، وطن به قله‌ای سرسبز تشبیه شده که در میان انبوهی از برف جامه‌ای از سرما برخود پوشانده است:

يا قِمَّةً خضْرَاءَ تلْبسُ فِي الثّلُوجِ البَردَ بُرْدَاً! / سَنَظلُّ نمنحُكِ الوفاءَ الْمَحضَ أُغْنِيةً

(یوسف، ۱۹۹۵: ٤٥٩/١)

«ای قلهٔ سرسبزی که در برف، سرما را به‌عنوان جامه برتن میکنی! پیوسته، وفایِ محض را [به‌عنوانِ] ترانه‌ای به تو پیش‌کش می‌کنیم»

در تصویر بالا شاعر، به‌جای عبارتِ «تلْبسُ فی الْبَردِ الثّلُوجَ بُرْداً»، از عبارت دور از ذهن «تلْبس فی الثّلُوج الْبَردَ بُرْداً» بهره برده است. بدیهی است که کاربرد چنین تصویری در پاره شعر بالا از آن جهت شگفت‌انگیز است که در تعابیر شاعرانه، از گذشته تا به حال، عُرف بر آن بوده که برف به‌سان جامه‌ای سفیدرنگ پنداشته شود که در فصل سرما گسترهٔ زمین را می‌پوشاند؛ اما شاعر در اینجا، با گریز از اصول معنایی

زبان، سرما را به پوششی تشبیه کرده که در هنگامهٔ بارش برف جسم قله را -که نمادی از وطن شاعر است- پوشانده است. بنابراین شاعر، ازطریق جابه‌جایی نامرسوم واژگان و تبادل معنایی آن‌ها، به تحریک عواطف خواننده و ایجاد درنگ در دریافت سریع و بی‌دردسر وی دست یافته است.

شاعر در تصویر زیر نیز، بار دیگر با زبانی دیگرگون، شیوهٔ جابه‌جایی واژگان و نسبت‌های معناگریز را در خدمت احساساتِ شخصی خویش قرار داده است:

للنسَاءِ اللّواتی یطالعنَ أثْوابَهُنَّ وَیلْبَسْنَ ـقَبْلَ الْمَسَاءِـ الْکُتُبْ/ أُقدِّمُ وَجْهَكِ یا طِفْلةً ینْصُلُ الدَّمُ مِنْ وَجْهِها فی حَدِیقَةْ!

(همان: ۲۲۱/۱)

«به زنانی که جامه‌هاشان را مطالعه می‌کنند و -قبل از غروب- کتاب‌ها را می‌پوشند، چهره‌ات را تقدیم می‌کنم، ای دختربچه‌ای که خون صورت تو در باغی جاری می‌شود!»

در پاره شعر بالا، شاعر با عدول آگاهانه از نُرم زبان، از عبارت «یطالعنَ أثْوابَهُنَّ» به‌جای «یطالعنَ الْکُتُبَ» بهره برده و پس‌از آن نیز، عبارت «یلْبِسْنَ الْکُتُبَ» را به‌جای«یلْبِسْنَ أثْوابَهُنَّ» به‌کار برده است. به‌نظر می‌رسد، شاعر با زبانی طنزآلود از این شگرد نامرسوم برای اشاره به فضای حاکم بر جامعهٔ بحران‌زدهٔ عراق که در آن، ارزش‌ها و ضدّارزش‌ها باهم درآمیخته‌اند، بهره برده است.

برمبنای دو نمونهٔ ذکرشده، می‌توان گفت تأثیر در نفوس، که هدف نهایی کلام غیرعادی و هنجارگریز است، گاه ازطریق جابه‌جایی نامرسوم واژگان و تبادل معنایی آن‌ها حاصل می‌شود که درنهایت منجربه تحریک عواطف خواننده و ایجاد درنگ در درک و دریافت سریع و بی‌زحمت وی می‌شود.

۲. شخصی‌سازی در حوزۀ ترکیب‌پذیری واژگانی

آفرینش تصویرهای شاعرانه در بستر ترکیب‌های وصفی یا اضافیِ بدیعی، که از هنجارهای متعارف زبان فاصله گرفته، هرگاه با نوآوری هدفمند شاعران همراه بوده و به ایجاد پیوندهای مناسب میان واژگان منجر شده، شعر را در هاله‌ای زیبا از تخیل نابِ شاعرانه فرو برده و مخاطب را به کشف ظرافت‌های نهفته در لایه‌های معنایی واژگان برانگیخته است.

«بخش عمدۀ کار هنری شاعر آشتی دادن کلمات و ساختن یک واحد جدید زبانی است که از ترکیب دو یا چند کلمه به‌وجود می‌آید؛ هم می‌تواند نوآوری و آشنایی‌زدایی ایجاد کند و هم هنر ایجاز را به‌شکل زیبایی نشان دهد» (آقاحسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۳۱۸). ذهن ترکیب‌ساز شاعر، با تلفیق ذوقی واژگان، تصرفاتی در ساختار معمول زبان ایجاد می‌کند و راه‌های ناهمواریِ دیگرگونه‌دیدن را برای مخاطب همواره می‌سازد. شاعر، در تشکیل ساخت‌های ترکیبی، واژگانی را چینش می‌کند که اگرچه هم‌آیی‌شان ازجهت شعاع معنایی و زمینه‌های تداعی برای مخاطب دور از ذهن است و با هنجارهای معنایی آن‌چنان سنخیتی ندارد، درمجموع، با روح زبان سازگاری دارد. بنابراین، «اینکه شاعری بتواند ترکیباتی خلق کند که علی‌رغم برجستگی‌هاشان چندان طبیعی بنمایند که به‌جای توجه به جنبه‌های ابداعی و نوظهور آن‌ها، پاره‌ای از پیکرِ گستردۀ زبانی تصور شوند که از دیروز به ارث رسیده، از شگفتی‌های زبان‌شناختی امروز است» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲٤٤).

در این رهگذر سعدی یوسف، با کشف مناسبات جدید بین واژگان، به ساخت ترکیباتی روی آورده که از حد دریافت‌های عادی فراتر می‌رود و مخاطبان را به‌سمتی هدایت می‌کند که پیش از این، تجربۀ حرکت به آن سمت را نداشته‌اند. شاعر با اعتقاد به این اصل که «وقتی قرار باشد جهان‌بینی شاعرانه و نگاه تازه بر جهان شعر و هنر امروز حاکم باشد، این دیدگاه که هر شیئی در طبیعت و هر واژه‌ای در زبان، این

فرصت را بیابد که وارد فضای اندیشگی و زیبایی شعر شود، پذیرفتنی خواهد بود» (همان: ۳٤۷)، به شخصی‌سازی در محور هم‌نشینی واژگان اقدام کرده و هنجارهای معنایی زبان را، ازطریق ساخت‌های ترکیبی نوپا، دگرگون ساخته است.

در پاره شعر زیر شاعر، با تخطی از اصول معنایی زبان قراردادی، واژگان «لبخند» و «اندوه» را با وصف «یخ‌زده» هم‌ساز کرده و به ترکیبی شخصی دست یافته است:

أظَلُّ أجوعُ الليلَ! / لا الحلمُ واهبُ الغطاءِ / وَلا الرّيحُ التی تُمطرُ الحزنَ الجليدی!

(یوسف، ۱۹۹۵: ۳۹٦/۱)

«همچنان گرسنهٔ شب هستم! نه بردباری پوشش‌دهنده [دردهایِ من]؛ و نه بادی که اندوه یخ‌زده فرو می‌بارد!»

در نمونهٔ زیر نیز وصفِ «مه‌آلود»، درنقش یکی از حالت‌هایی که در شرایط غیرعادی بر طبیعت عارض می‌شود، در ساختار ترکیبات وصفی، چهره‌ای جدید به کلام سعدی یوسف بخشیده است:

أيها الصَّمْتُ السَّدِيمِی الذّی يقتاتنی / مِنْ أينَ يأتِی الصُّوتُ؟!

(یوسف، ۱۹۹۵: ٤۲۰/۲)

«ای سکوتِ مِه‌آلودی که مرا قُوت خود قرار می‌دهی، [این] صدا از کجا می‌آید؟!»

افزون بر این، شاعر در تصویری تازه، که از ترکیب «خاک» و «خورشید» فراهم آمده، یکی از عناصر زمین را در تسخیر عنصری آسمانی درآورده و حوزهٔ معنایی زبان را دیگرگونه جلوه داده است:

يكْمنُ فی قَارتِهِ الْقَدِيمَةْ / مُنْكَمشاً بَينَ تُرابِ الشَّمْسِ وَالْعُشْبِ الْمَسَائِی

(یوسف، ۱۹۹۵ : ۹/۲)

«[جوجه تیغی] در قارهٔ قدیمی‌اش [= لاكِ خود] مخفی می‌شود درحالی‌که در میان خاکِ خورشید و علفِ غروب‌گاهی فرو رفته است!»

درمجموع می‌توان گفت، مکانسیم خلق چنین ترکیباتی در بافت شعر سعدی یوسف، خلاقیت شاعرانه در کشف حالاتی است که موشکافی در نگاه و ظرافت در اندیشه را می‌طلبد و با هنجارگریزی‌های اندیشگانی شاعران، در نگاه به اجتماع و طبیعت، پیوندی عمیق می‌یابد.

۳. چرخش معنایی رنگ‌ها در تصویرپردازی‌های شخصی

تحول بنیادین در کاربرد معمول رنگ‌ها و چرخش معنایی آن‌ها بر گسترهٔ شعر امروز، ظرفیت‌های زبانی موجود در تولید متن خلاقانه را در نزد شاعران نشان می‌دهد. در این دگردیسی، برخی از شاعران معاصر با تعرض در شیوه‌های هنجارین برخورد با رنگ‌ها، باورهای محتوم مخاطبان را به بازی می‌گیرند و به هر مفهومی، حتی مفاهیم ذهنی و انتزاعی -که فاقد جلوهٔ عینی هستند-، رنگ می‌بخشند تا بدین وسیله، دریافت‌های پیش‌داده را دگرگون کنند و پیش‌فرض‌های متعارف را با چالش مواجه سازند. نکتهٔ حائز اهمیت در این زمینه این است که هرگونه تغییر در کاربردِ عادیِ رنگ‌ها، هرگاه هدفمند بوده و با پشتوانهٔ معنایی خاصی تحقق پذیرفته، به تقویت زیبایی حوزهٔ تصویری شعر منجر شده است؛ با این حال، چینش بی‌هدف واژگان در قالب ترکیبات نامفهومی که یک طرفِ آن‌ها را رنگ‌ها تشکیل می‌دهد و جابه‌جایی سادهٔ یک رنگ با رنگ دیگر، نه‌تنها نوآوری تلقی نمی‌شود، بلکه به تضعیف زیبایی در شعر انجامیده است.

از این منظر، شخصی‌سازی در شعر گاه از راه تکوینِ ترکیباتی به‌دست می‌آید که در آن یکی از انواع رنگ‌های موجود، در نسبتی غریب، به امری اِسناد می‌شود که تصور پذیرش رنگ برای آن بسیار بعید به‌نظر می‌رسد. به بیان دیگر، یکی از شگردهای نوین ترکیب‌سازی در شعر معاصر، که ازطریق انحراف از نُرم در محور معنایی زبان تحقق می‌یابد، گرایش به هم‌ساز نمودن رنگ‌ها با مفاهیمی است که یا

وجود عینی ندارند و یا قابلیت پذیرش رنگ در آن‌ها فراهم نیست. شاعران امروز، با اعتقاد به اینکه رنگ‌پذیری واژگان ذهنی از رنگ‌های موجود در طبیعت به تصاویرشان نمودی عینی و ملموس می‌بخشد، هنجارهای عادی را در قراردادهای تثبیت‌شدهٔ معنایی کنار می‌نهند و مفاهیم انتزاعی را به رنگ دلخواه خویش درمی‌آورند.

بر این مبنا، فراهنجاریِ معنایی در قالب آن دسته از ترکیباتی که از راه اِسناد صریح رنگ‌ها به مفاهیم بی‌رنگ فراهم می‌شوند، -همانند دیگر ترفندهای دست‌اندازی در حوزهٔ معنایی زبان- به‌نوعی، خصوصی کردن عواطف به‌شمار می‌آید. به عبارت دیگر، در این شیوه از هنجارگریزی، شاعر از «توصیف» که مبتنی بر «تعمیم» است، گریز می‌زند و به «تعبیر» که مبتنی بر «تخصیص» است، روی می‌آورد. در حقیقت، شاعر به وجود عاطفه‌ای در درون خویش آگاهی دارد، اما ماهیت و سرشت این عاطفه را نمی‌داند و نسبت به آن در ناخودآگاهی به‌سر می‌برد. زمانی‌که شاعر این عاطفه را تعبیر می‌کند، آرام می‌گیرد و در این حالت، دیگر ناخودآگاهی از عاطفه منتفی است. نکتهٔ شایان توجه آن است که تعبیر عاطفه وصف کردن آن نیست. در شعر، آن‌جا که تعبیر ضروری می‌نماید، استفاده از «صفت»، کار نادرستی است؛ مثلاً اگر بخواهیم از چیزی ترسناک تعبیر کنیم و صفت «ترس‌آور» را به‌کار بریم، کار ما نه تعبیر، که وصف به‌شمار می‌آید. شاعر راستین، به‌هنگام آفرینش شعر راستین، هرگز برای عواطفی که سر تعبیرشان را دارد، نام‌گذاری نمی‌کند. وصف به‌جای آنکه تعبیر را به اوج بَرد، پَر و بالش را می‌چیند؛ چراکه در وصف «تعمیم» وجود دارد، حال آنکه تعبیر مبتنی بر «تخصیص» است. خشم شما خشم دیگران نیست؛ اگر شما بگویید: «خشم من خشمی هولناک است»، تقریباً خشم خود را شبیه همهٔ خشم‌ها قرار داده‌اید. اما اگر از این خشم «تعبیر» کردید، به‌قدری خاص می‌شود که حتی با خشم خود شما در ساعتی دیگر نیز، شباهتی

نخواهد داشت. شاعر حقیقی، شاعری است که در راه خصوصی کردن عواطف خویش رنج می‌برد و در همین نکته است که «هنر» از «صفت» متمایز می‌شود (عباس،۱۳۸۸: ۳۸ـ۳۷).

در این رهگذر سعدی یوسف، با عدول آگاهانه از عرف معمول زبان، رنگ «سبز» را درنقش صفت در کنار موصوف «الأحلام= رؤیاها» قرار داده است:

یا غُصْنَ الزَّیتونةِ الْحَمْراءْ! / أُنْظُرْ إِلَی شَعْبِی / لیمونةً یمتصُّها الْمُخْبِرونْ / مَلْعُونةً صَفْراءْ / لَکنَّها تَحْلمُ / أَحْلامَك الْخَضْرَاءْ

(یوسف، ۱۹۸۸: ۴۸٤/۱)

«ای شاخهٔ زیتون سرخ، به ملّتم بنگر؛ درحالی‌که همچون لیمویی شده که جاسوسان آن را می‌مکند! لیمویی نفرین شده و زرد که خوابِ رؤیاهای سبز تو را می‌بیند»

آن‌گونه که می‌بینیم، تصاویر پاره شعر بالا، شبکه‌ای پیچیده دارد. «شاخهٔ زیتون» نمادِ «پایداری» است و منطق زبان ایجاب می‌کند زیتون با رنگ طبیعی خود، که سبز است، توصیف شود؛ اما شاعر با تخطی از قواعد معنایی حاکم بر کاربرد واژگان، رنگ سرخ را به‌جای رنگ سبز نشانده است. به عبارت دیگر، رنگ سرخ در این پاره شعر، رنگ سبز را پس‌زده است تا آمیزه‌ای از مفهوم «پایداری» و «شهادت» را، که از خلال واژگان زیتون و سرخ دریافت می‌شود، به خواننده انتقال دهد. افزون بر این، شاعر در انتهای این پاره شعر، در تصویری هنجارگریز، واژهٔ «رؤیا» را، برخلاف اصول معنایی زبان، با رنگ سبز توصیف می‌کند.

«هرگاه شاعر قصد داشته باشد تصویرسازی‌های نو را به نمایش بگذارد، بدون آنکه متن نیازمند آن تصویرها باشد، نوعی دل‌زدگی و انزجار از خوانش شعر در مخاطب به‌وجود می‌آید که نه عاطفهٔ مخاطب را افسون خود می‌کند و نه افق دید تازه‌ای از مضمون در او خلق می‌شود» (طاهری و رحمانی،۱۳۹۰: ٦۰). در چنین

وضعیتی، تلفیق به‌موقع رنگ‌های موجود در طبیعت با واژگانی که خصلت غیرِعینی دارند، درصورتی‌که با نگاه غایت‌مند شاعر همراه باشد، به ساخت تصویرهایی می‌انجامد که نه‌تنها به نو شدن زبان شعر کمک می‌کند، بلکه احساس مخاطب را مسحور تازگی و غرابت خود می‌سازد.

در این زمینه، سعدی یوسف در پاره شعر زیر از کاربرد ترکیب «أنباضه الزرقاء= نبض‌های آبی»، برای القای عمیق‌تر احساس و عاطفهٔ خویش به مخاطب، این‌گونه بهره برده است:

نفرشُ أنْفُسَنَا عِنْدَ الْبَحْرِ / نَجْلِسُ / نُلْقِی السَّمْعَ إلَی أنْبَاضِهِ الزَّرْقاء

(یوسف، ۱۹۹۵: ۲۷/۳)

«خویشتن را کنار دریا می‌گسترانیم و می‌نشینیم و به نبض‌های آبی دریا گوش فرامی‌دهیم»

آن‌گونه که می‌بینیم، شاعر، با بهره‌گیری هنرمندانه از ترکیب تازه و بی‌پیشینهٔ «نبض‌های آبی»، به ایجاد رستاخیز در کلام خویش پرداخته و افزون بر فضای تازه‌ای که در شعرش پدید آورده، تأثیر موردنظر را نیز افزایش داده است. به بیان دیگر، ترکیب بدیع «أنباضه الزرقاء» با ظرافت خاصی در مدار زبان قرار گرفته و به کلام شاعر برجستگی ویژه‌ای بخشیده است.

همان‌طور که پیداست، فراهنجاری معنایی در قالب آن دسته از ترکیباتی که از راه اِسناد صریح رنگ‌ها به مفاهیم بی‌رنگ فراهم می‌آیند -همانند دیگر ترفندهای دست‌اندازی در حوزهٔ معنایی زبان-، به‌عنوان یکی از شگردهای خصوصی کردنِ عواطف در شعر سعدی یوسف نمودی برجسته یافته است.

۴. شخصی‌سازی در شیوهٔ نوشتاری واژگان و جملات

شکل‌بندی شعر نو و شیوهٔ نوشتاری آن، برخلاف شعر کلاسیک، قالب مشخص و

ازپیش‌تعیین‌شده‌ای ندارد و شاعران نوپرداز، با سرودن هر شعری، ساختار نوشتاری آن را نیز طراحی می‌کنند. آشنایی‌زدایی از نُرم نوشتار یا هنجارگریزی نوشتاری[۹] یکی از عوامل برجسته‌سازی در شعر امروز است که در آن، «شاعران از شیوه‌های متعارف نوشتاری فاصله می‌گیرند و در نوشتن و سطربندی اشعار خود شگردهایی به‌کار می‌گیرند که اگرچه تغییری در معنای اصلی کلام به‌وجود نمی‌آورد، مفهومی عینی برآن می‌افزاید و به‌گونه‌ای پیام شعر را تکامل می‌بخشد »(محسنی و کیانی، ۲۰۱۳: ۹۰). به‌عبارتی شاعران، با انتخاب دیگرگونهٔ خطوط و مصرع‌های شعر خود و با چینش متفاوت شکل واژگان، خواننده را وادار می‌کنند که گاه شعر را به توالی بخواند و گاه مکث کند. در برخورد با چنین وضعیتی، «فهم و دریافت درست معانی، بیش‌از هرچیز، به درست خواندن شعر بازبسته است و مکث و توالیِ به‌هنگام از شاخص‌های آن است» (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲ : ۸٤)

می‌توان چنین گفت، «گاه کلمه یا عبارت در شعر به‌گونه‌ای نامتعارف نگاشته می‌شود که افزون بر معنای اصلی آن کلمه یا عبارت، مفهومی دیگر، با نمودی عینی و دیداری، در برابر دیدگان ظاهر می‌شود »(Leech,1969:48). به تعبیر دیگر، شاعر می‌تواند با تخطی از شیوه‌هایی نوشتاری قراردادی واژگان شعرش را به‌گونه‌ای بنگارد که توجه خواننده را جلب کند. بنابراین، شاعر شیوه‌ای را در نوشتار خود به‌کار می‌برد که اگرچه تغییری در تلفظ واژه به‌وجود نمی‌آورد، مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه می‌افزاید (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۱/۱).

با سوق دادن این تفسیر به‌سمت سروده‌های سعدی یوسف، می‌توان اذعان کرد که شیوه‌های نوشتاری ارائه‌شده در مجموعه آثار وی به اشکال گوناگونی مشاهده می‌شود که در اینجا به بررسی نمونه‌هایی از آن می‌پردازیم:

۱-۴. تفتیت (ازهم گُسیختن حروف یک واژه)

گاهی حروف یک واژه در شعر به‌گونه‌ای نگاشته می‌شود که معنای دیگری، افزون بر معنای آن واژه، دربرابر دیدگان خواننده نمود می‌یابد. از شگردهایی که به‌شکل پراکنده در برخی از سروده‌های شاعران معاصر مشاهده می‌شود و در برجسته‌سازی کلام آنان نقش دارد، از هم‌گُسیختن حروف واژگان است.

سعدی یوسف در پاره شعر زیر واژۀ «الأمواج» را به‌گونه‌ای ازهم گُسیخته است که علاوه‌بر معنای این واژه، شدت و ارتفاع آن را نیز برای خواننده ترسیم می‌نماید (یوسف،۱۹۸۸م: ۳۷۱/۳):

وَتموجُ بی الأمواجُ

وَتموجُ بی

أ

ل

أ

م

و

ا

ج

«امواج مرا با خود می‌برند؛ امواج مرا با خود می‌برند»

در این پاره شعر، شیوۀ نوشتاری واژۀ الأمواج به‌گونه‌ای است که عظمت و بلندای ناملایمات زندگی را به خوانندگان انتقال می‌دهد.

در نمونۀ زیر نیز شاعر، با ارائۀ تصویری دیداری از جلای وطن، از نسل معاصر به‌عنوان نسلی معلق و آویزان (= به دار آویخته) یاد می‌کند که گرفتار آفت ناگوار آوارگی و مهاجرت شده‌اند و با چینش حرف‌به‌حرف واژۀ «مشنوقین: به دار

آویخته‌شدگان» درصدد است تا به القای معنایی ژرف و تجسمی از این واژه روی آورد (یوسف، ۱۹۹۵م: ۱/ ٥٤):

هـا نحـنُ أولاءِ نغـادرها

م

ش

ن

و

ق

ی

ن

«ما همان کسانی هستیم که [کوفه را] ترک کردیم درحالی‌که آویزان چوبهٔ داریم»

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، شاعر با از هـم گسـیختن واژهٔ «مشـنوقین» آن را به‌شکلی نوشته که مفهوم آن کلمه را بسیار بهتر از شیوهٔ نوشتاری ساده منتقل می‌کند و تصویری از طناب اعدام را در ذهن خواننده تداعی می‌کند.

۲-۴. تکریر (تکرار پی‌درپی یک واژه)

تکرار پی‌درپی یک واژه در شعر، گاه به‌عنوان یک شیوهٔ خاص نوشتاری، القاگر مفهـومی است کـه نگـاه هدفمنـد شـاعر بـه آن معطـوف اسـت. چنـین کـاربردی، درصورتی‌که جهت خاصی را دنبال نکند، بـاری از کسـالت بـر ذهـن خواننـده تحمیـل می‌کند و شعر را به ابتذال می‌کشاند. با این حال باید اذعان کـرد «پـاره‌ای از تکرارهـا، به‌جای اینکه ضعف و عیب یا فصاحت و بلاغت خوانده شوند، از تکنیک‌های شاعر در تأکید و تشخص‌دادن به معناینـد و اعتبـار زیباشـناختی مـی‌یابنـد» (علـی‌پـور، ۱۳۸۷: ۲۳۱).

برای مثال، تأثیر تکرار پیاپی یک کلمه، به‌عنوان یکی از شیوه‌های نوشتاری که در دیداری کردن متن مؤثر است، در پاره شعر زیر از سعدی یوسف به‌گونه‌ای برجسته شده که شاعر با آوردن چندبارهٔ واژهٔ «کِسَراً» (=تکّه)، که مفهومی عینی از شکستن و ریزه‌ریزه شدن است، صدای خُردشدن را القا می‌کند (یوسف، ۱۹۸۸: ۷۸/۲):

مَنْ هَشَّمَ هَذی المرآةَ

وَنَثَّرَها

کِسَراً

کِسَراً

کِسَراً

بینَ الأغْصَان؟

«چه کسی این آینه را خُرد کرد و آن را بین شاخه‌ها تکّه، تکّه، تکّه، پخش کرد؟»

سعدی یوسف ،با نگاه ناخوشایند به اوضاع نامساعد وطنش، می‌کوشد ریشهٔ تمام نابسامانی‌ها را به تفرقه و عدم اتحادی نسبت دهد که در میان توده‌های مختلف مردم عراق وجود دارد. ازاین‌روی، با تکرار پی‌درپی واژهٔ «کوسج» (=کوسه) و تفکیک حرف‌به‌حرف واژهٔ «عراق»، علاوه‌بر برجسته‌سازی شیوهٔ نوشتاری خود، از یک سو در جهت القای مفهوم ترس و خفقان موجود در جامعه حرکت کرده و از سوی دیگر، به ازهم‌گسیختگی و پراکندگی عراق نظر داشته است:

نَعْرِفُ أنَّ ع. ر. ا. ق حروفٌ نتهجّأها/ وَكُنَّا نحملُ آنيةَ السَّلوى/ وَالكلماتِ التي لا نفقهُها/ كانتْ أجسادُ السَّمكِ البالغِ ناعمةً فوقَ حراشِفنا/ ك. و. س. ج!/ ك. و. س. ج!/ كوسجُ/ كوسجُ!/ وكانَ الكوسجُ مُندفعاً نحو الماءِ الأبيضِ/ طائرةٌ تمرقُ عِبْرَ ع. ر. ا. ق. (یوسف، ۱۹۹۵م: ۱۸۷/۱)

«ما می دانیم که عراق حروفی است که آن را هجی می‌کنیم. و درحالی‌که دلی صبور و تسلی‌بخش و واژه‌هایی که آن‌ها را درک نمی‌کردیم با خود حمل می‌کردیم،

اجساد ماهی بزرگی بر روی پولک‌هایمان در ناز و نعمت ایستاده بود. کـــوســـــه! کـــوســـــه! کوسه، کوسه! و کوسه به‌سوی آب سفید روانه بود، درحالی‌که پرنده‌ای در میان عـــــراق رخنه کرد و گذشت»

آن‌گونه که می‌بینیم، شاعر با تکرار واژهٔ «کوسه» -که نمودی از رعب و وحشت است- و نیز تفیک واژهٔ «عراق» درپی آن است که مفهومی ثانوی را بر مفهوم اصلی واژگان بیفزاید؛ بدین معنا که کاربرد این واژگان، افزون‌بر معنای اولیه، بیانگر ترس، تفرقه، ازهم‌گسیختگی و عدم اتحادی‌ست که در این سرزمین رخنه کرده است. به تعبیر دقیق‌تر، تکرار و تفکیک حرف‌به‌حرف واژهٔ کوسج -که نمادی از دشمنان است-، افزون‌بر مفهوم نمادینی که از آن برداشت می‌شود، به‌نوعی بر لکنت زبان ناشی از ترسی دلالت می‌کند که در جامعهٔ بحران‌زدهٔ عراق نمود یافته است.

۳-۴. تنقیط (نقطه‌گذاری در شعر)

استفاده از خطوط نقطه‌چین، در فواصل بین واژه‌ها و عبارت‌ها، از شیوه‌های متداولی است که در سروده‌های بیشتر شاعران نوپرداز به‌وفور قابل‌ملاحظه است. اگرچه استفاده از چنین شگردی در شکل نوشتاری شعر معاصر بیشتر بی‌هدف و درجهت تزیین ظاهر کلام به‌کار رفته، اما گاه احساس می‌شود در پسِ این شیوهٔ نوشتاری غرضی نهفته است که پی بردن به آن تنها برای کسانی میسر است که در خلال خواندن شعر، با تک‌تک واژه‌های شاعر همراهی کنند و از هیچ واژه‌ای غفلت نورزند.

تأمل در سروده‌های سعدی یوسف نشان می‌دهد که بهره‌برداری وی از چنین شیوه‌ای تنها به‌منظور تزیین ظاهر کلام در بُعد بصری نیست، بلکه تلاشی است درجهت القای معنایی پنهان که ذهن کاوشگر مخاطب را به کشف آن وا می‌دارد. برای مثال، شاعر آن‌گاه که در خلوتگاه غربت، با انبوهی از غم و حسرت، گذر عمر را به‌تماشا می‌نشیند، با بهره بردن از این شیوه چنین می‌سراید (یوسف، ۱۹۹۵

:(۱۱٤/۲ :

لیسَ سوی الْغروبِ وَالأشجار
فی هَذهِ السَّاحةْ
یمرقُ طیرٌ، یحملُ اللحظةَ نحو البحرِ
مَذْعُوراً
وَتبقی هَذهِ السَّاحة
خالیة،إلاَّ مِن الأسفلتِ وَالأشجارْ
هَلْ دقت السَّاعةْ؟
.....
.....
.....!؟

«در این عرصه، به‌جز غروب و درختان چیزی نیست؛ در آن حال، پرنده‌ای هراسان می‌گذرد و لحظه‌ها را به‌سوی دریا حمل می‌کند؛ و این عرصه از همه‌چیز خالی می‌شود، مگر از آسفالت و درختان؛ در این حال، آیا ساعت تیک‌تیک کرد؟.....»

در مثال بالا، شاعر«جایِ‌خالی» یا «نقطه‌چین» را درنقش حیرت و سردرگمی به مفهوم شعر اضافه کرده است؛ بدین معنا که احساس تلخ شاعر از تنهایی و غربت، آن‌چنان در ذهن و خاطر او سنگینی می‌کند که گاهی گذر زمان و چرخش عقربه‌های ساعت را حس نمی‌کند و دچار سردرگمی می‌شود و احساس خود را با اتخاذ چنین شیوه‌ای در فُرم نوشتار بیان می‌کند.

در مثال زیر نیز، شاعر در پایان کلام خود و پس‌از واژهٔ «بعیداً»، با استفادهٔ مکرر از خطوط نقطه‌چین، سعی دارد با بیانی غیرصریح سرنوشت تلخ و هجرت بسیار طولانی خود را از دیار محبوب، پس از فروافتادن در دام عشقی که به آن گرفتار شده،

بدین‌گونه بیان کند (یوسف، ۱۹۹۵م: ۵۷۳/۱):

فی الشّارعِ
یبللُ قلبی المطرْ
وَفی الشّارعِ
تمرُّ فتاةٌ وَحیدةْ
وَأمضی بَعیداً . . . . .
بَعیداً . . . . .
بَعیداً . . . . .

«در خیابان، باران قلب مرا خیس می‌کند؛ در آن حال، دخترکی تنها می‌گذرد؛ و من به دوردست می‌روم، دوردست، دوردست.....»

۴ـ۴. مُلَمَّع‌سرایی نوین(دو زبانگی شعر)

مُلَمَّع آن است که شعر یا سروده در دو زبان یا گاهی بیشتر از دو زبان سروده شده باشد. به چنین شعری، شعر مُلَمَّع گفته می‌شود. روش سخنوران در بهره‌گیری از این شگرد این است که پاره یا بیتی از شعر را به زبانی دیگر می‌سرایند.

این دو زبانگی در شیوهٔ نوشتار، همراه با نگاه طنزآمیز سعدی یوسف به اوضاع ناخوشایندی که انسان معاصر در آن گرفتار آمده، گاه از دایرهٔ سرزمین خویش فراتر می‌رود و شاعر شرایط ناگواری را به‌تصویر می‌کشد که بر دیگر سرزمین‌ها حاکم است. برای مثال، آن‌گاه که شاعر به ناخرسندی برخی از انسان‌ها از شرایط موجود در آمریکا نظر می‌افکند، از باب تهکّم و تمسخر، سرود ملی امریکا را، با شیوهٔ دو زبانگی عربی ـ انگلیسی، این‌گونه زمزمه می‌کند (یوسف ۱۹۹۵: ۸۹/۲):

یا رَبِّ، احفظْ أمیرکا
مَوطنی، مَوطنی اللذیذ
God save America

My home, sweet home!

«پروردگارا، امریکا را حفظ کن! پروردگارا، امریکا وطنِ گوارایم را حفظ کن!»

درزمینهٔ ملمّع‌سرایی نوین، از دیگر شگردهای رایج در شعر سعدی یوسف، ورود الف و لام تعریف بر کلمات انگلیسی است که به‌نوعی شعر او را از نُرمِ طبیعی زبان معیار خارج می‌کند و سهم بسزایی در برجسته‌سازی سبک نوشتاری شاعر دارد. در اینجا به ذکر نمونه‌های زیر اکتفا می‌شود:

❁ هَلْ تشربُ الـ Canada Dry (یوسف، ۱۹۹۵: ۲۱۳/۱)

«آیا کانادادرای می‌نوشی؟»

❁ إبْتاعَ الـ Headphones (یوسف، ۱۹۹۵: ۶۰/۱)

«هِدفون خرید»

❁ أسطوانات الـ C.D (یوسف، ۱۹۹۵: ۶۵/۱)

«صفحاتِ سی‌دی‌ها»

بنابراین، آمیختن یا اختلاط دو زبان مختلف به شیوهٔ تلمیعِ دو زبانهٔ عربی و انگلیسی، به‌عنوان یکی از شگردهای نوین برجسته‌سازی، در شعر سعدی یوسف نمودی چشمگیر دارد.

نتیجه‌گیری

بخش عمده‌ای از تازگی و غرابت سروده‌های سعدی یوسف، ناشی از کاربردهای دیگرگونه و ناآشنایی است که در کارگاه پیچیدهٔ تخیل وی تکوین یافته و به زبانش، تحرکی نوین و عادت‌گریز بخشیده است. در این میان، آفرینش تصویرهای شاعرانه، در بستر ترکیب‌های اضافی یا وصفی تازه‌ای که از نظام متعارف هم‌نشینی واژگان دور شده‌اند، گریز از تصویرپردازی‌های کهنه و کلیشه‌ای و گرایش به خلق تصاویر نوین، مخاطب را در جوّی سیّال قرار می‌دهد که فضای سوررئالیستی شعر وی را برجسته می‌نمایند. همگام با این عوامل، واژگان با انعطافی ملموس بر گسترهٔ تخیل سعدی

یوسف به حرکت درمی‌آیند تا در پیوندی عمیق با زبان احساس وی، لایه‌های معنایی دیگرگونی را در برابر دیدهٔ عادت‌زدهٔ خواننده به‌تصویر بکشند. افزون‌براین، شیوهٔ نوشتاری منحصربه‌فرد شاعر، درحکم شگردی شخصی، در شعر وی کاربردی پراکنده دارد.

می‌توان گفت، برجسته‌سازی زبان از راه مکاشفه‌های تصویری، هرگاه با نوآوری هدفمند سعدی یوسف همراه بوده و به پیوندهای عمیق میان واژگان نظر داشته، شعر وی را در هاله‌ای از تخیلات ناب شاعرانه فرو برده و مخاطبان را به کشف ظرافت‌های نهفته در لایه‌های معنایی زبان برانگیخته است. افزون‌براین، بخش عمده‌ای از کاربردهای هنری سعدی یوسف، در آشتی دادن کلمات و ساختن واحدهای جدید زبانی است که از ترکیب دو یا چند کلمه تکوین یافته‌اند؛ چنین هنری توانسته، در کنار آشنایی‌زدایی از شعر وی، جلوه‌هایی از ایجاز را به‌گونه‌ای زیبا نشان دهد.

درمجموع باید اذعان داشت، سعدی یوسف با بهره‌برداری از آرایه‌های تصویری نوین، کاربردهای ترکیبی نامعمول و تصرّف در اصول نوشتاری واژگان غبار عادت را از کلام عادی زدوده و ساحت شعرش را از آفرینش‌های دیگرگونه سرشار کرده است؛ به‌گونه‌ای که شاعر با خصوصی‌سازی زبان، بار تلقی‌های شخصی‌اش را بر دوش آن نهاده و در نظام عادی سخن‌پردازی، درنگ ایجاد کرده است.

پی‌نوشت

۱. فرمالیسم، ادبیات را بیش‌از هرچیز به‌مثابهٔ گونهٔ خاصی از زبان نشان می‌دهد و قایل به تضادی اساسی بین به‌کارگیری ادبی یا شعری زبان و به‌کارگیری عادی آن است. این، بدین معنی است که نقش اصلی زبان عادی، انتقال پیام به شنونده، ازطریق ارجاع به جهانی است که بیرون از زبان وجود دارد. زبان ادبی، زبانی است «معطوف به خود»؛ بدین معنی که نقش آن انتقال اطلاعات از راه ارجاعات بیرونی نیست، بلکه این، ازطریق جلب توجه خواننده به ویژگی‌های

«شکلی» خود، گونهٔ خاصی از تجربه به او می‌دهد (ر.ک: دوسوسور، ۱۳۸۲: ٤٣).

2. Roman Jakobson
3. Samuel Coleridge
4. Automatism
5. Foregrunding
6. Deviation
7. Extra regularity

۸. سعدی یوسف، در سال ۱۹۳٤، در یکی از بخش‌های بصره به‌نام البقیع به‌دنیا آمد. تحصیلات دورهٔ ابتدایی خود را در روستای ابوخصیب به پایان رساند و دوران بعدی تحصیلات خود را در بصره ادامه داد. سپس به بغداد رفت و در آنجا دروس خود را در دورهٔ لیسانس با موفقیت پشت‌سر نهاد. (الصمادی، ۲۰۰۱: ۱۵) وی در پانزده‌سالگی وارد دنیای سیاست شد و به حزب کمونیست پیوست و شعر و فکر وی به‌شدت تحت‌تأثیر آرمان‌های این حزب قرار گرفت. گرایش‌های افراطی شاعر به حزب کمونیست باعث شد تا مورد خشم حکومت عراق قرار گیرد تا جایی که حکم اعدامش صادر شد؛ اما به طرز عجیبی از این مهلکه گریخت. پس از این جریان، از عراق گریخت و تاکنون در جاهای گوناگونی سکونت داشته است (همان: ۱۵ـ۱٦).

۹. هنجارگریزیِ نوشتاری را می‌توان از جهاتی با «شعر نگاره» یا «شعر مصور» یا «شعر تجسمی» مقایسه کرد (خائفی و نورپیشه، ۱۳۸۳: ۵۸). شعر نگاره، شعری است که در آن، حروف و واژه‌ها یا مصراع‌ها، طوری تنظیم و آراسته می‌شوند که تصویری مشخص بر روی صفحهٔ کاغذ شکل می‌دهند. اصل این نوع شعر در ادبیات غرب ناشناخته است؛ اما نمونه‌هایی از اشعار یونانی و لاتینی به‌شکل «تبر»، «تخم‌مرغ»، «بال» و... در دست است. در اواخر قرن نوزدهم نیز، شاعرانی ازجمله «مالارمه» و «گیوم آپولینر» در فرانسه، در این نوع شعر، تجربیاتی کسب کرده‌اند و در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹٦۰ شعر نگاره، به‌عنوان تجربه‌ای جدید، مورد توجه واقع شده است (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۳۲۳)

منابع

- آقاحسینی، حسین و زارع، زینب (۱۳۹۰)، «تحلیل زیبایی‌شناختی ساختار شعر احمد عزیزی براساس کفش‌های مکاشفه»، فصلنامهٔ تخصصی علمی- پژوهشی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شمارهٔ ۱، پیاپی ۱۱، صص ۳۰۹- ۳۲۸.
- اوحدی، مهرانگیز (۱۳۹۰)، تصویرهای نو در شعر کُهن: غزل‌های مولانا، سعدی و حافظ، چاپ

اوّل، تهران: انتشارات دستان.
- خائفی، عباس، و نورپیشه، عباس (۱۳۸۳) «آشنایی زدایی در اشعار یدالله رؤیایی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۵.
- داد، سیما (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- دوسوسور، فردینان (۱۳۸۲)، دورهٔ زبان‌شناسی عمومی، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ دوم، تهران: نشر هرمس.
- زیادی، عزیزالله (۱۳۸۰)، شعر چیست؟، چاپ اوّل، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۰)، ساختارگرایی و نظریهٔ ادبی، تهران: نشر حوزهٔ هنری.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۵)، از این باغ شرقی: نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوانان، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوان.
- سلیمی، علی و کیانی، رضا (۱۳۹۱)، «الانزیاح ودلالاته الخیالیة فی شعر مهدی أخوان ثالث وسعدی: دراسة مقارنة فی الصور الشعریة المحوّلة لدی الشاعرین»، بحوث فی اللغة العربیة وآدابها، مجلّة محکمة نصف سنویة تصدر عن کلیة اللغات الأجنبیة بجامعة أصفهان، العدد ۷، صص۷۵_۹۲.
- سلیمی، علی و کیانی، رضا (۲۰۱۲)، «اللون بینَ الرومانسیة والواقعیة: دراسة فی شعر سهراب سپهری وسعدی یوسف»، مجلّة الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها، فصلیة محکمة، العدد ۲۳، صص۱_۲۰.
- سلیمی، علی و کیانی، رضا (۲۰۱۰)، «جدلیة الموت والحیاة فی الشعر العراقی المعاصر: سعدی یوسف نموذجاً»، مجلّة علوم إنسانیة، فصلیة محکمة، العدد٤٦.
- صالحی‌نیا، مریم (۱۳۸۲)، «هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱.
- صفوی، کورش (۱۳۷۳)، از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اوّل: نظم، چاپ اوّل، تهران: نشر چشمه.
- الصمادی، امتنان عثمان (۲۰۰۱)، شعر سعدی یوسف: دراسة تحلیلیة، عمان: وزارة الثقافة.
- طاهری، حمید و رحمانی، مریم (۱۳۹۰)، «تصویر شعر سپید»، نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر، پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال اوّل، شمارهٔ ۲، صص۵۷_۸۸.

- عباس، إحسان (۱۳۸۸)، فن الشعر، ترجمهٔ سید حسن حسینی، تهران: نشر سروش (انتشارات صدا و سیما)
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷)، ساختار زبان شعر امروز: پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر، چاپ سوم، تهران: فردوس.
- فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: انتشارات سخن.
- محسنی، علی‌أکبر و کیانی، رضا (۲۰۱۳)، «الانزیاح الکتابی فی الشعر العربی المعاصر»، فصلیة دولیة محکمة تصدر عن جامعتی تشرین و سوریة، العدد۱۲، صص۸۵ـ۱۱۰.
- مسعود، حبیب (۱۹٦٦)، جبران حیاً ومیتاً، الطبعة الثانیة، بیروت: دار الریحانی للطباعة والنشر.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷٦)، واژنامه‌ی هنر شعری، چاپ دوم، تهران: انتشارات کتاب ممتاز.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۲)، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۱)، دستور زبان فارسی (۱)، تهران: انتشارات سمت.
- یوسف، سعدی (۱۹۸۸)، الأعمال الشعریة، المجلدان الأول والثانی، ط ٤، بیروت: دار المدی.
- *Abrams, M.H.A.* (1993). Gloossary of Literary Terms, *Holt Rinehart and Winston, Sixth Edition, U.S.A.*
- *Leech, Geoffrey. N.\(1969*). Alinguistic Guide to English Poetry. *London.* (*3rd ed. 1973*).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی