بررسی کارکرد آشنایی‌زدایی معنایی در سروده‌های عبدالوهاب البیاتی (مطالعه موردی: استعاره)

دکتر عباس عرب[1]، معصومه نقی پور[2]
(تاریخ دریافت: ۹۴/۱۱/۱۳، تاریخ پذیرش: ۹۵/۲/۴)

چکیده

آشنایی‌زدایی تکنیکی هنری است که به معنای فراتررفتن از زبان معیار و به منظور القای لذت درک و دریافت به مخاطب صورت می‌پذیرد و خود به دو نوع، معنایی (که به بررسی استعاره، مجاز، کنایه و حس‌آمیزی می‌پردازد) و ترکیبی (که متن را در سطح واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، سبکی و گویشی مورد واکاوی قرار می‌دهد) تقسیم می‌شود. در این مقاله سعی بر آن شده تا آشنایی‌زدایی صورت گرفته در شعر بیاتی که به کمک استعاره شکل گرفته‌اند، مورد بررسی قرار گیرند. آن‌گونه که از بررسی انواع استعاره در اشعار بیاتی بر می‌آید، وی به صورت آگاهانه از این نوع آشنایی‌زدایی بهره گرفته است و بدین وسیله زبان شعری خود را از عامیانگی نجات داده و باعث پویایی آن گردیده است. وی از طریق صنعت استعاره همواره در جای جای قصیده‌های خویش ایستگاه‌هایی فکری ایجاد می‌کند تا مخاطب در آن‌ها اندکی باندیشد و پس از دریافت معنای دوم و اصلی و همچنین پس از فهم تشابه ایجاد شده، به لذتی دست یابد که با خواندن یک متن روان و بی‌استعاره هرگز به آن دست نمی‌یازید.

واژگان کلیدی

بیاتی، آشنایی زدایی، استعاره، زبان معیار

۱. دانشیارزبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد
۲. دانشجوی دکتری دانشگاه فردوسی مشهد

مقدمه

آشنایی‌زدایی یا انحراف از زبان معیار [1] یکی از مهم‌ترین پدیده‌های نوین در عرصه‌ی مطالعات نقد ادبی جدید به شمار می‌آید؛ بر طبق این رویکرد کارکرد اصلی زبان ادبی، آفرینش دنیایی جدیدی است که بر اساس آن جهان متن یا اثر ادبی برای مخاطبان تازگی خاصی دارد که این تازگی می‌تواند هم در معنا و مضمون و هم در ساختار و تعبیرهایی زبانی خود را نشان دهد. گسترش مطالعات و پژوهش‌های ناقدان و پژوهشگران پیرامون نظریه مزبور، سبب تعریف‌هایی متعدد و گوناگون این نظریه گردیده و باعث شد تا شناخت و فهم دقیق رویکرد به آسانی میسر نباشد. به عبارت دیگر دستاورد مهم در نظریه آشنایی‌زدایی، این است که هنر ناب و ادبیات، بر سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد و خلاف بعضی نظریات مفاهیم را آسان و قابل دسترسی نمی‌کند. چون وقتی مانع بر سر راه باشد حرکت کُندتر می‌شود، باید در مقطعی مکث و تأمل کرد و در این هنگام است که خواننده به ادراکی دیگر و تجربه‌ای تازه از زندگی دست می‌یابد [2].

عبدالوهاب بیاتی یکی از شاعران معاصر عرب است که از شگرد آشنایی‌زدایی برای بیان معانی مورد نظر خود بهره جسته است. وی در توسعه بخشیدن به ظرفیت‌های شعر عرب در حیطه بیان و معانی و به‌کارگیری ظرافت‌های اسطوره‌ای به شکل معاصر آن از پیشگامان محسوب می‌شود. شعر بیاتی هم‌چون شعر طیف دامنه‌داری از شاعران عرب، اغلب شعری غمگین، عاطفی، ستیزه جو وآرمان‌خواه است. بیاتی همواره با شعر خویش در سفر است، سفر در زمان و سفر در مکان، آن‌گونه که دیگر همه تاریخ و همه جهان– از فرط سفر و گشتن–هم‌چون میهن او در آمده است؛ میهنی که شاعر در آن، در انتظار (آن‌که می‌آید و آن‌که نمی‌آید) همواره در جستجوی است و این نفس زندگی است [3].

از آن‌جا که عبدالوهاب البیاتی در کنار اسطوره، رمز و قناع، از علوم بلاغی به ویژه بیان برای سرودن اشعار خود و هم‌چنین برای بیان هرچه بهتر مفاهیم مورد نظرش استفاده کرده است، در نوشتار پیش‌رو سعی بر آن شده تا آشنایی‌زدایی معنایی موجود در سروده‌های او مورد بررسی و واکاوی قرار گیرد و به این پرسش‌ها پاسخ داده شود.

آشنایی‌زدایی چیست و انواع آن کدام است؟

آشنایی‌زدایی معنایی شامل چند نوع از شیوه‌های علم بیان است؟

چرا بیاتی از این شیوه آشنایی‌زدایی استفاده کرده است؟

استفاده از این نوع آشنایی‌زدایی چه تاثیری بر شعر بیاتی گذاشته است؟

آیا بیاتی آگاهانه از این نوع آشنایی‌زدایی بهره

۱. این تعبیر دقیقا ترجمه معادل عربی آن یعنی الإنزیاح است.
۲. نفیسی، آذر، ((آشنایی زدایی)) مجله کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره دوم، اردیبهشت، ۱۳۶۸، ص۳۵
۳. شفیعی کدکنی، محمد رضا، شعر معاصر عرب، انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۹، ص۱۸۵

برده است؟

برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های بالا، نخست مطالبی اندک پیرامون شخصیت بیاتی و سروده‌های او آورده شده سپس توضیحاتی پیرامون نظریه آشنایی‌زدایی، انواع آن و هم‌چنین پیشگامان آن ذکر شده است، آن‌گاه به بررسی آشنایی‌زدایی معنایی (فراهنجاری) پرداخته شده است. البته از آن‌جا که استعاره در انواع مختلف آن بیشترین بسامد را داراست، در این جُستار صرفا به تحلیل کارکرد استعاره در ایجاد آشنایی‌زدایی‌های موجود در شعر بیاتی پرداخته شده است.

عبدالوهاب البیاتی

عبدالوهّاب، شاعر و ادیب معاصر عراقی و از پیشگامان شعر آزاد عرب در ۱۳۰۵ش/۱۹۲۶ در بغداد متولد شد. او بیشتر عمر خود را صرف مهاجرت به کشورهای مختلف کرد و سال‌های آخر عمر خویش را در دمشق گذراند و در ۱۲ مرداد ۳/۱۳۷۸ اوت ۱۹۹۹ در همان شهر درگذشت[۱].

بیاتی، جزو برجسته‌ترین شاعران آزاد یا سرایندگان شعر نوین عرب است. پیشگامان شعر آزاد عرب، دو هموطن او، بدر شاکر السَّیّاب (۱۳۰۵_۱۳۴۳ش۱۹۲۶-۱۹۶۴) و نازک الملائکهٔ (متولد ۱۳۰۲ ش/۱۹۲۳) هستند. جبوری او را که سومین شاعر برجسته شعر آزاد عرب است، «ثالثُ اثنین» خوانده است[۲]. السّیاب و الملائکه و بسیاری دیگر متأثر از ادبیات آنگلوساکسون و رومانتیسیزم انگلیسی بودند، اما پس از جنگ جهانی دوم و به‌ویژه با وقوع مسأله فلسطین (۱۳۲۶ش/۱۹۴۷) و نیز انقلاب‌های مارکسیستی در مصر (۱۳۳۱ش/۱۹۵۲) و الجزایر (۱۳۳۳ش/۱۹۵۴)، نوعی واقع‌گرایی سوسیالیستی در میان برخی ادبای عرب رواج یافت که بیاتی را باید در این حلقه جای داد. از این‌رو در شعر این شاعران کمتر از وصف طبیعت، گل، غروب آفتاب، برکه‌ها و امثال آن سخن به میان می‌آید و در عوض شاعران به مقولاتی چون تمدن امروزی، فقر، ظلم، اسارت، بردگی، تبعید و گاه رازهای وجود آدمی می‌پردازند[۳]. شکری هیچ‌گونه واقع‌گرایی در شعر بیاتی نمی‌بیند و شعر او را از جهات مختلف، صرفاً مارکسیستی و یا حداکثر رمانتیک مارکسیستی می‌داند[۴]. بیاتی علاوه بر این که در شکستن قالب‌ها و اوزان سنتی شعر عرب از پیشگامان به شمار می‌آید، نخستین کسی است که در اسلوب بیان و حوزه معانی شعری عرب تحول ایجاد کرد. وی در به کارگیری زبان و واژگان امروزی می‌کوشید و،

۱. (شرف، عبدالرضا، الرّؤیا البلاغیهٔ فی شعر عبدالوهّاب البیاتی، بیروت ۱۹۹۱/۱۴۱۱، ص ۱۷۶_ ۱۷۷؛ بدوی، مصطفی، مختارات من الشعر العربی الحدیث، بیروت ۱۹۶۹، ص ۲۶۱؛ بصری، میر، اعلام الادب فی العراق الحدیث، لندن ۱۹۹۴/۱۴۱۵، ج ۲، ص ۵۷۸؛ برای پاره‌ای از تحولات و افکار سیاسی وی در این دوره رجوع کنید (صائغ، یوسف، الشعر الحرّ فی العراق منذ نشأته حتی ۱۹۵۸: دراسهٔ نقدیهٔ، بغداد ۱۹۷۴: ص ۷۹_۸۳)

۲. جبوری، منذر، شعراء عراقیون، پاریس ۱۹۷۷، ص۱۸۳

۳. (شرف، پیشین، ص ۱۶_ ۱۸؛ بدوی، پیشین، ص ک–م؛ سعید، علی احمد، ترانه‌های مهیار دمشقی، ترجمه کاظم برگ نیسی، تهران ۱۳۷۸ش مقدمه برگ نیسی، ص ۱۷)

۴. غالی شکری، شعرنا الحدیث الی أین، قاهره ۱۹۹۱/۱۴۱۱، ص ۲۶_۲۷، ۱۴۹. برای بررسی اندیشه‌های مارکسیستی و زمینه‌های رشد آن در شعر بیاتی رجوع کنید به امطانیوس، میخائیل، دراسات فی الشعر العربی الحدیث وفق المنهج النقدی الدیالکتیکی، صیدا ۱۹۶۸. ص ۲۳۹_۲۶۰؛ صائغ، پیشین، ص ۸۲_۹۱)

برخلاف بدر شاکرالسّیاب، الفاظ شعر خود را در میان سنت و میراث گذشته نمی‌جست[1].

آشنایی زدایی

آشنایی‌زدایی مفهومی است که نخستین بار ویکتور شکلوفسکی در مقاله‌ی(هنر به مثابه‌ی تمهید) به سال ۱۹۱۹ از آن سخن گفت. شکلوفسکی این مفهوم را در مقابل نظری الکساندر پوتبینا مطرح کرد که معتقد بود هنر اندیشیدن در قالب تصاویر است، و تصاویر ساده‌تر و روشن‌تر از مدلول خود هستند. اشکلوفسکی بر این باور بود که معنای هنر در توانایی «آشنایی‌زدایی» از چیزها، در نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته است.[2] آشنایی‌زدایی در آثار شکلوفسکی معنایی گسترده دارد و تمامی شگردها و فنونی را در بر می‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا «جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند». نویسنده به جای مفاهیم آشنا، واژگان، شیوه‌ی بیان یا نشانه‌های ناشناخته را به کار می‌گیرد[3].

شکل‌گرایان برای مقابله با اندیشه سمبولیست‌ها در مورد شعر از این اصطلاح استفاده کردند؛ چرا که سمبولیست‌های روس معتقد بودند شعر، متشکل از تصاویری مجازی است که مفاهیم ناآشنا و غیر قابل دسترس را آسان و آشنا می‌سازد. اما به عقیده شکلوفسکی وظیفهٔ ادبیات، نه آشنا و قابل فهم ساختن مفاهیم دشوار، که بر عکس، ناآشناساختن تعابیر مألوف است. شاید بتوان گفت که به اعتقاد وی مفاهیم، تنها بهانه‌ای است که شاعر یا نویسنده از آن برای آفرینش اثر خود بهره می‌جوید. شاعر، مفاهیم آشنا را بر اثر تکرار و عادت به گونه‌ای آشنایی زدایی، جلوه می‌دهد که گویی از این پیشتر وجود نداشته است. به تمام این روش‌ها که موجب به تأخیرافتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره وری بیشتر خواننده از آن می‌شود «آشنایی زدایی» می‌گویند[4].

پس از او تینیانوف و یاکوبسن از این مفهوم با عنوان «بیگانه‌سازی» یاد کردند. به نظر شکلوفسکی هنر، ادراک حسی ما را دوباره سامان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند. میان ما و تمامی چیزهایی که به آن خوگرفته‌ایم (مثلا کار، لباس پوشیدن، تزیین خانه، همسر و ترس از جنگ) فاصله می‌اندازد، اشیاء را چنان که «برای خود وجود دارند» به ما می‌نمایاند و همه چیز را

۱. (عباس، پیشین، ص ۱۲۱ـ۱۲۴؛ علاّق، علی جعفر، «الشعر العربی المعاصر فی‌العراق »، در معجم البابطین للشعراء العرب المعاصرین، زیرنظر عبدالعزیز سعود البابطین، کویت ۱۹۹۵ ج ۶، ص ۳۲۲ـ۳۲۳؛ شفیعی کدکنی، پیشین، ص ۱۵۴ـ۱۵۵؛ درباره نظر خود البیاتی راجع به الیوت و قناع رجوع کنید به البیاتی، دیوان، ج ۱، ص ۵۲۳ ـ۵۲۵، ج ۲، ص ۱۸، ۳۶ـ۳۹)

۲. مکاریک، ایرنا ریما، دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ چهارم، انتشارات آگه، تهران، ۱۳۹۰.

۳. نفیسی، آذر، کیهان فرهنگی، اردیبهشت ۱۳۶۸: شماره ۶۲، ص ۳۷-۳۴

۴. احمدی، بابک، ساختار و تاویل متن، تهران، مرکز، ۱۳۸۰: ص ۴۷

از حاکمیت یک سویه‌ی خودکار که زاده ادراک حسی ما است می‌رهاند[1].

نویسندگان و شعرا می‌توانند به کمک قوه‌ی تخیل خود جهان کسالت بار و آشنای اطراف ما را دوباره بیافرینند یعنی به یاری شگردها و فنون خاص و... و زبان خودکار، زیر فشار تمهیدات، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده و واژگونه شده، پس زبان غریب شده و به تبع آن دنیای مألوف به یکباره ناآشنا می‌نماید[2].

شکلوفسکی معتقد بود که کارکرد اصلی ادبیات، آشنایی‌زدایی است و هنر و ادبیات ادراک حسی ما را دوباره نظام و سازمان می‌بخشد و ساختاری جدید پدید می‌آورد. او بر این باور بود که بخش عمده‌ای از زندگی ما انسان‌ها براساس عادت است، عادت به محیط طبیعت اطرافمان، به اشیاء، زندگی روزمره و همه چیزهایی که برای ما رایج و معمولی می‌شود[3].

از نظر صورت‌گرایان، هنر عادت‌های ما را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا گرداگرد ما را بیگانه می‌کند. در حقیقت وظیفه هنر و ادبیات، کشف دوباره موجودیت اشیاء، پدیده‌ها و اجسام است. در زبان هنجار و عادی، دریافت ما از واقعیت، بی‌روح و «خودکار» می‌شود و وظیفه ادبیات این است که ما را قادر سازد تا به کمک عناصر ادبی در برابر واقعیت‌ها و اشیاء و پدیده‌های طبیعت، دریافتی متفاوت داشته باشیم، بنابراین واکنش‌های معمول، عادی و ایستای ما در برابر این واقعیت‌ها و پدیده‌های طبیعت جانی دوباره می‌یابند[4].

البته باید یادآور شد که «جاکبسون» تلاش کرده است تا مفهوم آشنایی‌زدایی «الإنزیاح» را به صورت دقیق بیان نماید و آن را ناامیدی «شکست انتظار» نامیده است البته از باب نامیدن شیء به آن‌چه از آن متولد می‌شود. عبارت انگلیسی جاکبسون چنین است: "Deceived expectation" که معنای حرفی آن اشتیاقی که تبدیل به یأس شده است. هر چند که «جان کوکتو» "Gean Cocteau" یکی از پیشگامان مکتب سورئالیسم فرانسه در باب وظیفه شعر، یادداشتی دارد که با دیدگاه فرمالیست‌ها مطابقت ندارد، او می‌گوید: «ناگهان... هم‌چون جهش برق، سگ، گاری، یا خانه را برای بار اول می‌بینیم، ولی طوطی نمی‌کشد که عادت به آن، صورت اولیه را از بین می‌برد، سپس با سگ بازی می‌کنیم و گاری را می‌رانیم و در خانه ساکن می‌شویم اما چون صبح شود دیگر آن‌ها را نمی‌بینیم، نقش شعر این است، حجاب را از معانی کلمات بر می‌دارد و أشیاء جالب اطراف را برای ما کشف می‌کند که حواس ما به صورت خودکار آن‌ها را می‌بینند، شعر باعث می‌شود تا به هر چیز آشنا بپردازیم و آن را جلا دهیم و در بهترین شکل قرار دهیم تا آن‌گاه با تازگی و

۱. احمدی، بابک، ساختار وتأویل متن، چاپ چهاردهم، نشر مرکز، ۱۳۳۸: ص۴۷
۲. تری، ایگلتون، پی درآمدی بر نظریه ادبی، نشر مرکز، ۱۳۸۰: ص۷
۳. علوی‌مقدم، مهیار نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)چاپ اول، نشر سمت، تهران: ۱۳۷۷: ص۱۰۵
۴. همان: ص۱۰۶

طراوتش ما را به هیجان وا دارد، این همان کار اصلی شاعر است[1].»

انواع آشنایی‌زدایی

یکی از دلایلی که بر اهمیت آشنایی‌زدایی می‌افزاید آن است که در بخش یا بخش‌هایی از متن منحصر نمی‌شود، بلکه بخش‌های مختلف و متعدد متن را در بر می‌گیرد، و از آن جایی که پیکره متن از واژه‌ها و جمله‌ها تشکیل می‌شود، پس آشنایی‌زدایی می‌تواند در بخش زیادی از این واژه‌ها و جمله‌ها تشکیل می‌شود، به همین جهت آشنایی‌زدایی را می‌توان به دو نوع اساسی تقسیم کرد، که همه انواع آشنایی‌زدایی درآن بگنجد. نوع اول به جوهر ماده‌ی زبانی مربوط است، که جان کوهن آن را (آشنایی‌زدایی استبدالی یا جایگزینی) نامیده است که خود شامل استعاره، مجاز، کنایه، تشخیص و حس‌آمیزی می‌شود[2]. که البته در زبان فارسی به آشنایی‌زدایی معنایی شهرت یافته است. باید در نظر داشت که استعاره مهمترین و پربسامدترین شیوه‌های آشنایی‌زدایی به شمار می‌آید[3].

نوع دوم به ترکیب واژه با واژه‌های دیگر در سیاق مربوط است؛ سیاقی که گاهی طولانی است و گاهی کوتاه می‌شود و این نوع آشنایی‌زدایی «ترکیبی یا ساختاری» نام دارد. این نوع آشنایی‌زدایی از ربطادادن بین دال‌ها در یک عبارت یا ترکیب یا پاراگراف اتفاق می‌افتد. در این نوع از آشنایی‌زدایی، پژوهشگر که متن را در سطح واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، سبکی و گویشی مورد واکاوی قرار می‌دهد. عبارت ادبی یا ساختار ادبی می‌تواند در هر رابطه‌ای از روابطش ارزش یا ارزش‌های زیباشناختی را داشته باشد و خالق حقیقی کسی است که توانایی ایجاد زبان زیباشناختی را داشته باشد به‌طوری‌که از چارچوب آشنا و مألوف بگذرد و پیش‌بینی خواننده را غیرممکن سازد و او را در انتظار همیشگی برای ساختاری جدید قرار دهد[4].

استعاره[5]

پیش از ورود به بحث اصلی لازم می‌نماید به این نکته اشاره کنیم که منظور ما از استعاره در این نوشتار، همان استعاره ادبی است نه استعاره مفهومی مانند فشار گاز، میدان الکتریکی که بیشتر در حوزه توضیح و توصیف گزاره‌های علمی به کار می‌رود و آن را اغلب عالمان و فیلسوفان به کار می‌گیرند تا نظریات علمی خویش را با آن سامان دهند. ولی استعاره‌های ادبی به‌سان پرهایی می‌ماند که شاعر یا نویسنده را به فراخنای گیتی خیال می‌برد و او را از تنگنای زبان متعارف رهایی می‌بخشد که نمونه‌های آن در واکاوی سروده‌های بیاتی بیان می‌شود. محور

۱. فضل، علم الأسلوب، ۳۸۵/۲

۲. کوهن، جان، بنیة اللغة الشعریة، مترجم: الوالی محمد، دار توبقال، ۱۹۸۶، ص۲-۵. نیز ر-ک ویس، احمد محمد، ((الإنزیاح، الإستعارة والإنحرافات(کوهن، ریتشاردز، تودروف))محلة کتابات معاصرة بیروت لبنان، ج۷، ع۲۷، نیسان، ایار۱۹۹۶ص۶۰.

۳. ویس، احمدمحمد، الانزیاح بین النظریات الأسلوبیة و النقد الأدبی القدیم، اطروحة دکتوراه، جامعه حلب ۱۴۱۶ ه-ق، ص ۲۰.

۴. ویس، پیشین، ص۲۱.

۵. عبارت است از استعمال لفظ در غیر معنی اصلی، به علاقه مشابهتی که بین معنی اصلی و مستعمل وجود دارد، همراه با قرینه مانعه از اراده معنی اصلی (تجلیل، جلیل، معانی و بیان، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۵: ص ۶۰)

و مرکز استعاره، گذر کردن از زبان دلالی به زبان موسیقیایی است و این استعاره است که از کلمه‌ای که معنای لغوی و اولی خود را از دست می‌دهد، می‌گذرد تا در سطحی دیگر، معنای دومی بدان ببخشد و از این طریق دلالت دومی به‌وجود آورد که اجرای آن بر معنای اولی به آسانی امکان‌پذیر نباشد[1].

اگر در ژرفنای مفهوم استعاره بنگریم به این نکته پی می‌بریم که در زبان استعاری نوعی گذر از زبان متعارف و فرارفتن از زبان حقیقت نهفته است. زیرا به گفته زبان‌شناسان، استعاره بخشی از زبان مجازی است و ناگفته پیداست که زبان مجازی یعنی زبانی که مقصودش همان نیست که می‌گوید. در این معنا شاید تعبیر انگلیسی استعاره گویاتر از تعبیر عربی آن باشد هرچند که تعبیر عربی نیز به طور غیرمستقیم به معنای مزبور اشاره می‌کند. در زبان انگلیسی استعاره metaphor نامیده می‌شود که از واژه یونانی Metaphora گرفته شده و خود مشتقی است از Meta به معنای «فرا» وPherein به معنای «بردن».

در دوره‌ی معاصر یکی از معروف‌ترین ناقدانی که استعاره را مورد بحث و بررسی قرار داده، ریچادرز است که در کتاب خود با عنوان «فلسفه بلاغت» به آن اهمیت ویژه‌ای داده است. او می‌گوید: در تاریخ بلاغت به استعاره به عنوان بازی با الفاظ و زیبایی و نیروی اضافی زبان نگریسته شده نه به عنوان این‌که استعاره شکل اساسی و به‌وجود آورنده‌ی بلاغت است. [2] بنا به باور این زبان‌شناس نگاه تقلیدی به استعاره، آن را درگونه‌های خاصی محدود می‌کند و آن را به موضوعی لفظی تبدیل می‌کند که همان جایگزینی و تغییر کلمات است در حالی که استعاره در اصل روابط بین افکار است یعنی هر فکری استعاری است و با مقایسه‌نمودن اشیاء کار می‌کند.[3]

اگر زبان را به دو حوزه مجازی–تمثیلی و تحت اللفظی تقسیم کنیم، تشبیه و استعاره مهم‌ترین صنایع زبان مجازی خواهد بود و بر اهل نظر پوشیده نیست که معنا و مفهومی که در استعاره گنجانده شده به مراتب از تشبیه فربه‌تر است؛ چراکه در تشبیه، ادات تشبیه (مانند، هم‌چون، شبیه و...) به صراحت بیان می‌شوند برای مثال «رستم به‌سان اسب می‌دوید» ولی در استعاره ادات تشبیه حذف می‌شود، یعنی دو شیء را با هم مقایسه می‌کنیم بدون آن‌که صراحتا به شباهت آن‌ها اعتراف کنیم.

نگرش ادبیات قدیم به استعاره طبق گفته رنه ولک و اوستن وارین سطحی است چرا که آن را زینت و آرایش بدیعی می‌دانست و آن را بخش جدا شدنی آثاری می‌پنداشت که حاوی آن بود و این بر عکس دیدگاه ماست که معنا و وظیفه‌ی ادبیات را اصولا متحقق در

۱. همان: ص۵۷۲ نیز رجوع شود به بنیهٔ اللغهٔ الشعریهٔ، تألیف جان کوهن، ص۲۱۱

۲. ریشاردز، آیفور ارمسترونغ، ترجمه سعید الغانمی ود ناصری حلاوی، آفریقا الشرق بیروت–لبنان: ۲۰۰۲، ص۳۸

۳. ریچاردز، فلسفه البلاغه، ص۴۰

استعاره و اسطوره می‌دانیم[1]. ریچاردز این قوت و استحکامی را که از نزدیکی دو طرف دور و مختلف حاصل می‌شود به استحکام و قوت ناشی از دور بودن دو طرف کمان تشبیه می‌کند که هرچه دو طرف کمان از هم دورتر باشند قدرت پرتاب تیر بیشتر می‌شود.[2] ریچاردز استعاره را وسیله بزرگی می‌داند که ذهن خلاق به واسطه آن در شعر، بین چیزهایی مختلفی ارتباط بر قرار می‌کند که پیش از این امکان پذیر نبود. «بهترین چیزی که در استعاره علاوه بر پژواک‌ها و کشش‌های موجود، اتفاق می‌افتد، تلاش برای ارتباط بین دو طرف مختلف است، چرا که عقل عضو ربط دهنده‌ای است که می‌تواند دو چیز را به روش‌های بی‌شماری بهم ربط دهد.[3]»

آشنایی‌زدایی با استعاره مصرحه[4]

یا بَذرَةً فـــی ظُلمَة الجَلـید و الرّمـــاد تَدُوسُها الأرجُلُ فی بِلادِنا/تَدوسُها الذِّئاب[5]

همان‌طور که ملاحظه می‌کنیم در سروده‌ی بالا شاعر نخست دانه را مورد خطاب قرار می‌دهد. دانه‌ایی که در تاریکی یخ و خاکستر به سر می‌برد. ناگفته پیداست که در این تعبیر استعاره مصرحه مرشّحه به کار رفته است و بافت زبان نه زبان متعارف، که زبانی هنری و ادبی است. در این زبان است که تک‌تک واژگان به‌سانِ نشانه‌هایی هستند که معانی و مفاهیم عمیقی را انتقال می‌دهند. بی‌جهت نبود که هایدگر می‌گفت: در شعر اشارتی روی پنهان می‌کند که چیزی نمی‌گوید اما از چیزهای ناگفتنی خبر می‌دهد[6] شاعر در حقیقت بارقه‌های نخستین انقلاب را به دانه مانند می‌کنند چرا که دانه نماد خیزش و رویش است، اما عبارت فی ظُلمَةِ الجَلیدِ و الرّماد این رُشد و بالندگی را از آن سلب می‌گیرد چرا که در تاریکی یخ و خاکستر چیزی نمی‌روید. درکنارهم آمدن یخ و خاکستر حاکی از نوعی پارادوکس است. خاکستر از آتش به دست می‌آید و یخ از آب و این دو ضدّ هم هستند. در حقیقت با این تعبیر شاعر فضای خیزش مردمی و انقلابی را مهیّا نمی‌بیند اما در تعبیر دوم نیز از خود انقلاب سخن می‌گوید که در دام حاکمان زورگو و استعمارگران گرگ صفت به بند کشیده شده است. این‌که می‌گویند: شعر گذر از یک معنا به معناهای بی‌شمار است و یا در شعر هر معنا راه را بر معنایی دیگر می‌گشاید. در نشانه‌های شعر نه تنها موضوع یا مصداق غایب است بلکه فراتر از آن معنا هم لغزان و گریز پاست[7] سخنی بسیار سنجیده و پسندیده است. اینکه شاعر استعمارگران را به گرگ مانند می‌کند و به جای گفتن زمامداران خود رای از تعبیر «أرجل» بهره می‌جوید، خود بیانگر معنا و مفهوم ژرفی است. شاید

۱. رنه ولک و اوستن وارن، نظریه ادبیات، ترجمه ضیاءموحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی فرهنگی، تهران ۱۳۷۳: ص۲۱۶
۲. همان: ص۵۱
۳. ریچاردز، فلسفه البلاغه، ص۵۱
۴. استعاره‌ای است که در آن لفظ مشبه به به جای مشبه آورده شده است و آن لفظ، اسم جنس باشد (تفتازانی، سعد الدین، شرح المختصر، اسماعیلیان، قم، ۱۴۳۰ق: ص ۳۵۹)
۵. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۲۵۰/۱
۶. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴: ص ۴۶
۷. حق شناس، محمدعلی، لطیف عطاری، نشانه‌شناسی شعر، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۵۸، شماره ۳، ۱۳۸۶.

شاعر با این تعبیر می‌خواهد به نهایت بی‌خردی و بی‌خبری زمامداران ستم‌گر عراق اشاره کرده و گرگ‌صفت‌بودن استعمارگران پرده بردارد.

در عبارت «تَدوسُها الذئاب»استعاره تصریحیه وجود دارد زیرا شاعر «استعمارگران» را به «گرگ» تشبیه کرده است و آن‌گاه «گرگ» را به جای «استعمارگران» به کار برده و از آن‌جا که مشبه به لفظا ذکر گردیده است، باید گفت که در این بیت از استعاره تصریحیه استفاده شده است. شاعر می‌توانست بگوید: انسان‌های بی‌رحم و بی‌مروت، مانع از به ثمر رسیدن حرکت‌های نخستیسن انقلاب می‌شوند اما از این شیوه سخن عدول کرده و می‌گوید: مردمان نابخرد سرزمین خودمان و هم‌چنین استعمارگران گرگ صفت مانع از به ثمر رسیدن و رشد حرکت‌های نخستین انقلاب شده و آن را در نطفه خفه کرده و آن را زیر پای خود له می‌کنند. البته در ابتدای این بیت استعاره تصریحیه دیگری نهفته است زیرا شاعر «نخستین جنبش‌های انقلابی» را به یک دانه تشبیه کرده و آنگاه لفظ مشبه به (دانه) به جای مشبه (نخستین جنبش‌های انقلابی) به کار رفته است[1].

الرّیحُ[2] و الغِربانُ تَنقرُ فی عُیُونک و جَناحُ النَّسرِ فی السَماء الأزرَقِ النائی یَمُوت[3]

شاعر در این ابیات از دو استعاره تصریحیه استفاده کرده است اول این‌که وی «انسان‌های پست و فرصت طلب» را به «کلاغ» تشبیه کرده است، آن‌گاه مشبه به (کلاغ) را به جای مشبه (انسان‌های فرصت طلب) آورده است (هرچند که عبارت «تَنقِرُ» در این عبارت با مشبهٔ به در ارتباط است و آن را تقویت می‌بخشد) و دوم این‌که «انسان‌های دلاور و وطن دوست» را به «کرکس» تشبیه کرده است (باید دقت داشت که وجه شبه در این‌جا قدرت و توانایی است)، آن‌گاه مشبه به (کرکس) را به جای مشبه (انسان‌های دلاور و نیرومند) آورده است و از آن‌جا که در این استعاره‌ها به مشبه به تصریح شده است، باید این استعاره‌ها را تصریحیه نامید. در حقیقت اگر شاعر می‌خواست بر اساس معیار زبان عادی سخن بگوید، باید این سخن را بیان می‌نمود: ظلم و ستم و مزدوران و انسان‌های پست جسم تو را نابود خواهد کرد و چشم هایت (که از مهم‌ترین اعضای بدن است و بیشترین ادراک انسان از طریق آن است) را کور خواهد کرد و ... و انسان‌های نیرومند و آزاده دیگر نخواهند توانست انقلاب را ادامه دهند و آن را به سرانجام برسانند، اما می‌بینیم که شاعر از این سبک سخن عدول کرده و می‌گوید: باد به کمک کلاغ ها، بر چشم تو نوک زده و آن را کور خواهند کرد و بال کرکس‌ها نیز در این آسمان آبی دور، خواهد شکست.

تصادفی نیست که شاعر انسان‌های فرصت‌طلب را به کلاغ تشبیه کرده است زیرا کلاغ چند

۱. این استعاره در مثالی جداگانه آورده شده است
۲. کلمه «باد» در اشعار بیاتی نمادی از ظلم و ستم است
۳. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۲۶۷/۱

ویژگی زشت دارد اول این‌که پرنده‌ای است که هماره به دنبال چیزهای بی‌ارزش است، دوم این‌که خود شکارچی قابلی نیست بلکه همیشه به دنبال آن است تا ته‌مانده شکار دیگران را بخورد، سوم این‌که در ارتفاع بسیار پایین پرواز کرده و هیچ تمایلی به پرواز در اوج ندارد. با دقت در این ویژگی‌ها می‌توان گفت که مراد از کلاغ همان انسان‌های فرصت‌طلب هستند که بر موج انقلاب سوار می‌شوند و آن را از شاه‌راه اصلی خود منحرف کرده و به مردمان انقلابی خیانت می‌کنند.

لازم به ذکر است که در این بیت نوعی دیگر از آشنایی‌زدایی نیز وجود دارد و آن هم این‌که شاعر یک چیز حسی (شکستن بال) را به یک امر عقلی (مردن) تشبیه کرده است(زیرا وجه‌شبه یعنی برگشت‌ناپذیری در امر مردن بسیار قویتر است). بدین شیوه که «کَسر» را «موت» تشبیه می‌کند آن‌گاه از مصدر «موت» فعل «یَموتُ» را به جای «یَکسرُ» از مصدر «کَسْر» به کار می‌برد تا بدین شیوه استعاره ابتدا در مصدر شکل بگیرد و به تبع آن در فعل نیز اعمال شود. از این رو باید این استعاره را تبعیه نامید. هرچند نباید فراموش شود که آوردن عبارت «یموت» برای بال کرکس، اوج نا امیدی شاعر را به خواننده القاء می‌کند.

فالزَّیتُ فی المصباح لَم یَجفّ و الموعِدُ لَم یَفوت و الجُرحُ لَم یَبرَأ و البَذرَةُ لَم یَموت[1]

با این حال شاعر ناامید نیست و در شرایط بس ناگوار و دهشتناک امید خود را به آن دانه از دست نمی‌دهد. هر چند تمام تعبیرهای ابیات بالا مؤید این سخن است اما گویاترین تعبیر در تایید این سخن، آن عبارت «البَذرةُ لا یَموت» می‌باشد که از استمرار انقلاب خبر می‌دهد. عبارت «البَذرَةُ لَم یَموت» می‌تواند به این معنی باشد که حرکت‌های انقلابی همچنان ادامه‌دار هستند و این جنبش‌های نخستین هرگز بی‌ثمر نخواهد بود. با این تفسیر می‌توان گفت شاعر «نخستین حرکت‌های انقلابیون» را به یک «بذر» تشبیه کرده است آن‌گاه مشبه به (بذر) را به جای مشبه (جنبش‌های نخستین) آورده است و از آن‌جا که در این استعاره به مشبهٌ به تصریح شده است، باید این استعاره را مصرحه نامید. از سوی دیگر می‌توان گفت که شاعر «بی‌ثمر نماندن و خاموش نشدن حرکت‌های انقلابی» را به «نمردن» تشبیه کرده است، آن‌گاه مشبه به (لن یَموت) به جای «لَن یطفأ» به کار رفته است و چون این استعاره در فعل شکل گرفته است، پس باید این استعاره را تبعیه نامید. در حقیقت شاعر باید می‌گفت: و حرکت‌های نخستین انقلابیون بی‌نتیجه نخواهد ماند اما وی از سبک سخن عدول کرده و می‌نویسد: بذر انقلابی که کاشته شده، روزی به بار خواهد نشست و هرگز بی‌ثمر نخواهد بود.

۱. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۲۰/۲

وَای رَعْدٍ حَرَّکَ الأضغانَ فی هذه الضفادعِ المقطوعَةِ اللسان[1]

در این بیت شاعر از استعاره مصرحه بهره جسته است زیرا شاعر «درباریان و به ویژه شاعران درباری» را به قورباغه تشبیه کرده است آن‌گاه مشبهٌ به «قورباغه» را به جای مشبه (شاعران درباری) به کار برده است. اگر شاعر می‌خواست بر اساس معیار زبان عام سخن بگوید، باید می‌گفت: چرا هیچ اتفاق خوبی (انقلاب) نمی‌افتد تا شاعران درباری که کینه خود نسبت به نظام حاکم را در دل پنهان ساخته‌اند، به خود آمده و سخنان حق را بگویند و از مردم و انقلاب حمایت کنند؛ این شاعران آن‌قدر ساکت هستند که گویی زبان آن‌ها بریده شده است. اما می‌بینیم که شاعر از این شیوه سخن عدول کرده و می‌نویسد: و کدامین رعد و برقی است که کینه‌های نهفته در دل این قورباغه‌های زبان‌بریده را که از گفتن سخنان حق بند آمده است، به حرکت در آورد. هرچند که واژه «رعد» در این‌جا خود می‌تواند استعاره از «نوید آزادی و انقلاب» باشد

باید توجه داشت قورباغه چند ویژگی منحصربه‌فرد دارد: اول این‌که سر و صدای بسیاری تولید می‌کند، دوم این‌که صدایش آزار دهنده است، سوم این‌که این صدا بسیار گنگ و نا مفهوم است، چهارم این‌که قورباغه موجودی لطیف و بسیار آسیب‌پذیر است، پنجم این‌که غورباغه با پرتاب کوچکترین شیء به سمتش، ساکت می‌شود. با توجه به این ویژگی‌ها می‌توان گفت که وجه‌شبه بین شاعران درباری و قورباغه‌ها به نامفهوم بودن و بیهوده بودن سروده‌های آن‌ها و همچنین آسیب‌پذیری و ترسو بودن آن‌ها، برمی‌گردد زیرا شاعران درباری صرفاً مطالبی را بر زبان می‌آورند که تایید حکومت باشد و این‌چنین سخنان نیز از نظر مردم و آزادی‌خواهان، گنگ و نامفهوم است و شبیه به صدای قورباغه است که کسی چیزی از آن‌ها متوجه نمی‌شود.

و الشاهُ فی بلاطِه مَخمور/یَغرقُ فی الحریر و الأطیاب/و یُطعِمُ الکِلاب[2]

در این بیت نیز استعاره مصرحه وجود دارد زیرا شاعر «مزدوران و اطرافیان سوءاستفاده‌گر شاه» را به «سگ» تشبیه کرده است، آن‌گاه مشبه به «سگ» را به جای مشبه «مزدوران» آورده است. اگر شاعر می‌خواست بر اساس معیار زبان عادی سخن بگوید می‌باست این‌گونه می‌گفت: و شاه در دربار خود سرمست است و در لباس‌هایی از حریر و خوشگذرانی غرق شده، و در کنار این خوشی‌ها، او مزدوران خود را نیز از این لذت‌ها بهره‌مند می‌سازد. اما می‌بینیم که شاعر از این سبک سخن‌پردازی منحرف شده و می‌گوید: و شاه در دربار خود سرمست است و در لباس‌هایی از حریر و خوشگذرانی‌ها غرق، و در کنار این خوشی‌ها، او به سگ‌های خود نیز غذا می‌دهد. مسلم است که شخصی چون شاه که

۱. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۳۳/۲

۲. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۳۷/۲

در آن‌چنان ناز و نعمتی به سر می‌برد، به پرورش سگ مشغول نبوده بنابراین منظور از سگ باید چیز دیگری باشد. وجه‌شبه سگ‌ها و مزدوران درباری آن است که هر دو با دریافت چیزی از ولی نعمت خود، همان کاری را می‌کنند که او می‌خواهد. از سوی دیگر می‌توان گفت که در عبارت «یغرقُ» استعاره تبعیه وجود دارد زیرا شاعر «پوشیدن لباس» را «غرق شدن» تشبیه کرده است آن‌که فعل«یغرقُ» از مصدر «غرق» را به جای «یلبسُ» از مصدر «لُبس» آورده است.

در این ابیات به چند نکته باید توجه داشته باشیم: اول این‌که جمله «و الشاهُ...» یک عبارت اسمیه است که این مسأله نمایانگر ثبوت داشتن حالت مستی شاه است، دوم این‌که عبارت «یغرقُ» یک جمله فعلیه مضارعه است که این مطلب اشاره به تجدید و استمرار خوشگذرانی‌های وی دارد و سوم این‌که شاه با تمام این ویژگی‌ها، باز هم مزدوران خود را فراخود را دارد زیرا همین مزدوران هستند که پایه‌های حکومت او را حفظ کرده‌اند.

وَ أنا أحلَمُ فی تَدبیر هذا العالم القدیم/و فی إغراق هذا المرکب الملیء بالجِرزان

در این بیت دو استعاره بسیار زیبا جای گرفته است یکی آن‌که شاعر «جامعه» را به یک «کشتی» تشبیه کرده است و آن‌گاه مشبه به «کشتی» را به جای جامعه به کار برده است و دیگر این‌که «انسان‌های پست و فاسد» را به «موش» تشبیه کرده است و آن‌گاه مشبه به «موش» را به جای مشبه «انسان‌های فاسد» به کار برده است. در حقیقت شاعر به جای آن‌که بگوید: من رویای نابودی این جامعه را که سرشار از آدم‌های پست و فاسد است، در سر می‌پرورانم، می‌گوید: من رویای غرق کردن این کشتی پر شده از موش‌ها را در سر می‌پرورانم. در حقیقت می‌توان گفت: شاعر کسانی را که در اوضاع نابسامان اقتصادی آن زمان در پی آن بوده‌اند که سرمایه‌های مردم را به یغما ببرند و با چپاول دسترنج آنان به زندگی اشرافی‌گری خود ادامه داده و به این طریق به شرایط نابسامان اقتصادی دامن بزنند، به موش تشبیه کرده است. حال می‌توان گفت که وجه شبه موش‌ها و انسان‌های پست و فاسد در ایجاد فساد و نابودی تدریجی آن دو است.

آشنایی‌زدایی به وسیله استعاره تبعیه[۲]

إنّنا نَذبلُ کَالوَرْد/وَ نَحیا فی قصیدَة/مثلُ أبطالِ الأساطیر إلتَقَینا فی مَعَرّة[۳]

در این بیت شاعر از استعاره تبعیه بهره می‌گیرد بدین شیوه که ضعف و ناتوانی (الضعف) به پژمردگی (ذُبول) تشبیه شده است، آن‌گاه از مصدر «ذُبول» فعل «نَذبلُ» به جای «نَضعفُ» از مصدر «ضعف» آورده شده است یعنی استعاره ابتدا در مصدر شکل گرفته آنگاه به تبع آن، در فعل نیز پدیدار گشته است. اگر شاعر بر اساس

۱. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۲۸۵/۲

۲. اگر لفظ مستعارٌله اسم جنس نباشد بلکه حرف یا فعل باشد در آن صورت، استعاره تبعیه به وجود آمده است (تفتازانی، شرح المختصر، ص۳۵۹)

۳. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۲۵۲/۱

معیار زبان عرف می‌خواست این مطلب را بیان کند می‌باست این‌گونه می‌گفت: ما ضعیف و ناتوان خواهیم شد و در قصاید شاعران زنده خواهیم شد و هم‌چون قهرمانان اسطوره‌ها در مکانی به نام معرفۀ با یکدیگر ملاقات خواهیم کرد اما وی از این ساختار زبانی منحرف شده و مطلب را این‌گونه بیان می‌دارد: ما هم‌چون گل پژمرده خواهیم شد و در قصاید شاعران زنده خواهیم شد و هم‌چون قهرمانان اسطوره‌ها در مکانی به نام معرفۀ با یکدیگر ملاقات خواهیم کرد.

إنِّی لَأخجلُ آن أری متسوِّلا عُریان فی أرجاء عالمِنا الکَبیر و أنْ أمَرِّغَ ذِکرَیاتی فی التراب[۲]

در این بیت، شاعر از استعاره تبعیه استفاده کرده است زیرا وی کنارگذاشتن و فراموش کردن خاطرات (کِتمان) و هم‌چنین به یاد نیاوردن آن‌ها (نِسیان) را به «مالیدن آن‌ها در گل و خاک» (تمریغ) تشبیه کرده است یعنی تشبیه ابتدا در مصدر شکل گرفته آن‌گاه شاعر از مصدر تمریغ، فعل أمَرِّغُ را به جای فعل أکتِمُ از مصدر کتمان، به عنوان استعاره تبعیه آورده است. در این بیت شاعر به جای آن‌که بگوید من خاطراتم را به آن دلیل که یادآور گذشته تلخ من هستند، فراموش خواهم کرد و هیچ‌گاه دیگر به سراغ آن‌ها نخواهم رفت، می‌گوید: من به حدی از خاطرات گذشته خود تنفر دارم که گویا دیگر آن‌ها جز و دشمنان من شده‌اند و من می‌خواهم پوزه خاطراتم را به خاک مالیده و آن‌ها را در خاک پنهان کنم. نکته قابل توجهی که باید به آن توجه داشت این است که شاعر در آغاز عبارت خود از کلمه «أخجلُ» بهره گرفته است حال این سوال پیش می‌آید چرا شاعر خجالت می‌کشد که خاطرات خود را برای همیشه فراموش کند؟ در پاسخ این سوال گفت که شاعر می‌داند که همین خاطرات تلخ است که منجر به رشد انقلاب می‌شود چون اگر انسان از هیچ چیز ناراحت نباشد دلیلی نیز برای تغییر شرایط نخواهد داشت. از این‌رو این خاطرات تلخ هستند که روزی به انگیزه‌هایی برای تشکیل نخستین بارقه‌های انقلاب تبدیل خواهند شد لازم به ذکر است که عبارت «مَرَّغ أنفَه فی التراب» را زمانی به کار می‌برند که کسی با دشمن خود درگیر شده باشد و سپس پوزه او را به خاک بمالد و این امر بدترین شکل شکستی است که کسی می‌تواند متحمل شود.

مانند این بیت را می‌توان در جلد دوم و در عبارت «وَ مَرَّغوا الحُروفَ فی الأوحال» است[۲].

وَ تَقیئونَ القَصائد /فی المواخیر و فی الحانات یا أحفادَ فُرسان الضباب[۳]

برای عبارت «تَقیئونَ القَصائد» می‌توان دو توضیح آورد یکی اینکه شاعر قصاید بی‌معنی و بی‌تأثیر را به مواد مسموم تشبیه کرده است اما مشبهٌ به (مواد مسموم) را نیاورده بلکه به جای آن مشبه (قصاید بی‌معنی) را به همراه یکی از ملازمات مشبهٌ به (قیء کردن) آورده است و در

۱. بیاتی، الاعمال الکاملۀ، ۱۸۷/۱

۲. بیاتی، الاعمال الکاملۀ، ۱۹/۲

۳. بیاتی، الاعمال الکاملۀ، ۵۰/۲

این صورت شاعر از استعاره مکنیه استفاده کرده است و دیگر صورت این‌که شاعر «سرودن اشعار بی‌ثمر» را به «قیء کردن مواد مسموم» تشبیه کرده است آن‌گاه مشبهٌ‌به (تقیئون) را به جای مشبه (تُنشدون) آورده است و از آن‌جا که این استعاره ابتدا در مصدر شکل گرفته و آن‌گاه در فصل صورت پذیرفته، باید آن‌را استعاره تعبیه نامید. در حقیقت شاعر به جای آن‌که بگوید: قصیده‌سرایان و شاعران ما، اشعاری بی‌معنا و بی‌تاثیر می‌سرایند، می‌گوید: شاعران ما قصایدی بی‌معنا و بی‌تأثیر قیء می‌کنند. شیوه‌ای که شاعر برای بیان نهایت بی‌ارزشی قصائد شاعر به کار برده است، بسیار مؤثر از بیان ساده آن است چرا که شاعر این قصائد را مواد مسمومی می‌داند که به هیچ دردی نمی‌خورد.

مصرع دوم می‌تواند مؤیدی بر این تحلیل باشد چرا که شاعر می‌گوید: سخنان این شاعران کالاهایی هستند که به درد دلالان و تجارت‌پیشه‌گان می‌خورد. زیرا کشتی‌ها و مغازه‌ها هر دو محل خرید و فروش اجناس به شمار می‌آید. یعنی این اشعار برای کسب روزی و درآمد سروده می‌شود و شعری که برای تکسب گفته شود هیچ‌گاه به مردم کمکی نمی‌کند و این مطلب از ارزش شعر می‌کاهد و باعث می‌شود که شعر هم‌چون کالایی باشد که با آن به تجارت می‌پردازند. در پایان این بیت شاعر از عبارت تحقیرآمیز دیگری بهره می‌جوید و آن، عبارت «أحفاد فرسان الضباب» است. شاعر این دسته از شاعران را «فرزندان سواره‌های مه» می‌خواند. همگان بر این مطلب صحه می‌گذارند که مهم‌ترین ویژگی مه، پوشانندگی آن است؛ شاعر از این خاصیت مه استفاده می‌کند تا بگوید: شما فرزندان دلاورمردانی هستید که در مه فرو رفته‌اند یعنی عصر پدران دلاور به اتمام رسیده؛ همان انسان‌های شجاعی که هیچ‌گاه ذلت را نمی‌پذیرفتند اما شما هر نوع خواری و ذلت را پذیرفته‌اید.

وَ لا تَرَی وَجْهِی الذی شَوَّهَه البُکاء[1]

در ادبیات عربی، یکی از زیباترین حالت‌هایی که هرکس برای خود و محبوبش متصور می‌شد، ظهور اشک بر روی چهره و به‌ویژه بر روی گونه بوده است اما شاعر با استفاده از صنعت تضاد و استعاره تبعیه، این قضیه را به شیوه‌ای دیگر جلوه داده است یعنی به جای این‌که بگوید: اشک ظاهر شده بر چهره‌ام، آن را زیبا ساخته شده است، می‌گوید: آن اشک زیبایی چهره‌ام را از بین برده و آن را زشت و ناپسند کرده است. به عبارت دیگر می‌توان گفت که شاعر اوج تضاد را به مثابه اوج تناسب گرفته است یعنی در عبارت «شَوَّهَه البُکاء»، «تزیین» را به «تشویه» مانند کرده است، آن‌گاه از تشویه، فعل «شَوَّهَ» را به جای فعل «زیَّنَ» از مصدر تزیین آورده است. در حقیقت شاعر می‌خواهد بگوید اشکی که از خواری و ذلت باشد، نه تنها باعث زیبایی چهره

۱. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۲۰۰/۱

نشده بلکه آن را از زیبایی ساقط کرده و جذابیتش را از بین می‌برد.

آشنایی‌زدایی به کمک استعاره مکنیه[1]

«فی ساحة المدینة تَجلِدُهُ الرِّیاح و تنُوشُهُ الرِّماح»[2]

شاعر «وزیدن بسیار شدید باد بر شخص» را به «شلاق زدن باد» و از ظرف دیگر «فرو رفتن نیزه در بدن آن شخص و تکه‌تکه‌کردن بدن وی را به» به «دندان‌کشیدن گوشت توسط حیوانات درنده» تشبیه کرده است. در این عبارت، شاعر بادها را به جلاد و نیزه‌ها را به حیوانات درنده تشبیه کرده است اما مشبهٌ‌به‌ها را نیاورده و به جای آن، مشبه را به همراه یکی از ملازمات مشبه به ذکر کرده است. یعنی به همراه ذکر بادها(مشبه)، صفت «شلاق زدن» را که از ویژگی‌های مشبه‌به(جلاد) می‌باشد، آورده شده و از سوی دیگر در استعاره دوم به همراه ذکر نیزه‌ها (مشبه)، صفت «به نیش کشیدن»را که از ویژگی‌های مشبهٌ به (حیوانات درنده) آورده است. در عرف زبانی می‌گویند باد بسیار سخت می‌وزد و نیزه‌ها بدن او را تکه‌تکه می‌کنند اما شاعر می‌داند که اگر از این‌گونه جملات را استفاده کند، مخاطب به راحتی از کنار جمله می‌گذرد و بعد از مدتی از خواندن متن ملول گشته و قادر به خواندن ادامه شعر وی نخواهد بود، از این رو با آوردن این استعاره بسیار زیبا، دست‌اندازی برای مخاطب ایجاد می‌کند تا او را به فکر وا دارد و باعث شود که او پس از درک و دریافت کنه استعاره، به لذت رسیده و برای خواندن ادامه متن، انگیزه‌ای قوی پیدا کند. وقتی مخاطب با این دست‌انداز مواجه می‌شود اندکی صبر می‌کند و خوب می‌اندیشد و پس از درک استعاره آرام می‌گیرد و شاد می‌شود و به عمق و شدت وزش باد و فرورفتن نیزه دست می‌یابد و همین مسأله باعث ثبات بیشتر این معنا در ذهن مخاطب می‌شود.

اللیلُ لَفَّ بِساعِدَیه أَضالِعی[3]

در عبارت «بساعِدَیه» ضمیر «ه» به «اللیل» باز می‌گردد بنابراین شاعر در این عبارت از استعاره مکنیه بهره برده است زیرا «شب» به یک انسان قوی تشبیه شده است اما مشبهٌ‌به (انسان نیرومند) ذکر نگردیده بلکه به جای آن مشبه (شب)، به همراه یکی از ملازمات مشبه به (ساعد) آورده شده است. شاعر به جای آن‌که از عرف زبان معیار پیروی کند و بگوید شب بسیار کند بر من می‌گذرد و مرا به تنگنا کشیده و باعث آزردگی خاطر من شده و نوعی سنگینی بر من روا می‌دارد، می‌گوید: شب هم‌چون فرد نیرومندی است که با دو دستش از دو جهت دنده‌های من

۱ اگر لفظ مستعارٌله در استعاره ذکر نگردد بلکه به جای آن، مشبه، به همراه یکی از خصوصیات مشبه به آورده شود، در این صورت استعاره مکنیه صورت گرفته است. (تفتازانی، شرح المختصر، ۳۷۱). این نوع استعاره از آن جهت که به سهولت زمینه را برای انتقال شخصیت و احساس شاعر در اشیاء، فراهم می‌کند و اصولا شعر بر پایه آن استوار است، از لوازم طبیعی شعر همه سرایندگان به شمار می‌آید (فتوحی رود معجنی، محمود، بلاغت تصویر، سخن، تهران، ۱۳۸۶: ۱۵۵)

۲. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۲۵/۲

۳. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۳۴/۱

را می‌فشارد و باعث شده که درد بسیار زیادی بر من وارد شود. بدیهی است که درد ناشی از فشار بر دنده‌های انسان، بسیار شدیدتر از درد ناشی از سنگینی و دیرگذر بودن شب است و به همین خاطر است که شاعر به این آشنایی‌زدایی روی آورده است و با چنین تشبیهی، در پی آن بوده که شدت دردناک‌بودن آن شب را به تصویر کشد.

لَمْ یَبقَ فیَّ سِوَی جِسْمٍ تُهَدِّمُهُ/مَعاوِلُ الیأسِ و اللذّاتِ و النَّدم[1]

در این بیت شاعر در عبارت «تُهَدِّمُهُ مَعاوِلُ الیأسِ» از استعاره مکنیه مرشّحه بهره برده است زیرا وی، نا امیدی را به شخص مخرّب و ویرانگر تشبیه کرده است اما مشبه به (شخص مخرب) را ذکر نکرده بلکه به جای آن مشبه (نا امیدی) را به همراه یکی از لوازم و ملازمات مشبهٌ به (کلنگ) آورده است و از آن‌جا که عبارت «تُهَدِّمُهُ» با مشبهٌ به در ارتباط است، ترشیح این استعاره مکنیه به شمار می‌آید. اگر شاعر می‌خواست این مطلب را زبان ساده بگوید می‌بایست از عبارت استفاده می‌کرد «از من چیزی جز یک جسم که آن هم به وسیله ناامیدی و لذت‌های جسمانی و پشیمانی ضعیف شده است، چیزی باقی نمانده است» اما شاعر می‌داند که این سخن آن‌چنان که باید، در مخاطب تاثیر نخواهد گذاشت و ایشان از میزان ضعف گوینده باخبر نخواهد شد از این‌رو شاعر دست با آشنایی‌زدایی زده و می‌گوید: از من چیزی جز یک اسم که آن هم به وسیله کنگ‌های نا امیدی و لذت‌های جسمانی و پشیمانی هم‌چون یک خانه ویران شده است، باقی نمانده است.

ما لِی أرَی المصباحَ تَخنِقُهُ یَدُ البَردِ الشدید/و الحقلُ قَفرَاً و الذِّئابُ تَجُوسُ فی الوادِی البعید[2]

در عبارت «تَخنِقُهُ یَدُ البَردِ الشدید» استعاره مکنیه مرشحه وجود دارد زیرا شاعر «باد» را به «انسانی نیرومند» تشبیه کرده است اما مشبهٌ به (انسان نیرومند) را نیاورده بلکه به جای آن مشبه (باد) را به همراه یکی از ملازمات مشبه به (دست) ذکر کرده است و از آن‌جا که عبارت «تَخنِقُهُ» یعنی خفه‌کردن از ویژگی‌های انسان نیرومند است، باید گفت که این عبارت به عنوان ترشیح این استعاره مکنیه به شمار می‌آید. شاعر به جای آن‌که بگوید: «باد بسیار شدید مانع از روشن شدن چراغ می‌گشت و یا این‌که مانع از پرتو افشانی مداوم چراغ می‌گشت»، می‌گوید دست‌های نیرومند باد، مانع از روشن‌شدن چراغ می‌شود و گویا که باد با دستش دست بر گردن فتیله چراغ افکنده و منع از پرتو افشانی آن می‌شود.

البته نوعی دیگر از استعاره نیز در این بیت مشاهده می‌شود و آن استعاره مصرحه موجود در کلمه «ذئاب» است چرا که شاعر «استعمارگران» را به «گرگ» تشبیه کرده است آن‌گاه مشبه به (گرگ) را به جای مشبه (استعمارگران) به کار برده است و وجه شبه این دو در حمله گروهی و درنده خویی و عدم رحم و شفقت است. شاعر می‌توانست

۱. همان: ۶۵/۱

۲. همان: ۸۳/۱

بگوید: استعمارگران اقصی نقاط این مرز و بوم را به دنبال منافع خود زیر پا گذاشته‌اند اما می‌بینیم که از شیوه سخن عدول کرده و می‌گوید: گرگ دورترین نقاط این سرزمین را برای یافتن طعمه زیر پا گذاشته و به جستجو مشغولند.

و الرِّيحُ تُعْولُ فی الخَنادِقِ و الجُنُود يَتَسائلون مَتَی سَنَعُود؟[1]

در عبارت «الرّيحُ تُعْولُ» استعاره مکنیه وجود دارد زیرا شاعر «باد» را به «گرگ» تشبیه کرده است اما مشبه به (گرگ) را ذکر نکرده بلکه به جای آن، مشبه (باد) را به همراه یکی از ملازمات مشبه به (ناله کردن) که از ویژگی‌های مشبه به می‌باشد، آورده است. در این عبارت شاعر به جای آن‌که بگوید: باد در گودال‌ها و در لابه‌لای سربازان به شدت می‌وزد و آنان را به وحشت انداخته، تا آن‌جا که آنان پی در پی می‌پرسند: ما چه وقت بر می‌گردیم، از معیار زبان عادی عدول کرده و نوعی آشنایی‌زدایی به وجود آورده و می‌گوید: باد هم‌چون گرگ در گودال‌ها و در لابه‌لای سربازن می‌نالد و گویا این باد، دیگر بادی معمولی نیست که صرفا وزیدن گیرد و گرد و خاک‌ها را جابجا کند بلکه این باد هم‌چون گرگی است که گرسنه شده و در پی یافتن طعمه‌ای‌ست که آن را بدرد و این باد نیز بادی ویرانگر است و همین ویژگی است که باعث ترسیدن سربازان گشته و سبب شده تا آنان از بازگشت سخن بگویند.

۱. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۱۳۹/۱

يَنسَلُّ ضَوءُ الفَجرِ أَقوی مِن يَنابيعِ الحَياة[2]

در این بیت، شاعر دو استعاره مکنیه به کار برده است یکی این‌که «طلوع فجر و ظاهر شدن پرتو آن» را به «شمشیر» تشبیه کرده است اما مشبهٌ به (شمشیر) را ذکر نکرده بلکه به جای آن مشبه را به همراه یکی از ملازمات مشبهٌ به (ینسَلُّ: یعنی بیرون آمدن) را که مخصوص شمشیر است، به کار برده است. و دوم این‌که زندگی را به دشتی سرسبز تشبیه کرده است اما مشبه به (دشت سرسبز) را نیاورده بلکه به جای آن مشبه (زندگی) را به همراه یکی از ملازمات مشبه به (چشمه‌ها) که با دشت سرسبز هماهنگی و تناسب دارد، به کار برده است. شاعر به جای آن‌که بگوید: پرتو فجر قوی‌تر از انگیزه‌های زندگی، خواهد درخشید، این‌گونه می‌نویسد: تیغ پرتو خورشید بسیار قوی‌تر از سرچشمه‌های زنگی، از نیام بیرون خواهد آمد.

با بررسی استعاره‌های موجود در زبان شعری بیاتی می‌توان گفت که وی از استعاره نه به عنوان ابزاری که هر از چندگاهی می‌تواند آن را نادیده بگیرد بلکه از استعاره به عنوان یکی از جوهره‌های اصلی شعر، بهره برده است و به شکلی از آن استفاده می‌کند که انگار این استعاره ها، جزء اصلی کلام بوده‌اند و هیچ‌گونه تشبیهی صورت نگرفته است.

حال می‌توان پذیرفت که استعاره می‌تواند اشیاء دور از هم را با هم درآمیزد البته به واسطه

۲. بیاتی، الاعمال الکاملة، ۱۴۶/۱

روابطی که عقل‌های عادی هیچ‌گونه رابطه‌ای بین آن‌ها نمی‌بینند. استعاره وقتی به فرهنگ عوام نزدیک‌تر باشد، عبارت قالب‌ریزی شده‌ای، بیش نیست. استعاره باید ما را از دنیای آشنا به دنیای نا آشنا ببرد، تا شگفتی آن بیشتر باشد. سخن درباره استعاره دارای اهمیت خاصی است به طوری که دیگر مباحث بلاغی همچون تشبیه را پوشش داده است: البته حقیقت این است که تشبیه و لو در بلاغت قدیم جزء استعاره به حساب می‌آمد و در مرتبه‌ی پایین‌تر از استعاره قرار داشت و بلاغت جدید به عنوان استعاره‌ای ناقص و آشکار بدان می‌نگرد. به طوری که (مالارمیه) افتخار می‌کند که حرف تشبیه در اسلوبش حذف شده است[1].

اگر بخواهیم نگاهی جامع به قصاید بیاتی و استعاره‌های موجود در اشعار او بیندازیم متوجه می‌شویم که قصیده‌های او هر کدام استعاره‌ای بزرگ است و همه صور و ابزارهای شعری آن به دنبال تغییر معنی و تصحیح انحراف (آشنایی‌زدایی) مورد نظر است، اما با این فرض سوالاتی پیش می‌آید و آن این‌که با این حال وظیفه و کارکرد آشنایی‌زدایی چیست؟ چرا به دنبال تغییر معنی است و اشیاء را با نام‌هایشان، نمی‌خواند؟ چرا شاعر از «گرگ‌هایی» سخن می‌گوید که در سرتاسر سرزمین عراق به دنبال یافتن طعمه‌ای برای خود هستند؟ پاسخ به این سوال‌ها در تناقض و تضاد بین دو معنی نهفته است: معنای فکری یا عقلی (که بعد از تفکر و تعقل بدان می‌رسیم) و معنای القایی و عاطفی، و هر دو در یک ضمیر و یک آگاهی با هم سازگار نیستند، و دال نمی‌تواند هم‌زمان دو معنای متضاد القا کند، به همین جهت شعر به عملی می‌پردازد که اصطلاحاً «حرکت و جنبش التفات» نام دارد، همان رابط اصلی که سبب معنادار بودن دال است را قطع می‌کند تا بتواند نظام جدیدی را راه‌اندازی کند، و با این وجود نمی‌توان گفت شعر، صرف چیزی غیر از نثر نیست بلکه باید گفت ضد آن است، و استعاره صرف تغییر در معنی نیست بلکه معنی را مسخ می‌کند و نشانه‌های آن را از بین می‌برد، پس زبان شعری دربردارنده مرگ زبان و احیای آن به‌صورت همزمان است. شاعر می‌تواند اشیاء را همان‌گونه که هستند بنامد و فقط بگوید استعمارگران، ولی این کلمه در درون ما حالتی سرد و بی‌طرف را برمی‌انگیزاند، و برای این‌که صورت وجدانی را برانگیزد باید به فریب شعری روی آورد، باید قوانین و قواعد زبان عادی را بشکند، بنابراین شاعر باید به جای استعمارگران، بگوید «گرگ‌ها» یعنی شاعر از قوانین مزرعه زبان که معمولاً اجازه تلاقی کلمات را به آن شکل می‌دهد، دور می‌شود تا بتواند وظیفه‌ی شعری خود را ایفا کند[2]. از این‌رو می‌توان گفت که بیاتی به‌صورت آگاهانه از آشنایی‌زدایی به کمک استعاره بهره جسته است زیرا تشبیهاتی که در اشعار بالا مشاهده کردیم حاکی از آن است که

۱. فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص۱۶۱-۱۶۲

۲. همان: ص۵۷۲

شاعر به دلیل آن‌که اشعاری سیاسی سروده است، برای آن‌که خود را آماج انتقادات مخالفان قرار ندهد به ناچار باید به تشبیه و استعاره پناه ببرد.

حال بعد از پاسخ به سوال بالا، این سوال پیش می‌آید که چرا شاعر به دنبال تغییر معنی است؟ و چرا خواننده به رمز زبانی موجود بسنده نمی‌کند؟ جواب بدیهی و آسان است، چون معنی اول با سیاق تناسب ندارد بلکه سیاق را می‌شکند و آن را محال می‌کند اما معنی دوم آن را به هماهنگی کامل می‌رساند، ناهماهنگی و خروج از قوانین زبانی رمز است و در سیاق اتفاق می‌افتد، و انواع مختلف مجاز را امکان‌پذیر می‌نماید، و آن را قوی‌تر می‌کند و سبب می‌شود تا وظایف شعری آن بهتر اجرا شود[1].

تصاویر و استعاراتی که بیاتی در اشعار خود از آن‌ها استفاده کرده است، بیش از آن‌که حاصل تخیل شاعرانه وی باشد، حاکی از صمیمیت عاطفی و تأمل و دلبستگی شاعر به یک حالت روحی غالب است. وقتی تصاویری استعاره هم‌چون «تدوسُها الذئاب»، «یَدُ البَرْد» و «تُقیئونَ» به صورت گسترده مورد استفاده قرار می‌گیرد، چون طبق عادت و انتظار خوانندگان نیست، حالتی سورئالیستی پدید می‌آید که خواننده را در حیرت فرو می‌برد و در فضایی ناآشنا شناور می‌سازد[2].

نتیجه‌گیری

آن‌گونه که از بررسی انواع استعاره در اشعار بیاتی بر می‌آید می‌توان نتیجه گرفت:

آشنایی‌زدایی به معنای عدول از زبان معیار برای ایجاد وقفه‌ای برای خواننده، تا بدین وسیله لذت فهم و دریافت معنای مورد نظر شاعری نویسنده به وی القاء شود.

آشنایی‌زدایی به دو نوع معنایی (که به بررسی استعاره، مجاز، کنایه و حس‌آمیزی می‌پردازد) و ترکیبی (که متن را در سطح واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، سبکی و گویشی مورد واکاوی قرار می‌دهد) تقسیم می‌شود.

بیاتی در اشعار خود از انواع استعاره مکنیه، مصرحه و تبعیه بهره گرفته است.

بیاتی به چند دلیل از این شیوه آشنایی‌زدایی استفاده کرده است.

الف: ایجاد ایستگاه‌های فکری برای مخاطب جهت القاء لذت درک و دریافت به مخاطب

ب: استفاده از این شیوه برای بیان هرچه بهتر مباحث سیاسی چرا که سخن‌گفتن در لفافه و بیان استعاری، تأثیر بسیار زیادی بر مخاطب می‌گذارد.

ج: عدول از زبان معیار جهت حرکت به سمت پویایی زبان شعری و نجات آن از عامیانگی و آن‌هم به وسیله تشبیه اشیاء دور از هم به یکدیگر و برقراری پیوند میان آن‌ها

د: دوری از اطناب حاصل از تشبیه، به دلیل ذکر

۱. همان: ص ۵۸

۲. پور نامداریان، تقی، در سایه آفتاب، سخن، تهران، ۱۳۸۸: ص۲۳۰

مشبه، مشبهٌبه و ادات تشبیه

ه: ایجاد انگیزه در مخاطب برای فهم جاگزینی ایجاد شده در استعاره و در نتیجه ایجاد کشش و تمایل در وی برای خواندن ادامه متن.

و: انحراف از ساختار زبان عادی برای نافرجام گذاشتن انتظار مخاطب به هنگام خواندن متن و سرانجام مجبورکردن او به اندیشیدن و جبران نافرجامی خود از طریق گذر از مانع ایجاد شده.

بیاتی از استعاره نه به عنوان ابزاری که هر از چندگاهی می‌تواند آن را نادیده گرفت، بلکه از استعاره به عنوان یکی از جوهره‌های اصلی شعر، بهره برده است و به شکلی از آن استفاده می‌کند که انگار این استعاره ها، جزء اصلی کلام بوده‌اند و هیچ‌گونه تشبیهی صورت نگرفته است.

هر قصیده از قصاید بیاتی استعاره‌ای بزرگ است و همه صور و ابزارهای شعری آن به دنبال تغییر معنی و تصحیح انحراف (آشنایی زدایی) مورد نظر شاعر است.

بیاتی به دلیل آن‌که بن مایه اکثر شعرهایش رنگ و بوی سیاسی دارد، به صورت آگاهانه از این نوع آشنایی‌زدایی بهره برده است.

بیاتی به دلیل گرایش‌های سیاسی به ناچار از استعاره‌های بدیع و تازه هم‌چون تشبیه جنبش‌های آغازین انقلاب به دانه، تشبیه استعمارگران به گرگ، و هم‌چنین تشبیه سوء استفاده‌گران اقتصادی به موش و ... بهره بسیار برده و به این وسیله به ظرافت‌های زبان شعری خود افزوده است.

منابع

- فتوحی رود معجنی، محمود، بلاغت تصویر، سخن، تهران، ۱۳۸۶.
- احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، مرکز، تهران، ۱۳۸۰.
- احمدی، بابک، ساختار وتأویل متن، چاپ چهاردهم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۳۸.
- امطانیوس، میخائیل، دراسات فی الشعر العربی الحدیث وفق المنهج النقدی الدیالکتیکی، صیدا، ۱۹۶۸
- بدوی، مصطفی، مختارات من الشعر العربی الحدیث، بیروت، ۱۹۶۹
- بصری، میر، اعلام الادب فی العراق الحدیث، ج ۲، لندن، ۱۹۹۴/۱۴۱۵.
- تجلیل، جلیل، معانی و بیان، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۵.
- پور نامداریان، تقی، در سایه آفتاب، سخن، تهران، ۱۳۸۸.
- تری، ایگلتون، پی درآمدی بر نظریه ادبی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۰.
- تفتازانی، سعد الدین، شرح المختصر، اسماعیلیان، قم، ۱۴۳۰ق.
- تودروف، تزفیتان، مفهوم الادب، ترجمه: منذر عیاشی، النادی الأدی الثقافی بجدة، ۱۹۹۰
- جبوری، منذر، شعراء عراقیون، پاریس، ۱۹۷۷.
- حق شناس، محمدعلی، لطیف عطاری، نشانه‌شناسی شعر، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۵۸، شماره ۳، ۱۳۸۶.
- رنه ولک و اوستن وارن، نظریه ادبیات، ترجمه ضیاءموحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳.
- ریشاردز، آیفور ارمسترونغ، ترجمه: سعید الغانمی ود ناصری حلاوی، آفریقا الشرق بیروت –لبنان، ۲۰۰۲.
- ژان، ایو تادیه، نقد ادبی در سده بیستم، ترجمه: محمد رحیم احمدی، چاپ اول، انتشارات سوره، تهران، ۱۳۷۷.
- سعید، علی‌احمد، ترانه‌های مهیار دمشقی(مقدمه برگ نیسی)، ترجمه کاظم برگ نیسی، تهران، ۱۳۷۸ش.
- شرف، عبدالرضا، الرّؤیا البلاغیة فی شعر عبدالوهّاب البیاتی، بیروت، ۱۹۹۱/۱۴۱۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، شعر معاصر عرب، انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۹.
- صائغ، یوسف، الشعر الحرّ فی العراق منذ نشأته حتی ۱۹۵۸: دراسة نقدیة، بغداد ۱۹۷۴.
- عباس، احسان، اتّجاهات الشعر العربی المعاصر، عمان، ۱۹۵۴.
- علاّق، علی جعفر، «الشعر العربی المعاصر فی العراق »، در معجم البابطین للشعراء العرب المعاصرین، زیرنظر عبدالعزیز سعود البابطین، ج۶، کویت، ۱۹۹۵.
- علوی مقدم، مهیار نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)چاپ اول، نشر سمت، تهران، ۱۳۷۷.

- ویس، احمد محمد، ((الإنزیاح، الإستعارة والإنحرافات(کوهن، ریتشاردز، تودروف))، مجله کتابات معاصرة، بیروت لبنان، ج۷، ع۲۷، نیسان، ایار ۱۹۶۰.
- غالی شکری، شعرنا الحدیث الی أین، قاهره، ۱۹۹۱/۱۴۱۱.
- فضل، صلاح، بلاغة الخطاب و علم النص، دار نوبار للطباعة، قاهره: ۱۹۹۶.
- کوهن، جان، بنیة اللغة الشعریة، مترجم: الوالی محمد، دار توبقال، ۱۹۸۶.
- المسدی، عبد الاسلام، الأسلوبیة و الأسلوب، الطبعة الخامسة، دار الکتاب الجدید المتحدة، بیروت–لبنان: ۲۰۰۶.
- مکاریک، ایرنا ریما، دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ چهارم، انتشارات آگه، تهران، ۱۳۹۰.
- نفیسی، آذر، ((آشنایی زدایی)) مجله کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره دوم، اردیبهشت، ۱۳۶۸.
- نفیسی، آذر، کیهان فرهنگی، اردیبهشت ۱۳۶۸، شماره ۶۲، تهران.
- ویس، احمدمحمد، الانزیاح بین النظریات الأسلوبیة و النقد الأدبی القدیم، اطروحة، جامعة حلب ۱۴۱۶ ه–ق.