پژوهش‌های معناشناختی متون ادبی ، دوره ۲، شماره ۲، سال ۱۴۰۳، صفحات ۶۶ تا ۸۱

پژوهش‌های معناشناختی متون ادبی

Examining semantic norm avoidance in Sanan Anton's poems based on the theory of Farzan Sejoudi

Zainab Basati[a], Mina Pirzadnia[b*], Nemat Azizi[c], Moslem Khezeli[d]

[a]. Master's student, Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Ilam University, Ilam, Iran, (basati.zei@gmail.com)
[b]. Associate Professor, Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Ilam University, Ilam, Iran, (m.pirzadnia@ilam.ac.ir)
[c]. Assistant Professor, Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Ilam University, Ilam, Iran, (n.azizi@ilam.ac.ir)
[d]. PhD graduate, Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Ilam University, Ilam, Iran. (moslem_khezeli@yahoo.com)

MKEYWORDS

Semantic norm avoidance,
Farzan Sojodi,
game of signs,
Sanan Anton.

ABSTRACT

Semantic deviation is one of the artistic and literary tools and methods that, the poet creates innovation in his style of expression and poetic language.. Farzan Sejoudi is one of the famous researchers in the field of semantic norm avoidance, who by combining his views with the views of other theorists of norm avoidance, especially Leach, has given this literary technique a local form and identity, and has divided the types of semantic norm avoidance into two parts, visualization and abstraction, and a regular pattern provided to literature researchers to analyze poetic texts with it. Sanan Antoun, a famous Iraqi poet and writer, is one of the poets of modernism, who has used various semantic deviations to create his own poetic language. The present study tries to investigate the types of semantic deviance in the poems of Sinan Anton based on the theory of Farzan Sajjudi and explains the role of signs and the interaction between them in the formation of semantic deviance in the poems of this poet. Based on the findings of the research, Anton creates a set of signs in the text of his poem with the help of the artistic capacities of animalism, anthropomorphism, plantism, reification and kinetic, and with the help of the game of signs, he deviates from the rules of the standard language and creates a semantic deviation in his poems. The innovative aspects of his poetry strengthen the meaning and give abstract concepts such as war, death, enmity, life, love, peace and altruism a sensual and physical dimension.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسنده مسئول؛ تلفن: ۰۹۱۲۶۷۶۵۷۹۹
آدرس پست الکترونیک: m.pirzadnia@ilam.ac.ir

بررسی هنجارگریزی معنایی در اشعار سنان انطون بر اساس نظریهٔ فرزان سجودی

زینب بساطی[الف]، مینا پیرزادنیا [ب*]،نعمت عزیزی[ج]، مسلم خزلی[د]

[الف] دانشجوی کارشناسی ارشد، زبان وادبیات عربی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران، (basati.zei@gmail.com)

[ب] دانشیار، زبان وادبیات عربی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران، (m.pirzadnia@ilam.ac.ir)

[ج] استادیار، زبان وادبیات عربی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران، (n.azizi@ilam.ac.ir)

[د] فارغ التحصیل دکتری، زبان وادبیات عربی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. (moslem_khezeli@yahoo.com)

واژگان کلیدی

هنجارگریزی معنایی، فرزان سجودی، بازی نشانه‌ها، سنان انطون.

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۴/۲۳
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۵/۱۰
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶/۱۳

چکیده

هنجارگریزی معنایی یکی از ابزارها و شیوه‌های هنری و ادبی است که شاعر با استفادهٔ صحیح از آن در سبک بیان و زبان شعری خود نوآوری ایجاد می‌کند. فرزان سجودی یکی از پژوهشگران معروف در زمینهٔ هنجارگریزی معنایی است که با تلفیق دیدگاه‌های خود با دیدگاه‌های دیگر نظریه‌پردازان هنجارگریزی به‌ویژه لیچ به این شگرد ادبی شکل و هویتی بومی بخشیده است و انواع هنجارگریزی معنایی را در دو بخش تجسم و تجرید بخش‌بندی کرده است و الگوی منظمی را در اختیار پژوهشگران ادبیات قرار داده تا با آن متون شعری را تحلیل کنند. سنان انطون شاعر و نویسندهٔ معروف عراقی از شاعران نوگرایی است که برای پدید آوردن زبان شعری خاص خود از انواع هنجارگریزی معنایی بهره برده است. پژوهش حاضر می‌کوشد تا بر اساس نظریهٔ فرزان سجودی انواع هنجارگریزی معنایی در اشعار سنان انطون را بررسی کند و نقش نشانه‌ها و تعامل میان آن‌ها در شکل‌گیری هنجارگریزی معنایی در اشعار این شاعر را بیان می‌کند. بر اساس یافته‌های پژوهش، انطون به کمک ظرفیت‌های هنری موجود در حیوان‌پنداری، انسان‌پنداری، گیاه‌پنداری، جسم‌پنداری و سیال‌پنداری، مجموعه‌ای از نشانه‌ها را در متن شعرش پدید می‌آورد و به کمک بازی نشانه از قواعد زبان هنجار عدول می‌کند و در اشعارش هنجارگریزی معنایی ایجاد می‌کند و جنبه‌های نوآوری شعرش از حیث معنا را تقویت می‌کند و به مفاهیم انتزاعی همچون جنگ، مرگ، دشمنی، زندگی، عشق، صلح و نوع‌دوستی تجسمی حسی و بُعدی فیزیکی می‌بخشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دراسة الانزياح الدلالي في قصائد سنان أنطون من وجهة نظر فرزان سجودي

زينب بساطی[الف]، مينا پيرزادنيا [ب*]، نعمت عزيزی[ج]، مسلم خزلی[د]

[أ] طالب ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة إيلام، إيلام، إيران، (basati.zei@gmail.com)

[ب] أستاذ مشارك، اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة إيلام، إيلام، إيران، (m.pirzadnia@ilam.ac.ir)

[ج] أستاذ مساعد، اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة إيلام، إيلام، إيران، (n.azizi@ilam.ac.ir)

[د] دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة إيلام، إيلام، إيران. (moslem_khezeli@yahoo.com)

الكلمات المفتاحية:

الانزياح الدلالی، فرزان سجودی، لعبة العلامات، سنان أنطون.

تاريخ الاستلام: ۱۴۰۳/۰۴/۲۳

تاريخ المراجعة: ۱۴۰۳/۰۵/۱۰

تاريخ القبول: ۱۴۰۳/۰۶/۱۳

الملخّص

يُعد الانزياح الدلالي أحد الأدوات والأساليب الفنية والأدبية التي يبتكر بها الشاعر أسلوبه في التعبير واللغة الشعرية من خلال استخدامه بشكل صحيح. ويُعد فرزان سجودي أحد الباحثين المشهورين في مجال الانزياح الدلالي، والذي من خلال الجمع بين آراءه وآراء منظري الانزياح الآخرين، وخاصة ليتش، قد أعطى هذه التقنية الأدبية شكلاً وهوية محلية، وقسم أنواع الانزياح الدلالي إلى قسمين، التجسيم والتجريد، وقدم نمطاً منتظماً للباحثين في الأدب لتحليل النصوص الشعرية به. سنان أنطون، شاعر وكاتب عراقي مشهور، يعتبر من الشعراء المبدعين، الذي استخدم مختلف الانزياح الدلالي ليصنع لغته الشعرية الخاصة. تحاول الدراسة الحالية التعرف على أنواع الانزياح الدلالي في أشعار سنان أنطون استناداً إلى نظرية فرزان سجودي، وبيان دور العلامات والتفاعل بينها في تكوين الانزياح الدلالي في أشعار هذا الشاعر. وبناء على نتائج البحث، وبالاستعانة بالقدرات الفنية في الحيوانية والأنثروبولوجيا والنباتية والفيزيائية والموائعية، يخلق أنطون مجموعة من العلامات في نص قصيدته. وبمساعدة لعبة العلامات يخرج عن قواعد اللغة الفصحى ويحدث انزياحاً دلالياً في قصائده ويعزز الجوانب الابتكارية في شعره من حيث المعنى. ويعطي المفاهيم المجردة مثل الحرب والموت والعداوة والحياة والحب والسلام والإيثار معنى وبعداً جسمياً.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه:

زبان شعر، تابع قوانین و هنجارهای زبان معیار نیست و شاعر به کمک عنصر خیال و ابزارهای ادبی از قواعد زبان هنجار خارج می‌شود که به آن هنجارگریزی گفته می‌شود. در اصطلاح ادبی«هنجارگریزی، انحراف یا خروج از هنجارهای پذیرفته‌شده در محور زبان است که در صورت کاربرد مناسب هنری، می‌تواند به برجسته‌سازی در زبان بیانجامد و به هنجارهای خودکارشدهٔ زبان که دیگر قادر به انتقال زیبایی نیستند، خاتمه دهند» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۵۰). پس شاعر با گریز از هنجارهای پذیرفته‌شده می‌کوشد تا در اثر ادبی خود نوآوری پدید آورد و بُعد هنری و زیبایی‌شناسی آن را تقویت کرده و میزان اثرگذاری آن بر مخاطب را بالا ببرد. «شاعر با انحراف از معیار و دگرگون ساختن شیوه‌های عادی گفتار، گنجایش ذهنی مخاطب را برای دریافت شور و احساسی نوتر و غریب‌تر، گسترش می‌دهد» (Abrams, 1993: 274؛ نک: محمدی رایگانی، ۱۴۰۳: ۷۲). هنجارگریزی، از شیوه‌های پرکاربرد نقد ادبی است که جفری لیچ برای آن انواعی قائل است. «لیچ، هنجارگریزی در سه سطح صورت، معنی و دستگاه واجی و خطی (تحقق صوری را در انواع واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی مطرح می‌سازد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۹). پس در هنجارگریزی لایه‌های مختلف معنایی بررسی می‌شود و مواردی که در آن شاعر از هنجارهای معمول عدول می‌کند را نقد می‌کند. هنجارگریزی معنایی یکی از مهم‌ترین انواع هنجارگریزی است که کارکردهای هنری صور خیال و آرایه‌های ادبی را در متن ادبی بررسی می‌کند و نقش آن‌ها در گریز از قواعد معمول زبان را بیان می‌کند. «خالق اثر ادبی از طریق هنجارگریزی معنایی سعی می‌کند متن را از طریق بلاغت رمزگذاری کند» (خضر محمد، ۲۰۰۳: ۵۰). پس هنجارگریزی معنایی ارتباط مستقیمی با علم بلاغت و آرایه‌های ادبی دارد. «هنجارگریزی معنایی، معنای مجازی و دور کلمات را جایگزین معنای حقیقی آن‌ها می‌کند و معنای اول کلمه را به معنای ثانویهٔ آن یا به تعبیر کوهن از معنای مفهومی کلمه به معنای عاطفی آن انتقال می‌دهد» (فندریس، ۱۹۵۰: ۲۵۶؛ نک: کعید السلامی، ۲۰۲۰: ۲۲۵). یعنی شاعر با هنجارگریزی از صریح‌گویی می‌گریزد و به کمک قدرت خیال موجود در آرایه‌های ادبی ترکیب‌های معنایی نو و ناآشنا می‌آفریند. یکی از نظریه‌های مهم در باب هنجارگریزی معنایی، نظریهٔ فرزان سجودی است که شکل بومی‌شده‌ای از هنجارگریزی مد نظر ساختارگرایان است که اصطلاحات و مفاهیم خاص خود را دارد که باعث شده تبدیل به یک روش تحقیق خاص و نظام‌مندی در حوزهٔ نقد ادبی شود. شعر معاصر عراق پس از اثرپذیری از ادبیات و شعر مدرن اروپایی دچار تحولات گسترده‌ای شد و شاعران نوگرایی عراقی در گونه‌های مختلف شعری از جمله کلاسیک، موزون و قصیدهٔ النثر طبع‌آزمایی کردند و با تکیه بر نبوغ شعری خود و استفادهٔ هدفمند از صور خیال، ترکیب‌های معنایی نو و بدیعی پدید آوردند که سبک بیانی آن با سبک زبان محاوره‌ای تفاوت‌هایی داشت. سنان انطون از شاعران نوگرای عراقی است که بسیاری از اشعارش را در قالب قصیدهٔ النثر سروده است که گاهی تفکیک نثر او از شعرش سخت است، ولی این مسأله باعث نشده است که عناصر مهم و سازندهٔ شعر یعنی عاطفه، خیال و موسیقی ضعیف باشند و او به کمک بکارگیری صحیح آرایه‌های ادبی از قواعد زبان هنجار خارج شده و با تلفیق خیال و واقعیت، فضاهای شاعرانه‌ای می‌آفریند و دلالت‌های معنایی متنوعی برای واژگان شعرش بارگذاری می‌کند. لذا پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر مبانی نظریهٔ هنجارگریزی فرزان سجودی، وجوه هنجارگریزی معنایی در اشعار سنان انطون را بررسی کند و نشان دهد که چگونه بکارگیری صور خیال در شعر او، ظرفیت معنایی واژگان شعرش را بالا می‌برد و لایه‌های مختلف معنایی شعرش را به هم پیوند می‌زند.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ مناسب دهد:

۱-بر اساس نظریهٔ فرزان سجودی، بازی نشانه‌ها چگونه باعث ایجاد هنجارگریزی معنایی در اشعار سنان انطون می‌شود؟

۲-سنان انطون با چه اهدافی از انواع تجسم‌گرایی در اشعارش استفاده می‌کند؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ نظریهٔ هنجارگریزی معنایی فرزان سجودی پژوهش‌هایی انجام گرفته که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: ۱- حسین پناهی و رئوف احمد در مقاله «تحلیل تطبیقی شگردهای هنجارگریزی معنایی در اشعار شیرکو بیکس و سید علی صالحی، بررسی موردی تو می‌توانی با جرعه‌ای بوسه دیگر بار مرا بیافرینی و آخرین عاشقانه‌های ری‌را» (۱۴۰۲) پژوهشنامه ادبیات کردی، دوره۹، شماره۱، انواع هنجارگریزی معنایی بر اساس دیدگاه‌های فرزان سجودی را در اشعار این دو شاعر تحلیل کرده و به این

نتیجه می‌رسند که این هنجارگریزی‌ها بر اساس تجربه‌های زیستی بیکس و صالحی و جهان‌بینی و نگرش آن‌ها نسبت به مسائل و موضوعات خاص در شعرشان شکل می‌گیرد. از میان گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی، «تجرید»، «تجسّم» (با زیرشاخه‌های: سیال‌پنداری، جسم‌پنداری و جاندارپنداری)، «رنگ‌آمیزی» (با زیرشاخه‌های: رنگ دادن به عناصری متفاوت از رنگ خود و رنگ دادن به امور یا عناصر انتزاعی و فی‌نفسه بی‌رنگ)، «حس‌آمیزی» و «پارادوکس»، از مهم‌ترین و پربسامدترین شگردهای مورد استفادهٔ بیکس و صالحی در هنجارگریزی‌های معنایی است. ۲- اناری بزچلوئی و فراهانی در مقاله «نقد و بررسی تصاویر تجسمی قرآن کریم در نهج البلاغه» (۱۳۹۴) پژوهشنامه نهج‌البلاغه، سال سوم، شماره۱۲، بازتاب انواع تجسم‌پنداری را در نهج‌البلاغه بررسی کرده و به این نتیجه می‌رسند که جاندارپنداری در نهج‌البلاغه از بسامد بیشتری برخوردار است و امام علی (ع) به کمک قدرت خیال موجود در تشخیص، ظرافت‌های هنری کلامش را بالا می‌برد. در سخنان حضرت علی (ع) متن و بینامتن به گونه‌ای منسجم و در هم تنیده هم‌پوشانی دارند و در ساختاری واحد سلسله مفاهیم مجرد را در قالب تصویرپردازی‌های بدیع عینیت می‌بخشد. ۳-میرزایی پرکلی و مهدوی در مقاله «بررسی هنجارگریزی معنایی در غزلیات حافظ» (۱۳۹۳) زبان و گویش‌های غرب ایران، سال دوم، شماره۶، انواع هنجارگریزی بر اساس فرزان سجودی را در اشعار حافظ بررسی می‌کنند و استنباط می‌کنند که میان هنجارگریزی معنایی و تولید نشانه‌ها در اشعار حافظ ارتباط وجود دارد و هنجارگریزی معنایی در اشعار او باعث به تعویق انداختن معنا می‌شود. هنجارگریزی معنایی از نوع تجسم گرایی عامل اصلی ایجاد کلام شاعرانه و رهایی دال ها از قوائد زبان هنجار است. ۲- دو مقاله به تحلیل اشعار سنان انطون پرداخته‌اند: ۱- عمار یوسف عبدالحسین در مقاله «العاطفة فی شعر سنان أنطون» در شعر سنان انطون» (۲۰۲۰) مجلهٔ آداب الفراهیدی، المجلد ۱۲، العدد۴۱، انعکاس عنصر عاطفه در شعر انطون را بررسی و به این نتیجه می‌رسد که اشعار سنان انطون سرشار از احساسات ناشی از غم دوری از وطن است که از ظلم، جنگ و ناآرامی رنج می‌برد. به ترتیب اشعار عاشقانه، غم دوری و غربت و مرثیه‌های انون بیشترین بار عاطفی را دارند که یادآور تجارب عاطفی تلخ و شیرین شاعر هستند. ۲- ابراهیم اناری بزجلوئی و دیگران (۱۳۹۳) «شعر التفعیلة وتلقائیة البناء الشعری فی أعمال سنان أنطون الشعریة»، لسان مبین، شماره۵۶، با بررسی نوگرایی سنان انطون در سبک شعری‌اش نتیجه می‌گیرند که او به خاطر میل به سرودن قصیدهٔ النثر از عروض و قافیهٔ سنتی دوری می‌کند و خود را از قید بحرها و اوزان عروضی شعر کلاسیک رها می‌کند. بسامد ایقاع در اشعار سنان بالاست و در شعر او نمونه‌های بسیاری از قافیه‌های مرسل، متتابع و مرکب وجود دارد. ایقاع در شعر انطون در تنوع بحرهای شعری نمایان می‌شود. این پژوهش نخستین پژوهشی است که به صورت اختصاصی به بررسی هنجارگریزی معنایی در اشعار سنان انطون پرداخته و برعکس مقالات دیگر که بیشتر بر نظرات لیچ تأکید داشته‌اند بر نظرات فرزان سجودی تکیه کرده است و پژوهش‌های پیشین نیز بیشتر به بررسی عنصر عاطفه و موسیقی در شعر انطون پرداخته‌اند یا انواع تجسم‌گرایی در متون دینی یا شعر شاعران ایرانی و عربی را تحلیل کرده‌اند.

۲-هنجارگریزی معنایی

زبان شعر متفاوت از زبان معیار است و در آن، هنجارهایی که در زبان عادی و محاوره پذیرفته شده‌اند، رعایت نمی‌شوند. «هنجارگریزی معنایی، به معنای تخطّی معیارهای معنایی تعیین کنندهٔ آوایی واژگان است. یعنی تخطّی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کارکرد واژگان در زبان معیار یا به عبارت دیگر در نقش ارجاعی زبان است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۳). این خروج از قواعد زبان هنجار باعث تقویت تأویل‌پذیری متن ادبی می‌شود و کلمات از معانی حقیقی خود دور شده و تبدیل به دلالت‌های ضمنی می‌شوند که به واسطهٔ آن‌ها پیام و مقصود اصلی شاعر کدگذاری می‌شود و فهم آن به تأخیر می‌افتد. بر این اساس «در هنجارگریزی معنایی، همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد پذیرفته شده در زبان معیار نیست و شاعر با بکارگیری صنعت‌های ادبی چون تشبیه، استعاره، تشخیص و غیره، مفهوم را به شکلی دیگر بیان می‌کند» (محمد ویس، ۲۰۰۵: ۱۱۱). پس شاعر به کمک صور خیال، ترکیب‌های معنایی نو و خیال‌انگیزی می‌آفریند که در آن خیال و واقعیت به گونه‌ای با هم آمیخته می‌شوند که تفکیک آن‌ها از هم بسیار سخت است و به خاطر اینکه تابع قواعد زبان معیار نیستند، برای مخاطب عادی غیرمنطقی جلوه می‌کنند و قابل هضم نیستند. تعامل و به‌هم پیوستگی میان واژگان در بافت متن شعر زنجیرهٔ معنایی پدید می‌آورد که دال‌ها و مدلول‌های فراوانی در آن ذخیره می‌شوند. سجودی دربارهٔ ارتباط نشانه‌های زبانی و هنجارگریزی معنایی می‌گوید: «خاستگاه و میدان مناسب برای بازی نشانه‌ها متون ادبی، به‌ویژه شعر است و به تعویق افتادن معنا حاصل دلالت‌های انگیختهٔ نشانه‌ها در گفتمان شعری است. از آنجا که معنی مستقل از زبان نیست، بازی نشانه‌ها بر معنی هم تأثیر می‌گذارد و موجب شکست و هنجارگریزی معنا می‌شود.

هنگامی که زبان بندهای خود را از «مشخصه‌های معنایی» محدودکننده و هنجارها و قواعد حاکم بر زبان می‌گسلد، از نقش ارجاعی به نقش شعری قدم می‌گذارد. هر چه بسامد هنجارگریزی معنایی بیشتر باشد افق‌های معنایی گسترده‌تری در گفتمان شعری حاصل می‌شود و به تبع آن رسیدن به معنا نیز دیرتر اتفاق می‌افتد» (سجودی و کاکه‌خانی، ۱۳۸۷: ۲۹۶). پس در زبان شعر هیچ محدودیتی وجود ندارد و دایرهٔ معنایی واژگان بسیار گسترده است و متم ادبی قابلیت زایش معنایی دارد و هر چه شاعر از قواعد هنجار بیشتر عدول کند، تفسیر متن شعرش سخت‌تر می‌شود و مخاطب با نفوذ در لایه‌های مختلف معنایی و کشف هستهٔ معنایی قصیده از لذت ادبی بیشتری بهره‌مند می‌شود.

۳-انواع هنجارگریزی معنایی از دیدگاه فرزان سجودی

سجودی اساس هنجارگریزی خود را بر دو مفهوم تجسم‌گرایی و تجریدگرایی گذاشته است که تجسم‌گرای خود به چند بخش فرعی‌تر تقسیم می‌شود. تجسم‌گرایی به معنای شی‌پنداری امور عقلی است. «در تجسم‌گرایی، شاعر یا ادیب، در توصیف اشیای بی‌جان و یا مفاهیم عقلی و مجرد، مؤلفهٔ معنایی (+ملموس) را در نظر می‌گیرد و هر یک از این مفاهیم را همنشین مشخصه‌های حسی و عینی در بافت کلام خود می‌گرداند» (سجودی، ۱۳۷۸: ۲۴). پس شاعر احساسات و امور غیر عینی را بُعدی فیزیکی می‌بخشد و آن‌ها را اجسامی با اندازه و ابعاد مختلف تصور می‌کند. تجسم‌پنداری به انسان‌پنداری، حیوان‌پنداری، گیاه‌پنداری، جسم‌پنداری و سیال‌پنداری تقسیم می‌شود.

انسان‌پنداری

انساپنداری، دادن ویژگی‌های انسان به اشیاء یا امور انتزاعی است. «شاعر با مخاطب قرار دادن غیر انسان، جاندار یا بی‌جان، ذات یا معنی، آن‌ها را همانند انسان فرض می‌کند که رو در رو با هم گفتگو می‌کنند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۵۸). شاعر به کمک این بزرگ‌نمایی کلامش را خیال‌انگیز و متفاوت از سخن عادی و گفتگوهای روزمره می‌کند. «برجسته‌سازی از طریق «انسان‌پنداری» از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. انسان‌پنداری، زیرگروه «حیوان‌پنداری» است. به عبارت دیگر، واژه‌ای که با مشخصهٔ (-حیوان) در جایگاه واژه‌ای می‌نشیند که بر اساس قواعد هم‌آیی واژگان در نقش ارجاعی باید دارای مشخصهٔ (+حیوان) باشد. این، همان صنعت «تشخیص» است که در آن ویژگی (+انسان) به غیر انسان اختصاص می‌یابد» (میرزایی پرکلی و مهدوی، ۱۳۹۳: ۵۶). همنشینی واژگان نامتجانس در کنار هم باعث می‌شود که بار معنایی واژگان متناسب با هر موضوعی تغییر کند و هر واژه‌ای تحت تأثیر عوامل برون متن و درون متن بار معنایی خاص و تفاوتی کسب کند.

حیوان‌پنداری

در حیوان‌پنداری، اشیاء بی‌جان یا امور عقلی و ذهنی همچون حیواناتی تصور می‌شوند که جان دارند. «در این بخش از تجسم‌گرایی، صورت‌های ادبی پدید آمده بر پایهٔ این صنعت، عمدتاً در قالب استعاره‌های مکنیه شکل می‌گیرد، زیرا از هم‌نشینی مؤلفه‌هایی که در زبان معیار، دلالت بر جاندار (حیوان) دارد با مفاهیم مجرد و عقلی، صورت ادبی کلام شکل می‌گیرد» (اناری بزچلوئی و فراهانی، ۱۳۹۴: ۱۳۳). مقصود از حیوان، تمام موجودات زنده یعنی پرندگان، خزندگان، چرندگان، درندگان و درخت، گل و گیاه است.

گیاه‌پنداری

انسان در زندگی روزمرهٔ خود با طبیعت پیرامون خود به‌ویژه طبیعت گیاهی پیوسته ارتباط دارد و از درخت، گل و گیاه و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها و ویژگی‌های مختلف آن‌ها، رنگ، بو و اندازه و شکلشان تأثیر می‌پذیرد. «در گیاه‌پنداری مقصود آن است که خصیصهٔ (+گیاه) که طبیعتاً (+جاندار) نیز هست به (-گیاه) داده شود و آن واژه در هم‌آیی با واژگان دیگر جایگاه واژه‌ای با مشخصهٔ معنایی (+گیاه) را اشغال می‌کند. همان دادن خصوصیات گیاهی به غیرگیاه است» (سجودی، ۱۳۷۸: ۲۵). پس شاعر با دادن ویژگی‌های گیاه به انسان، برخی از ویژگی‌های اخلاقی و عواطف درونی انسان را برجسته و ملموس می‌کند.

جسم‌پنداری

در جهان شعر برخی از معانی انتزاعی بار معنایی جسم کسب می‌کنند و شاعر به کمک جسم پنداشتن امور عقلی همچون فکر، اندوه، شادی، مرگ، زندگی و غیره به آن‌ها جلوه‌ای حسی و فیزیکی می‌بخشد تا مخاطب تحت تأثیر ارتباط جسمی که با اشیاء و جسم‌های اطرافش دارد، احساسات درونی و امور مجرد را به شکل جسم توصیف می‌کند. «هرگاه واژه‌ای با مشخصهٔ (-

جسم) در جایگاهی نشست که به لحاظ محدودیت‌های هم‌آیی واژگان باید با واژه‌ای با مشخصهٔ (+جسم) پر شود، جسم‌پنداری تحقق یافته است» (سجودی، ۱۳۷۸: ۲۷). پس مخاطب با جسم‌گونه تصور کردن ذهنیات و امور عقلی، تأثیر آن‌ها را بر جسم خود به شکلی حسی و عینی تجسم می‌کند.

سیال‌پنداری

سیال به معنای جاری و روان است و بر چیزهایی دلالت می‌کند که دارای حرکت هستند. «سیال‌پنداری، دادن ویژگی سیلان و آب‌گونگی به غیر سیال است» (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۳). پس شاعر برای اینکه فرایند شکل‌گیری یک پدیده را به صورت ملموس توصیف کند، ویژگی سیالیت و حرکت را به امور انتزاعی و ذهنی می‌دهد. «سیال‌پنداری، ایجاد رابطهٔ همسانی میان دو چیز است، اولی غیر سیال و دومی سیال است. در سیال‌پنداری، بدل، مشبهه‌ای است که حالت سیال دارد» (عمران‌پور و صهبا، ۱۳۸۸: ۱۲۳۶). این جایگزینی معنایی باعث می‌شود که مفاهیم و ترکیب‌های معنایی جدید و ناآشنایی تولید شود که ذهن مخاطب برای فهم آن‌ها به چالش کشیده شود و با تأخیر و تعمق بسیار در متن، معانی ثانویهٔ پنهان در آن‌ها را درک کند.

۴-تحلیل انواع هنجارگریزی معنایی در شعر سنان انطون

در اشعار انطون هنجارگریزی معنایی در قالب حیوان‌پنداری، انسان‌پنداری، گیاه‌پنداری، جسم‌پنداری و سیال‌پنداری نمود می‌یابد که سه نوع اول در حیطهٔ جاندارپنداری قرار می‌گیرند.

۴-۱. حیوان‌پنداری

حیوانات اعم از خزندگان و چرندگان و آبزیان و پرندگان و حشرات دارای ویژگی‌ها فیزیکی و حالات و رفتارهایی هستند که شاعر در جهان شعر با نبوغ خود این ویژگی‌ها را به امور انتزاعی و مجرد نسبت می‌دهد و دلالت‌های معنایی مختلف و متعددی پدید می‌آورد و مقصود خود را با زبانی ادبی بیان می‌کند. انطون در توصیف وضعیت بحرانی و جنگی بغداد از یک حیوان‌پنداری استفاده می‌کند و بغداد را همسان لاشهٔ حیوان مُرده‌ای می‌داند که کلاغ‌ها به آن حمله می‌کنند و گوشت بدنش را می‌خورند:

غِرَابَانِ يَقِفَانِ / عَلَى كِتِفَي بَغدَادَ / وَاحِدٌ يَنقُرُ مِن عَينَيهَا / وَالآخرُ ينتَظِرُ (انطون،۲۰۱۰: ۶۷). (ترجمه: دو کلاغ روی شانه‌های بغداد می‌ایستند؛ یکی به چشم‌هایش نوک می‌زند و دیگری منتظر است).

شاعر در ترکیبی اضافی بغداد را که دارای مشخصهٔ معنایی (-حیوان) است با واژهٔ «کتف» که از اعضای بدن حیوان است، همنشین می‌کند و به آن بار معنایی (+حیوان) می‌دهد. شاعر با چینش هنرمندانهٔ واژگان در بافت متن شعرش تصویر شعری می‌آفریند که کلاغ‌ها و لاشهٔ حیوان و نحوهٔ نوک زدن کلاغ‌ها به چشمان حیوان لایهٔ بیرونی معنایی آن را تشکیل می‌دهند، ولی شاعر با آوردن واژهٔ بغداد مانع از ارادهٔ معنایی حقیقی این کلمات می‌شود و معانی ثانویه‌ای در پشت این تصویر پنهان می‌کند که به شکلی استعاری و نمادین به وضعیت نابسامان عراق و کشتار و خونریزی مردم اشاره می‌کند.

انطون، برای حالات روحی خود از جمله بیداری و بی‌خوابی از حیوان‌پنداری کمک می‌گیرد و ذهن خود را همچون فضایی تصور می‌کند که در آن افکار، دل‌مشغولی‌ها، اضطراب‌ها، هراس‌ها و ناکامی‌ها در آن جمع شده‌اند و شاعر آن‌ها را پرندگانی می‌داند که با پرهایشان بر دیوارهٔ ذهن شاعر می‌کشند و خواب را بر او حرام می‌کنند:

اليَقظَةُ وِسَادَتِي / وِسَادَةٌ حُبلَى بِآلافِ الطُّيُورِ / رِيشُهَا يَتَرَاحِمُ / فِي رَأسِي / كُلُّ رِيشَةٍ تَخُطُّ أَرَقِي / وَاللَيلُ حِبرٌ / جَفنَايَ فَرَاشَتَانِ / وَالظَلَامُ حَقلُهُمَا (همان: ۸۰-۸۱). (ترجمه: بیداری، بالش من است و آبستن هزاران پرنده‌ای است که پرهایشان در سر من گرد هم آمدند. هر پَر، بی‌خوابی را روی سرم می‌کشد و شب جوهری است و پلک‌های من پروانه‌هایی هستند که تاریکی کشتزار آن‌هاست).

شاعر در قالب محور جانشینی پرندگان در حال پرواز را استعاره از افکار سیلان‌یافته در قاب ذهن خود تصور می‌کند و با دادن یکی از ویژگی‌های پرنده یعنی پر به افکار و گرفتاری‌های ذهنی که اموری انتزاعی و فاقد معنایی حیوان یا جاندار هستند، مشخصهٔ معنایی (+حیوان) می‌دهد. چینش دو دسته از واژگان نامتجانس در کنار هم در بافت متن که دستهٔ اول بر امور انتزاعی دلالت می‌کنند مانند «اليَقظَةُ» و «أَرَقِي» و دستهٔ دوم بر حیوان و پرنده دلالت می‌کنند مانند «الطُّيُورِ» و «رِيشُ» تصویر شعری پدید می‌آورد که لایهٔ بیرونی آن را فضایی متشکل از حالت خوابیدن شاعر و پرندگان در حال پرواز تشکیل می‌دهند که شاعر با این

جانشینی معنایی مخاطب را به لایه‌های درونی این تصویر می‌برد که چالش‌های ذهنی شاعر و احساسات مختلف او را نشان می‌دهد.

انطون در برخی از قصاید خود از جمله «مقام الأسیر» به جنگ ایران و عراق و اثرات مخرب آن بر اسیران دو طرف اشاره می‌کند و با زبانی ادبی شرح حال اندوه اسیران در غربت و زندان را بیان می‌کند و به کمک یک حیوان‌پنداری هشت سال دردناک و تلخ را همچون حیوانی می‌پندارد که انگشتان دست اسیران و سربازان را جویده است:

فِي اللَيلِ / سَالَ نَشِيجُهُ عَبرَ الجُدرَانِ / أيَةُ لُغَةٍ سَتَشرَحُ لِلعُودِ / أنّ ثَمَانِيَ سَنَوَاتٍ / قَضَمَت / عَشرَ أصَابِعَ؟ (همان: ۹۸). (ترجمه: در شب، صدای ناله‌اش میان دیوارها جریان یافت؛ چه زبانی برای عود شرح خواهد داد که هشت سال ده انگشت را جویده است؟).

شاعر در قالب محور جانشینی فعل «قَضَمَت» که دارای مشخصهٔ معنایی (+حیوان) است به واژهٔ «سَنَوَات» نسبت می‌دهد که امری انتزاعی و دارای بار معنایی (-حیوان) است و دردناک بودن و دیر گذشتن لحظات عمر سربازان در میدان جنگ و اسیران در زندان طی هشت سال جنگ را به شکلی عینی توصیف می‌کند. شاعر به کمک یکی از افعال و حالات فیزیکی جانوران یعنی جویدن و گاز گرفتن و تماس دندان‌ها و اثرات آن‌ها بر روی بدن و درد ناشی از آن، حالت درونی اسیران و احساسات آزاردهندهٔ آن‌ها، اندوه‌ها، دل‌تنگی‌ها، تنهایی و ناامیدی آن‌ها را بُعدی فیزیکی و عینی می‌بخشد که مخاطب می‌تواند از طریق حس لامسه احساسات اسیران را درک کند.

۴-۲. انسان‌پنداری

شاعر گاهی برای تقویت عنصر خیال کلامش، ویژگی‌های انسان را به امور انتزاعی همچون مرگ و زندگی، روح و ذهن یا احساسات درونی خود همچون ترس، شجاعت، دوستی و دشمنی می‌دهد. انطون با وجود آنکه جنگ و خشونت و افراط‌گرایی بر عراق حکومت می‌کند، اما به آینده‌ای روشن امید دارد. او برای برجسته کردن این امید و مثبت‌اندیشی، ویژگی‌های مختص انسان را به اموری غیرجاندار نسبت می‌دهد:

كُلُّ صَوتٍ / سَيَقُومُ مِن قَبرِهِ / وَيَبحَثُ عَن حَنجرَةٍ / يَبنِي بِهَا عُشّاً / لِهُتَافٍ مَا / كُلُّ كَلِمَةٍ / تَحلِمُ / بِأن تَقِفَ فِي تِلكَ الجُملَةِ / التي نَحرِثُ بِهَا السَمَاءَ / لِنَزرَعَ شَمساً جَدِيدَةً (انطون، ۲۰۱۸: ۵۹-۶۰). (ترجمه: هر صدایی از قبرش برمی‌خیزد و دنبال حنجره‌ای می‌گردد تا با آن لانه‌ای را برای هر فریادی بسازد. هر کلمه‌ای در سر این رویا را می‌پروراند که در آن جمله بایستد که ما با آن آسمان را شخم می‌زنیم تا خورشید جدیدی بکاریم).

شاعر نخست با هم‌آیی واژهٔ قبر که دارای مشخصهٔ معنایی (+انسان) است و معمولاً برای انسان به‌کار می‌رود با واژهٔ «صَوت» که امری بی‌جان است، آن را موجود زنده‌ای تصور می‌کند که پس از مرگ نیز می‌تواند زنده شود. در سطر ششم نیز شاعر با همنشینی واژهٔ «کلمه» که امری معنوی و غیرجاندار است با «تَحلِمُ» به معنایی آرزو کردن که از ویژگی‌های خاص انسان است، به آن بار معنایی (+انسان) می‌دهد و آن را از معنایی حقیقی و قابل باورش دور می‌کند و تبدیل به یک دلالت معنایی دور می‌کند که در خوانش اول معنای آن برای مخاطب قابل فهم نیست. چینش واژهٔ «صَوت» در کنار واژگان «حَنجرة» و «هُتاف» که با صدا ارتباط معنایی دارند، شبکهٔ معنایی می‌آفرینند که در آن مجموعه‌ای از دال‌ها پیرامون مدلول یعنی امید به آینده و پیروزی بر مشکلات موجود در عراق می‌چرخند. مهم‌ترین دلالت‌های ضمنی این سطرها عبارتند از: انگیزه برای ایجاد تغییرات مثبت، همگرایی و اتحاد و ظلم‌ناپذیری و مقاومت. دو فعل «نَحرث» به معنای شخم زدن و «نَزرع» به معنای کاشتن با قرار گرفتن در کنار این مجموعه از واژگان همگون پیرامون مفهوم صدا، از معنای حقیقی خود دور می‌شوند و معنای انقلاب و تغییر و زمینه‌سازی شرایط جدید را به ذهن تداعی می‌کنند.

انطون در توصیف فضای سنگین و ترسناک جنگی عراق از قدرت خیال در تشخیص استفاده می‌کند و ویژگی‌های انسان را به پدیده‌های غیرجانداری همچون باد و ماهواره و عصا می‌دهد. این تصویر خیال‌انگیز خواننده را از جهان واقعیت به جهان درون شعر منتقل می‌کند و هر غیرممکن را ممکن می‌سازد و با دادن هویت انسانی به اشیاء بی‌جان اثرگذاری مخرب جنگ را بر زندگی مردم عراق را برجسته می‌کند:

تَعِبَت / مِن حَملِ النُعُوشِ / كَتِفَا الرِيحِ / فَانَكَأت / عَلَى جِذعِ نَخلَةٍ / سَأَلَهَا قَمَرٌ صناعِي / عَن وَجهَتِهَا / تَمَتَم صَوتُ عُكازِهَا / بَغداد (انطون، ۲۰۱۰: ۶۴). (ترجمه: شانه‌های بد از حمل کردن اجساد مردگان خسته شد، پس به تنهٔ درخت نخلی تکیه داد و ماهواره‌ای دربارهٔ مسیرش از او سؤال کرد و عصایش زمزمه کرد: بغداد).

شاعر بنابر محور جانشینی و با هم‌آیی فعل «تَعِبَت» که از ویژگی‌های انسان است به واژهٔ «الرِیح» به معنای باد که فاقد معنای انسانی است، مشخصهٔ معنایی (+انسان) می‌دهد. البته، شاعر با نسبت دادن واژهٔ «كَتِفَا» به معنای کتف و شانه این هویت انسانیِ باد را تقویت می‌کند. انطون در ادامه با نسبت دادن فعل «فَانَكَأت» به معنای تکیه دادن به باد این پدیده را به انسانی تشبیه می‌کند که به درخت نخل تکیه می‌کند. وی در سطر ششم با هم‌آیی فعل «سَأَلَ» که بر مشخصهٔ معنایی (+انسان) دلالت می‌کند با واژهٔ «قَمَرٌ صناعِي» به معنای ماهواره آن را انسانی تصور می‌کند که با باد به گفتگوی دربارهٔ وضعیت جنگی بغداد می‌پردازد. شاعر در غالب محور جانشینی فعل «تَمتَم» به معنای نجوا و زمزمه کردن را که دارای مشخصهٔ معنایی (+انسان) است، به «عُكاز» به معنای عصا که پدیده‌ای بی‌جان و دارای مشخصهٔ معنایی (-انسان) است، هویتی انسانی و جلوه‌ای عینی می‌بخشد. شاعر در قالب این استعاره‌ها، معنای حقیقی باد، ماهواره و عصا را نادیده می‌گیرد و بار معنایی جدید و هماهنگ با فضای خونین و پر از اجساد مردگان را برای آن‌ها بارگذاری می‌کند و با زبانی خیالی، واقعیت تلخ جامعهٔ بلادیدهٔ عراق را برای مخاطب روایت می‌کند.

جنگ، ناامنی، مهاجرت و دوری از وطن بر روح و روان انطون تأثیر منفی و عمیقی می‌گذارد و او دچار نوعی یأس فلسفی می‌شود، زیرا او و هم‌وطنانش آن‌چنان که شایستهٔ آن‌هاست از لحظات عمرشان استفاده نکرده‌اند لذا برای برجسته کردن این پوچ‌گرایی از قدرت خیال موجود در تشخیص بهره می‌گیرد:

النَهَارُ يَغمِضُ عُيُونَهُ الأَخِيرَةَ / ذِرَاعايَ مِجذَافَانِ مُتعبَانِ / أَجَرجِرُ شُبَاكِي إِلى سَرِيرِي / وَأَفرِغُ الدَقَائِقَ / أَسمَاكاً مَيِّتَةً (انطون، ۲۰۱۸: ۱۰۳). (ترجمه: روز، چشمانش را می‌بندد، در حالی‌که بازوان من پاروهای خسته‌ای هستند و تورم را به سوی تختخوابم می‌کشم و دقایق عمرم را همچون ماهی‌های مُرده خالی می‌کنم).

شاعر مطابق محور جانشینی و با هم‌آیی عبارت «يَغمِضُ عُيُونَهُ الأَخِيرَةَ» با واژهٔ «النَهَارُ» که پدیده‌ای غیرجاندار و دارای بار معنایی (-انسان) است، مشخصهٔ معنایی (+انسان) می‌دهد و همچنین صفت خستگی را که یک حالت و امری انتزاعی است و مختص انسان است به پارو نسبت می‌دهد که دارای مشخصهٔ معنایی (-انسان) است و به آن جلوه‌ای انسانی می‌بخشد و فضایی وهم‌انگیز پدید می‌آورد که در آن واژگان از دلالت صریح خود دور می‌شوند و بار معنایی غیرحقیقی و شاعرانه‌ای متناسب با چارچوب فکری شاعر کسب می‌کنند و در لایه‌های درونی متن دلالت‌های ضمنی همچون بدبینی، بی‌انگیزگی، اندوه و حسرت و نبود امنیت روانی شکل می‌گیرند که مدلول یعنی احساس پوچی و یأس فلسفی را احاطه می‌کنند.

جنگ، مقوله‌ای است که بر احساسات و افکار انطون اثرات عمیقی گذاشته است و باعث شده که صلح و دوستی تبدیل به یکی از آرزوها و آرمان‌های بزرگ او شود. شاعر برای اینکه تأثیر زیادی و مخرب جنگ بر زندگی عراقی‌ها را نشان دهد از صنعت تشخیص و انسان‌پنداری کمک می‌گیرد و آن را بسان انسانی می‌پندارد که روزانه عراقی‌ها را خطاب قرار می‌دهد و جانشان را می‌گیرد:

يَلعَبُ الطِفلُ / فِي حَدِيقَةِ الزَمَنِ / فَتُنَادِيهِ، / مِنَ الدَاخِلِ، / الحَربُ (انطون، ۲۰۱۰: ۶۷). (ترجمه: کودک در بوستان زمانه بازی می‌کند، پس جنگ از درون او را فرا می‌خواند.

شاعر با هم‌آیی فعل «فَتُنَادِيهِ» که از ویژگی‌ها خاص انسان است، با واژهٔ «الحَربُ» که امری انتزاعی و دارای مشخصهٔ معنایی (-انسان) است، بار معنایی (+انسان) می‌دهد و آن را موجود زنده‌ایی می‌داند که با تمام انسان‌ها در تعامل است و برای کشتن آن‌ها زمینه‌سازی می‌کند. شاعر با این مبالغهٔ شاعرانه، با زبانی خیال‌انگیز و خارج از چارچوب زبان معیار به مخاطب نشان می‌دهد که جنگ جزئی جدایی‌ناپذیر از زندگی عراقی‌هاست و عمدهٔ تجارب عاطفی و عملی آن‌ها تحت تأثیر جنگ شکل می‌گیرد و کودکان عراقی زندگی‌شان را با جنگ آغاز می‌کنند و جنگ آن‌ها را به بازی با مرگ دعوت می‌کند.

۴-۳. گیاه‌پنداری

زبان شعر سنان انطون در عاشقانه‌هایش، نرم و لطیف و روح‌نواز است و در توصیف معشوق و جذابیت از واژگان مربوط به طبیعت گیاهی بهره می‌برد و لطافت معشوق و اثرگذاری قوی صدای او بر روح و روان خود را به گل نرگسی تشبیه می‌کند که در تاریکی شب چرت می‌زند:

يَطفو صَوتُكِ / كَنَرجِسةٍ نَعسَانَةٍ / فَوقَ مَاءِ اللَيلِ / فَأصِيرُ سَاحِلاً / يُفكّرُ بِالغَرقِ (همان: ۵۵). (ترجمه: صدای تو همچون گل نرگس خوب‌آلود روی آب شب شنا می‌کند و من ساحلی می‌شوم که به غرق شدن فکر می‌کند).

شاعر با هم‌آیی واژۀ «نَرجسۀ» که دارای بار معنایی (+گیاه) است با واژۀ «صَوت» که دارای مشخصۀ (-گیاه) و از ویژگی‌های مربوط به انسان است، معشوق خود را جزئی از طبیعت تصور می‌کند و مخاطب در ذهن خود میان لطافت معشوق و طنین دلنشین صدای او در گوش شاعر و شکل ظریف و شاداب گل نرگس ارتباط معنایی ایجاد می‌کند. این جابجایی معنایی، شبکه‌ای از دلالت‌های ضمنی پدید می‌آورد که مدلول یعنی شیفتگی شاعر نسبت به معشوق و محو شدن در عشق را به شکل لایه‌های مختلف احاطه کرده‌اند و فهم پیام کلی قصیده را به تأخیر انداخته‌اند.

انطون در مضمونی عاشقانه به کمک عناصر طبیعت و تشبیه گیسوان سیاه به شب طولانی، فضایی شاعرانه و رمانتیک پدید می‌آورد که لبریز از آرامش و حس دوست داشتن است. شاعر برای اینکه زیبایی و لطافت معشوق را بهتر توصیف کند، او را همچون درختی سبز با شاخه‌های فراوان می‌داند. شاعر، به کمک یک جملۀ خبری دلبستگی خود به معشوق را بیان می‌کند و رگ‌های بدنش را شاخه‌های درخت وجود معشوق می‌داند:

شَعرُكِ لَيلٌ طَوِيلٌ / يَسهِرُ المشطُ فِيهِ / شَرَائِينِي أغصَانُكِ (همان: ۵۸). (ترجمه: گیسوانت، شبی طولانی است که شانه در آن شناور می‌شود. رگ‌هایم، شاخه‌هایت هستند).

شاعر با دادن مشخصۀ معنایی (+گیاه) یعنی شاخه به شیء با مشخصۀ معنایی (-گیاه) پیچیدگی معنایی پدید می‌آورد که حاصل بازی نشانه‌ها در لایه‌های ثانویۀ متن شعرش است. وی با هم‌آیی دو گروه واژگانی ناهمگون، مفهومی انتزاعی یعنی تعلق خاطر و عشق شدید خود به معشوق را با ایجاد همسانی میان شکل رگ‌ها در بدن انسان و شکل شاخه‌های درخت، جلوه‌ای عینی می‌بخشد. پس همان‌گونه که خون مایۀ حیات و شاخه‌های درخت جایگاه روییدن برگ‌های سبز و عامل زیبایی آن است، وجود پرمهر معشوق نیز باعث امید به زندگی شاعر و حس خوشبختی او می‌شود.

جنگ یکی از مهم‌ترین موضوعاتی است که انطون در اشعارش به آن توجه می‌کند. جنگ، عراق را ویران و جان بسیاری از بی‌گناهان به‌ویژه کودکان را می‌گیرد و وحشت و اضطراب همه جا را فرا می‌گیرد. گل، در مراسمات تدفین و بزرگداشت فرد فقید مایۀ تسلی و آرامش است. انطون مراسم تدفین پسر کم سن و سالی را توصیف می‌کند و برای بالا بردن میزان اثرگذاری کلامش جمجمۀ سر کودک را به گلی تشبیه می‌کند که روی قبر می‌گذارند:

لا تَتَأخَر! / فَقَبرُكَ يَنظُرُ إلى سَاعَتِهِ / سَنُرَتِبُ عِظَامَكَ بِرِفقٍ / وَنَضَعُ جُمجُمَتَكَ كَزَهرَةٍ / فَوقَهَا / هَيّا ! / تُقَدّم! همان: ۸۹). دیر نکن! قبرت به ساعتش می‌نگرد و ما استخوان‌هایت را به آرامی مرتب می‌کنیم و جمجمه‌ات را همچون گلی روی آن می‌گذاریم. بشتاب! جلو بیا!).

شاعر با یک گیاه‌پنداری، مشخصۀ معنایی (+گیاه) را به جمجمه می‌دهد که بار معنایی (-گیاه) دارد و ترکیب معنایی جدید و متفاوت از زبان معیار پدید می‌آورد که ناشناخته و غیرعادی به نظر می‌رسد. این تصویر شعری متشکل از نشانه‌هایی است که شکل ظاهری گل و جمجمه باعث می‌شود که ذهن مخاطب به سمت دلالت‌های معنایی دور برود که مهم‌ترین دلالت‌های ضمنی این دو واژه عبارتند از: سیطرۀ مرگ، بدبینی و ترس بر عراق، عادی‌شدن کشتار در این کشور، بی‌نظمی فراگیر و نبود حکومت قدرت برای ایجاد آرامش. انطون با این جابجایی معنایی از شیء بی‌جان (جمجمه) به گل، هنجارگریزی معنایی ایجاد می‌کند و تأثیر مخرب جنگ بر جسم و روح عراقی‌ها را با زبانی ادبی بیان می‌شود.

انطون از جنگ، خونریزی و کشتار بیزار است و منادی صلح و آزادی نه‌تنها برای هم‌وطنانش، بلکه برای تمام مردم جهان است. او برای توصیف مهرطلبی و نوع‌دوستی خود از یک پیاه‌پنداری کمک می‌گیرد و خود را گل صحرایی می‌داند که کودکی مهربان و خوش‌قلب آن را برای ابراز عشق و محبت به مادرش می‌چیند:

«فِي حَيَاتِي القَادِمَةِ / لَن أكونَ أنا / سَأكونُ زَهرَةً بَرّيَةً / تَستَلقِي عَلَى سَفحِ تَلّ بَعِيدٍ / تَستَرِيحُ عَلَيهَا الفَرَاشَاتُ / قَد يَقطِفُهَا طِفلٌ لا يَعرِفُ الحُرُوبَ / يأخُذُهَا إلى أمّهِ / تُقَبّلُهُ وَتَشمُّنِي» (همان: ۲۱). (ترجمه: در زندگی آتی‌ام، من دیگر من نیستم، بلکه گل صحرایی خواهم شد که روی دامنهٔ تپه‌ای دور دراز می‌کشد و پروانه‌ها روی آن استراحت می‌کنند و آن را کودکی می‌چیند که جنگ‌ها را نمی‌شناسد و آن را به مادرش می‌دهد و مادرش او را می‌بوسد و من را می‌بوید).

شاعر با ادعای همسانی میان خود و گل، بار معنایی (+گیاه) به انسان می‌دهد که فاقد بار معنایی گیاه است. وی به کمک این گیاه‌پنداری ارتباط معنایی میان لطافت گل، شکل و ظاهر زیبا و بوی خوش آن و روح لطیف و گریزان خود از جنگ و خشونت، برقرار می‌کند و این حس درونی و عاطفهٔ انسانی را به کمک طبیعت گیاهی و ویژگی‌های فیزیکی گل به تصویر می‌کشد و به تجسمی حسی می‌بخشد. قرار گرفتن واژهٔ «زَهرة» در کنار در واژگان «الفرشات» و «طفل» و «أم» که همگی بار دارای بار عاطفی زیاد هستند و بر مهر و محبت و آرامش دلالت می‌کنند، فضای شعری زیبا و آرام‌بخشی می‌آفریند و احساسات مثبت خواننده را برمی‌انگیزد و او را به صلح و دوری از خشونت دعوت می‌کند.

۴-۴. جسم‌پنداری

انطون گاهی برای اینکه تصوری حجمی و فیزیکی از اتفاقات درون خود و شخصیت‌های اشعارش به مخاطب ارائه دهد برای امور انتزاعی و عواطف انسانی، ویژگی فیزیکی قائل می‌شود. وی برای توصیف اندوه شدید مادری که فرزندش را در جنگ از دست داده و مرثیه‌سرایی می‌کند از جسم‌پنداری استفاده می‌کند و مرثیه را همچون بافتنی تصور می‌کند:

وَأُمُكَ تَنسِجُ لَكَ مَرثِيَةً مِن بُطءِ دَقَائِقِهَا (همان: ۸۸). (ترجمه: مادرت از حرکت کند دقایق عمرش برایت مرثیه‌ای می‌بافد.

شاعر با هم‌آیی کلمهٔ «مَرثِيَةً» که دارای مشخصهٔ معنایی (-جسم) است با فعل «تَنسِجُ» که بر بافتن و حالت فیزیکی دلالت می‌کند، به آن بار معنایی (+جسم) می‌دهد. عبارت «مِن بُطءِ دَقَائِقِهَا» قرینه‌ای است که مانع از معنای حقیقی بافتن می‌شود و چینش هدفمند این واژگان کنار هم در بافت متن باعث ایجاد شبکهٔ معنایی تودرتویی می‌شود که مدلول یعنی عذاب روحی جانکاه و سختی تحمل مصیبت از دست رفته با مجموعه‌ای از دال‌های ضمنی از جمله اندوه، بی‌قراری، درد و ناامیدی پوشیده شده است. انطون به کمک بازی نشانه‌ها در شعرش هنجارگریزی معنایی پدید می‌آورد و مقصود خود را در لایه‌های عمیق معنایی متنش پنهان می‌کند تا مخاطب با فهم ارتباط معنایی میان اجزای سازندهٔ بافت بیرونی شعرش به ژرف‌ساخت آن نفوذ کند و با کمک ذوق و توانش ادبی خود، پس از دقت فراوان احساسات مادری داغدیده را درک کند.

انطون که سال‌هاست در غربت و به دور از وطن زندگی می‌کند، اندوهی سنگین بر روح و روان او چیرگی یافته و دوری از وطن و یاد خاطرات گذشتهٔ وطن او را بی‌قرار می‌کند و رنج می‌شود. وی برای اینکه آزردگی خود را به شکلی حسی و ملموس توصیف کند، به روحش خاصیتی فیزیکی می‌بخشد و آن را صفحهٔ کاغذی می‌پندارد که درد و رنج غربت را بر روی آن‌ها می‌نویسد:

رُوحِي سَطرٌ / يَتَعَلّمُ الوَجَعَ / خَطّ أسمَائهُ / عَلَيهِ / مَسَارُ الهِجرَةِ / الذي سَلَكَهُ طَيرٌ / فِي آخرِ مُوسِمٍ / قُبَيلَ الانقِراض (همان: ۷۷). (ترجمه: روحم، صفحه‌ای است که درد را می‌آموزد و اسم‌هایش را بر روی آن می‌نویسد مسیر مهاجرتی که پرنده‌ای قبل از انقراض در آخر فصل آن را می‌پیماید).

شاعر به کمک تشبیه، روح را که امری انتزاعی و دارای مشخصهٔ معنایی (-جسم) است به صفحهٔ کاغذی تشبیه می‌کند که جسم است و بر حالت و شکل خاص فیزیکی دلالت می‌کند و با این جابجایی معنایی به آن بار معنایی (+جسم) می‌دهد و تصویری حجم‌دار و ظرف‌گونه از روح در ذهن مخاطب می‌آفریند که مظروف‌های آن درد، افسردگی، تنهایی، غربت، اشتیاق و میل به بازگشت هستند. این جسم‌گونه تلقی کردن روح باعث می‌شود که مخاطب به صورت فیزیکی تجربیات دردناک عاطفی شاعر را درک کند و تأثیری که محیط غربت بر روح و روان شاعر گذاشته را به صورت حسی لمس کند و با درون پر درد شاعر ارتباط برقرار کند.

مرگ، مفهوم و پدیده‌ای انتزاعی است که با حواس پنج‌گانه درک نمی‌شود، ولی انطون برای اینکه نزدیکی فاصلهٔ عراقی‌ها را با مرگ نشان دهد، به مرگ بُعد فیزیکی می‌دهد و آن را همچون دانه‌هایی خرمایی می‌داند که با تکان دادن نخل از بالا به زمین می‌افتند و عابران از آن می‌خورند:

هَزّي جِذعَ هَذِه اللَحظَةَ / تُسَاقِطُ عَلَيكَ / مَوتاً سَخِياً (همان: ۹۱). (ترجمه: تنهٔ این لحظه را تکان بده، مرگی سخاوتمند بر تو فرود می‌آید).

شاعر با اسناد و هم‌آیی فعل «تساقط» که بر افتادن شیئی دلالت می‌کند و داتنهٔ این رای بار معنایی (+جسم) است با واژهٔ «مَوت» که امری انتزاعی و عقلی و دارای مشخصهٔ معنایی (-جسم) است، جلوه‌ای عینی و فیزیکی می‌دهد و فراگیری مرگ در سرزمین عراق را که درگیر جنگی بزرگ و طولانی است را توصیف می‌کند. واژگان «هَزّی» و «جِذعَ» و «تُسَاقِطُ» مجموعه‌ای از واژگان متجانس و هم‌معنایی است که دلالت صریح آن‌ها بر درخت نخل و ارتفاع و خرمای آن دلالت می‌کنند، ولی عبارت وصفی «مَوتاً سَخِیاً» باعث می‌شود که این واژگان بار معنایی جدید و هماهنگ با چارچوب فکر شاعر کسب کنند و دلالت‌های ضمنی از جمله نبود آرامش روانی، عدم امنیت جانی، سیطرهٔ ترس و اضطراب بر افراد و عمومیت جنگ و کشتار تولید کند که حول مدلول یعنی فراگیری مرگ در عراق را می‌گیرند. این ابیات به داستان قرآنی حضرت مریم (س) و افتادن خرما از بالا به زمین به اذن خداوند اشاره می‌کند که شاعر در آن تغییراتی داده است.

عراق از گذشتهٔ دور تا کنون عرصهٔ جنگ‌های بزرگ و خونین بوده و در دهه‌های پیاپی جنگ‌ها در آن رخ داده و تکرار شده‌اند. انطون به کمک یک جسم‌پنداری پدیدهٔ جنگ را جلوه‌ای عینی بخشیده است و آن را تبدیل به شیئی کرده است که در سرزمین عراق به اشکال مختلف خودنمایی می‌کند و در میان مردم بی‌گناه جولان می‌دهد:

ذَاتَ حربٍ / أخَذَت رِيشَةً / مُبَلَلَةً بِالحَربِ / رَسَمَت عَلَى جِدَارِ الحَربِ / نَافِذَةً (همان: ۹۱). (ترجمه: جنگی، پری آغشته به جنگ را پرفت و روی دیوار جنگ کشید).

شاعر جنگ را به جوهری تشبیه می‌کند که جنگ‌طلبان با آن بر روی دیوار پنجره‌ای نقاشی می‌کنند که جنگ‌های دیگر را به هم پیوند می‌زند. انطون با هم‌آیی صفت «مُبَلَلَةً» به معنای خیس و آغشته به چیزی است با واژهٔ «الحَربِ» که بار معنایی (-جسم) دارد، آن را پدیده‌ای ملموس تصور کرده که با حس لامسه قابل درک است. در ادامه نیز در ترکیبی اضافی با قرار دادن واژهٔ «جدار» که دارای مشخصهٔ معنایی (+جسم) است در کنار واژهٔ «الحَربِ» که امری انتزاعی و دارای مشخصهٔ معنایی (-جسم) است، آن را پدیده‌ای عینی توصیف کرده که با حس بینایی قابل ادراک است. این اضافهٔ تشبیهی ترکیب معنایی جدید و ناآشنایی تولید می‌کند که دلالت‌های ضمنی زیادی در خود پنهان کرده که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: جنگ‌ها همدیگر را به وجود می‌آورند، پایانی برای جنگ در عراق وجود ندارد، عراق، مأمن جنگ‌های طولانی است و مدلول آن‌ها استمرار وضعیت جنگی عراق و ناامیدی شاعر و هم‌وطنانش از بهبود اوضاع است. انطون این تصویر شعری زیبا را به کمک جابجایی معنایی واژگان شعرش می‌آفریند که در آن تفکیک خیال از واقعیت سخت است و در آن قواعد زبان معیار رعایت نشده است.

۴-۵. سیال‌پنداری

در سیال‌پنداری، شاعر امور انتزاعی را سیال و حرکت‌دار تصور می‌کند و میان جهان درون ذهن انسان و جهان بیرون ارتباط برقرار می‌کند. انطون، در قصیدهٔ «إلی جنین عراقی» به گفتگوی با نوزاد عراقی می‌پردازد که هنوز به دنیا نیامده و این جهان پرآشوب و خشن را ندیده است. او آیندهٔ خوب و روشنی را برای این نوزاد و دیگر نوزادهای عراقی تصور نمی‌کند و سرنوشت آن‌ها را مرگ می‌داند و روح آن‌ها را در حال بازی با مرگ تصور می‌کند:

لا تَخِف! / لَن تَكونَ وَحِيداً / فَأصدِقاؤكَ كَثُرَ / وَيزدادونَ كُلّ يَومٍ / سَتَلعَبُ / أرواحُكُم مَعاً (همان: ۸۹). (ترجمه: نترس! تو تنها نیستی، تعداد دوستانت زیاد است و هر روز بیشتر می‌شوند و روحتان با هم بازی می‌کند).

شاعر با اسناد فعل «سَتَلعَبُ» که بر حرکت و جنب و جوش دلالت می‌کند و دارای بار معنایی (+سیال) است به واژهٔ «أرواحُكُم» که امری انتزاعی و غیرسیال است، مشخصهٔ معنایی (+سیال) می‌دهد. انطون، با دادن ویژگی سیالیت به روح ترکیب معنایی خیال‌انگیزی پدید می‌آورد که در خود دلالت‌های زیادی نهفته است که به بدی اوضاع و گسترش جنگ و اضطراب و ناامنی و کشتار کودکان اشاره می‌کند که همگی به یک موضوع کلی یا یک مدلول یعنی مبهم بودن آیندهٔ عراق و ادامه یافتن جنگ و مرگ‌آفرینی گروه‌های متخاصم ختم می‌شوند. این جانشینی معنایی از حالت انتزاعی به حالت سیالیت باعث شکل‌گیری هنجارگریزی معنایی در شعر انطون می‌شود و باعث می‌شود که کلمات شعرش از حالت تک معنایی خارج شوند و بار معنایی

متفاوت و متناسب با چارچوب ذهنی شاعر و وضعیت نابسامان عراق جنگ‌زده کسب کنند و شاعر با خروج از قواعد زبان معیار، نگاه انتقادی خود نسبت به مقولهٔ جنگ را با ظرافت‌های ادبی بیان می‌کند.

انطون در مضمون‌های عاشقانه از سیال‌پنداری به شکلی هنرمندانه استفاده می‌کند و چارچوب ذهن خود را که مشغول و درگیر معشوق و خاطراتش است را به گونه‌ای توصیف می‌کند که تجربه‌های عاطفی و عاشقانهٔ تلخ و شیرین گذشته‌اش در ذهنش با هم جدل می‌کنند و گلاویز می‌شوند:

مَطَرٌ أخضَرُ يُحَاوِرُ أركِسترَا صَامِتَةً / فِي صَبَاحٍ بَعِيدٍ / يَتَعَثَّرُ المايسترو[1] / عَلَى سَلالِمِ مُوزارتِ / تَندَلِعُ الفَرَاشَاتُ / مِن أوتارِكِ الصَوتِيَةِ / وَتَغزُو ذَاكِرَتِي (همان: ۱۰۱). (ترجمه: باران سبزی با ارکستری خاموش در صبحی دور به گفتگو می‌نشیند و مایسترو روی پله‌های موزارت می‌لغزد و پروانه‌ها با تارهای صوتی تو شعله‌ور می‌شوند و حافظه‌ام می‌جنگد).

شاعر با اسناد فعل «تَغزُو» یعنی جنگیدن با جنگ‌افزار که بر فعالت و حرکت زیاد جنگجو در میدان جنگ دلالت می‌کند و دارای مشخصهٔ معنایی (+سیالیت) است به «ذاکرة» یعنی حافظه که امری انتزاعی و عقلی است و فاقد معنای سیالیت است، مشخصهٔ معنایی (+سیال) می‌دهد. انطون با این مبالغهٔ شاعرانه، میزان اثرگذاری معشوق بر خود را به تصویر می‌کشد و نشان می‌دهد که قلب و ذهن او همچنان جایگاه سیلان خاطرات معشوق است و نم نم باران و صدای موسیقی دو محرک محیطی هستند که باعث فعالیت ذهن و حافظهٔ شاعر شوند و خاطرات معشوق و احساسات او همچون جنگجویان میدان با هم درآمیزند.

سخن گفتن، امری غیرسیال است و همچون پدیده‌های سیال مثل آب دریا، ابرهای آسمان، جریان آب رودخانه، افتادن سنگ از بلندی و شنا کردن و دویدن، دارای حرکت نیست، زیرا جسم و حالت فیزیکی ملموسی ندارد، پس در زبان معیار نسبت دادن صفت سیالیت و حرکت به آن غیرعادی تلقی می‌شود. انطون برای توصیف اثرگذاری زیاد معشوق بر خود از سیال‌پنداری بهره می‌برد و سخن را به رودی جاری تشبیه می‌کند:

شَفَتَاكِ لَيلٌ وَنَهَار / يُقَبّلانِ بَعضُهُمَا البعَض / فِي غَفلَةٍ مِنَ الوَقت / أسكَرَا الشَمسَ / فَظَلّت نَائِمَةً / حَوّلَا الأفقَ إلى نَهرٍ مِن كَلَام / يَستَحِمَانِ فِيه (همان: ۱۹). (ترجمه: لب‌هایت، شب و روز هستند، همدیگر را در یک لحظه می‌بوسند و خورشید را سرمست می‌کنند و او پیوسته می‌خوابد. آن‌ها افق را به رودی از سخن تبدیل می‌کنند که در آن شنا می‌کنند).

شاعر در قالب محور همنشینی، سخن را که امری با بار معنایی (-سیال) است به رودی تشبیه می‌کند که آب در آن جاری و دارای مشخصهٔ معنایی (+سیال) است. وی در ادامه نیز فعل «يَستَحِمَانِ» به معنای شنا کردن را که بر حرکت و فعالیت مداوم دلالت می‌کند به واژهٔ «کلام» نسبت می‌دهد و به آن مشخصهٔ معنایی (+سیال) و شکل آب‌گونگی می‌دهد. شاعر با این جابجایی معنایی میان شادابی، خوشحالی و حس خوبی که شاعر از عشق معشوق می‌گیرد و در او انگیزه ایجاد می‌کند و حرکت سریع آب رودخانه و نشاط و جنب و جوش شناگر در آب ارتباط معنایی برقرار می‌کند.

انطون از افراد پیرامونش خسته و دل‌آزرده است و سکوت و تنهایی را بر گفتگو و همنشینی با دیگران را ترجیح می‌دهد و به جهان شعر پناه می‌برد و در قصیده‌ای با عنوان «کَلمهٔ» با زبان شعر و با آمیختن کلماتش به رنگ خیال و استفاده از واژگان و عبارت‌هایی که بر حرکت و سیالیت دلالت می‌کنند این سکوت را برای مخاطب توصیف می‌کند:

دَوَختَنِي / تَكرَهُ المِعَاجِمَ وَتَسخَرُ مِنها / تُرَاوِغُ كُلَ الجُمَلِ / تُرِيدُ أن تَركِضَ وَحدَهَا / تَسبَحَ فِي الصَمت / تُفَضّلُ أن تَتَأرجَحَ / بَينَ شَفَتَيّ مَجنُونٍ / أو أن تَطِلَ مِن هَمسَةٍ / عَلَى أن تَكونَ مَعَ أقرَانِهَا تَوَسّلَت إلَيهَا أن تَهدَأ / وَتَقِفَ بِهُدُوء (همان: ۳۲). (ترجمه: باعث سرگیجه‌ام شد و از فرهنگ‌های لغت بیزاری می‌جویید و آن‌ها را مسخره می‌کرد. همهٔ جمله‌ها را فریب می‌داد و می‌خواست که به تنهایی بدود و در سکوت شنا کند. او ترجیح می‌دهد که میان لبه‌های دیوانه‌ای در نوسان و در حالت بالا و پایین باشد یا در امتداد زمزمه‌ای باشد تا اینکه با دوستان و همراهانش باشد که از او خواهش می‌کردند آرام باشد و بایستد.

شاعر فعل‌های «تَركِضَ» به معنای دویدن و «تَسبَحَ» شنا کردن که بر حرکت و فعالیت دلالت می‌کنند به واژهٔ «کلمه» که ضمیر تمام افعال این شعر به آن برمی‌گردد و امری انتزاعی و فاقد حرکت و سیالیت است نسبت می‌دهد و بار معنایی (سیال) می‌دهد. همچنین با اسناد فعل «تَتَأرجَح» که بر نوسان و حرکت بالا و پایین اشیاء دلالت می‌کند به واژهٔ «کلمه» که امری عقلی و فاقد معنای سیالیت است، بار معنایی (+سیال) می‌دهد و سکوت خود و توقف کلمات روی زبانش و بیرون نیامدنشان از دهانش

---

۱ . مایسترو یک اصلاح هنری مربوط به موسیقی است که به رهبر ارکستر اپرا اطلاق می‌شود.

را از طریق حالت بالا و پایین رفتن شیئی به شکلی استعاری بیان می‌کند. انطون به کمک چینش دقیق کلماتی که بر سیالیت دلالت می‌کنند در بافت متن شعرش تصویری پدید می‌آورد که در آن همه چیز در حال حرکت است و با حالت دویدن و شنا کردن در آب عمیق، بیزاری خود از دیگران و فرار کردن از آن‌ها و فرو رفتن در کنج عزلت و تنهایی را با زبانی متفاوت بیان می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

با بررسی اشعار سنان انطون این نتایج به دست آمد:

الفاظی که دارای بار معنایی (+حیوان)، (+انسان)، (گیاه)، (جسم) و (سیالیت) هستند به عنوان دلالت صریح و لایهٔ بیرونی متن شعر انطون عمل می‌کنند و قرار گرفتن این واژگان نامتجانس در کنار الفاظی که بر امور انتزاعی همچون مرگ، زندگی، روح، ذهن، فکر، امید، آرزو و عشق در بافت متن شعر او ترکیب‌های معنایی جدید و ناآشنا و دلالت‌های ضمنی متعدد پدید می‌آورد و مخاطب را از لایهٔ بیرونی به لایه‌های ثانویه و پنهان متن هدایت می‌کند. این انتقال از روساخت متن به ژرف‌ساخت متن شعر انطون حاصل تعامل و بازی نشانه‌هاست که حالت اولیهٔ آن‌ها برگرفته از شکل و ظاهر حیوانات، انسان، گیاهان اعم از درخت، گل و گیاه، اجسام و اشیاء حجم‌دار و حرکت، فعالیت و جنب و جوش پدیده‌های طبیعی و حالت آب‌گونگی آن‌ها و ویژگی‌های خاص مربوط به هر کدام از آن‌هاست که با چینش دقیق آن‌ها در قالب دو محور همنشینی و جانشینی در کنار واژگانی که بر عواطف و احساسات درونی انسان دلالت می‌کنند، دلالت‌های ضمنی زیادی می‌آفرینند و به ژرف‌ساخت متن آن وارد می‌شود و در اشعارش هنجارگریزی معنایی ایجاد می‌کند.

انطون به کمک قابلیت‌های هنری که در آرایه‌های ادبی و گونه‌های هنجارگریزی معنایی وجود دارد تصویری ملموس و عینی از وضعیت جنگی، بحران‌زده و ناامن عراق به مخاطب ارائه می‌کند و با زنده‌پنداشتن امور عقلی و ذهنی و پدیده‌های بی‌جان و از سوی دیگر با دادن ویژگی‌های فیزیکی و حالت سیالیت به احساسات و حالات روحی خود، تصوری حسی از آن‌ها در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند تا بتواند با دردها و رنج‌های او ناشی از جنگ، افراط‌گرایی، آوارگی و مهاجرت و غربت و تنهایی و همچنین تجربه‌های عاطفی و عاشقانهٔ او همزادپنداری کند و خود را در فضاها و شرایطی قرار دهد که شاعر در طول عمر تجربه کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

[۱] أنطون، سنان (۲۰۱۸)، **کما في السماء**، الطبعة الأولی، بغداد-بیروت: منشورات الجمل.

[۲] .....(۲۰۱۰)، **لیل واحد في کل المدن**، الطبعة الأولی، بغداد-بیروت: منشورات الجمل.

[۳] خضر محمد، عبدالله (۲۰۰۳)، **أسلوبیة الانزیاح فی شعر المعلقات**، الطبعة الأولی، إربد: عالم الکتاب الحدیث.

[۴] .....(۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: علم.

[۵] سلاجقه، پروین (۱۳۸۴)، **نقد شعر معاصر، امیرزادهٔ کاشی‌ها (شاملو)**، چاپ اوّل، تهران: نشر مروارید.

[۶] صفوی، کوروش (۱۳۸۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیّات**، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

[۷] فندریس، جوزف (۱۹۵۰)، **اللغة**، تعریب عبدالحمید الدواخی، القاهرة: مکتبة الانجلو المصریة.

[۸] محمد ویس، أحمد (۲۰۰۵)، **الإنزیاح**، چاپ اوّل، بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات و النشر و التوزیع.

[۹] مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی: از افلاطون تا عصر حاضر**، چاپ اول، تهران: فکر روز.

منابع لاتین

[۱۰]Abrams, M.H.A(1993) Gloossary of literaryter ms, Holt Rinehart and Winston, sixth edition, U.S.A.

مقالات

[۱۱] اناری بزچلوئی، ابراهیم، فراهانی، سمیرا (۱۳۹۴)، «**نقد و بررسی تصاویر تجسمی قرآن کریم در نهج البلاغه**»، فصلنامه پژوهشنامه نهج البلاغه، سال سوم، شماره ۱۱۲، صص ۱۳۰-۱۴۷.

[۱۲] سجودی، فرزان (۱۳۷۸)، «**درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر**»، تهران: مجلات فرهنگ و هنر (شعر)، شماره ۲۶، صص ۲۰-۲۹.

[۱۳] سجودی، فرزان، کاکه‌خانی، فرناز (۱۳۸۷)، «**تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر**»، زیباشناخت، سال۹، شماره۱۹، صص۲۰۹-۳۱۴.

[۱۴] عمران‌پور، محمد، صهبا، فروغ (۱۳۸۸)، «**همسان‌سازی و کارکرد زیبایی‌شناختی آن در اشعار اخوان**»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره سیزدهم، ۱۰۷-۱۳۶.

[۱۵] کعید السلامی، اوراس سلمان (۲۰۲۰)، «**الانزیاح فی کتاب فضل الکلاب علی کثیر ممن لبس الثیاب**»، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانیة، المجلد۲۸، العدد ۵، صص ۲۲۰-۲۳۵.

[۱۶] محمدی رایگانی، آرمان (۱۴۰۳)، «**واکاوی جلوه‌های هنجارگریزی واژگانی در شعر شوقی بزیع (مطالعه موردی باستان‌گرایی)**»، دوره ۲، شماره۱، صص ۶۹-۸۴.

[۱۷] میرزایی پرکلی، جعفر، مهدوی، زهرا (۱۳۹۳)، «**بررسی هنجارگریزی معنایی در غزلیات حافظ**»، فصلنامه مطالعات زبان و گویش‌های غرب ایران، دانشگاه رازی کرمانشاه، سال دوم، شماره ۶، صص ۴۷-۶۸.