کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال ششم، شمارهٔ ۲۲، تابستان ۱۳۹۵ هـ ش/ ۱٤۳۸ هـ ق/ ۲۰۱٦ م، صص ۲۱۳-۲۳۳

بررسی کارکرد متناقض‌نما در شعر مشفق کاشانی و محمود درویش[۱]

توران محمّدی[۲]
دکترای زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، مدرّس دانشگاه آزاد، دانشکدهٔ فنّی و حرفه‌ای سما کرمانشاه، ایران
مریم خلیلی جهان‌تیغ[۳]
استاد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، ایران
محمّد بارانی[۴]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، ایران

چکیده
صورت و صورتگری، عرصهٔ اصلی آفرینش‌گری هنری و لذّاتِ ادبی است. از گذشته تا امروز همواره رابطه‌ای مفهومی میان شعر فارسی و عربی وجود داشته است. مشفق کاشانی و محمود درویش از شاعران معاصر هستند که به کارکردهای زبان؛ از جمله متناقض‌نما اهمّیّتی ویژه داده‌اند. هدف آن‌ها از آفرینش تصاویر متناقض، تأکید بر اهمّیّت محتوای تصاویر خلق شده است. با توجّه به ذهن خلاّق این شاعران بزرگ، یکی از اهداف اصلی ایجاد این نوع از تصویر، اهمّیّت دادن به بافت معنایی و محتوایی شعر است. این پژوهش، با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی و بر اساس مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی، در نظر دارد به بررسی و تحلیل برخی اندیشه‌های مشترک دو شاعر از طریق متناقض‌نماها بپردازد، آنگاه با آوردن شواهد شعری، نزدیکی این اندیشه‌ها را به طور عینی به نمایش بگذارد. از رهاورد پژوهش حاضر می‌توان به این مهم دست یافت که متناقض‌نمایی یکی از ویژگی‌های سبکی اشعار این دو شاعر است. ساختمان متناقض‌نمایی در شعر این دو شاعر، به دو صورت است: الف: پارادوکس‌هایی که دو پایهٔ تضاد در آن‌ها به روشنی آشکار است. ب: پارادوکس‌هایی که در آن‌ها به جای یکی از پایه‌های تضاد، از متعلّقات آن آمده است.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، متناقض‌نمایی، مشفق کاشانی، محمود درویش، شعر معاصر فارسی و عربی.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۶/۲۸
۲. رایانامه: taramoohamade18@gmail.com
۳. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: khalili@lihu.usb.ac.ir
۴. رایانامه: barani@lihu.usb.ac.ir

۱. پیشگفتار

شاعران در جامعه و با مردم زندگی می‌کنند، نمی‌توانند از مسائل اجتماعی برکنار باشند؛ بنابراین انتقاد و اعتراض خود را با زبان هنری بیان می‌کنند. مشفق و محمود هر دو از سرایندگان نامی ایران و فلسطین هستند، هر دو شاعر، شعرهای لطیف، همراه با زمزمه‌های غمگین دارند، یکی شعر نو و دیگری شعر نئوکلاسیک. آنچه این شاعران را به نگاهی عمیق‌تر نسبت به شعر، زندگی، مبارزه و انسان کشانده است، بینش اعتقادی آن‌ها در روند مبارزه و آرمان مقاومت است.

با توجّه به گسترش مفهوم ادبیّات مقاومت، در ادبیّات معاصر جهان، به‌ویژه در ادب معاصر فارسی و عربی، با توجّه به ویژگی‌های خاصّی که این گونهٔ ادبی در جهان معاصر و در میان انواع ادبی گوناگون جهان پیدا کرده است، در این گفتار، سعی می‌شود، متناقض‌نما در شعر دو شاعر معاصر فارسی و عربی بررسی شود. در شعر این دو شاعر، متناقض‌نما، تنها عاملی شگفت‌آفرین نیست که برجسته‌سازی معنایی ایجاد کند و غبار عادت را از چهرهٔ زبان و بیان آن‌ها دور کند، بلکه متناقض‌نماها وسیله‌ای برای گسترش اندیشهٔ این شاعران است. متناقض‌نماها در شعر این دو شاعر، چشمگیر و از کارایی مؤثّری برخوردارند. این کارایی را می‌توان جدا از حسّ و عاطفهٔ شاعرانه، تصویری از وقایع جهانی و متأثّر از رویدادهای جنگ دانست.

۱-۱. تعریف موضوع

مشفق کاشانی در ادبیّات فارسی و محمود درویش در ادبیّات عربی از درخشان‌ترین چهره‌های شعر معاصر و توانمند در عرصهٔ شعر مقاومت هستند که با هوشیاری و هنرمندانه از امکان برجستهٔ متناقض‌نما در تصویرسازی‌های خویش بهره جسته‌اند. این شاعران با چیره‌دستی، از ظرفیّت هنری متناقض‌نما در زبان شاعرانهٔ خویش به خوبی استفاده کرده‌اند و با به خدمت گرفتن متناقض‌نماهای هنری، اوضاع نابسامان فلسطین و ایران و مقاومت مردم را در برابر تاخت و تاز اشغال‌گران به تصویر کشیده و به دفاع از هستی و هویّت ملّی مردم پرداخته‌اند.

آن‌ها از رهگذر ترکیبات نقیضی توانسته‌اند زبان شعری خود را غنا و توسعه بخشند. تازگی ترکیبات نقیض، هنر و توانمندی سرشار این دو شاعر را در به‌کارگیری متناقض‌نماها به ما می‌نمایاند. علّت تطبیق متناقض‌نماها در شعر این دو شاعر، به دو دلیل است: از یک‌سو، هر دو شاعر روشنی و سادگی را برمی‌گزینند، تا شعرشان برای مردم عامّه، به خوبی قابل درک باشد؛ از سوی دیگر، گام در میدان پیچیدگی و رمزگرایی می‌نهند و در این هنگام، خواننده را به تأمّل و دقّت نظر بیشتر در سروده‌هایشان وامی‌دارند.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

با توجّه به اشتراکات دو فرهنگ فارسی و عربی و تأثیر و تأثّرات آن‌ها به طور مستقیم و غیر مستقیم از هم، بررسی برخی افتراقات و اشتراکات در شعر شاعران دو زبان، امری لازم و ضروری است؛ لذا یکی از این اشتراکات، متناقض نماهاست که در شعر هر دو شاعر (مشفق کاشانی و محمود درویش)، دارای مفاهیمی والا و ویژگی‌های خاصّ خود و در خدمت انتقال پیام هستند. کشف و بررسی متناقض‌نماها و مضامین آن‌ها، هدفی است که نویسندگان این مقاله، در پی آن بوده‌اند.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

۱. چگونه متناقض‌نمایی از خصوصیات سبکی شعر مشفق کاشانی و محمود درویش است؟

۲. فراوانی و تنوّع ترکیبات متناقض در شعر کدام شاعر بیشتر به چشم می‌خورد؟ چرا؟

۳. آیا متناقض‌نماها در شعر این دو شاعر، در فراهنجاری دخیل بوده‌اند؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

در مورد پیشینهٔ پژوهش، لازم به ذکر است که تاکنون در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی با تکیه بر اشعار درویش و مشفق، پژوهشی به رشتهٔ تحریر درنیامده است، امّا در مورد محمود درویش، به طور مستقل پژوهش‌هایی صورت گرفته است که به ذکر تعدادی از آن‌ها می‌پردازیم:

بختیاری (۱۳۸۸)، پایان‌نامه‌ای با عنوان «ادبیّات مقاومت ایران و فلسطین در شعر محمود درویش و قیصر امین پور»، نوشته است. عظیمی‌نیا (۱۳۹۰)، پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی مضامین پایداری در شعر محمود درویش و قیصر امین پور» نگاشته است. روشنفکر و ذوالفقاری (۱۳۹۰: ۹۹-۱۳۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی ژرف‌اندیشی در شعر محمود درویش و قیصر امین پور» به جنبه‌ای دیگر از شعر درویش پرداخته‌اند. رحمانی‌راد و همکاران (۱۳۹۳: ۱۳۳-۱۵۶) مقاله‌ای با عنوان «سبک‌شناسی سروده‌های محمود درویش» به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند. زینی‌وند و همکاران (۱۳۹۴: ۸۹-۱۱۴) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی پدیدهٔ کودک جنگ در شعر محمود درویش» به بررسی جنبه‌ای از شعر درویش پرداخته‌اند.

متناقض‌نما از دید هنری، دارای ارزش زیبایی‌شناسیِ افزونی است. در همهٔ ادوار شعر فارسی و عربی، تصاویر پارادوکسی وجود دارد. بحث در همهٔ وجوه محتوایی و ساختاری در اشعار این دو شاعر نوپرداز نیازمند مجالی فراخ‌تر است؛ بنابراین، از آنجا که تاکنون پژوهش جامع و مستقلی در زمینهٔ کاربرد متناقض‌نمایی در شعر مشفق کاشانی و محمود درویش صورت نگرفته است، بر آنیم که متناقض‌نماها را در

شعر این دو شاعر معاصر بررسی کنیم. شناخت متناقض نمایی، به ما کمک می کند که اندیشه و زبان شعری این دو شاعر معاصر را بهتر بشناسیم. با این مقدّمه، به بررسی شعر مشفق کاشانی و محمود درویش از این جنبه؛ یعنی گرایش به تناقض و کارکرد آن در زیبایی، ابهام و ماندگاری کلام می‌پردازیم.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

نویسنده در این پژوهش، با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی و بر اساس مکتب آمریکایی ادبیّات تطبیقی، به بررسی و تحلیل برخی اندیشه‌های مشترک دو شاعر از طریق متناقض‌نماها پرداخته؛ سپس با آوردن شواهد شعری، نزدیکی این اندیشه‌ها را به طور عینی به نمایش گذاشته است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. زیبایی‌شناسی و ادبیّات تطبیقی

شعر، آمیزه‌ای از احساس و تخیّل است، محصول جان و روان شاعر است، رنگ زمان خود را دارد و آیینهٔ روزگاران است. نبض شعر در شادی مردم شاد می‌زند و در غم آن‌ها کُند و غمگنانه. شعر، بیانگر حالات و تأثّرات شاعر است از عوامل بیرونی‌ای که بر او عارض می‌شوند؛ بنابراین محیط اجتماعی نیز از عواملی است که سازندهٔ اندیشه و الهام یا برداشت‌های شاعر در شعر است. دنیایی که محمود درویش و مشفق کاشانی در آن می‌زیستند از دنیای آرمانیشان بسیار فاصله داشت. مشفق و درویش درد مردم را می‌فهمیدند؛ زیرا خود نیز جزئی از همین مردم بودند. آن‌ها انتقاد و اعتراضات خود را با زبان هنری و بیان متناقض مطرح می کنند. با گفتار هنجارگریزانهٔ خویش در راستای هماهنگی با ساختار کلام انتقادی عمل می کنند و با این فرم و معنا آشنایی کامل دارند.

ادبیّات تطبیقی از مقوله‌های مهم در تحلیل آثار ادبی ملل مختلف است. منتقدان برای بررسی تطبیقی آثار از روش‌های مختلف نقد ادبی بهره برده‌اند. یکی از این روش‌ها، نقد در حوزهٔ زیبایی‌شناسی است. مکتب تطبیقی آمریکایی در نیمهٔ دوّم سدهٔ بیستم ظهور کرد و زیباشناسی و توجّه به نقد و تحلیل را در رأس کار تطبیقی نهاد. «در این مکتب، ادبیّت یک اثر ادبی مرکز توجّه است» (عبّاسی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۶۶)، لذا ادبیّات تطبیقی باید با جهت‌گیری نقدی پیش برود تا متون ادبی را به عنوان ساختارهای زیبایی به هم نزدیک کند مکتب آمریکایی رابطهٔ تاریخی و فرهنگی را لازم ندانسته و با تأکید بر زیبایی‌شناسی، صرف تشابهات میان دو شاعر را برای بررسی تطبیقی کافی می‌داند. از آنجا که زیبایی‌شناسی رویکردی مبتنی بر تجربه و توصیف است که توسّط دریافت‌کنندهٔ زیبایی تحلیل می گردد، ارتباط تنگاتنگی با مسئلهٔ فهم و

ادراک دارد و مدام با معناهای متنی درگیر است؛ بنابراین، دریافت آن از طریق پدیدهٔ مفهومی بیشتر و بهتر از پدیدهٔ مادّی حاصل می‌شود (ر.ک: علیپور و یزدان‌نژاد، ۱۳۹۲: ۳). در زیبایی‌شناسی شعر، موسیقی، صورخیال و بافت اثر از مهم‌ترین عناصر زیبایی شعر محسوب می‌شوند. نقد زیبایی‌شناسی، فرصت مناسبی برای تحلیل پدیده‌های مفهومی است که از طریق تجربهٔ زیبایی در اثر ادبی به دست می‌آید. ریماک[1] استمداد از تاریخ را توصیه می‌کرد، ولی با شرط ارتباط تاریخی مخالف بود، از نظر او، میدان مقارنه، میدان تشخیص زیبایی است (ر.ک: امین مقدسی، ۱۳۸۶: ۲۷).

«ادبیّات تطبیقی، ضمن بررسی «گفتمان‌های فرهنگی» حاکم بر جامعه، راهی برای شناخت «هویّت فرهنگی» ملّت‌ها، فصلی تازه در «روابط و تعاملات فرهنگی»، ابزاری برای «تکامل فرهنگ انسانی» و آغازی برای حضور سودمندانه در صحنهٔ «فرهنگ جهانی» و احترام به «تعدّد و تکثّر فرهنگی» به شمار می‌آید» (زینی‌وند، ۱۳۹۲: ۱).

تلاش ادبیّات تطبیقی بر آن است تا نقش بنیادین علوم انسانی در جامعه را معنا بخشد و آن را به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی و سیاست‌گذاری‌های کلان در جوامع معرّفی کند و بدین ترتیب، خطّ بطلانی بر انزوای علوم انسانی بکشد. برای رسیدن به این مهم، ادبیّات تطبیقی با رویکردهای نقد متأخّر ارتباط تنگاتنگی برقرار کرده است و هم‌گام با پیشرفت علم، در به‌روز کردن خود می‌کوشد (ر.ک: قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۱۱).

شرایط اجتماعی مشترک هر دو شاعر سبب شده تا اشعار آن‌ها در خدمت وطن و مبارزه درآید. اگر ادبیّات شفاهی را به عنوان پایه و اساس ادبیّات مکتوب بپذیریم، ناچاریم قبول کنیم انسان‌ها از زمانی که صاحب زبان شدند و حتّی قبل از آن زمانی که بر دیوار غارها نقاشی کشیدند، تأثیرگذاری بر درک و تخیّل یکدیگر را که پایه و اساس شکل‌گیری ادبیّات است، آغاز کردند (ر.ک: ولک، ۱۳۸۳: ۸۳). با وجود تفاوت ریشه‌ای زبان فارسی و عربی که یکی ریشه در زبان‌های هند و اروپایی دارد و دیگری ریشه در زبان سامی، مطالعهٔ پیوند ادبیّات ایران و عرب و بررسی هرکدام از جنبه‌های آن، یکی از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیّات تطبیقی است. بی‌هیچ مبالغه‌ای می‌توان گفت: تأثیر متقابلی که از دیرباز میان ادبیّات دو ملّت ایران و عرب وجود داشته، میان ادبیّات دیگر ملل جهان شکل نگرفته است.

1. Rimac

۲-۲. متناقض‌نما

شعر، خود، هیچ است. آنچه شعر را تجسّم می‌بخشد، زبان است. زبان شعر، آن کلماتی هستند که به ذهنیّات و اندیشهٔ شاعران صورت مادّی می‌دهند. شاعر توسّط زبان، پیامش را به مخاطب می‌رساند. اگر زبان در شعر وجود نداشته باشد، نه شعری وجود دارد و نه آنچه پیام شاعر را به مخاطبینش برساند. پس زبان، یک وسیله است.

پارادوکس، یکی از این شگردهای بیانی است که شاعران از آن بسیار استفاده کرده‌اند. شناخت دقیق این شگرد بیانی در شعر شاعران، ما را در دریافت دقیق‌تر اندیشه‌ها و معانی مطرح در سروده‌هایشان یاری می‌دهد. تناقض از ابزارهایی است که شاعر به واسطهٔ آن می‌تواند بر ایجاز و غنای شعر خود بیفزاید.

متناقض‌نماها همواره در دو حوزهٔ معناگرایی و تصویرآفرینی نقشی عمیق داشته‌اند و این دو خصلت ارزشمند ادبی و جنبهٔ زیبایی‌شناسی کلام و ارزش هنری متناقض‌نماها سبب شده است تا متناقض‌نماها در ساز و کار سرایندگی، به شکلی کارآمد مورد توجّه قرار گیرند. متناقض‌نماها ابزار مؤثّری هستند که شاعر با انگیزه‌های بلاغی از آن‌ها در ساخت زبان شعری و نشان دادن خلاقیت‌های زبانی و معنایی بهره می‌گیرد.

متناقض‌نماها هم از نظر محتوایی و معنایی و هم از نظر زبانی در برجستگی شعر نقش دارند و ابزاری برای تأکید معنا، اندیشه و عاطفه، ایجاد موسیقی، ساخت زبان شعری خاص، خلاّقیّت در شکل شعر و رسیدن به فرم تازه و... محسوب می‌شوند.

در متناقض‌نما به ظاهر تناقض وجود دارد؛ امّا خوب که دقّت کنیم سخن قابل تأویل و پذیرفتنی است. جهان پر از امور متناقض است که نگاه عادّی و سطحی فقط بُعد ظاهر را می‌بینند و به بُعد واقعی پنهان در پشت این ظاهر نمی‌رسد و تنها نگاه تیزبین و هشیار می‌تواند پردهٔ ظاهر را کنار بزند و حقیقت پنهان را دریابد (ر.ک: محسنی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۸۱).

۲-۳. متناقض‌نما و فراهنجاری

زبان شعر، از واژگان کاربردی و روزمرّه تشکیل شده است؛ امّا نحوهٔ به کارگیری واژگان در زبان شعر با زبان روزمرّه متفاوت است. در شعر از فنونی استفاده می‌شود که زبان عملی روزمرّه از آن بی‌بهره است (ر.ک: تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۳).

«تأکید در شعر نه بر گزینش، بل بر ترکیب است و تحلیل شعری چیزی نیست، جز تحلیل این ترکیب‌ها.» (یاکوبسن[1]، ۱۳۷۱: ۱۸۶) زیباییِ تناقض در این است که ترکیب سخن به گونه‌ای باشد که

1. Jacobsen

تناقض منطقی آن از قدرت اقناع ذهنی و زیبایی آن نکاهد. تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است.

فردریک شلگل[1] و توماس دکونسی[2] متناقض‌نما را عامل اصلی و زیربنای شعر دانسته‌اند (ر.ک: دیچز[3]، ۱۳۷۰: ۲۵۶). متناقض‌نما بیش از هر شگردی شگفت‌انگیز و غریب است؛ زیرا خلاف عقل، عرف یا عادت به نظر می‌رسد (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸). این پیوند میان دو واژه و مفهوم متناقض را عقل و منطق رد می‌کند، امّا احساس و عاطفه می‌پذیرد و قبول می‌کند و همین باعث تعجّب و شگفتی و اقناع حسّ زیبایی‌شناسی مخاطب و تهییج او می‌شود (ر.ک: مرتضایی، ۱۳۸۵: ۲۲۹).

متناقض‌نما با برجسته‌سازی زبان، موجب کشف ایده‌ای نهفته می‌شود (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۰). تناقض، ذهن را وادار به تأمّل و تجسّس می‌کند. متناقض‌نمایی یکی از بدیع‌ترین و برجسته‌ترین شگردهای شاعری و کلام ادبی (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۹۴) و یکی از عناصر سازندهٔ فراهنجاری معنایی است.

بیان نقیضی اگرچه در منطق، عیب محسوب می‌شود، ولی در هنر اوج تعالی است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۷)؛ زیرا از عوامل بلاغت‌افزایی است که پایه و مایهٔ سخن را بالا می‌برد و گیرایی و دلنشینی و ذوق‌پذیری آن را فزونی می‌بخشد (ر.ک: راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹) و کلام را دو بُعدی می‌سازد: یک بُعد متناقض آن که عجیب است و باورنکردنی و بُعد دیگر آن که حقیقتی را دربر دارد و این خود شگفت‌انگیز است (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۹۱).

زبان شعر، زبان تناقض است. تناقض، برای شعر، زبان مناسب و اجتناب‌ناپذیر است... این عالِم است که حقایق مورد نظر او، محتاج بررسی پیراسته از هر تناقض است، امّا ظاهراً به حقیقتی که شاعر بیان می‌کند، می‌توان فقط از طریق تناقض دست یافت. تناقضات از اصل ماهیّت زبان شعر ناشی می‌شود... حتّی شاعر به ظاهر ساده و صریح، ناگزیر در اثر ماهیّت ابزار کار خود به جانب تناقض رانده می‌شود (ر.ک: دیچز، ۱۳۷۰: ۲۵۱).

تناقض، در کنار عناصری؛ چون استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز و... به شعر، روح، کثرتِ معنوی و پیچیدگی و ابهامِ هنری می‌بخشد تا خواننده هر بار که شعر را می‌خواند، با تفکّر دربارهٔ آن، یکی از رموز

1. Friedrich Schlegel
2. Thomas de Kvnsy
3. Dychz

زبان را کشف نماید (ر.ک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۷۸-۱۷۹)؛ زیرا تناقض، چیزی نیست، جز طرح مفاهیم و بیان اندیشه‌ها به صورت نامتعارف و عادت‌زا که ذهن مخاطب را به اندیشه‌ورزی، تأمّل، جستارگرایی و پرسش‌گری وادار می‌سازد. ذهنی که به چنین مرحله‌ای دست یافت به یکی از متعال‌ترین مراحل رشد و خلاّقیّت رسیده است (ر.ک: اشرافیان مهرآباد، ۱۳۸۸: ۳۶).

۲-٤. بررسی متناقض‌نماها در شعر درویش و مشفق

۲-٤-۱. متناقض‌نماهایی که دو پایهٔ تضاد در آن‌ها به روشنی آشکار است

متناقض‌نماها جریان خودکار ادراک را متوقّف می‌کنند؛ زیرا دو بُعدی هستند و ایجاز هنری نیرومندی دارند و با ایجاد تکانه‌های ذهنی، قابلیّت تأویل به وجود می‌آورند (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۳۰). مشفق و درویش گاه متناقض‌نماها را با صنایع ادبی همراه می‌سازند تا بر جنبهٔ هنری شعر خود بیفزایند و بافت بلاغی و هنری شعر خویش را مستحکم‌تر کنند:

همچو گل نمی‌خندم، بل به خنده می‌گریم زیر پیرهن پنهان، تیغ خار و خس دارم

(کاشانی، ۱۳۸۸/ ج: ۱۶۶)

اعتدال ذهن و زبان و دغدغهٔ نوآوری و طراوت زبان، مشفق را از همگنان خویش متمایز می‌کرد. به خنده گریستن بیان پارادوکسی است که در دستگاه منتظم فکری مشفق پدید آمده است، این متناقض‌نما خواننده را هرچه بیشتر به تأمّل وامی‌دارد و مشفق این کاربرد را هنرمندانه در کلامش گنجانده است.

الثّلجُ أسودُ فوقَ مدینِتنا (درویش، ۲۰۰۰: ۱۰۹) (ترجمه: برف، بر فراز شهر ما سیاه است.)

در فضای خیالی شاعر، همه‌چیز و حتّی برف، از شدّت ظلمت و اختناق، سیاه شده است.

نوآوری و دقّت نظر در آفرینش این ترکیب متناقض را هر ذوق سلیمی به درستی درمی‌یابد. پورنامداریان معتقد است: «شاعر می‌تواند در صورتی که در زبان، کلمه یا ترکیبی که مفهوم دقیق مقصود او را برساند وجود نداشته باشد با در نظر گرفتن ظرفیّت و استعداد، زبان بسازد.» (۱۳۷۴: ۳۱۷)

پیام و مفهوم مورد نظر شاعر جز با این کلام پارادوکسی به هیچ شکل دیگر سزاوار بیان نیست و تواناترین کلامی که بتواند بار آن معنای سنگین را تحمّل کند، همین بیان متناقض «**الثّلجُ أسودُ**» است:

بده ساقی آن آب آتش‌نفس مگر بشکنم تار و پود قفس

(کاشانی، ۱۳۸۶: ۱۷)

نقیض هر چیزی، نفی آن است. گاهی شاعران و نویسندگان دو صفت متناقض را چنان با هنرمندی و هوشمندی در ترکیب سخن خویش به کار می‌برند که ما آن سخن را با لذّت بسیار می‌پذیریم؛ لذّتی که

توأم با تفکّر و تلاش ذهنی است و از این روی، در خاطر پایدارتر می‌ماند. آب‌آتش‌نفس، ترکیبی بس بدیع است.

سبک و ساخت شعری مشفق کاشانی، دوشاوش و همسو با درون‌مایه‌های شعرش، خواننده را در فضای عاطفی قرار می‌دهد و هرکدام به تحکیم و توجیه دیگری می‌پردازد. هیچ آبی نمی‌تواند آتش‌نفس باشد، امّا وقتی آن را تفسیر می‌کنیم، یعنی آبی که توانایی‌بخش باشد و مانند آتش، تیز و نترس؛ بنابراین «آب آتش‌نفس» ترکیبی است فراهنجاری و برساختهٔ ذهن مشفق که آن را به آیینی زیبا به کار برده است.

نمیری که مرگ تو آن زندگی است که سرچشمهٔ مهر و تابندگی است

(کاشانی، ۱۳۷۲: ۱۳۲)

شاعر در بیت فوق، دست به زایش نمی‌زند و چیزی را در پس شعرش پنهان نمی‌کند؛ امّا راه را بر معناها و تناقض‌ها می‌گشاید. مرگ نمی‌تواند زندگی باشد، زیرا این دو با یکدیگر تناقض دارند. مرگ و زندگی، تصویر مرکزی بیت را تشکیل می‌دهند و بیت را دستخوش چنین پارادوکسی کرده‌اند. تنش مستمر میان این نمادهای متناقض‌نما در نهایت به زندگی و شادی می‌انجامد.

ولا لا أستطيع الموتَ في الموتِ الَّذي لا موتَ فيه (درویش، ۱۹۹۹، ج ۲: ۱٦٦) (ترجمه: نمی‌توانم بمیرم در مرگی که در آن مرگ نیست)

درویش در دوران زندگی، شاهد ناملایمات بسیاری بود؛ جنگ‌ها، درگیری‌های سیاسی، اختلافات داخلی و بی‌ثباتی اجتماعی از جمله مسائلی بود که روح حسّاس شاعر را می‌آزرد و او را وادار به سرودن می‌کرد، سروده‌هایی که گاه سرشار از ناامیدی و یأس بود و گاه سرکش و طغیانگر.

مفهوم متناقضی که در شعر فوق نهفته است، ابتکاری، متفاوت و معنادار است. درویش در اینجا با ارائهٔ تصویری متناقض بین مرگ و عدم مرگ، آشنایی‌زدایی کرده است. تفسیر شاعر از مرگ، تفسیری متعالی است که سعی می‌کند بر متن چیرگی پیدا کند و معناهای دیگر را به نفع خود مصادره نماید.

ترا گر شهید از ستم ساختند ستم‌پیشگان برد را باختند

(کاشانی، ۱۳۷۲: ۱۳۲)

پیوند پدیده‌های متضاد از امکانات برجسته‌سازی هنری است که مشفق با آشنایی‌زدایی و هنجارستیزی دست به آفرینش اعجاب‌برانگیز آن‌ها زده است تا از این راه، تأثیر سخن خود را تقویت کند. این شاعر بزرگ، بارها از این امکان، بهره جسته و کلام خود را به این زیور آراسته است. «برد را باختن» نمونه‌ای از

پارادوکس‌های زیبا و هنری است که بی‌نیاز از ذکر هرگونه توضیحی است. مشفق به شکلی شاعرانه که مختصّ هنر شاعری اوست، این تصویر را ترسیم کرده است. آمیختن برد و باخت بیانی نقیضی است که شاعر با آوردن آن، آشنایی‌زدایی و خلاف رسم زمانه نگریستن و پاک کردنِ غبار عادت را نمایان کرده است.

«وأنا أسيرٌ حرته سلاسلُ/ وأنا طليقٌ قيّدته رسائلُ» (درویش، ۱۹۹۹، ج ۲: ۱۱٤).

(ترجمه: من اسیری هستم که زنجیرها او را آزاد کرده‌اند. من آزادی هستم که نامه‌ها مرا دربند کشیده‌اند.)

در حقیقت، آنچه باعث پیدایش کلام پارادوکسی می‌شود، خیال پیچیدهٔ ذهنی است. در نگاه اوّل به نظر می‌رسد این شعر معنای درست و قابل قبولی ندارد. آیا کسی می‌تواند اسیری باشد که زنجیرها او را آزاد کنند؟ یا آزادی باشد که نامه‌ها او را دربند کنند؟ امّا با درنگ بیشتر، متوجّه بیان نقیضی شاعر و معنای آن می‌شویم. نیرو، عاطفه و حرکتی که درویش از طریق بیان نقیضی بر الفاظ وارد کرده است، بر تأثیر کلام او افزوده است.

چشم بیدار مرا خواب پریشانی‌ها　　بست زنگار، در آینهٔ حیرانی‌ها

(کاشانی، ۱۳۷۲: ۱۳۴)

مشفق از شگرد و هنر تناقض بهره می‌جوید تا زبان شعرش را برای مخاطب بیگانه سازد. چشم بیدار، هیچ‌وقت خواب نیست و چشم خوابیده، هیچ‌وقت بیدار نیست. این جملهٔ متناقض، «حیرت و تعجّب» شاعر را برای مخاطب تداعی می‌کند.

هنر در ذات تو آغاز و انجام شکوفایی　　مبارک باد در سیر زمان انجام و آغازت

(کاشانی، ۱۳۹۲: ۷۶۲)

مشفق، شعر را می‌شناسد و در کنار آن به آرامش می‌رسد. وی با مهارت و هنرمندی دست به آفرینش ترکیبات متناقضی می‌زند که خواننده در آغاز امر متوجّه تازگی و طراوت در آن نمی‌شود. اصولاً جمع «آغاز و انجام» امکان‌پذیر نیست، امّا شاعر با بیانی صریح و بی‌پیرایه، این ترکیب را به کار می‌گیرد. زیبایی این بیان نقیضی در آن است که علاوه بر معنای جدید، سبب ایجاز و اقتصاد زبانی شده است.

لا نهایه للبدایه... (درویش، ۲۰۰۹، ج ۱: ٦۲) (ترجمه: هیچ انتهایی برای آغاز نیست)

«هوشمندی شاعرانه به یاری انواع عناصر تصویری و تخیّلی به واژه زندگی می‌بخشد.» (علوی‌مقدّم، ۱۳۷۷: ۶۴). در شعر، زبان شعر، اوّلین عنصری است که خود را نشان می‌دهد. هیچ آغازی بی‌انجام نیست؛ بنابراین، تنها در دنیای ذهنی شاعر است که آغاز، بی‌انجام است.

«**بعد البعدِ/ بعیدُ کلما ابتعدوا/ صار البعیدُ قریباً من خطوط یدی**» (درویش، ۱۹۹۹: ج ۲: ۲٤٤).

(ترجمه: دوردست دور شد/ دور شدند به همان اندازه که دور شدند/ دوردست به خطوط دستم نزدیک شد).

عناصر متضاد دور و نزدیک در اشعار بالا، ترکیب متناقضی را تشکیل داده‌اند. شاعر با ابهام هنری‌ای که در شعر ایجاد کرده است، خواننده را به درنگ و کشف معنا وامی‌دارد و در نتیجه او را به التذاذ روحی می‌رساند.

زندهٔ مرده‌دل از پیری‌ام، امّا بر دوش می‌کشم بار توانگیر گران‌جانی را

(کاشانی، ۱۳۸۱: ۶۶)

ترکیب «زندهٔ مرده‌دل» در مرز واقعیّت و فراواقعیّت ایستاده و تعلّق کامل به هیچ‌یک از این دو جهان ندارد، امّا در عین حال، به صورت کامل فارغ از این دو نیز نیست. این مسئله، سبب شده که شاعر بتواند به کمک تصویرهای غیر واقعی، جهان عینی و واقعی را در دنیای ذهن خود بازسازی کند.

صیف في الشّتاء وفي الخریف ربیعُ نفسکِ (درویش، ۲۰۰۹، ج ۲: ٦٨٤) (ترجمه: در زمستان چون تابستانی و در پاییز، چون بهار جانت.)

تناقض در شعر فوق، بیشتر ترسیم‌کنندهٔ موقعیّت فراشعری و خارج از متن است. درویش برای بیان معانی و مفهوم‌های بلند مورد نظرش از بیان پارادوکسی استفاده کرده است.

شکنج خاطر من مجمع پریشانی‌ست که در کمند شب تار موی اوست هنوز

(کاشانی، ۱۳۸۸/ ب: ۱۲۱)

ترکیب «مجمع پریشانی» ذهن مخاطب را برای درک مفهوم بیت به حرکت وامی‌دارد و مفهومی عمیق را القا می‌کند که در ذهن ماندگارتر و نافذتر است. البتّه این ترکیب نقیضی را اوّلین‌بار حافظ به کار برده است:

و جمع کن به احسانی حافظ پریشان را ای شکنج گیسویت مجمع پریشانی

(حافظ، ۱۳۷۸: ۴۷۳)

«**الکلام الّذي لم أقله لها/ قتله، والکلام الّذي قتله/ لم أقله لهیلین**» (درویش، ۱۹۹۵: ۱۰٤)

(ترجمه: کلامی که به او نگفتم، گفتم و کلامی که به هلن گفتم، نگفتم.)

پرواز خیال و درون پرآشوب شاعر، گاهی موجب آفرینش شعرهای بسیار زیبایی می‌شود. در شعر بالا، ذهن شاعر با مفهوم تازه‌ای مواجه است؛ بنابراین، باید با استعداد زبانی و واژگانی مناسبی مفهوم ذهنی خود را بیان کند، ناگزیر به بیان نقیضی می‌پردازد. استخدام فعل «گفتم» بلافاصله پس از فعل «نگفتم» و «نگفتم» پس از «گفتم» دور از ذهن به نظر می‌رسد.

کشیده سر به سوی بی‌سویی، از دامن بهمن به چشم دل، قیامت قامت تکبیر را دیدم

(کاشانی، ۱۳۸۸/ الف: ۷۹)

در بیت بالا، مفهوم یک جملهٔ پارادوکسی، خلاصه و فشرده و به صورت ترکیبی درآمده که در عین حال، حاوی دو مفهوم متناقض است. ساختار کلّی این سخن، بر پارادوکس بنا نهاده شده است. «سوی بی‌سویی» از جمله ترکیبات متناقض در شعر فارسی است که پیش از این نیز در شعر مولانا و دیگران به کار رفته است کاربرد آن در این شعر، آزادی ذهن شاعر را که والاترین خصیصهٔ شعرش است به تصویر کشیده است. این ترکیب در اشعار شفیعی کدکنی نیز کاربرد دارد.

«**لم یبق لي غیر الّذي لم یبق لي**» (**درویش، ۱۹۹۹، ج ۲: ۲۷۹**) (ترجمه: برای من باقی نمانده است جز آنچه باقی نمانده است.)

بیان نقیضی در بند بالا، نقش مهمّی در آشنایی‌زدایی ایفا می‌کند؛ زیرا شاعر با نگاه و بیانی متفاوت به ادای مطلب پرداخته است. شاعر سخن را با اعجاب ادبی شروع کرده و با همان اعجاب به پایان رسانده است و همین اعجاب، خود برانگیزانندهٔ حواس خواننده است.

«**لیس في أمّي سوی أمَّ هنالک تنتظره**» (**همان: ۲٤۹**) (ترجمه: در مادرم نیست جز مادری که آنجا در انتظارش است.)

«شعر محمود درویش، نشانه و بازتابی از یک زندگی است.» (زینی‌وند و همکاران، ۱۳۹۴: ۱). شعر او گاه آنقدر دردناک است که اشک هر انسان دردمندی را درمی‌آورد. پیدایش جملهٔ جدید و متناقض در بند بالا، نتیجهٔ احساس نیاز شاعر به مصالح زبانی تازه است تا بتواند اندیشهٔ متفاوت خود را به زیباترین شکل بیان کند.

۲-٤-۲. متناقض‌نماهایی که در آن‌ها به جای یکی از پایه‌های تضاد از متعلّقات آن آمده است

در فراسوی زمان همهمهٔ بی‌خبری است از خبریافتگان گر خبری باید داشت

(کاشانی، ۱۳۸۸/ ب: ۸۲)

تجربهٔ شعری، معادل همان تجربهٔ بشری است که به زبان شعر سروده شده است. مشفق از شاعرانی است که در زمان دفاع مقدّس توانست تجربهٔ خود را در مقایسه با اشعار قبل از انقلاب، افزایش دهد. در این نمونه، «همهمه» وجود «بی‌خبری» را نقض می‌کند.

وُلدتُ إلی جانب البئرِ والشّجراتِ الثّلاثِ الوحیدات کالرّاهباتْ وُلدتُ بلا زفة وبلا قابلة... (درویش، ۲۰۰۰: ۲٦۷)

(ترجمه: من در کنار چاه و سه درخت تنها که مانند راهبه‌ها بودند به دنیا آمدم، من بدون ازدواج و ماما به دنیا آمدم).

مِن الأسودِ ابتدأَ الأحمرُ... ابتدأَ الدّمُ/ هذا أنا، هذه جثّتي... (همان).

(ترجمه: سرخی و خون از سیاهی آغاز می‌شود؛ این منم و این هیکلم.)

در شعر درویش، عناصر شعر، بیهوده و فقیر نیستند، بلکه به خوبی، روند حاکم بر بافت شعر را هدایت می‌کنند؛ بنابراین در وهلهٔ اوّل، چشم خواننده را نوازش می‌دهند و در مرحلهٔ بعد، بر ذهن و جان مخاطب تأثیر می‌گذارند. حضور درد و رنج در تمامی سطور و واژگان شعر درویش دیده می‌شود. رنگ‌ها، دیدگاهش را به سمت نقطهٔ آغاز حوادثی سوق می‌دهد که با تحوّلی حاصل درد و مصیبت و شکیبایی است.

درون شعلهٔ یاقوت سوختم بی‌دود ز آتشی که به کاشانهٔ دل افتاده است

(کاشانی، ۱۳۸۸/ ج: ۱۲۷)

تضادهای درونی آدمی، سراسر اسباب صیقل نفس بوده و هست و گاه آزمون انتخاب را محک خواهد زد. آنچه آدمی را **خلیفة الله** می‌خواست، حاصل چنین معجونی را به چالش می‌کشد.

ترکیب «سوختن بی‌دود» در مرحلهٔ نخست ممکن است پوچ و بی‌معنا به نظر آید، امّا در پشت معنای پوچ ظاهری آن، حقیقتی نهفته است و همان تناقض ظاهری جمله، باعث توجّه شنونده یا خواننده و کشف مفهوم زیبای پنهان در آن می‌شود. شاعر «بدون دود» سوخته است. شاعر «دود» را که نشانهٔ «سوختن» است، نقض می‌کند:

در گلوی خشک من رودیست جاری از عطش در کویر او چه غم گر جوی زمزم نیستم

(کاشانی، ۱۳۸۸/ ب: ۷۶)

در بیت بالا، شاعر رفتار تناقض‌آمیز خود را هدف می‌گیرد. زبان پارادوکسیکال مشفق، سطوح و وجوه گوناگون دارد و در جریان خلاّقیّت هنری شاعر اغراض و کارکردهای متعدّدی به خود می‌پذیرد.

«**وطني/ يا أيها النّسر الّذي يغمدُ منقارَ اللّهب/ في عيوني/ أين تاريخ العرب**» (درویش، ۱۹۹۹، ج ۱: ۲۳۳)

(ترجمه: وطنم ای عقابی که منقار آتش را در چشمانم فرومی‌بری، تاریخ عرب کجاست؟)

نقش اساسی کلمات این است که سنگ‌های ساختمان شعر باشند. «زبان برای شاعر امروز عرب هدف نیست، بلکه کلیدی است برای ورود به جهانی فراخ‌تر و کرانه‌هایی دورتر. ارزش واژه‌ها از نظرگاه او به میزانی است که بتواند رؤیاها، سایه‌روشن‌ها و الهام‌ها را در پیرامون او برانگیزد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۰۲).

«أنا زين الشّباب، وفارس الفرسان أنا/ ومحطم الأوثان/ حدود الشّام أزرعها/ قصائد تطلق العقبان/ وباسمك صحتُ بالاعدا/ كُلي لحمي إذا شئت يا ديدان» (درويش، ۱۹۹۹، ج ۱: ۵۸)

(ترجمه: من زینت جوانان و شهسوار سوارکارانم. من، شکنندهٔ بت‌ها هستم، در مرزهای شام آنها را می‌کارم. چکامه‌هایی دارم که عقابان را آزاد می‌کند. با نام تو بر دشمنان فریاد زدم، ای کرم‌ها اگر می‌خواهید گوشتم را بخورید.)

اندیشهٔ شکستن عادت و هنجارهای رسمی جامعه در شعر درویش، ناشی از روح ناآرام اوست. تقابلی که در بند بالا به چشم می‌خورد، زبان سادهٔ احساس راکد شاعر را به دست واژگان سپرده که در عین حال تناقض پنهان و نهفتهٔ ذهن شاعر را بیدار می‌کند که برای ایجاد مبالغه و اغراق و برجسته نشان دادن شعر به کار رفته است.

دیرآشنایی، در پس دیوار تردید از خویش و از دنیای خود بیگانه بودن؟!

(کاشانی، ۱۳۸۸:ج/ ۱۳۳)

تلقّی ذات و رفتار پارادوکسیکال از انسان، کانونی‌ترین نگرش فکری در این بیت است. بیشتر انسان‌ها، توأمان با خویش و دنیای خویش، بیگانه‌اند که این تعبیر، انسان را در ماهیّت دوپاره و پارادوکسیکال قرار می‌دهد.

چه می‌خواهی از آن دودی که ریزد شعله در آهی چه می‌جویی در آن آبی که دارد خوی آذرها

(کاشانی، ۱۳۸۸:ب/ ۱۱۹)

وجود تناقض بنیادین در بیت بالا اصولاً لازمهٔ پویایی شعر است.

«قبل أن نتذكّر واشنطن العادله» (درويش، ۱۹۹۹، ج ۲: ٥٤) (ترجمه: پیش از آنکه واشنگتنِ عادل را یاد آوریم.)

محمود درویش، سبک و زبانی برمی‌گزیند که متناسب با اندیشه و جهان‌بینی اوست. او برای بیان مفاهیم سیاسی و اجتماعی و بنابر ذهنیّت پارادوکسیکال خود با زبان متناقض و پارادوکسی خویش نه‌تنها به نقد و رسواسازی نیروهای قدرت می‌پردازد، بلکه زبان قدرت را خنثی می‌کند و نشانه‌های آن را به بازی می‌گیرد. از دیدگاه شاعر، ایجاد امنیّت در جوامع در سایهٔ اجرای عدالت و دادگری محقّق می‌شود. او با آوردن صفت «عادل» برای «واشنگتن» ترکیبی متناقض و هنری آفریده است. درویش به کمک این ترکیب مضمون ادّعایی کذب شعری آفریده و با گریز از منطق حاکم بر هستی به آفرینش جهانی دیگر دست زده است. او با آوردن این ترکیب نقیضی هنرمندانه، فضایی می‌سازد که خواننده را میان دو امر متناقض شناور می‌کند.

«**كانوا طيبين وساخرين/ لا يعرفون الرّقص والمزمار/ إلّا في جنازات الرّفاق الرّاحلين**» (**درويش، ۱۹۹۹، ج ۲: ٥٤**)
(ترجمه: خوش‌دل و شوخ بودند. رقص و نی را نمی‌شناختند مگر بر نعش دوستان سفره کرده.)

شعر درویش، حکایت از دردی عمیق دارد. شعر او تنها حرف و واژه نیست، بلکه تصویر و نمایشی است که بر اساس حروف و کلمه صورت می‌گیرد. درگذر از چنین تجربه‌هایی است که او به زبان بسیار خاصّ خود می‌رسد که ترکیبی است از تمام تناقضات ویژهٔ خود و ایجاد فضای ذهنی خاصّ در شعر.

«**الزّنبقاتُ السّودُ في قلبي.**» (**درويش، ۲۰۰۰: ۱۸٤**) (ترجمه: زنبق‌های سیاه در قلبم است.)

از نظر محتوایی، شعر بالا، القاکنندهٔ فضایی غم‌بار، یأس‌آلود و تأسّف‌بار است که هر مخاطب دردآشنایی را متأثّر و غمگین می‌کند.

ترکیب «زنبق سیاه» به خوبی گویای وضعیّتی متشنّج و پا در هواست که شاعر با چشم‌های تیزبین خود آن را درک می‌کند و شرایط آنقدر به‌هم‌ریخته می‌شود که رنگ زنبق سیاه است. وجود زنبق سیاه در قلب، معادل خوبی برای فقدان آرامش و نبود امنیّت در جامعه و تداعی‌کنندهٔ ظلم و استبداد است.

نشـــان عاشـــقان در بی‌نشـــان اســـت　　مـــرا از بـــام هیچســـتان بخوانیـــد

(کاشانی، ۱۳۸۸: ب/ ۳۸)

هنجارشکنی و آشنایی‌زدایی عبارت متناقض «نشان در بی‌نشان بودن» در بیت برجستگی ایجاد کرده است. در این بیت، گویی شاعر «نشان بی‌نشان» مصراع اوّل را در مقابل «هیچستان» در مصراع دوّم قرار داده است تا مخاطب بتواند به درک عمیق‌تری از مفهوم شعر برسد. نسبت «نشان» به «بی‌نشان» مانند نسبت زندگی است به مرگ.

لا أشتهي أن أشتهيه (**درويش، ۱۹۹۹، ج ۲: ١٦٦**) (ترجمه: آرزو ندارم که آن را آرزو کنم).

جملهٔ بالا، یک تصویر متناقض هنری است و این عبارت «آرزو ندارم که آرزو کنم» تنها در کارگاه خیال شاعر توانمندی چون محمود درویش بافته و ساخته می‌شود.

مشفق کاشانی و محمود درویش با کمک متناقض‌نماها، گاه مفاهیم شعر خود را از حوزهٔ ایران و فلسطین نیز فراتر برده‌اند و شعر آن‌ها بازتاب رنج تمام انسان‌هاست و به همین دلیل شعر این دو شاعر، تنها بیان‌کنندهٔ دردهای انسان ایرانی و فلسطینی نیست، بلکه همهٔ رنج‌دیدگان سرافراز زمین را دربر می‌گیرد.

تهـــی از خویشـــتن چـــون گردبـــادی　　بـــه صـــحرای جنـــون وامی‌گـــذاری

(کاشانی، ۱۳۸۱: ۱۰۶)

در بیت بالا متناقض‌نمایی که در سطح جمله آمده است، متناقض‌نما بر پایهٔ تشبیه است.

«ليس لي قصرٌ وما عرش أبي/ غير فأسٍ خشبيّه/ لا أغنّي مثلما غنيّت تحت الكواكب للخيول العربي/ وتناديني تعال؟!» (درویش، ۱۹۶۹: ۵۹)

(ترجمه: تاج و تخت پدرم از آن من نیست تنها تبری چوبی دارم آن‌گونه‌ای که برای اسبان عربی در زیر ستارگان آواز خواندی و مرا به آمدن فراخواندی آواز نمی‌خوانم؟!)

دستگاه منظّم فکری محمود درویش بر همهٔ فعّالیّت‌های ذهنی و تخیّلی وی حکم می‌راند، ساخت پنهان ذهن و شخصیّت او را آشکار کرده است و شیوهٔ بیانی مسلّط او را موجب شده است.

تناقضات هنری در لایه‌های پنهانی شعر وی، مدام تغییر وضعیّت می‌دهند، تناقضاتی که در یک محور کشف و به تناقضات دیگری در محور دیگر ختم می‌شوند. خلاقیّت و ابتکار او در گونه‌های مختلف زبانی در انتخاب واژگان و تلفیق آن در دو محور جانشینی و همنشینی توانایی دلپذیری را در تناسب معنایی و لفظی ایجاد کرده است.

به گفتهٔ «لاند»: «ما می‌توانیم تعداد زیادی جمله‌های جدید خلق کنیم و آن‌ها را درک نماییم، چراکه می‌توانیم با استفاده از قواعد، کلمات را باهم ترکیب کنیم و دو مرتبه به ترکیب‌های دیگری دست بزنیم. حتّی یک رشتهٔ عجیب و ناآشنا از کلماتی که ما آن‌ها را قبلاً در کنار هم نشنیده‌ایم، اگر به صورت جمله ارائه شوند، قابل درک خواهند بود.» (۱۳۸۸: ۱۷)

«وانتمائي إلى خُضرة الموت حقٌ» (درویش، ۱۹۹۹، ج ۱: ۹۳)

(ترجمه: و انتساب من به سبزی مرگش واقعی است).

اضافهٔ «**خضر**» به «**موت**» به روش بیان نقیضی است.

بیان نقیضی «**خُضرة الموت**» دارای ارزش هنری و زیباشناختی بسیار است. در این بیان، پارادوکسی دو گونه ناساز و متضاد، در عین تضاد، باهم پیوسته‌اند و معنای تازه‌ای از تزویج آنان تولّد یافته است.

«أجدادُنا أحفادُنا.» (درویش، ۱۹۹۹، ج ۲: ۷۳) (ترجمه: نیاکان ما نوه‌های ما هستند.)

«وليكن/ وليكن غدنا حاضراً معنا/ وليكن حاضراً أمسنا معنا» (درویش، ۱۹۹۵: ۱۰۹)

(ترجمه: و باشد... فردای ما در حال حاضر با ما باشد و دیروز ما در حال حاضر با ما باشد.)

شفیعی کدکنی در کتاب *شعر معاصر عرب* می‌گوید: «محمود درویش خود را نغمهٔ نایی از ارکستر همهٔ آن‌هایی می‌داند که غبار دیروز را از چهرهٔ زندگی می‌زدایند» (۱۳۸۰: ۲۵۵). ترکیبات پیچیده و متناقض در

اشعار درویش، جایگاه ویژه‌ای دارند و حائز اهمّیّت هستند و همین ترکیبات و جملات پیچیده، شعر او را برای مخاطب سرشار از پتانسیل می‌کند و احساسات و عواطف او را برمی‌انگیزد.

۳. نتیجه

نزدیکی مفاهیم در ترکیبات متناقض دو شاعر به گونه‌ای است که قرار گرفتن در فضای شعر محمود درویش با آن فضای پیچیده و شکوهمند، همان حسّی را در مخاطب ایجاد می‌کند که فضای سادهٔ شعر مشفق القا می‌کند. محور اصلی ساختار اشعار هر دو شاعر بر تفاوت و تباین دوگانهٔ ترکیبات نقیضی استوار است که با بیانی شاعرانه و آهنگین ادا شده است و هر دو شاعر با ترکیب امور متناقض، وحدتی غیر قابل باور به وجود می‌آورند.

به کارگیری متناقض‌نماهای ادبی از رموز بلاغت شعر هر دو شاعر است. این شیوه در شعر درویش بسامد گسترده‌ای دارد و درخور تأمّل است. برخلاف مشفق که متناقض‌نما را به عنوان عنصری دست‌مایهٔ بیان احساسات شورانگیز و ارائهٔ پیام خود به کار قرار می‌دهد، گزینش آگاهانهٔ متناقض‌نماها در شعر محمود درویش سبب شده که این شاعر بتوانند اندیشه‌های پیچیدهٔ خویش را در لفّافهٔ این ترکیبات بگنجانند. متناقض‌نماها در شعر درویش در حکم سایه‌روشن زبان شعر وی است که ظرافت در لفظ و رقّت و ابهام در معنی را موجب می‌گردد، به طوری که گویی بنیان هنر شاعری این شاعر پارادوکس است.

بیان مغایر و استفاده از تصوّر کلّی یا ایده‌هایی که متناقض و مغایر باهم هستند در اشعار این دو شاعر به وفور دیده می‌شود و هر دو شاعر نقش متناقض‌نما را در توسعهٔ دامنهٔ خیالی به خوبی شناخته‌اند و از تنوّع آن، در بیان جهان‌بینی خویش سود جسته‌اند. مشفق کاشانی و محمود درویش هر کدام، جهت‌های متفاوتی در کاربرد متناقض‌نما برای خود برمی‌گزینند و از آن رهگذر، هر کدام ساختار و صورت معنایی خاصّی به دست می‌آورند. ترکیبات متناقض‌نما در تجسّم عاطفه و احساس مشفق و درویش، نقش فعّال و مؤثّری داشته‌اند.

محمود درویش با نگاه تیزبین و ژرف‌اندیش خود، متناقض‌نماها را وسیلهٔ بسیار مهمّی برای نشان دادن نکات مهمّ و پیچیده و زیباآفرینی یافته، به همین دلیل، تناقض‌ها بیشترین سهم را در واژه‌گزینی این شاعر داشته است. شعر این شاعر در به کارگیری این شیوه، برجستگی خاصّی دارد. متناقض‌نماها در شعر او، چه در حوزهٔ زبان و چه در حوزهٔ معنا، سبب برجستگی کلام و نوعی آشنازدایی در اشعار شده است. شعر درویش با استفاده از شگرد ادبی و معیارهای خاص، از ابهام‌ها و متناقض‌نماهایی سرشار است که مخاطب را در مسیرهای فراز و نشیب با خود همراه می‌کند. استفادهٔ درویش از متناقض‌نماها که در جهت تعمیم‌دهی معناگریزی، ایجاد بار عاطفی، عشق، بیان طنز با لحنی نرم و نامرئی است، می‌تواند نوعی تخیّل غافلگیرانه در شعر وی محسوب شود.

یکی از رویّه‌های مهمّ متناقض‌نمایی در اشعار محمود درویش، غرابت زبانی اشعار و نامتعارف بودن روش بیان است. درویش از رهگذر ترکیبات متناقض‌نما، در ساختن ترکیب‌های ابداعی در اشعار خود سود جسته است و

کاربرد ترکیب‌هایی که دارای تناقض هستند، سبب زیبایی دوچندان اشعار وی گردیده است؛ زیرا درویش با ابداع و ساخت این‌چنین ترکیباتی خواننده و شنوندهٔ اشعار خود را به تعمّق و اندیشه وامی‌دارد، به طوری که این کنکاش ذهنی سبب اقناع خاطر آنان می‌گردد.

مشفق نیز در بافت زبانی، با دخالت دادن کلمات یا عباراتی که بیشتر در محور همنشینی اتّفاق می‌افتد آن‌ها را در سطح زبان جاری می‌سازد و آنگاه با اکتشاف مفاهیم موجود در آن، ناخودآگاه ترکیبات متناقض‌نمایی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد و بی‌آنکه خواننده متوجّه این ناسازگاری باشد، شاعر به نوعی اصالت هنر می‌رسد که هم مخاطب و هم شاعر از سیر و سلوک در این وادی به کشفیّات تازه‌ای نیز دست می‌یابند. نکته و نتیجهٔ یافتنی در این پژوهش در مورد ترکیبات متناقض در شعر مشفق کاشانی این است که بیشتر ترکیبات نقیضی به کار رفته در شعر این شاعر، در شعر گذشتگان نیز آمده است؛ امّا در مورد محمود درویش این قضیه صدق نمی‌کند و این شاعر، زمانی که معنا و مفهوم درونی خود را نمی‌تواند با کلمات و قوانین معمول زبان، به درستی، بیان کند، ناچار به سمت شکستن هنجارها و در نتیجه ساختن زبانی دیگر پرواز می‌کند. استفاده از تصویرهای متناقض از سوی این شاعر عرب، از رونق و رواج ویژه‌ای برخوردار است. بسامد استفاده از این امکان بیانی، آنقدر هست که این پدیده را می‌توان به عنوان یکی از ویژگی‌های سبکی شعر او به شمار آورد. فراوانی و تنوّع ترکیبات متناقض در اشعار محمود درویش به نسبت اشعار مشفق کاشانی بیشتر است.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. امین مقدسی، ابوالحسن (۱۳۸۶)؛ **ادبیّات تطبیقی**، چاپ اوّل، تهران: دانشگاه تهران.

۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)؛ **سفر در مه**، تهران: زمستان.

۳. تسلیمی، علی (۱۳۸۸)؛ **نقد ادبی: نظریّه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیّات فارسی**، تهران: کتاب آمه.

۴.خرّمشاهی، بهاءالدّین، (۱۳۷۸)؛ **حافظ**، چاپ سوّم، تهران: انتشارات طرح نو.

٥. درویش، محمود (١٩٩٥)؛ **لماذا تركتُ الحصان وحيداً**، الطّبعة الأولى، بيروت: دار رياض الرئيس للكتب.

٦. -------- (١٩٩٩)؛ **ديوان**، الطّبعة الرّابعة عشرة، بيروت: دار العودة.

٧. -------- (١٩٦٩)؛ **يوميات جرح فلسطيني**، بيروت: دار العودة.

٨. -------- (٢٠٠٩)؛ **ديوان الأعمال الجديدة الكاملة**، الطبعة الأولى، بيروت: رياض الريس للكتب و النشر.

٩. -------- (٢٠٠٠)؛ **ديوان**، بغداد: دار الحرّ.

۱۰. دیچز، دیوید (۱۳۷۰)؛ **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ محمّدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، چاپ سوّم، تهران: علمی.

۱۱. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۵)، **موسیقی شعر**، تهران: توس.

۱۲. ---------- (۱۳۸۷)، **شعر معاصر عرب**، چاپ اوّل، تهران: سخن.

۱۳. علوی‌مقدّم، مهیار (۱۳۷۷)؛ **نظریّه‌های نقد ادبی معاصر**، چاپ اوّل، تهران: سمت.

۱۴. فتوحی، محمود (۱۳۸۵)؛ **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

۱۵. کاشانی، مشفق (۱۳۷۲)؛ **آینهٔ خیال**، چاپ اوّل، تهران: کیهان.

۱۶. ---------- (۱۳۸۸/ الف)؛ **دیباچهٔ تقدیر**، جلد سوّم، چاپ اوّل، تهران: انجمن قلم ایران.

۱۷. ---------- (۱۳۸۸/ ب)؛ **بهشت گمشده**، جلد اوّل، چاپ اوّل، تهران: انجمن قلم ایران.

۱۸. ---------- (۱۳۸۸/ ج)؛ **نفس نسترن**، چاپ اوّل، تهران: انجمن قلم ایران.

۱۹. ---------- (۱۳۸۱)؛ **شب، همه شب**، چاپ اوّل، تهران: دارینوش.

۲۰. ---------- (۱۳۸۶)؛ **اوج پرواز**، چاپ اوّل، تهران: اطّلاعات.

۲۱. لاند، نیک (۱۳۸۸)؛ **زبان و اندیشه**، ترجمهٔ حبیب‌الله قاسم‌زاده، تهران: ارجمند و نسل فردا.

۲۲. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)؛ **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، چاپ اوّل، تهران: فکر روز.

۲۳. ولک، رنه و آوستین وارن (۱۳۸۳)؛ **نظریهٔ ادبیّات**، ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

۲۴. یاکوبسن، رومن (۱۳۷۱)؛ **زبان‌شناسی و نقد ادبی**، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: تشرفی.

ب: مجلاّت

۲۵. اشرافیان مهرآباد، هوشنگ (۱۳۸۸)؛ «زبان پارادوکس»، **فصلنامهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی**، دورهٔ ۲۳، شمارهٔ ۲، صص ۳۵-۳۸.

۲۶. راستگو، سید محمّد (۱۳۶۸)؛ «خلاف‌آمد عادت»، **کیهان فرهنگی**، تهران، سال ششم، شمارهٔ ۹، صص ۲۹-۳۱.

۲۷. زینی‌وند، تورج (۱۳۹۲)؛ «ادبیّات تطبیقی و مقولهٔ فرهنگ»، **کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی دانشگاه رازی کرمانشاه**، شمارهٔ ۱۲، صص ۱-۱۶.

۲۸. ----------؛ علی سلیمی؛ فاطمه کلاهچیان و حسین عابدی (۱۳۹۴)؛ «نشانه‌شناسی پدیدهٔ کودک جنگ در شعر محمود درویش»، **مجلّهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربی**، شمارهٔ ۲۷، صص ۸۹-۱۱۴.

۲۹. عبّاسی، نوذر؛ علی باقر طاهری‌نیا و فاطمه صادقی‌زاده (۱۳۹۴)؛ «نقد و بررسی تطبیقی تزاحم تصاویر در شعر منوچهری دامغانی و ابن‌خفاجهٔ اندلسی»، **کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی**، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۶۵-۱۸۵.

۳۰. علیپور، صدیقه و ربابه یزدان‌نژاد (۱۳۹۲)؛ «زیبایی‌شناسی پدیدهٔ مفهومی عشق با نگاهی تطبیقی به اشعار شاملو و قبانی»، **نشریهٔ ادبیّات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان**، سال چهارم، شمارهٔ ۸، صص ۲۰۳-۲۲۶.

۳۱. قندهاریون، عذراء و علیرضا انوشیروانی (۱۳۹۲)؛ «ادبیّات تطبیقی نو و اقتباس ادبی»، **ویژه‌نامهٔ فرهنگستان ادبیّات تطبیقی**، دورهٔ چهارم، شمارهٔ اول، صص ۱۰-۴۳.

۳۲. محسنی، مرتضی؛ سیاوش حق‌جو و عفت سادات غفوری (۱۳۹۲)؛ «بررسی و مقایسهٔ متناقض‌نما در غزلیات سنایی و عطار»، **مطالعات زبانی بلاغی**، سال چهارم، شمارهٔ هشتم، صص ۱۶۹-۱۹۲.

۳۳. مرتضایی، سیّد جواد (۱۳۸۵)؛ «نقد و تحلیل پارادوکس در روند و سیر تاریخی و بلاغی»، **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی اصفهان**، دورهٔ دوم. شمارهٔ ۴۷، صص ۲۱۷-۲۳۵.

۳۴. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۶)؛ «متناقض‌نما در ادبیّات»، **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد**، سال بیست و هشتم، شمارهٔ ۴ و ۳، صص ۲۷۱-۲۹۴.

بحوث في الأدب المقارن (فصليّة علميّة – محكّمة)
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي كرمانشاه
السّنة السّادسة، العدد ٢٢، صيف ١٣٩٥ هـ.ش/ ١٤٣٧ هـ.ق/ ٢٠١٦ م، صص ٢١٣-٢٣٣

عمليّة المفارقة الأدبية في شعر مشفق كاشانى ومحمود درويش (دراسة مقارنة)[١]

توران محمّدي[٢]
الدّكتوراه في فرع اللّغة الفارسية وآدابها، جامعة سيستان وبلوشستان، مدرّس جامعة الحرّة، مدرّس كلّيّة مهنية، سماكرمانشاه، ايران
مريم خليلي جهانتيغ[٣]
أستاذ في قسم اللّغة الفارسية وآدابها، جامعة سيستان وبلوشستان، ايران
محمّد باراني[٤]
أستاذ مشارک في قسم اللّغة الفارسية وآدابها، جامعة سيستان وبلوشستان، ايران

الملخّص
تعدّ المقارنة أداة للتوصّل إلى الحقيقة وفنّ التّصوير من الفنون الّتي تعطي أصحابها لذّة ومتعة أدبية. المتتبّع في الأدبين الفارسي والعربي يجد بينهما صلات وجذور تربط الأدبين منذ الزّمن القديم حتّى عصرنا الحاضر. لقد أوجد الأدباء صوراً متناقضة في الأدبين الفارسي والعربي تأكيداً على ما يحتويه الأدبان من المضامين والدّلالات. وفي السّياق ذاته يُعتبر الشّاعران مشفق كاشاني ومحمود درويش من أبرز الشّعراء المعاصرين اللّذين أعارا اهتماماً بالغاً بظاهرة المفارقة في التّصوير الأدبي في الأدبين الفارسي والعربي. الذّهن المتوقّد والقريحة الخصبة الّتي يمتلكها الشّاعران مكّنتهما من شحن أشعارهما بالمفارقات الأدبية الرّامية إلى إثراء الدّلالة. يريد هذا المقال وبمنهج الوصفي التّحليلي دراسة نماذج المفارقات الأدبية لدى الشّاعرين الفارسي والعربي كاشاني ودرويش واعتماداً على المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن لتلقّي المضامين المشتركة والآراء المماثلة لهما. ومن أهمّ مكاسب هذا البحث أنّ آلية المفارقة توجد بوفرة في أشعار الشّاعرين بحيث تُعدّ ملحماً من ملاحم أدبهما. أضف إلى ذلک أنّ الشّاعرين يرميان من وراء صناعة المفارقة التّعبير عن مشاعر التّماسک والتّضامن مع بنى جنسهما. وقد وجدنا أنّ المفارقة لدى الشّاعرين من النّاحية الفنّية والشّكليّة صيغت وصنعت على صورتين: في الصّورة الأولى تتمّ المفارقة بحيث تكون دعائم المفارقة فيها واضحة جلية بحذافيرها وفي الصّورة الثّانية تختفى بعض دعائم المفارقة خلافاً للصّورة الأولى.

الكلمات الدّليليّة: الأدب المقارن، المفارقة الأدبية، مشفق كاشاني، محمود درويش، الشّعر الفارسي، الشّعر العربي.

---

١. تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٨/٨ تاريخ القبول: ١٣٩٤/١١/٢٥
٢. العنوان الإلكتروني: taramoohamade18@gmail.com
٣. العنوان الإلكتروني للكاتب المسئول: khalili@lihu.usb.ac.ir
٤. العنوان الإلكتروني: barani@lihu.usb.ac.ir