

تخیل خلاقانه و تصویرپردازی مبتنی بر آن در شعر شیرکو بیکس و محمود درویش (با تکیه بر ده‌به‌ندی په‌پووله^۱ و مدیح الظل العالی)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۱۱/۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۴/۱۵

یدالله پشابادی^۲
استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

وفور عناصر خیال‌انگیز و ایماژپردازی‌های هنرمندانه و شاعرانه در شعر شیرکو بیکس که به حق او را باید بزرگترین و مبرزترین شاعر نوپرداز در ادبیات کُردی به شمار آورد، به قدری در خور تأمل است که چشم هر خواننده‌ای را و تمام هوش و حواس هر شنونده‌ای را مجذوب خود می‌کند. از این روی، این پژوهش بر آن است که در حوزه‌ی مطالعات ادبیات تطبیقی و به روش تحلیلی-توصیفی، موضوع مورد نظر را در شعر این شاعر و اشعار محمود درویش شاعر نامدار و پرآوازه‌ی عرب، مورد بحث و کنکاش قرار دهد. از آنجا که جامعه‌ی آماری موضوع بس گسترده است، از هر یک از شاعران قصیده‌ای برای این منظور برگزیده شد. استفاده‌ی ماهرانه و شاعرانه از خیال و تخیل‌پردازی در شعر شیرکو بیکس بسیار پررنگ‌تر و متنوع‌تر است؛ حال آن‌که محمود درویش با وجود وسعت خیال و تصویرپردازی‌اش در قصیده‌ی مورد بررسی، چندان به تخیل و گسترانیدن آن دامن نزده است.

واژگان کلیدی: خیال، تخیل، صور خیال، شیرکو بی‌کس، محمود درویش، تحلیل تطبیقی.

۱- مقدمه

از مقوله‌های بنیادین و بسیار پر نقش جهان شعر، صور خیال و تخیل و تصویرپردازی خیال‌آمیز است. شاعر بنا به قوه‌ی خیال و خلاقیت ذهنی خویش شعرش را از تصویرهای تخیل‌آمیز انباشته می‌کند. تصویرپردازی در شعر خالی از خیال نمی‌تواند باشد. تعریف شعر با عنوان «سیلان احساسات» و بیان هنری و ملموس فکر بشر به زبانی عاطفی و آهنگین و نیز با عنوان «رستاخیز کلمات» (فرهمنده، ۱۳۸۹: ۱۰۳)، به میزان بسیار قابل توجهی بر اشعار شیرکو بیکس مطابقت می‌کند. این شاعر ضمن رعایت تناسب و توازن میان محتوا و تکنیک‌های شاعری، تصویرهای خیال‌آمیز بسیار دل‌انگیز و پر نقش و مهیجی آفریده است. محمود درویش شاعر توانای عرب با این که شعر او مالا مال از تصاویر هیجان‌انگیز و تخیلی است، سنگینی کارش را بر لایه‌ی محتوا و موضوع گذاشته است.

۱-۱- بیان مسأله

مطالعه و خوانش نقادانه‌ی شعر جوانب عدیده‌ای را شامل می‌شود. بررسی و تحلیل تصویرپردازی و هنرنمایی‌های شاعر در استفاده از خیال و عناصر وابسته به آن و به کارگرفتنش در آفرینش تصاویر تخیلی و متزاحم یکی از این جوانب عدیده است. این پژوهش بر پایه‌ی کنکاش و تحقیق درباره‌ی خیال و جایگاه و کارکرد آن در تصاویر شعر دو شاعر برجسته‌ی کرد و عرب، شیرکو بیکس و محمود درویش بنیان نهاده شده و در آن کوشش شده است تصاویر فنی و هنری و نقش عنصر تخیل در آن‌ها تحلیل و بررسی شود. بدین منظور سرآغاز آن پرداختن به خیال و تخیل و صور خیال و کارکرد و جایگاه آن در تصویرپردازی است، آن‌گاه پس از معرفی کوتاه دو شاعر و قصایدشان، به تحلیل و تشریح موضوع و استخراج مصداق‌های تصاویر تخیلی و عناصر بلاغی پدید آمده در آن پرداخته شده است. در این بخش تصویرهایی که از رهگذر تشبیه، استعاره، کنایه، تضاد، پارادوکس، و تصاویر تلفیقی آراسته گشته‌اند، پردازش و تحلیل شده‌اند.

۱-۲- پیشینه‌ی پژوهش

خیال و تصاویر پرداخته از آن موضوع پژوهش‌های بسیاری بوده است و کتاب‌های

زیادی هم در این خصوص به رشته‌ی تحریر درآمده است. در این حوزه، درباره‌ی شیرکو بیگس در مجلات و نشریه‌های معتبر مطلبی به چاپ نرسیده است؛ گرچه برخی از آثارش به فارسی برگردانیده شده، اما با این حال پژوهشی که به موضوع خیال و تحلیل تصاویر تخیلی در اشعار این دو شاعر پرداخته باشد، یافت نشد. درباره‌ی محمود درویش اما پژوهش‌ها و نگاه‌هایی چند موجود است. از مهم‌ترین آثار تحقیقی درباره‌ی شخصیت و شعر این شاعر کتاب محمود درویش شاعر الأرض المختلفة از رجاء نقاش است. همچنان که مقالاتی نیز پیرامون شخصیت، شعر و سبک شاعری‌اش به رشته‌ی تحریر درآمده است؛ مانند مقاله‌ی «الخصائص النقدية لمضامين شعر محمود درویش» چاپ شده در مجله‌ی *إضاءات نقدیه* (۱۳۹۰)؛ «سبک‌شناختی قصیده‌ی «لاعب النرد» محمود درویش» چاپ شده در مجله‌ی *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی* (۱۳۸۹). همه‌ی این‌ها در جا و موضوع خود ارج دارد، اما ناگفته‌ها در سبک شعر و به‌ویژه تصویرپردازی این دو شاعر فراوان است.

۱-۳- اهداف و ضرورت پژوهش

تحلیل و تطبیق اندیشه‌ها و تخیلات دو شاعر از دو حوزه‌ی زبانی و ادبی و برابر نهادن تصاویر خیالی آن‌ها به منظور دست یافتن به وجوه شاعرانگی و سبک تصویرپردازی و نقاط افتراق و اختلاف آن‌ها، از جمله اهداف این تحقیق است. همین‌طور از اهم اهداف دیگر این پژوهش، گشودن راهی به انجام پژوهش‌های اصیل و علمی در باره‌ی شعر و ادبیات کردی به واسطه‌ی درپیش گرفتن تحقیق تطبیقی است. این اقدام می‌تواند نتایج ارزنده و پرباری در پی داشته باشد و مسیر پرثمره‌ای را به روی پژوهشگران این حوزه بگشاید.

۲- تعاریف و مبانی پژوهش

۲-۱- تخیل و خیال

در فرهنگ‌ها برای معنای تخیل چنین می‌خوانیم: «تخیل الشیء: تصوّره»؛ یعنی آن را مجسم کرد. ابن منظور آورده است: «تخیل الشیء له: تشبّه»؛ یعنی همانند آن به نظرش آمد (ابن منظور، بی‌تا: ذیل ماده‌ی خیل). دهخدا زیر معنای تخیل «در خیال آوردن»

را ذکر کرده و گفته است در اصطلاح بدیع آن است که شاعر چیزی را در ذهن تخیل کند به سبب تعقل بعضی اوصاف آن که در آن صورت بندد (دهخدا، بی تا: ذیل تخیل). فرهنگ عمید به کار انداختن خیال را در تعریف تخیل آورده است (عمید، بی تا: ذیل تخیل). خیال را نیز در معنای «طیف، سایه و تصویر» آورده‌اند (ر.ک: ابن منظور، بی تا: ذیل ماده‌ی خیل).

خیال از مهم‌ترین عناصر اثر ادبی، و حتی از دید منطقیون و فلسفه‌گرایان عنصر خیال، جوهر شعر است (طالبیان، ۱۳۷۸: ۳۱) که سهم بسیار مهمی در انتقال و دریافت‌های ذهنی شاعر و آشنا نمودن خواننده یا شنونده با دنیای ذهن شاعر دارد. در حقیقت «خیال از عوامل برانگیزاننده‌ی عاطفه‌ی زیبایی و از نتایج آن و در برگیرنده‌ی لذت ابتکار است؛ زیرا باعث تکمیل اندیشه‌ی هنرمند و آفرینش اندیشه‌ای نو و الهام گرفته از آن، می‌گردد» (غریب، ۱۳۷۸: ۴۹). تخیل در آثار هنری و به ویژه در شعر نقش بسیار برجسته‌ای ایفا می‌کند؛ حاصل تخیل، صور خیال و تصویرهای هنری و ادبی است (پورجوادی، ۱۳۸۸: ۲۳-۲۲). گذشتگان، تخیل را تأثیر سخن به وجهی از جوه مانند قبض و بسط در نفس دانسته‌اند (طالبیان، ۱۳۷۸: ۳۱). چنان که ذکر شد، خیال در اثر ادبی وسیله‌ی نشان دادن عاطفه است. از جمله سنجه‌هایی که ناقدان برای ارزیابی خیال یافته و پرداخته‌اند، برخی عبارتند از: بلاغت تصاویر خیالی، نوآوری در خیال یا خیال‌ابتکاری و میزان تأثیرگذاری صور خیالی (اکبری‌زاده و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۶). پس می‌توان ادعا کرد که دامنه‌ی خیال در اشعار شاعران بسیار گسترده است و تصویرهای متنوع و ابتکاری، نتیجه‌ی جستجوی ذهن آنان در پرورش ایماژ و یا معانی تخیلی است؛ زیرا خیال تحت تأثیر احساس و عاطفه در ذهن شاعر به پرواز در می‌آید و تصویری جدا از سروده‌های گویندگان دیگر خلق می‌گردد. شیرکو بیکس خود خیال را اساسی‌ترین عنصر شعر می‌داند؛ وی آن‌گاه که در آن سفر خیالی با نالی - شاعر بزرگ کلاسیک‌گرد - هم‌سخن می‌گردد، سخنی را از زبان او در باره‌ی شعر نو نقل می‌کند مبنی بر این‌که «شعر اگر ظریف باشد و خیال در آن به پرواز درآید، شنیدنی است» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۹۸).

به گفته‌ی پورنامداریان: «عنصر تخیل را می‌توان از دو جهت مورد بررسی قرار داد؛ یکی در محور عمودی شعر یعنی در طول مصراع‌ها که منجر به ایجاد انواع

مجاز، تشبیه و استعاره می‌گردد، و دیگری در محور افقی شعر که در واقع تصویرهای پراکنده‌ی شعر را به هم پیوند می‌دهد و طرحی یکپارچه و ساختاری استوار را به کل اجزای شعر، متناسب و هماهنگ با محتوا می‌بخشد» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۶۶). غالباً صور خیال در ادبیات و به ویژه در شعر، شامل توصیفاتی است در قالب تشبیه، استعاره و اغراق (حاج‌حسینی و محمودی، ۱۳۹۳: ۳۷).

۲-۲- تصویر و تصویرپردازی

تصویر یا ایماژ^۱ از جمله اصطلاحات پرکاربرد در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی و نقد ادبی به شمار می‌رود و به جهت ابهام و پیچیدگی خاص موجود در آن، تعاریف متعددی برای آن ذکر شده است. ایماژ در لغت‌نامه «شبیبه، کپی، مجسمه، هیئت، بازتاب، بینش و تصویر ذهنی» (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۷۰۲) معنا شده است، یا چنان‌که سی‌دی لوئیس^۲ شاعر انگلیسی گفته است: «ایماژ تصویری است که شاعر آن را به وسیله‌ی کلمات می‌سازد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۵-۷۶). در تعریفی دیگر، چنین آمده است که «صور خیال یا ایماژها آثاری هستند، ذهنی با شباهت قابل رؤیتی که به وسیله‌ی کلمه، عبارت یا جمله‌ی نویسنده یا شاعر ساخته می‌شوند، تا تجربه‌ی حسی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود» (صرفی، ۱۳۸۸: ۱۰۹). از دیدگاهی دیگر هرگونه کاربرد زبانی که از هنجار عادی فراتر برود و اعتلا و درخششی داشته باشد و در ذهن خواننده جنبش و هیجانی ایجاد کند یا منجر به انگیزش عاطفه‌ای بشود، تصویر است (طالبیان، ۱۳۷۸: ۳۲). به هر تقدیر تصویر و تصویرپردازی هم در ساحت شعر کارکردی وسیع و تعیین‌کننده دارد، و هم در ساحت حیات شعوری انسان شاعر دارای نقش و تأثیر است. تصویر را گاهی به نمایش درآوردن تجربه‌های حسی به وسیله‌ی زبان تعریف کرده‌اند (پرین، ۱۳۸۳: ۳۸). برای ارزیابی صور خیال و سبک تصویرپردازی باید به پویایی، حرکت و حیات تصاویر تخیلی توجه نمود، که یکی از معیارهای اندازه‌گیری و سنجش صور خیال از همین رهگذر است. تصویرسازی در شعر، خود نوعی آفرینش هنری است.

1- Image.

2- C. day lewis.

۳- شیرکو بیکس (۱۹۴۰-۲۰۱۳)

شیرکو بیکس را به حق پرآوازه‌ترین شاعر معاصر و نوپرداز کرد باید به حساب آورد. وی فرزند فایق بیکس که او نیز خود از شاعران نامدار کلاسیک به شمار می‌آید، است. در سلیمانیه به دنیا آمد. در قلمرو زبان و ادب فارسی شیرکو شاعری نام‌آشناست. وی از رهگذر کسانی چون سید علی صالحی وارد این حوزه شده است. صالحی جایگاه شیرکو را بس بلند و جهانی می‌داند. وی که شیرکو را بلندآوازه‌ترین شاعر جهانی زبان کردی به شمار می‌آورد، او را در ردیف شاعرانی چون فدریکو گارسیا لورکا، ناظم حکمت، یانیس ریتسوس، پابلو نرودا، آدونیس و محمود درویش می‌داند (صالحی، ۱۳۷۱). شیرکو جوایز جهانی چندی را کسب کرده است. او از حیث حجم و نوآوری در موضوع از پرکارترین شاعران کرد است.

شاید یکی از برجسته‌ترین هنرنمایی‌های شیرکو بیکس در آفریدن استعاره‌های بدیع و ایماژهای نو شاعرانه است؛ استعاره‌هایی که گاه‌گاهی به مجاز بعید ختم می‌شود، و ایماژهایی که ویژگی «ذاتی و یا اختصاصی بودن» را به شعر و نوآوری‌های او می‌دهد. از جمله بارزترین ویژگی‌های شیرکو بی‌کس، این است که چیزهای اثری و غیرمادی را به گونه‌ای بدیع و زیبا و بیشتر در قالب ماده به تصویر می‌کشد. بنابراین تصاویرش اغلب تجسمی و ملموس است. مبالغه نیست اگر بگوییم جوهر شعر او خیال است، نه کلام. از آثار مهم او «تریفه‌ی هه‌لبه‌ست (۱)» (۱۹۶۸)، «که‌ژوه‌ی گریان (۲)» (۱۹۶۹)، «کاوه‌ی ناسنگه (۳)» (۱۹۷۱)، «من تینوئیتیم به گِر ته‌شکی (۴)» (۱۹۷۴)، «دهریه‌ندی په‌پوله^۱» (۱۹۹۱)، «ژن و باران (۵)» (۲۰۰۰)، و «سروده به‌ردینه‌کان (۶)» (۲۰۰۵) را می‌توان نام برد. وی در وادی شعر، با مهارتی بسیار و به گونه‌ای خلاقانه و با استفاده‌ی منحصر به فرد از خیال و توانمندی‌های آن در تصویرسازی و تصویرپردازی، به مضمون‌آفرینی دست یازیده است. از گران‌سنگ‌ترین آثار او از این حیث «دهریه‌ندی په‌پوله» است که با عنوان «دره‌ی پروانه» چند بار به فارسی ترجمه شده است.

در این اثر که شیرکو بیکس خود آن را «سروده‌ای بلند» خوانده و به «رودی از شعر» مانند کرده است، نوآوری و تنوع تصاویر و تشبیهات و استعاره‌های نوین و دل‌انگیز در جای جای آن موج می‌زند. همان‌گونه که گاهی شعرا برای بیان آمال و

اندیشه‌ها و خواسته‌های خود شیوه‌های گوناگونی را برمی‌گزینند که یکی از منحصر به فردترین آن‌ها سفرهای خیالی است، و در این سفرها گاه شاعران به جهان و یا جهان‌هایی دیگر در گذشته، آینده و یا زمان حال سفر می‌کنند و با آرمان‌ها و رؤیاهای خویش دیدار می‌کنند، یا در دنیای رؤیایی خود، آن‌ها را بر زبان می‌رانند، شیرکو بیگس نیز در این اثر خود (درّه‌ی پروانه) چنین سفری را تجربه کرده است. به ویژه در بخش پایانی آن (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۷۴-۶۱۲) که به نسبت طولانی هم هست. در این بخش شاعر در سفری خیالی به گذشته، خود را بر سر میعادگاه دیدار با نالی شاعر بلندآوازه‌ی اواخر قرن نوزده می‌بیند و شور و شوق و هیجان و گاه گاهی اضطراب رویارویی با او آرام و قرار از او گرفته است و جریان سیال ذهن شاعر چون رودی خروشان در نظر خواننده‌ای که در عین حال بیننده هم هست، جلوه‌گر می‌شود. بنابراین مرجع اصلی مواد این پژوهش، این بخش از اثر است.

۴- محمود درویش (۱۹۴۸-۲۰۰۸)

محمود درویش شاید پرآوازه‌ترین شاعر فلسطینی است. وی در روستای «بروة» در نزدیکی شهر عکا در فلسطین به دنیا آمد (النقاش، بی‌تا: ۹۶) و در سرزمین‌های اشغالی زیسته است؛ و از همین رهگذر از پرکارترین شاعران ادبیات پایداری فلسطین است. او مدتی (تا سال ۱۹۹۹) عضو سازمان آزادی‌بخش فلسطین بود. محمود درویش سال‌های زیادی از عمرش را در شهرهای قاهره، بیروت، تونس و پاریس به تبعید گذرانده است. او به گفته‌ی رجاء نقاش (همان: ۸) در رأس درخشان‌ترین شاعران عرب مستعد دوره‌ی معاصر قرار می‌گیرد. این شاعر گرچه بیش از هر چیز به مسأله‌ی پایداری و مصیبت‌های مردم فلسطین و اشغال سرزمین‌شان پرداخته است، اما نباید گمان کرد که شعر و سبک شاعری او ضعیف و یا از حیث تکنیک و فن در سطحی پایین ارزیابی می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷ الف: ۲۵۶)؛ او اگر شاعر پایداری فلسطین هم نبود باز در شمار بزرگ‌ترین شاعران معاصر عرب به حساب می‌آمد (ناصر، ۲۰۰۸: ۲). تصاویر گیرا و خیال‌پردازی‌های شاعرانه در آثار او جلوه‌ای بارز دارد. محمود درویش آثار فراوانی از خود به یادگار گذاشته است. از جمله *أوراق الزيتون* (۷) (۱۹۶۴)، *عاشق من فلسطین* (۸) (۱۹۶۶)، *أحبك أو لا أحبك* (۹) (۱۹۷۲)، *مدیح الظل*

العالی (۱۰) (۱۹۸۳)، حصار لمذائح البحر (۱۱) (۱۹۸۴)، أحد عشر كوكباً (۱۲) (۱۹۹۲)، ولماذا تركت الحصان وحيداً (۱۳) را می توان نام برد. این پژوهش بر پایه‌ی متن *مدیح الظلّ العالی* انجام گرفته است.

۵- پردازش تحلیلی موضوع

شاعران در جهان ضمیر و شعور و احساس خویش آن گاه که چشمان ژرف کاو خود را به پیرامون خویش خیره می کنند، رنگ و رو و نقش و نگارهایی را می بینند و به تصویر می کشند که بسا حتی خودشان در حالت عادی از تصویر یا حتی از درک آن با این کیفیت عاجزند. آن ها شعر خویش را چنان با تصاویر زیبا می آریند که چشم هر بیننده و گوش هر شنونده‌ای را مجذوب خود می سازد. ارسطو، ماده‌ی شعر را «خیال»؛ و شعر را کلامی شورانگیز و دارای عنصر تخیل می داند. ابن سینا هم، شعر را سخرنی خیال انگیز می خواند که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد. خواجه نصیر طوسی نیز، تخیل را پایه‌ی شعر دانسته و حتی انتخاب وزن را از آن جهت مهم دانسته که به صورت خاصی، اقتضای تخیل می کند. افلاطون همین نظر را راجع به شعر دارد و می گوید: اگر شعر عین مواد عالم واقع باشد، تقلیدی بیهوده و بی لطف خواهد بود. بنابراین آنچه سخنان و توصیفات خاص شاعرانه را از کلام و معانی ظاهری و عام جدا می کند، همان «تخیل» است؛ و حاصل تخیل است که «ایماژ» و یا «صورت خیال» نامیده می شود. صورت های شاعرانه و یا آفرینش های تخیلی عبارت است از آن محیط خاص خیال انگیزی که کلام را از روال و طبیعت معمول و عادی فضای «نثر» خارج می کند و سبب برانگیختن احساسات و عواطف می گردد. پس شاعر در حقیقت به واسطه‌ی چیره دستی و نوآوری در خیال پردازی و آفرینش تصاویر خیالی است که نه تنها به عنوان شاعر، که به عنوان هنرمند نیز شناخته می شود؛ چراکه برخی منتقدان ادبی هنر را نیز برآیند خیال می دانند. در ادبیات خیال را دارای عناصری دانسته اند که از جمله مهمترین آن، تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه است. همچنان که بسیاری از آنچه در حوزه‌ی بدیع نیز مطرح می شود، در قلمرو خیال و از عناصر آن دانسته شده است. در ادامه به تشریح تصویرهایی از این دو شاعر و تحلیل خیال و جایگاه آن در تصویرپردازی می پردازیم.

۵-۱- تشبیه

تشبیه را می‌توان اولین مرحله از دخل و تصرف خیال در نظر گرفت. این آرایه‌ی بیانی دارای تنوع و گستردگی خاصی است. حس و خرد و ابزارهای هر یک در آن دخیل است. حواس در تشبیه حسی نقش ایفا می‌کنند و عقل در تشبیه عقلی و گاهی هر دو در یک تشبیه فراهم می‌رسند و ترکیبی پدید می‌آورند که بدیع و تأمل برانگیز است. منظور از عقلی یعنی تشبیه‌ی که با حواس ظاهری قابل درک نباشد. این نوع تشبیه از نظر درجه‌ی به کار بردن تخیل، در سطح بالاتری از تشبیه حسی به حسی قرار دارد. شیرکو بیکس هنگام دیدار با نالی آغوش خود و او را به استخری تشبیه کرده است که در آن لحظه پر از غنچه‌های قرمز بوسه می‌شود: «یه که مجار // نه ستیرکی باوه‌شمان // پر نه بی له خونجه‌ی ماچی سوور(۱۴)» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۷۷). او در تشبیه‌ی سر خود را به یک ابر بی‌باران تشبیه کرده و می‌گوید: «چهن ساله من سهرم هوریکه نه‌باره و // چاوه‌رپی هاتنی بارانی نه‌م خه‌وم(۱۵)» (همان: ۵۷۵). وی خود و نالی را آن‌گاه که به هم می‌رسند، به دو قاصدک تشبیه می‌کند که بر روی یک خار نشست‌اند: «پیک بگه‌ین // وه‌کوو دوو په‌پولنه پایزه‌ی گیرساوه‌ی سهر در کئی(۱۶)» (همان: ۵۷۷). شیرکو خود، خیال را به باران مانند کرده است و می‌گوید: «اما از حیث پرتو اندیشه‌های عمیق، // باران خیال و جرعه‌های احساسات شاداب // بی‌گمان سرورم // ... کلمات تو ژرفناک‌ترند» (همان: ۵۸۲). او نالی را به آب و خودش را به بید مجنون در برابر آب تشبیه کرده که سر به سجده نهاده است: «نه‌و وه‌خته‌ی نه‌گاته به‌رده‌مم // نه‌و ناوه و من دار بی و // کر نۆشی بو نه‌بهم(۱۷)» (همان: ۵۸۴)؛ که نشان از خضوع و ارادت خاص شیرکو بیکس به این شاعر بزرگ دارد. شیرکو در این شعر پورتره‌ای بسیار زیبا و شاعرانه از نالی کشیده است که سرشار از نکات بدیع هنری و نوآوری در صنعت خیال و شعر است. چشمان او را به دو گوی درخشان در میان دو غلاف مانند کرده است: «دوو چاوی روون... // دوو گوی ورشه‌دارن له ناو دوو کالانه‌ی قوول و ماتدا(۱۸)» (همان: ۵۹۱). رگ‌های پشت دستش را به خطوط آبی روی نقشه که نشان رود است، تشبیه کرده است: «ده‌ماره‌کانی پشتی ده‌ست // وه‌ک جو گله‌ی باریک و شینی سهر نه‌خشهن(۱۹)» (همان: ۵۹۲).

به طور کلی تشبیه در شعر شیرکو بیکس نشانگر دیدی نو نسبت به اشیا و کشف روابطی تازه میان آن‌هاست و حکایت از این دارد که این شاعر در آفرینش

تصویرهای شعری دارای ابتکار و نوآوری است، نه مقلد. گاهی تشبیهات (صور خیال) او دیدی تازه از اشیا ارایه می‌دهد. تازگی چنین تصویرهایی از یک سوی به رهیافتی دیگرگون و باژگونه از زندگی و جهان بازمی‌گردد، و از سوی دیگر به تجربه‌ی شخصی خود شاعر و دقت نظرش در اشیا و امور و نیز سرشت‌مایه‌های فرهنگی برمی‌گردد که ذهن وی را به خود مشغول کرده است، و همچنین تخیل نیرومندش که می‌تواند میان اشیا و امور به ظاهر دور از هم پیوند و تناسب برقرار کند. تشبیهات شیرکو بیکس غالباً حسی و بلیغ هستند.

محمود درویش ابر را به فولاد مانند کرده است: «والماء مالح // والغیم فولادٌ وهذا النجمُ جارحٌ» (درویش، ۲۰۰۰: ۳۵۲). در همین عبارت ستاره را به چاقو تشبیه کرده و آن را ایجادکننده‌ی زخم دانسته است. در جایی دیگر خودش و مخاطب مؤنثش را به دو ابر تشبیه کرده است: «کم أحبُّک! // غیمتانِ انا و أنتِ و حارسانِ یَتَوَّجانِ الانتباهَ بصرخهٔ» (همان: ۳۵۸). او میهن خویش را به یک چمدان تشبیه کرده و چمدانش را میهن خویش دانسته است: «صُورٌ لما بعد النهاز // وظلالٌ إمراةٌ غریبهٔ // وطنی حقیبهٔ // و حقیبتی وطنی» (همان: ۳۷۲). تشبیهات محمود درویش اغلب حسی و از نوع بلیغ هستند.

۵-۲- استعاره

استعاره یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌آفرین در آثار هنری است که علاوه بر ادبیات، در کلیه‌ی آثار هنری مورد توجه است و شاید به جرأت بتوان گفت که مفصل‌ترین مباحث تئوریک در دستگاه نظریه‌ی بیان را به خود اختصاص داده است. استعاره عبارت است از ذکر مشبه‌به و مد نظر داشتن مشبه از آن. طبیعی است که استعاره نسبت به تشبیه ابهام افزون‌تری دارد، چراکه در اینجا باید از آنچه ظاهر است در نتیجه‌ی کوشش ذهنی به آنچه غایب است، و یا به دیگر سخن از معنای حقیقی به معنای مجازی یا از ظاهر به باطن پی ببریم. استعاره با همین معنی مذکور، فضای شعر را تا حدودی ابهام‌آمیز می‌کند و این ابهام سبب می‌شود که خواننده نیز مانند شاعر فعالیت ذهنی بیشتری را برای کشف معنی مجازی و منظور نظر شاعر به کار بگیرد، و اگر این فعالیت ذهنی به موفقیت بینجامد، لذت کشف مجهول بیشتر خواهد بود (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۸۰). به طور کلی استعاره‌ها کلام را خیال‌انگیزتر می‌کنند.

استعاره یکی از پرسامدترین و شگفتی‌سازترین صنعت‌های ادبی در شعر شیرکو بیگس است. ذهن او برای ساختن و پرداختن استعاره‌های نو و بی‌نظیر همیشه آماده و پر بار است. نکته‌ی حایز اهمیت آن است که بسیاری از استعاره‌های موجود در اشعار او از نوع استعاره‌ی برجسته‌اند. این استعاره‌ها به دلایل مختلفی شگفت‌آورترند؛ از آن جهت که کاملاً تازه و بدیع‌اند؛ و این که بین دو طرف بیانی خود یعنی مستعار و مستعارمنه، شباهتی برقرار می‌کنند که کاملاً پیچیده و عجیب است و سرشار از تخیل‌اند و کاملاً هنری به کار گرفته شده‌اند. در این استعاره‌ها، وجه‌شبه کاملاً پیچیده است و ذهن مخاطب را درگیر خود می‌سازد و همین عامل برجستگی آن می‌گردد. بیگس اشتیاق و سوز و گداز نالی را به دریایی تشبیه کرده که او را حیران و سرگشته در آن غوطه‌ور می‌سازد: «نازانم تُو وه‌خته‌ی... // سه‌رتا پام له سؤزیا غه‌رق تُو کا... من چی بکه‌م؟ (۲۳)» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۷۷). او نالی را نور پیشانی میهن دانسته است که روشنی‌بخش راه شاعران و ادیبان است: «سه‌روه‌رم! تُو نووری توه‌نلی ولات بووی گه‌یشتی (۲۴)» (همان: ۵۹۳). عشق به زادگاه را به بارانی تشبیه کرده است که نالی در زیر آن کاملاً خیس شده است: «تُو که هات دل‌نیام // توه‌ینی شاره‌زور تهر تهر پی کرده‌وه (۲۵)» (همان: ۵۷۶). شیرکو همچنین شعر را چون ماده‌ای از جنس مصالح ساختمانی مانند گچ یا چون ماده‌ی رنگ فرض کرده است که آن را با آب درآمیخته تا تصویری از نالی بکشد: «من نیستا که وش‌م له ناو ده‌فری شیعرا تُو گرمه‌وه (۲۶)» (همان: ۵۹۱).

محمود درویش هم به میزان قابل توجهی استعاره به کار برده است. میهن را به ظرفی سفالین مانند کرده است که شکستنی است: «وتنکسر البلاذ علی أصابعنا کفخار // وینکسر المسدس من // تلّهفک (۲۷)» (درویش، ۲۰۰۰: ۳۵۰). چنان که پیشتر هم ذکر افتاد او ستاره را به چاقو تشبیه کرده است، آن‌گاه چاقو را حذف و از ملایمات آن صفت زخمی کردن را آورده است: «والماء مالخ // والغیم فولاد و هذا النجم جارح (۲۸)» (همان: ۳۵۲). و در جایی دیگر زخم‌های تن خویش را به سکویی مانند کرده است که کسی بتواند روی آن بایستد: «من أعطاک هذا اللغز؟ من سمّاک؟ // من أعلاک فوق جراحنا لیراک؟ (۲۹)» (همان: ۳۵۰). درویش سایه را تجسم بخشیده و آن را به انسان یا پیکری تشبیه کرده است که بتوان نشانی به گردش آویخت و یا خود آن را چون نشانی آویزان کرد: «واسحب ظلالک عن بلاط الحاکم

العربی حتى لا يُعَلِّقها // وساماً (۳۰)» (همان: ۳۵۲). درویش در عبارتی دیگر اشک را دزدیدنی تصویر کرده و گفته است: «سَرَقَتَ دموعنا یا ذئب // تقتلنی وتدخل جُثتی وتبعها! (۳۱)» (همان: ۳۶۵).

۵-۳- اضافه‌ی استعاری

اضافه‌ی استعاری پدیده‌ای است زبانی که در آن واژه یا جمله‌ای در معنای غیر قراردادی‌اش به کار می‌رود. در این صنعت نسبتی غیرمعمول به کار رفته است؛ بدین معنا که چیزی به کسی یا چیز دیگری با ترکیب اضافی نسبت داده شده است که در حالت طبیعی فاقد آن است. «درک معنای قراردادی و غیرواقعی واژه، مبتنی بر پیوند میان لفظ و معنی است» (بهمنی و شادی، ۱۳۹۰: ۱۶). شیرکو آن‌گاه که مکان دیدار با نالی را جایی نهان از دیدگان غیر می‌داند و در توصیف آن می‌گوید: «له شوینیک نه‌بندی ... // [و] چه‌په‌ک وه‌ک ژیر که‌پره سارده‌که‌ی دهرونی غهربان // کر وه‌کوو سیبه‌ری ته‌نیایی // شه‌وانی غهربان (۳۲)» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۷۵)، تصاویر خیال‌آمیزی ساخته و پرداخته است. او در این ترکیب «درون غریبان» را صاحب کپری برپا شده در گوشه‌ای دنج کرده است. از جمله استعاره‌های برجسته‌ی شیرکو که امثالش در اشعارش فراوان دیده می‌شود و اتفاقاً اضافی هم هست، «سایه‌ی تنهایی» است که در شعر بالا آمده است. او تنهایی را به جسمی ضخیم تشبیه کرده که سایه‌اش انبوه و سنگین است.

شیرکو، نالی را به «آفتاب عاشقان» و «ماه غریبان» مانند کرده است: «نازانم پیشوازی عاشقی له خوری عاشقان چون نه‌کری؟ // نازانم پیشوازی غریبی له مانگی غریبان چون نه‌کری؟ (۳۳)» (همان: ۵۷۸). سؤال کردن و پرسیدن را به پرنده تشبیه کرده است؛ بدین گونه که پرنده را به سؤال اضافه کرده و آن‌گاه یکی از لوازم مشبه‌به یعنی «منقار» را در کلام ذکر کرده است. در ادامه‌ی همین شعر برای آسمان صاف پیراهنی آبی به عاریت گرفته است: «بالنده‌ی پرسیارم به دهنوک // کراسه شینه‌که‌ی سامالیان کون کون کرد: // بو نه‌هات؟ (۳۴)» (همان: ۵۷۶).

از شواهد اضافه‌ی استعاری در شعر محمود درویش که اندک است، می‌توان موارد زیر را یاد کرد: «نَم ساعة .. نم یا حبیبی // کی نصق لاغتصاب نساننا فی شارع الشرف التجاری (۳۵)» (درویش، ۲۰۰۰: ۳۵۱)؛ در این ترکیب او با اضافه

کردن «الشرف» به «شارع» ضمن این که برای شرافت، خیابان فرض کرده است، تصویری شگفت آفریده است. در جایی دیگر برای افق ناف به عاریت گرفته است: «أه مِنَّا... أه ماذا لو حَمَشْنَا صُرَّةَ الْأَفُقِ (۳۶)» (همان: ۳۵۶). درویش مشرق زمین را انسانی مرده دانسته است که مرگ او را دریافته و تابوتش آماده است؛ آن گاه گفته است که ما دو جسد هستیم که در تابوت مشرق زمین نهاده شده‌ایم: «جَسَدَانِ فِي تَابُوتِ هَذَا الشَّرْقِ نَحْنُ» (همان: ۳۷۵).

۵-۴- مجاز

«مجاز» در لغت به معنای غیرواقع است. در علم بیان استفاده از لفظ در معنی غیر حقیقی خود است به لحاظ وجود قرینه‌ای که مانع از اراده‌ی معنی اصلی باشد. شرط نقل معنی اصلی (حقیقی) به معنی غیر اصلی (مجازی) وجود تناسبی است بین آن دو، و این مناسبت را علاقه گویند (ملکی و دیگران، ۱۳۹۲: ۳-۱۲۲). وجود علاقه در مقام دلیلی عقلانی بر جایگزینی واژه‌ها ضروری و نشان‌دهنده‌ی تعلق آن دو مفهوم به همدیگر است. شیرکو در پاره‌ای از سخنش «شعر» را به جای شاعر به کار گرفته است: «... پروانم... // بزنام چون نه‌بم به قه‌تره‌ی نارقه‌ی // سهر گونه‌ی شیعرینکی دوورولات (۳۷)» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۸۶)؛ و با آوردن علایق چون رخسار و عرق روی رخسار و در غربت به سر بردن که از صفت «دوورولات: غریب» فهمیده می‌شود، آن را نشان داده است.

درویش هم برای دلالت بر «ترانه‌خوان» از «ترانه» استفاده کرده و گفته است: «هل كَانَ مِنْ حَقِّي الدَّفَاعُ عَنِ الْأَغَانِي // وَهِيَ تَلْجَأُ مِنْ زَنَايِنِ الشُّعُوبِ إِلَى خُطَايِي؟» (۳۸) (درویش، ۲۰۰۰: ۳۵۹). در این بیت «الأغانی» می‌تواند به مجاز منظور «المغنون» باشد. به عنوان علاقه هم «پناه بردن از دست زندان ملت‌ها» را یاد کرده است.

۵-۵- کنایه

«کنایه» در لغت به معنی پوشیده و در پرده سخن گفتن و ترک تصریح است، و در اصطلاح بیان آن است که لفظی را به کار ببرند و به جای معنی اصلی یکی از لوازم آن معنی را اراده کنند (معین، ۱۳۶۴: ذیل کنایه). «ساختار کنایه بر بایستگی یا التزام

استوار شده است، یعنی این‌که گوینده بایسته (لازم) چیزی را نام می‌برد، و از آن بایسته، خود آن چیز را مد نظر دارد» (کزازی، ۱۳۷۰: ۶۴)؛ به عبارت دیگر، کنایه در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنای دور و نزدیک باشد؛ یعنی امری را طوری بیان می‌کنیم که هم ظاهراً معنایی خاص می‌دهد و هم معنایی باطنی دارد و مراد گوینده از آن، معنای باطنی است. کنایه می‌تواند جمله باشد و یا ترکیب؛ ترکیبات یا از نوع ترکیب وصفی است؛ مانند: آزاده‌ی تهیدست، و یا ترکیب اضافی؛ مانند: آب روان، یا صفات مرکب، مانند: بی‌نمک، و یا مصادر مرکب؛ از قبیل: لب‌گزیدن. در کنایه مراد گوینده معنای ظاهری نیست، اما قرینه‌ی صارف‌های باید وجود داشته باشد که خواننده یا شنونده را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند (همنی و شادی، ۱۳۹۰: ۱۸-۱۹).

بی‌کس در توصیف حالت خودش و نالی هنگام رویارویی با هم گفته است: «پیک بگه‌ین // ... وه کوو دوو قه‌سیده‌ی گریاوی یه ک دیده (۳۹)» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۸۱)؛ در این بیت منظورش از «گریاو»، «تراوش کرده»، «سرچشمه گرفته» و مانند آن است. یعنی دو شعری که از یک منبع سرچشمه گرفته باشند. در مقطعی دیگر از سخنش هنگام توصیف دقیق چهره‌ی نالی و حالات خاص آن در وصف گونه‌هایش گفته است: «دوو روومه‌تی پر له دیراو // به جووتی سالّ ری ری بوون و که‌وتوونه بهر چری سیبه‌ر (۴۰)» (همان: ۵۹۲)؛ در این بیت برای دلالت بر چروک شدن پوست صورت در اثر کهولت سن، طی کنایه‌ای زیبا از عبارت «شیار - شیار شدن توسط شخم زدن سالیان» بهره برده است. در ادامه‌ی همین بیت از عبارت اخیر یعنی «زیر سایه‌ی انبوه افتادن» می‌تواند کنایه از به اوج رشد رسیدن ابروان باشد که در نتیجه، سایه‌ای بر صورت افکنده است.

از دیگر کنایات وی به کار بردن «زاییدن» در معنای افزایش یافتن و بیشتر شدن و نسبت دادن آن به غم است: «که‌م بووه شه‌وانه خه‌م نه‌زی و // نه‌ستیره‌ی شیعرینکی لی نه‌بی» (۴۱)» (همان: ۶۰۱). این تعبیر شاعرانه و زیبا را به تولد شعر ختم کرده است و بر این اساس شاعر شعر و به ویژه شعر ناب و درخشان - برآمده از تعبیر «ستاره‌ی شعر» - را زاده‌ی غم و اندوه می‌داند. در شعر محمود درویش تصویری که بر پایه‌ی کنایه آفریده شده باشد، یافت نشد.

۵-۶- تشخیص

یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و عناصر بی‌جان می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچه‌ی چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸ ب: ۱۴۹). تصویر یا خیال شاعرانه پیوندی میان انسان و محیط او ایجاد می‌کند و شاعر در آفریدن تصویرهای خیال‌انگیز با تبدیل اشیاء به صورت‌های عاطفی و انسانی، کلام خود را از حالت عادی فراتر می‌برد و عواطف خواننده را بر می‌انگیزد و شناختی تازه از اشیاء و امور به او می‌دهد (احمدنژاد، ۱۳۸۲: ۸۵). شخصیت‌بخشی در دو حیطة صورت می‌گیرد؛ نخست شخصیت‌بخشی به امور حسی؛ و دیگر شخصیت‌بخشی به امور معنوی.

شیرکو بیگس در آغاز این بخش از شعرش می‌گوید: «هەر ئەمشەو درەنگان // له که‌نار ئەو گوۆمە غەمگینەى تەنیشتمان // ئەو کاتەى مانگ سەرى وڤى خۆى // ئەخاتە سەرشانى گەردۆلکە و // بايش ئەروا بۆ سەمای هاوینەى لێرەوار... (۴۲)» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۷۴)؛ در این مقطع از شعرش اولاً او صفت «غمگین» را برای «برکه» به کار برده و بدین گونه آن را جان و شعور و احساس بخشیده است، دوم آنکه ماه را چون انسانی خواب گرفته تصویر کرده است که پینکی می‌زند و سرش در اثر خواب سنگین شده است، و سوم برای تپه «کتف» قایل شده است، و دیگر این که «باد» را در حال رفتن به مجلس رقص به تصویر کشیده است.

او در یک پرسش تأمل‌برانگیز می‌گوید: «نازانم ئەو وهختەى گەلایێک // ئەگاتە بەرەدمى زریانێ چى ئەلێ؟ (۴۳)» (همان: ۵۷۸)، و به زیبایی برگ را ناطق در خیال آورده است. تقریباً به جرأت می‌توان گفت تمام موجودات پیرامون شاعر در این میعادگاه از جهاد و نبات و غیره دارای شخصیت و احساس تصویر شده‌اند. بلندای کوه‌ها، اعماق دریا و رود، درخت بلوط، پرتو آفتاب، و بسیاری اشیای دیگر که در این شعر دارای شخصیت شده‌اند (همان: ۵۷۹ و ۵۸۷).

محمود درویش هم در به کار بردن تشخیص دستی والا دارد. او از موجودات جاندار و بی‌جان در این مورد شاهد دارد. یک بار پنجره را آموزگار تصور می‌کند و یک بار خیابان را امیدوار: «ههنا عصفورةٌ للانتباهِ // ههنا نافةٌ تعلمك الهدى

// وشارعٌ یرجوكُ أن تَبْقَى قلیلا(۴۴)» (درویش، ۲۰۰۰: ۳۵۶). یک بار هم ترانه‌ها را در حال پناه بردن، به تصویر کشیده است: «هل كان من حَقِّي الدفاع عن الأغاني // وهي تلجأ من زنازين الشعوب إلى خطأي(۴۵)» (همان: ۳۵۹). در یک جا دریا را در حال شلیک کردن به سمت پنجره‌ها توصیف کرده و می‌گوید: «يُطلق البحرُ الرصاصَ على النوافذ // يفتح العصفورُ أغنيةً // مبركة(۴۶)» (همان: ۳۶۲)؛ و در جایی دیگر مرگ را تا دندان مسلح و در حال تعقیب ملت تصویر کرده است: «والموتُ يأتينا بكل سلاحه الجويِّ والبريِّ والبحريِّ(۴۷)» (همان: ۳۶۲)؛ و گاه با کمک گرفتن از قوه‌ی تخیل کوجه‌ها را قصاب تصور می‌کند: «أنادي أشعيا: أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا // أزفةٌ أورشليم تُعلقُ اللحمَ الفلسطينيَّ فوق مطالع العهد القديم(۴۸)» (همان: ۳۶۴)؛ و گاهی جنگ را خوابیده - بسا از خستگی و فرسودگی - به تصویر کشیده است: «رحل الرجالُ إلى الرحيلُ // والحرب نامت ليلتين صغيرتين(۴۹)» (همان: ۳۷۰).

محمود درویش شاید بیش از دیگر آرایه‌ها و ابزارهای بیانی از تشخیص در یک ساحت گسترده بهره برده است. در شعر وی نوعی تشخیص مترقی‌تر که «تشخیص خطابی» خوانده می‌شود، دیده می‌شود. در این فن حرف ندا که در اصل برای مخاطب قرار دادن موجود دارای شعور است، برای خطاب به موجودی فاقد شعور به کار می‌رود و بدین ترتیب به او شخصیت داده می‌شود. او در جایی «فجر» را مورد خطاب قرار داده است: «يا فجرَ بيروتَ الطويلا // عَجَلُ قلیلا // عَجَلُ لأعرفَ جيِّداً: // إن كنتُ حياً أم قتيلا(۵۰)» (همان: ۳-۳۶۲)؛ نیز روز را مخاطب خود قرار داده است: «ويا... یا يومَ بيروتَ المكسَّرَ في الظهيرةُ // عَجَلُ قلیلا // عَجَلُ لنعرفَ أين صرَّختنا الأخيرة(۵۱)» (همان: ۳۶۳). اما آنچه در مورد این فن در سروده‌ی محمود درویش حایز اهمیت است، آن است که شواهد تشخیص خطابی او اسم‌های زمان هستند.

در تشخیص، بررسی کیفیت معنایی چیزهایی که به آن‌ها شخصیت داده شده است، در گره‌گشایی ذهن شاعر بسیار مؤثر است، به همین دلیل با دقت در ابیاتی که در آن‌ها تشخیص به کار رفته است، می‌توان فهمید که توجه شاعر بیش از هر چیز به اسم‌های معنی بوده است یا اسم‌های ذات. آن‌گاه می‌توان آن‌ها را در دو بعد مثبت و منفی دسته‌بندی کرد. بحث و دقت نظر در دو سروده‌ی

مورد پژوهش از این دو شاعر حکایت از آن دارد که گرایش شیرکو بیگس بیشتر به سوی اسم‌های مثبت ذات است، و در شعر محمود درویش کفه‌ی اسم‌های مثبت معنی سنگینی می‌کند.

۵-۷- تضاد و طباق

تضاد که آن را طباق نیز می‌گویند، در لغت به معنی دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن، و در اصطلاح آن است که کلمات ضد یکدیگر را به کار بگیرند؛ مانند: روز و شب، زشت و زیبا (همایی، ۱۳۷۸: ۲۷۳). تضاد در آراستن سخن و به ویژه شعر از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و برخی علمای بدیع آن را در ضمن مراعات نظیر و تناسب آورده‌اند؛ از آن جهت که بسا که با شنیدن چیزی، ضد آن به خاطر آید. به همین سبب است که گفته‌اند اشیاء با ضد خویش شناخته می‌شوند. تضاد یکی از اسباب تداعی معانی و انتقال اندیشه‌ها و افکار است. با آمدن دو واژه‌ی متضاد در یک بیت یا یک مصرع، بار اصلی ادای معنی به دوش آن واژه‌ها قرار می‌گیرد (بهمنی و شادی، ۱۳۹۰: ۲۴).

یکی دیگر از پرسامدترین آرایه‌ها در شعر شیرکو بیگس تضاد است. او در این فن چنان قوت و مهارتی دارد و چنان اشیای متضاد را به هم عطف می‌دهد که تمام هوش و حس خواننده یا شنونده را مجذوب خویش می‌سازد. در مقطع زیر او «گل لاله»، «آب» و «پرتو» را به ترتیب قرین «خاکستر»، «آتش» و «مه» کرده است و با آن تصویری این چنین آفریده است: «له به‌ردهم شای کؤچ و پیره‌که‌ی موغانی شاخاندا، // جفینی گولآله و خوْله‌میش // جفینی ئاو و گر // جفینی تیشک و ته‌م //... نه‌مشه‌وه (۵۲)» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۷۹). در جایی دیگر «آفتاب» و «سایه» را در ترکیبی بدیع به کار گرفته است و گفته است: «کولله بوون تورکان و بهر خوْریان لی گرتم // هه‌تاوم نسیئی کرد (۵۳)» (همان: ۶۰۱)؛ «سایه شدن آفتاب» که تعبیری نوپرداز و شاعرانه می‌باشد، کنایه از غروب است.

محمود درویش نیز در این آرایه نوآوری‌های خاصی داشته است. او در بیتی سکوت را به «بلند بودن» - صفت برای «صدا» - توصیف کرده و گفته است: «والآن والأشیاء سَيِّدَةٌ // وهذا الصمتُ عالٍ كالذبابه» (درویش، ۲۰۰۰: ۳۵۳).

۵-۸- خلاف آمد (پارادوکس)

پارادوکس از جمله نمونه‌های تازه و صنایع نوزاده‌ای است که در اثر تقابل اشیاء و مفاهیمی همانند حلال و حرام پدید می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰۸). آنچه از به کار بردن پارادوکس حاصل می‌شود و بازتاب و تأثیری که در ذهن و روح و روان خواننده و شنونده ایجاد می‌کند، ماندگارتر و پرنفوذتر است. بیکس در این فن نیز دستی دارد. در مقطع زیر «تگرگ» و «یخبندان» را قرین «آتش گرفتن» کرده است: «ئه و ئسته ... به بالی، چریکه‌ی له سه‌ر ته‌م ئه‌نووسئ و // ته‌رزیه و // شه‌خته‌یه و // ناگری گرتووه (۵۵)» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۵۷۷). یا در جایی دیگر صبح و غروب را در یک ترکیب گنجانده است و آتش و حرارت را همراه سرما و لرزش ناشی از آن قرار داده است: «به‌یانیم غوروویی وه‌سَلَم بوو // ناگر بووم له سه‌رمای فیرا قدا ئه‌له‌رزیم (۵۶)» (همان: ۵۹۷). او «خنده» و «گریه» را چنین همسایه‌ی هم کرده است: «(سالم) ه‌کانی و ل‌اتی خه‌نده‌ی گریاو // ئه‌ی که شتیه‌کانی نئ و ت‌ؤفان! (۵۸)» (همان: ۵۹۸)؛ بدین سان یک ترکیب وصفی آشنایی‌زدایی شده و بسیار بدیع آفریده است. در عبارت زیر نیز میان «شاه» و «پیر مغان» گونه‌ای پارادوکس حس می‌شود: «له به‌رده‌م شای کوچ و پیره‌که‌ی موغانی شاخاندا، // جفینی گولاله و خو له‌میش // ... ئه‌م شه‌وه (۵۹)» (همان: ۵۷۹).

گرچه بیکس بی‌گمان در پرداختن به این فن گوی سبقت ربوده است، اما در شعر محمود درویش نیز شواهدی از این دست یافت می‌شود که قوت و صلابت این آرایه و جایگاهش در پیکره‌ی شعرش را به خوبی نشان می‌دهد. وی در بیت زیر «خواب» و «بیداری» را این چنین با تخیل خلاقانه‌ی خود به کار گرفته است: «فنامی فی طریق النحل نامی // قبل أن أصحو قتیلا (۶۰)» (درویش، ۲۰۰۰: ۳۵۵)؛ وی در این عبارت آرایه‌ی مورد نظرش را در قالب فعل به کار برده است. چنان که به همین شکل «مرده» و «زنده» را نیز در کنار هم به خدمت گرفته است: «یا فجر بیروت الطویلا // عَجَلٌ قلیلا // عَجَلٌ لأعرفَ جیداً: // إن كنتُ حیاً أم قتیلا (۶۱)» (همان: ۳۶۲-۳). اما گاهی دو طرف این صنعت را متفاوت از همدیگر آورده و تصویری بدیع آفریده است: مانند «أنا أوَّلُ القتلی و آخر من یموت (۶۲)» (همان: ۳۷۷)؛ که در آن «القتلی: کشتگان» و «کسی که می‌میرد» را با در نظر گفتن مفهوم عرفی «کشته شدن» و «مردن» نزد شاعر با هم آورده است.

۵-۹- حسن تعلیل

«تعلیل» در لغت ذکر علت است، و «حسن تعلیل» در اصطلاح ادب آن است که شاعر برای مطلب خویش دلیل دلچسبی مطابق با واقع بیاورد. این صنعت بدیعی که از جمله آرایه‌های معنوی به شمار می‌آید، چنان است که گوینده میان دو پدیده پیوندی خیالی حس کرده و برای برقراری آن پیوند به بیان دلیل پرداخته است، و از این حیث از صور خیال نیز به حساب می‌آید (داد، ۱۳۸۲: ۱۹۹). شفیع کدکنی تصویرهای ایهامی را حاصل کلماتی می‌داند که بر بیش از یک معنی دلالت دارد، و گوینده در کلام زمینه‌ی انگیزش معانی مختلف را به صورت یکسان فراهم می‌سازد (شفیع کدکنی، ۱۳۸۷ ب: ۵۸۹). در شعر بیگس این فن به شکل استفهام انکاری به کار گرفته شده است؛ به این صورت که سؤالی مطرح شده که پاسخش در خود سؤال آمده و در ضمن آن علتی برای آن پاسخ یاد شده است: «ناخر چون بسووتتم.. روشن نیم؟ // ناخر چون هه‌لوه‌ریم.. پایزی شیعر نیم؟ // ناخر چون شاره‌زور هه‌ورم بیت // سیلاوی وشه نیم؟ // ناخر چون «حه‌بیه (۶۳)» ناسکم بیت // من ده‌ستی پارای خه‌یال و به‌سته نیم؟ (۶۴)» (بی‌کس، ۲۰۰۶: ۶۰۰-۶۰۱)؛ می‌توان عبارت «چطور شعله‌ور شوم... حال آن‌که روشن نیستم؟» را به «شعله‌ور نمی‌شوم، چون روشن نیستم» برگرداند که در این حالت پرسش و پاسخ و علت در آن آشکار گردد. در تصویرهای محمود درویش نشانی از به‌کاگیری حسن تعلیل مشاهده نشد.

۵-۱۰- تصاویر تلفیقی

در این بخش به آن دسته از تصویرهای ساخته و پرداخته‌ی شاعران می‌پردازیم که حاصل حضور همزمان و هماهنگ و منسجم چند صور بیانی است و در آن، همه‌ی صور بیانی موجود دست به دست هم داده و با کمال ظرافت و انسجام تصویر مورد نظر را آراسته و زیبایی مضاعفی به آن بخشیده است. در شعر شیرکو بیگس به طور کلی و در اثر مورد مطالعه‌ی این پژوهش به طور خاص از این قبیل تصاویر فراوان دیده می‌شود. چنان‌که در نمونه‌های زیر ملاحظه می‌شود:

«زیاتر لئی نه‌چمه پیشه‌وه // بو مژینی خه‌می سپیی // خوشه‌ویستیم نه‌بی به هه‌نگ، ریشی به باخ (۶۵)» (همان: ۶۰۱)؛ در اینجا شاعر «مکیدن» را که در اصل برای شیر و شیره است، برای غم به کار گرفته که خود یک استعاره‌ی ناب و بدیع

است، و در عین حال به کمک استعاره و با تخیل خلاقانه‌ی خویش، برای غم (اسم معنی و غیرمادی) رنگ قایل شده و به سفید موصوفش کرده است، و آن‌گاه محبت را به زنبور عسل و ریش او (نالی) را به باغ تشبیه کرده است. میان زنبور عسل، مکیدن و باغ به جهت وجود گل و شکوفه در آن، از یک سو، و میان سپید و ریش از سوی دیگر تناسب یا مراعات النظر وجود دارد.

وی همچنین در مقطعی دیگر چنین تصویرپردازی کرده است: «ئه و کاته‌ی که پرژه و تنوکی دووانی لیم ئه‌دا // قاقر و روته‌نی بیستمن به ناوی دهنگه‌که‌ی شین ئه‌بن (۶۶)» (همان: ۵۹۲)؛ نخست سخن گفتن نالی را به جریان آب زلال مانند کرده، آن‌گاه جریان آب را حذف کرده و از اوصاف یا ملایات آن «پشنگ و قطره» را آورده است و استعاره‌ای نوین پرداخته است. آن‌گاه «شنیدن» و «گوش دادن» خودش را به بیابانی برهوت، و صدای واضح او را به آب زلالی تشبیه کرده است که به محض رسیدنش به آن بیابان برهوت سبزه از آن برآید. تشبیه و استعاره در این تصویر چنان در هم تنیده شده‌اند که به خوبی تشنگی زمین خشک و بی آب و علف و نیاز و البته اشتیاقش به آب زلال را نشان می‌دهند.

محمود درویش نیز بسا که با تلفیق فنون بیانی و بدیعی گوناگون تصویرسازی‌های منحصر به فردی آفریده است. او در مقطع زیر، آنجا که می‌گوید: «نم یا حبیبی، ساعهٔ // لئمُر من أحلامك الأولى إلى عطش البحار إلى البحار (۶۷)» (درویش، ۲۰۰۰: ۳۵۰)؛ در آغاز «أحلام: رؤیا» را مکانی دانسته است که محل عبور و مرور است و ضمن استعاره‌ای بدیع عمل «عبور کردن و گذشتن» را به آن اسناد داده است. آن‌گاه به دریا شخصیت بخشیده (آرایه‌ی تشخیص) و در استعاره‌ای دیگر دریا را به جاننداری تشبیه کرده که تشنه است و مشبه‌به را حذف کرده است. از نگاه دیگر ترکیب «عطش البحار» خود تضادی ظریف دارد. ضمن این‌که از رهگذر مجاز «عطش» می‌تواند به اشتیاق شدید نیز تعبیر شود؛ عطش دریا به دریا، و البته آن هم از ویژگی‌های انسان و در نوع خود شگفت است.

در مقطعی دیگر درویش با استفاده از واژه‌ی دریا (البحر) تصویری بدیع آفریده است: «والبحرُ صُورُتُنَّا // وَمَنْ لَا بَرَ كَهْ // وَلَا بَحْرَ كَهْ... // ... بَحْرُ أَمَامِكَ... بَحْرُ فَيْكٍ... بحر من ورائك // فوق هذا البحر بَحْرٌ تَحْتَهُ بَحْرٌ // وَأَنْتَ نَشِيدُ هَذَا الْبَحْرِ...» (همان: ۳۷۶). تشبیه بلیغی در «البحر صورتنا» هست که می‌تواند به

صورت مقلوب هم باز آفرینی شود. آن گاه به کمک واژه‌ی «البحر» تصویری تو در تو که تمام ابعاد آن، بالا، پایین، چپ، راست، روبه‌رو، پشت سر، همه دریا است. در آن میانه مخاطب را چون سرودی برای این دریا نشانده است. گویی تمام هستی شاعر در این کلام بدل به دریا شده است. سرود دریا را می‌توان به خروش و هیجان و قدرت تعبیر نمود. اما تمام این تصویر آفرینی به کمک قوه‌ی تخیل صورت پذیرفته است.

۶- نتیجه‌گیری

با بررسی خیال و صور مبتنی بر آن در دو سروده از شیرکو بیکس و محمود درویش، به بخشی از شیوه‌های تصویرپردازی این شاعران و جایگاه تخیل خلاقانه در آن دست یافتیم. هر دو شاعر به ویژه بیکس با افقی باز و در ساحتی گسترده از قدرت تخیل بهره برده‌اند. تحلیل تیزپروازانه، مضمون آفرینی‌های بکر، تصویرهای بدیع و متنوع، اندیشه‌های ژرف‌نگرانه و هوش خلاق و تخیل سرشار، شیرکو بیکس را از وادی تقلید و بازگویی به دریای ابداع و نوآوری و آفرینش هنری سوق داده است. محمود درویش با این‌که در سطح شیرکو بیکس برای نوآوری در تصویر آفرینی کوشش نمی‌کند، اما شعر او خالی از تصاویر خلاقانه نیست. تشخیص خطابی در شعر محمود درویش قابل ملاحظه است، حال آنکه در شعر بیکس نقش چندانی ندارد. استعاره و انواع آن، مجاز، کنایه، و حسن تعلیل از دیگر تصاویر خیالی هستند که در شعر این دو شاعر نقش آفرینی کرده‌اند. هر دو شاعر و به ویژه در سطحی گسترده شیرکو بی‌کس، در آفرینش تصاویر تلفیقی که در آن چند صور خیالی در هم آمیخته‌اند، قدرت و مهارت فراوانی دارند.

پی‌نوشت:

۱. پرتو شعر.
۲. کجاوه‌ی گریه.
۳. کاوه‌ی آهنگر.
۴. تشنگی من با آتش رفع می‌شود.
۵. زن و باران.
۶. سرودهای سنگی.
۷. برگ‌های زیتون.

۸. عاشقی از فلسطین.
۹. دوست دارم یا دوست ندارم.
۱۰. ستایش سایه‌ی بلند.
۱۱. حصار ستایش دریا.
۱۲. یازده ستاره.
۱۳. چرا اسب را تنها گذاشتی؟
۱۴. ابتدا // استخر آغوشان // سرشار از غنچه‌های بوسه‌ی سرخ می‌شود.
۱۵. سال‌هاست که سر من ابری است عقیم // و چشم انتظار باریدن این رؤیا هستم.
۱۶. به هم برسیم // به سان دو قاصدک آن‌گاه که بر روی یک خار فراهم رسیده‌اند.
۱۷. آن‌گاه که به مقابل من می‌رسد // او در مقام آب است و من درخت بید // و در برابرش به سجده می‌افتم.
۱۸. دو چشم روشن // // به سان دو گوی پرت‌الو که در میان دو غلاف عمیق و مبهوت قرار دارند.
۱۹. رگ‌های پشت دستش // همانند جویبارهای باریک و آبی روی نقشه هستند.
۲۰. آب شور است // و ابر فولاد و این ستاره زخم می‌زند.
۲۱. چقدر دوست دارم! // دو ابر هستیم من و تو، و دو پاسدار که با فریادی هوشیاری را چون تاجی بر سر می‌نهند.
۲۲. تصویرهایی است از بعد ظهر // و سایه‌ی یک زن بیگانه // میهن من یک چمدان است // و چمدان من میهنم.
۲۳. نمی‌دانم آن‌گاه که سرتا پایم را // در سوز و گداز خویش غرقه می‌کند ... من چکار کنم؟
۲۴. سرورم! تو نور پیشانی میهن هستی که رسیدی.
۲۵. وقتی بیاید مطمئنم // عشق شهرزور خیس خیس کرده است.
۲۶. من اینک واژه‌هایم را // در ظرف شعر مخلوط می‌کنم.
۲۷. میهن چونان سفالی بر روی انگشتانم در هم می‌شکند // هفت‌تیر هم // از آه حسرت تو در هم می‌شکند.
۲۸. آب شور است // و ابر فولاد و این ستاره زخم می‌زند.
۲۹. کی این معمارا برای تو مطرح کرده است؟ کی تو را نامگذاری کرده؟ // چه

- کسی تو را // بر روی جراحات ما بلند کرده است؟ برپای داشته است؟
۳۰. سایهات را از روی دربار پادشاه عرب پس بکش // تا آن را چون یک نشان
آویزان نکند.
۳۱. ای گرگ، تو اشک‌های ما را دزدیده‌ای // تو مرا می‌کشی و وارد جسد
می‌شوی و می‌فروشی‌ام.
۳۲. در گوشه‌ای پنهان .. // [و] ناپیدا همچون زیر کپر سرد درون غریبان // کیپ
مثل سایه‌ی تنهایی // شب‌های غریبان.
۳۳. نمی‌دانم یک عاشق چگونه باید از خورشید عاشقان استقبال کند؟ // نمی‌دانم
یک غریب چگونه باید از ماه غریبان استقبال کند؟
۳۴. پرنده‌ی جستجوگر و بی‌تاب من با منقار خود // پیراهن آبی آسمان صاف را
سوراخ سوراخ کرد: // پس چرا نیامد؟
۳۵. بخواب اندکی، دوست من، بخواب // تا به خاطر تجاوز به زنانمان در خیابان
شرافت تجارت دست بزنیم.
۳۶. وای از دست ما ... آه چه می‌شود // اگر ما ناف افق را خدشه‌دار کنیم!
۳۷. نگاه کنم ... // ببینم چگونه به قطره‌ی عرق // روی رخساره‌ی یک شعر
غریب بدل می‌شوم؟
۳۸. آیا من حق ندارم از ترانه‌ها دفاع کنم // آنکه که آن‌ها از زندان‌های ملت‌ها به
گام‌های من پناه می‌آورند؟
۳۹. به هم برسیم // ... چونان دو شعر تراویده (جاری شده) از یک چشم.
۴۰. دو رخساره‌ی پرچروک // که با شخم سالیان شیار - شیار شده و سایه‌ی انبوهی
روی آن‌ها را پوشانده است.
۴۱. به ندرت اتفاق افتاده که شب‌ها غم نزاید // و ستاره‌ی شعری به دنیا نیآورد!
۴۲. همین امشب، دیروقت // در کنار آن برکه‌ی غمزه‌ی نزدیک ما // آن‌گاه که ماه
سر از خواب سنگین‌شده‌ی خویش را // روی شانیه‌ی تپه یله می‌کند // و باد هم برای
رقص تابستانه به جنگل می‌رود ...
۴۳. نمی‌دانم آن‌گاه که یک برگ // با یک تندباد مواجه می‌شود، چه می‌گوید؟
۴۴. همین جا گنجشکی هست جهت هشدار دادن // آن‌جا هم پنجره‌ای هست که
شیوه‌ی آواز خواندن کبوتر را به تو می‌آموزد // و خیابانی که از تو خواهش می‌کند کمی

دیگر بنانید.

۴۵. آیا من حق ندارم از ترانه‌ها دفاع کنم // آنگه که آن‌ها از زندان‌های ملت‌ها به گام‌های من پناه می‌آورند؟
۴۶. دریا به سمت پنجره‌ها شلیک می‌کند // گنجشک ترانه‌ی زودهنگامی را سر می‌دهد.

۴۷. مرگ با تمام اسلحه‌های هوایی و خشکی و دریایی اش به سراغ ما می‌آید.
۴۸. ندا در می‌دهم: ای اشعیا، از لای کتاب‌های کهن بیرون بیا // آنگونه که آن‌ها بیرون آمدند // کوچه‌های اورشلیم گوشت فلسطینیان را بر روی عهد قدیم آویزان می‌کند.
۴۹. مردان به مسافرت رفتند // و جنگ دو شب کوچک خوابید.
۵۰. ای سپیده‌ی طولانی بیروت! // کمی شتاب کن // بشتاب تا خوب ببینم: // زنده‌ام یا کشته شده‌ام.

۵۱. ای ... ای روز بیروت که در وسط ظهر شکسته شده‌ای // کمی شتاب کن // کمی شتاب کن // بشتاب تا ببینیم واپسین فریادمان کجا ست؟
۵۲. در برابر شاه کوچک و پیر مغان کوهساران // گردهمایی گل لاله و خاکستر // گردهمایی آب و آتش // گردهمایی پرتو و مه // ... امشب است.
۵۳. ترک‌ها چون مور و ملخ ریختند و راه آفتاب را بر من سد کردند // آفتابم سایه شد.

۵۴. اینک که اشیا سرور شده // و این سکوت چون وزوز مگس بلند است ...
۵۵. او اینک با بال‌های خود چه‌چه‌ی خود را بر روی مه می‌نویسد // تگرگ است // و یخبندان است // و آتش گرفته است.
۵۶. سپیده‌دم من غروب وصال من شد // آتش بودم و از شدت سرمای هجران به خود می‌لرزیدم.

۵۷. عبدالرحمان بگ صاحبقران متخلص به سالم (۱۸۰۵-۱۸۶۹) از شاعران بزرگ غزلسرای کرد، در سلیمانیه به دنیا آمد. وی از خاندان صاحبقران و پسر عموی مصطفی بگ صاحبقران متخلص به کردی و دایی نالی شاعر بزرگ ادبیات کرد است (ر.ک. خه‌زنه‌دار، ۲۰۰۳: ۱۱۷-۱۶۴)

۵۸. ای «سالم»‌های میهن خنده‌ی گریان // ای کشتی‌های گیرافتاده در طوفان!
۵۹. در برابر شاه کوچک و پیر مغان کوهساران // گردهمایی گل لاله و خاکستر //

- گردهمایی آب و آتش // گردهمایی پرتو و مه // ... امشب است.
۶۰. پس بخواب، در مسیر زنبورهای عسل بخواب // پیش از آنکه من، کشته به هوش آیم.
۶۱. ای سپیده‌ی طولانی بیروت! // کمی شتاب کن // بشتاب تا خوب ببینم: // زنده‌ام یا کشته شده‌ام.
۶۲. من نخستین کشتگان، و واپسین کسی هستم که می‌میرم.
۶۳. نالی در اشعارش از زنی به نام «حبیبه» یاد کرده و به او تغزل کرده است که برخی پژوهشگران آن را حقیقی و برخی مستعار می‌دانند.
۶۴. چگونه شعله‌ور شوم .. حال آنکه روشن نیستم؟ // آخر چطور بریزم ... در حالی که پاییز شعر نیستم؟ // آخر چگونه شهرزور ابر من باشد // حال آنکه من سیلاب واژه نیستم؟ // آخر چگونه «حبیبه» آهوی من باشد // در حالی که من دشت و دمن سرسبز و خرم خیال و آواز نیستم؟
۶۵. بیشتر به او نزدیک می‌شوم؛ // برای مکیدن غم سپیدش // عشق من به زنبور عسل // و ریش او به باغ بدل می‌شود.
۶۶. آن‌گاه که قطرات سخن گفتنش بر من می‌تراود // برهوت خشک شنیدنم، با آب صدای او سبز می‌شود.
۶۷. ای دوست من، ساعتی بخواب // تا از رهگذر نخستین رؤیاهایت به عطش دریاها به دریاها بگذریم.
۶۸. دریا چهره‌ی ماست // هر کس خشکی ندارد // هر کس دریا ندارد ... // ... دریایی در برابر توست ... دریایی در وجود توست // دریایی در پشت سرت است // بر روی این دریا دریایی است که در زیر آن دریایی واقع شده است // تو سرود این دریا هستی .

منابع

۱. آریان پور کاشانی، منوچهر (۱۳۸۰)، فرهنگ یک جلدی پیشرو آریان پور (انگلیسی - فارسی)، تهران: جهان رایانه.
۲. احمدنژاد، کامل (۱۳۸۲)، فنون ادبی، تهران: پایا، چاپ چهارم.
۳. اکبری زاده، مسعود و هدایت الله تقی زاده و ستاره مشایخی (۱۳۸۸)، «القیم الشعورية و القيم التعبيرية في العمل الأدبي»، التراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثاني، صص ۳۳-۵۲.
۴. باشلار، گاستون (۱۳۸۳)، معرفت شناسی، ترجمه جلال ستاری، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی، با همکاری مرکز بین المللی گفتگوی تمدن ها.
۵. هممنی، یدالله و مهران شادی (۱۳۹۰)، «صور خیال و صنایع ادبی در غزلیات عرفی شیرازی»، نشریه مطالعات زبانی بلاغی، سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۹۰، صص ۹-۳۳.
۶. بی کس، شیرکو (۲۰۰۶)، دیوان، سلیمانیه: انتشارات سلیمانیه.
۷. پرین، لارنس (۱۳۸۳)، درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی، تهران: انتشارات اطلاعات.
۸. پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۸)، مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی تخیل هنری، تهران: متن.
۹. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)، سفر در مه، تهران: نشر زمستان.
۱۰. حاج حسنی، اعظم و فتانه محمودی (۱۳۹۳)، «تطبیق عنصر خیال در متن و نگاره های خاورانامه با رویکرد نقد تخیلی گاستون باشلار»، مجله ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۰ (پاییز و زمستان ۹۳)، صص ۳۶-۶۲.
۱۱. خه زنده دار، مارف (۲۰۰۳)، میژووی ئه ده بی کوردی، هه ولیتر: ئاراس.
۱۲. داد، سیما (۱۳۸۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
۱۳. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، موسیقی شعر، تهران: آگاه، چاپ دهم.
۱۴. _____ الف (۱۳۸۷) شعر معاصر عرب، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم.

۱۵. _____ ب (۱۳۸۷)، صور خیال، تهران: آگاه، چاپ یازدهم.
۱۶. صالحی، سیدعلی (۱۳۷۱)، «دیدار در درّه، پروانه‌ها»، مجله آدینه، شماره ۷۰.
۱۷. صرفی، محمدرضا (۱۳۸۸)، «صور بیانی مضاعف در شعر فارسی»، پژوهش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱، صص ۱۰۷-۱۳۲.
۱۸. طالبیان، یحیی (۱۳۷۸)، صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی، کرمان: مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی عماد کرمانی.
۱۹. غریب، رز (۱۳۷۸)، نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد عربی، ترجمه نجمه رجایی، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی.
۲۰. فرهمند، محمد (۱۳۸۹)، «شعر و منشأ آن در ادبیات جهان»، فصلنامه ادبیات تطبیقی، دانشگاه آزاد واحد جیرفت، شماره ۱۴، صص ۱۰۲-۱۲۴.
۲۱. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۰)، زیبایی‌شناسی سخن، تهران: نشر مرکز.
۲۲. ملکی، ناصر و مجید فرهیان و مریم نویدی (۱۳۹۲)، «تطبیق صور خیال در اشعار جان دان و صائب»، مجله مطالعات ادبیات تطبیقی، سال هفتم، شماره ۲۷، پاییز ۹۲، صص ۱۰۷-۱۲۵.
۲۳. میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۷۶)، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران: کتاب مهناز، چاپ دوم.
۲۴. ناصر، أمجد (۲۰۰۸)، «جدل الوطنی و الذاتی و الجمالی عند محمود درویش»، القدس العربی، السبت / الأحد، ۲۰ / ۲۱ أيلول (سبتمبر) / ۲۰ / ۲۱ رمضان ۱۴۲۹، ص ۲.
۲۵. النقاش، رجاء (بی‌تا)، محمود درویش شاعر الأرض المحتلة، القاهرة: دارالهلال، الطبعة الثانية.
۲۶. همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۸)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: هما، چاپ شانزدهم.