Arabic Literature Criticism (2024-2025, 15, 2/29: 112-128)

ISSN: 2588-7491

Aesthetic Images of Artistic Canvas in the Resistance Poetry of Iran and Palestine (Comparative Study of the Poems of Nasrollah Mardani and Tamim al-Barghouthi)

Original Article

Received: 2024/05/08
Accepted: 2025/01/13

Reyhane Yazdi[1], Reza Nazemian[1*]

1.Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

How to cite this article: Yazdi, Reyhane, Nazemian, Reza, 2024-2025, "Aesthetic Images of Artistic Canvas in the Resistance Poetry of Iran and Palestine (Comparative Study of the Poems of Nasrollah Mardani and Tamim al-Barghouthi)", Arabic Literature Criticism, 15, 2 (29): pp. 112-128.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose and Introduction: Imagery is essential in poetry; the more elaborate and inventive the poet's pictures, the greater the depth and beauty of the poem. Imagery serves as the paramount instrument of poetic imagination; when integrated with literary methods, creative frameworks, and the meticulous arrangement of words, it culminates in the formation of literary imagery. The poet's perspective on the surrounding world and his cognitive nuances significantly contribute to the formation and evolution of imagery. Metaphorical, allegorical, and figurative imagery, combined with collage elements, form remarkable artistic constructions that provide a visually stunning canvas and effectively convey meaning and concepts. Imagery is essential across all literary genres, encompassing both poetry and prose. The writer effectively communicates his goals to the reader and illustrates his subjects and concepts using imagery. The use of imagery is particularly crucial in resistance poetry, given the sensitive and significant subject matter that resonates with both general and targeted audiences. Consequently, the eloquence of imagery in this poem is crucial for emphasizing its emotional aspects and conveying its intent. Resistance poets explore themes of valor, heroism, altruism, sacrifice, mortality, existence, liberty, and confinement. These themes frequently underpin their resistance poetry; their efficacy in articulating these themes renders their poetry vibrant, precise, impactful, engaging, and authentic. This article aims to analyze the imagery in resistance poetry, focusing on how resistance poets utilize imagery to portray their subjects and the tools employed in this process.

Methodology: This essay employs a descriptive-analytical method to conduct a comparative analysis of two poets from Iran and Palestine. Nasrollah Mardani, the Iranian poet, composed epic and lyric poetry centered on the idea of resistance throughout the war, and continued to explore this issue in his post-war works. Tamim al-Barghouti is a Palestinian poet who has significantly contributed to Palestinian resistance literature with his beautiful, precise, and epic poetry. Both poets address the resistance of their homeland's fighters, employing imagery as a device in resistance poetry to vividly depict the battlefields in Mardani's work and to underscore the Palestinian identity of Qods and the struggle against occupiers in Barghouti's verses. This research aims to conduct a comparative analysis of the artistic canvas featuring diverse imagery in the poetry of these two poets by examining the aspects of the artistic canvas to address the following questions: What is the construction of the artistic canvas in the poetry of the two poets, and what artistic structures have they employed? What notions are derived from the creative canvas in the resistance poetry of Iran and Palestine? This research is a comparative study that use the concept of imagery in literary criticism, although it does not adhere to a certain, defined theory.

Results: Resistance poetry, influenced by prominent poets from Iran, Palestine, and other Arab nations, has evolved into a vibrant medium rich in impactful and audience-captivating imagery. Nasrollah Mardani and Tamim al-Barghouti are notable figures in Iran and Palestine. Metaphor, allegory, repetition, and contrast are the paramount and exquisite artistic devices that enhance the aesthetic appeal of resistance poets' works. These artistic constructions align with the sentiments and objectives of resistance poetry. Nasrollah Mardani's relentless endeavors to produce novel and impactful imagery, together Tamim Barghouti's initiatives to transform the imagery of his predecessors, have significantly contributed to the use of many rhetorical techniques. Defamiliarization and norm transgression in the creation of novel compounds and metaphors are hallmarks of the poetry of these two resistance poets. Mardani, as a poet of war and revolution, employs a slogan-like and flamboyant language characterized by weight and rhyme, resulting in most of his poems transforming into revolutionary and religious hymns and anthems. Barghouti's poetry, characterized by their unadorned expression, lack of weight, and absence of rhyme, resonate deeply with the audience, aligning with the poet's objective to reinvigorate the name of Qods in their hearts and bestow it with an identity. Collage imagery is a technique employed by both of these resistance poets in their poems. In the poem "In Qods," Barghouti portrays the city of Qods as though captured in a wide-angle snapshot, allowing readers to visualize and comprehend its intricate features through his verses. Through the collage technique, he aims to convey to the reader that the occupiers of Qods have migrated from faraway territories, established themselves there, and assumed control of the city's governance.

Discussion and Conclusion: This article delineates the process of constructing an artistic canvas informed by rhetorical structures in Iranian and Palestinian resistance poetry. It examines and analyzes the significant elements of this artistic canvas in a comparative manner, concluding that the artistic canvas of resistance poetry, through the utilization of metaphor, allegory, contrast, opposition, collage, visual defamiliarization, and other linguistic devices, can influence the audience's cognition and subconscious, thereby harmonizing the poem's external and internal dimensions. The imagery of Iranian poet Mardani aims to motivate and incite combatants to engage in jihad and preserve the memory of martyrs, whereas the poetry of Palestinian poet Tamim al-Barghouti focuses on his yearning for Qods and his endeavors to maintain the remembrance of Palestine among Muslims and Palestinians.

Keywords: resistance poetry, Tamim al-Barghouthi, Nasrollah Mardani, technical image, visualization and influence.

***corresponding Author Email Address:** rezanazemian@atu.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2025.235211.1316

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی (۱۲۸-۱۱۲ :۲/۲۹، ۱۵، ۱۴۰۳)

شاپا: ۷۴۹۱-۲۵۸۸

نقد زیباشناسیک تابلوهای هنری در شعر پایداری ایران و فلسطین (مطالعهٔ تطبیقی اشعار نصرالله مردانی و تمیم البرغوثی)

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۴

ریحانه یزدی[۱]، رضا ناظمیان[۱*]

۱. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

چکیدهٔ مبسوط

هدف و مقدمه: تصویر مهم‌ترین ابزار تخیل شعری است که وقتی با آرایه‌ها و هنرسازه‌های ادبی تلفیق می‌شود و چیدمان هنری واژگان نیز به کمک آن می‌آید تصویرسازی ادبی شکل می‌گیرد. البته نوع نگاه شاعر به جهان اطراف خویش و ظرافت‌های ذهنی نقش مهمی در ساخته و پرداخته‌شدن تصویرها دارد. تصاویر استعاری و کنایی و مجازی در کنار تصویر سازی کلاژ به هنر سازه‌های شگرفی تبدیل می شود که تابلوی هنری زیبایی را می‌آفرینند و قادر است، تا به بهترین صورت ممکن، معنا و مفهوم را ارائه کند. تصویرسازی در انواع ادبی، اعم از شعر و نثر، از اهمیت بالایی برخوردار است و اصولاً نویسنده با همین تصویر است که مقاصد خود را دقیق و تأثیرگذار به خواننده منتقل می‌کند و به تجسم سوژه‌ها و موضوعات خود می‌پردازد. تکنیک تصویرپردازی در اشعار پایداری و مقاومت از اهمیت فزون‌تری برخوردار است، زیرا موضوعی که شاعر به آن می‌پردازد، برای مخاطب عام و خاص، حساسیت و اهمیت بالایی دارد. بنابراین، بلاغت تصویر در این نوع شعر برای برجسته‌کردن بُعد احساسی و عاطفی خود و انتقال هدف خود به‌خوبی بسیار ضروری می‌نماید. شاعران مقاومت با موضوعاتی چون دلاوری، شهادت، ایثار و فداکاری، مبارزه، مرگ و زندگی، آزادی و زندانی شدن مواجه‌اند. این موضوعات بخش بسیاری از شعر پایداری آنان را به خود اختصاص می‌دهد و موفقیت آنان در انتقال و ثبت دقیق این موارد شعرشان را پویا، دقیق، تأثیرگذار و واقع‌گرا می‌سازد. بنابراین، هدف این مقاله تصویرشناسی شعر مقاومت است و اینکه شاعران مقاومت برای ترسیم موضوعات خود چگونه و با چه ابزارهایی از تصویرسازی بهره می‌برند.

روش شناسی: در این مقاله، شعر دو تن از شاعران ایرانی و فلسطینی با روش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی با استفاده از مقولهٔ تصویر شناسی در نقد ادبی بررسی شده و متکی بر نظریهٔ مشخصی نیست.. شاعر ایرانی نصرالله مردانی است که همزمان با جنگ اشعار حماسی و نغزی با مضمون پایداری و پس از جنگ نیز سروده‌هایی با این مضمون سروده است. شاعر فلسطینی تمیم البرغوثی است که با اشعار شیوا و دقیق و حماسی خود در حوزهٔ ادبیات مقاومت فلسطین نقش برجسته‌ای ایفا کرده است. این پژوهش درصدد است به مطالعهٔ تطبیقی تابلوهای هنری متشکل از انواع تصویرسازی در شعر این دو شاعر از طریق پردازش عناصر و سازوکارهای تابلو هنری به‌کار رفته بپردازد تا پاسخی برای سؤالات ذیل بیابد: نحوهٔ ساخت تابلوی هنری در شعر دو شاعر چگونه است و از چه هنرسازه‌هایی بهره گرفته شده است؟ مفاهیم برآمده از تابلوهای هنری در شاعران شعر مقاومت ایران و فلسطین چیست؟

یافته‌ها: مقاومت به لطف شاعران بزرگی در ایران و فلسطین و سایر کشورهای عربی به تابلویی سرشار از هنرسازه‌های تصویری و تأثیرگذار تبدیل شده است. نصرالله مردانی و تمیم البرغوثي در ایران و فلسطین از آن جمله‌اند. استعاره و کنایه و تکرار و تضاد مهم‌ترین هنر سازه‌هایی است که به تابلوی هنری شاعران مقاومت زیبایی می‌بخشد. تلاش نصرالله مردانی برای خلق تصاویر مبتکرانه، همچنین تلاش تمیم برغوثی برای ساخت تصاویری متفاوت با پیشینیان در کاربست شیوهٔ بیانی نقش مهمی ایفا کرده است. آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در ساخت ترکیب‌های تازه و استعاره‌های نو از ویژگی اشعار این دو شاعر مقاومت است؛ با این تفاوت که مردانی، به دلیل اینکه شاعر جنگ و انقلاب است، زبانی شعارگونه و پُرطمطراق دارد و دارای وزن و قافیه است و بیشتر اشعار او به ترانه‌های انقلابی تبدیل شده؛ این درحالی است که اشعار برغوثی با سادگی بیانی و به‌دور از زنگِ وزن و قافیه در قلب مخاطب نفوذ می‌کند. تصویر سازی کلاژ در شعر از تکنیک‌هایی است که این دو شاعر مقاومت در شعر خود به کار گرفته‌اند. البرغوثي در شعر «في القدس» فضای شهر قدس را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد که گویی یک عکس با دورنمای زیاد از آن گرفته است. او با تکنیک کلاژ می‌خواهد به خواننده بگوید که اشغال‌گران قدس از سرزمین‌های دورد ست آمده‌اند و در آنجا ساکن شده‌اند و مدیریت امور قدس را به دست گرفته‌اند.

بحث و نتایج: در این مقاله، فرآیند شکل‌گیری تابلوی هنری بر پایهٔ هنر سازه‌های بلاغی در شعر مقاومت ایران و فلسطین نشان داده شده و عناصر مهم و برجستهٔ تابلو فنی به صورت تطبیقی بررسی شده است. نتیجهٔ به‌دست‌آمده آن است که تابلوهای هنری شعر مقاومت با کمک استعاره، کنایه، تضاد و مقابله، کلاژ و آشنایی‌زدایی‌های تصویری و دیگر ابزارهای زبانی قادر است در ذهن و ضمیر مخاطب تأثیرگذار باشد و بیرون و درون شعر را با هم هماهنگ سازد. تصویرهای شاعر ایرانی، نصرالله مردانی، به تحریک و تشویق رزمندگان به مبارزه و جهاد و زنده نگه‌داشتن یاد شهیدان اختصاص یافته و شعر شاعر فلسطینی، تمیم البرغوثی، بیشتر ناظر بر حسرت وی از دوری قدس و تلاش برای زنده نگه‌داشتن یاد فلسطین در خاطر مسلمانان و فلسطینیان است.

واژگان کلیدی: تصویر فنی، شعر مقاومت ایران، شعر مقاومت فلسطین، نصرالله مردانی، تمیم البرغوثي.

استناد به این مقاله: یزدی، ریحانه و ناظمیان، رضا، پاییز و زمستان ۱۴۰۳ش، «نقد زیباشناسیک تابلوهای هنری در شعر پایداری ایران و فلسطین (مطالعهٔ تطبیقی اشعار نصرالله مردانی و تمیم البرغوثی)»، پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، ش۲ (پیاپی۲۹)، س۱۵، صص۱۱۲-۱۲۸.

***corresponding Author Email Address:** rezanazemian@atu.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2025.235211.1316

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

تصـویرسـازی در انواع ادبی، اعم از شـعر و نثر، از اهمیت بالایی برخوردار اسـت و اصـولاً نویسـنده با همین تصـویر مقاصـد خود را دقیق و تأثیرگذار به خواننده منتقل می‌کند و به تجسـم سـوژه‌ها و موضوعات خود می‌پردازد. تکنیک تصویرپردازی در اشعار پایداری و مقاومت از اهمیت فزون‌تری برخوردار اسـت، زیرا موضـوعی که شـاعر به آن می‌پردازد، برای مخاطب عام و خاص، حسـاسـیت و اهمیت بالایی دارد. بنابراین، بلاغت تصـویر در این نوع شـعر برای برجسـته‌کردن بُعد احسـاسـی و عاطفی خود و انتقال هدف خود به‌خوبی بسـیار ضـروری می‌نماید. شـاعران مقاومت با موضـوعاتی چون دلاوری، شـهادت، ایثار و فداکاری، مبارزه، مرگ و زندگی، آزادی و زندانی‌شـدن مواجه‌اند. این موضـوعات بخش بسـیاری از شـعر پایداری آنان را به خود اختصـاص می‌دهد و موفقیت آنان در انتقال و ثبت دقیق این موارد شـعرشـان را پویا، دقیق، تأثیرگذار، هیجان‌انگیز و واقع‌گرا می‌سـازد. تصـویر یا هسـتهٔ زیبایی‌شـناسـانه می‌تواند زبانی باشد یا تخیلی. تصویر زبانی همان تصویری است که در زبان متعارف وجود دارد و، به محض گفتن آن، در ذهن شـکل می‌گیرد، مانند کلمهٔ دوچرخه که وقتی آن را می‌شـنویم بلافاصـله تصـویرش در ذهن نقش می‌بندد. «تصـویر زبانی می‌تواند از یک اسم، صفت یا توصیف ساده که در معنای حقیقی و زبانی‌اش به کار رفته است به وجود آید» (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۱۲).

در تصـویر خیالی، شـاعر یا نویسـنده معنای متعارف و قاموسـی واژه را مدنظر قرار نمی‌دهد، بلکه با معنای هنری آن سروکار دارد و معمولاً این تصـویر تخیلی از کنار هم قرار گرفتن چند واژه‌ای که با یکدیگر مرتبط نیسـت حاصـل می‌شـود. به‌عبارت دیگر، در یک تصویر تخیلی هرچه اجزای تصویر بیگانه‌تر با یکدیگر باشند تازگی و غرابت آن بیشتر شده و مایهٔ ابداعی آن افزون می‌گردد و صور خیال پدید می‌آید. ازسـوی دیگر، این صـور خیال باید دارای عاطفه و احسـاس باشـد. «ارزش تخیل در بار عاطفی آن اسـت، تخیلی که مجرد باشـد هرچه زیبا باشـد تا از بار عاطفی برخوردار نشـود، ابدیت نمی‌یابد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۰). تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و تضاد و سایر آرایه‌های ادبی می‌توانند صور خیال را در تابلویی هنری شکل بدهد.

۱-۱. بیان مسئله

این مقاله درصدد است شعر دو تن از شاعران ایرانی و فلسطینی را از منظر برخورداری از عناصـر و مؤلفه‌های تابلو هنری مورد مطالعهٔ تطبیقی قرار دهد. شاعر ایرانی نصرالله مردانی است که هم‌زمان با جنگ تحمیلی اشعار حماسی و نغزی با مضمون پایداری سروده و پس از جنگ نیز سروده‌هایی با این مضـمون سروده است. شـاعر فلسطینی تمیم البرغوثی است که با اشعار شیوا و دقیق و حماسی خود در حوزهٔ ادبیات مقاومت فلسـطین نقش برجسـته‌ای ایفا کرده است. هدف از انتخاب این دو شاعر سبک بصری و تجسمی آنان در مواجهه با موضـوعات ادبیات پایداری است؛ به نحوی که هر دو تلاش می‌کنند تصـویری زنده و پویا از مفاهیم پایداری چون نبرد، شـجاعت، شـهادت و غیره ارائه دهند. برخی اشـعار هر دو شـاعر مربوط به مقاومت مبارزان وطنشان است. هر دو شاعر تلاش کرده اند از تصـویرپردازی به‌عنوان عنصـری مهم در شـعر مقاومت بهره گیرند؛ مردانی برای انتقال درست و دقیق جبهه‌های نبرد و برغوثي برای تأکید بر هویت فلسطینی قدس و مبارزه با اشغالگران.

قدر مسـلم بررسـی آثار مختلف ادبیات مقاومت از منظرهای مختلف حائز اهمیت اسـت و بررسـی از جهت مؤلفه‌های بصـری و نحوهٔ شکل‌گیری تصویر فنی از اهمیتی دوچندان برخوردار است، زیرا ادبیات مقاومت به‌مانند سـینما می‌بایسـت برای انتقال واقعیت مبارزه و تأثیر در مخاطب و تجسـم دغدغه‌های مقاومت تلاش کند و بررسـی شـاعران این حوزه از این منظر اهمیت زیادی دارد که پژوهش حاضر در پی بررسی همین محور در شعر دو شاعر مطرح ایرانی و فلسـطینی اسـت. این پژوهش درصـدد اسـت به مطالعهٔ تطبیقی تابلوهای هنری متشکل از انواع تصویر سازی در شعر این دو شـاعر از طریق پردازش عناصـر و سـازوکارهای تابلو هنری به

کاررفته بپردازد تا پاسخی برای سؤالات ذیل بیابد:

– نحوهٔ ساخت تابلوی هنری در شعر دو شاعر چگونه است و از چه هنرسازه‌هایی بهره گرفته شده است؟

– مفاهیم برآمده از تابلوهای هنری در شاعران شعر مقاومت ایران و فلسطین چیست؟

۱-۲. پیشینه

دربارهٔ آثار و نوشته‌های نصرالله مردانی و تمیم البرغوثی پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است. ازجمله تحقیقات انجام‌شده می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

وجیهه سروش و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های پایداری ایران و فلسطین (مطالعهٔ موردی اشعار نصرالله مردانی و توفیق زیاد)»، با رویکردی تحلیلی- تطبیقی، شعر مقاومت این دو شاعر را بررسی و با هم مقایسه کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که مردانی، با الهام از میراث گذشته و خلق تصاویری ساده و دل‌نشین و سرشار از عاطفه انسانی، شعری آفرید که آینهٔ تمام‌نمای همهٔ آرزوهای شاعر و چشم‌انداز آیندهٔ او برای وطن به شمار می‌آید. توفیق زیّاد، شاعر فلسطینی، نیز با قلبی دردمند که طعم تلخ فقر و آوارگی و زندان را چشیده بود، تصاویری عاطفی و استوار از پایداری ملت فلسطین در برابر اشغال‌گران ساخته است.

علی‌اصغر باباسالار و جولیت خضور (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «جلوه های مقاومت در اشعار نصرالله مردانی و بدوی الجبل» به بررسی جلوه‌های ادبیات مقاومت در اشعار نصرالله مردانی و بدوی الجبل با روش توصیفی -تحلیلی در چهارچوب مکتب تطبیقی آمریکایی پرداخته‌اند. طبق نتایج این پژوهش، جلوه‌های مقاومت از قبیل وطن‌پرستی، دعوت به مقاومت، دفاع از ملت خود، استعمارستیزی، ظلم‌ستیزی، تجلیل از شهید، اعتراض سیاسی و اجتماعی و ... در اشعار هر دو شاعر جلوه‌گر شده است بدون اینکه از یکدیگر متأثر باشند.

محدثه حسن‌زاده (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تطبیق اشعار حماسی قیصر امین‌پور و نصرالله مردانی در ادبیات دفاع مقدس» به بررسی محورهای مشترک حماسی در ادبیات و اشعار دفاع مقدس شاعران و سرایندگان دفاع مقدس پرداخته و، برای دستیابی به نتایج دقیق، اشعار و ادبیات دو شاعر سرایندهٔ شعر دفاع مقدس قیصر امین پور و نصرالله مردانی را مطالعه و تحلیل کرده است.

مهدی محمودی (۱۴۴۲) در مقالهٔ «استدعاء الشخصيّات التراثية في شعر تميم البرغوثي ديوان مقام عراق أنموذجاً» به بیان چگونگی تعامل شاعر با میراث و نحوهٔ استفاده وی از منابع میراثی در شعر تمیم البرغوثی پرداخته است. نویسنده دیوان مقام عراق برغوثی را انتخاب کرده تا ضمن انعکاس رویدادهای جنگ عراق و آمریکا از نمادهای گذشته برای تبیین حالات اجتماعی جدید بهره ببرد.

محمد دزفولی و محمود مسلمی (۲۰۱۸) در مقالهٔ «دراسة رمزية لصورة الضّبع و سرب الغزال في قصيدة مصر للشاعر تميم البرغوثيّ» به بررسی تصویرپردازی در شعر تمیم البرغوثی پرداخته‌اند و میان تصاویر متعدد شعری نزد او تنها تصویر کفتار و گلهٔ آهوان و دلالت‌های پایداری را بررسی کرده‌اند.

مقالهٔ حاضر، از آنجایی‌که به بررسی تطبیقی تابلوهای هنری و نحوهٔ ساخت و کاربست عناصر تصویر و میزان بسامد آن در شعر مردانی و تمیم البرغوثی می‌پردازد، پژوهشی جدید است که تاکنون کسی به آن نپرداخته است.

۲. بررسی و تحلیل عناصر تصویر فنی

نوآوری‌های تصویری در تابلوهای هنری این دو شاعر و ابزارهایی که برای ساخت این تصاویر به کار گرفته‌اند موضوع این مقاله است. ابتدا انواع تصویر بر پایهٔ سازه‌های هنری یا آرایه‌های بلاغی مختلف تقسیم‌بندی شده و شکل‌گیری تابلوهای هنری با تحلیل شعر دو شاعر نشان داده شده است.

۱-۲. تصویر بر پایهٔ استعاره

استعاره کاربرد لفظ است در معنای غیرحقیقی آن همراه با علاقهٔ تشابه میان معنای حقیقی و مجازی و قرینه‌ای که مانع از ارادهٔ معنای حقیقی می‌شود (نک. الهاشمی، ۱۴۰۶: ۳۰۶؛ همایی، ۱۳۷٤: ۲۲۰). نوآوری و خلاقیت شاعر در تصویرآوری بر پایهٔ استعاره آن است که استعاره‌های نو و بکر بیافریند تا ذهن و ضمیر مخاطب را به چالش بکشد و ترکیبی از تصاویر را در ذهن او پدید آورد. از مجموعهٔ این تصاویر، تابلویی هنری ایجاد شود. ازسوی دیگر، می‌توان گفت استعاره مبنای تصویرسازی است و تأثیر زیادی بر مخاطب دارد. «عامل اصلی در تأثیر استعاره میزان مسافت میان مشبه و مشبه‌به یا به‌عبارتی دیگر زاویهٔ خیال است» (أبوالعدوس، ۱۹۹۷: ۱۱).

استعاره در ساخت تصاویر هنری تمیم البرغوثی نقش مهمی را ایفا می‌کند. او از مبارزه و مقاومت صحنه‌هایی می‌آفریند و تابلوهای هنری تأثیرگذاری خلق می‌کند که اغلب از بیان استعاری به‌عنوان ابزاری برای تجسم تصاویر و تأثیرگذاری استفاده می‌شود:

«وربّ سيوف معلقة في بيوت الجليل
علاها غبار التقاعد بعد غبار الخيول
فأمست شيوخاً يقصون سيرتهم في الهوى والجهاد
يعدونها فتطمئنا لقطة في الشريط المعاد
إلى أننا سوف نلقى الرشاد
كأن السيوف الشيوخَ هنا، رُقيةٌ أو ضماد
وفي وسط الشام تغدو السيوفُ رمز الوداعة
وتعد الطيور رمز العناد»[1]

شاعر از شمشیرهایی سخن گفته که در خانه‌ها آویزان است و این آویزانی نشان‌گر رکود و دست‌کشیدن از مبارزه دارد. بعد از شکل‌گیری این اندیشه بلافاصله شاعر از تعبیر استعاری «علاها غبار التقاعد» استفاده می‌کند. این شمشیرها که روزی غبار جنگ و دویدن اسب‌ها بر روی آن می‌نشست، اکنون غبار بازنشستگی روی آنها را گرفته است. تشبیه بازنشستگی به غبار نشان‌گر استمرار عدم مبارزه و خمودی در عالی‌ترین منطقهٔ مقاومت یعنی جلیل است و استفاده از غبار از لحن انتقادی شاعر حکایت می‌کند. متناسب با همین قضیه نقل قصهٔ جهاد به جای خود جهاد مدنظر قرار می‌گیرد و تکرار دوبارهٔ قصه نشان‌گر تکرارِ یکنواختی و خمودی است. شاعر در پایان مقطع، به‌زیبایی، شمشیرها و پرندگان را برابر یکدیگر قرار داده و یکی را رمز آرامش و انفعال و دیگری را رمز عناد و پویایی دانسته است، زیرا واژهٔ «وداعة» از ریشهٔ ودع به معنای ترک‌کردن و واگذاشتن می‌آید و معنای مهربانی از روی ضعف و ناتوانی را می‌رساند:

وفي وسط الشام تغدو السيوفُ رمز الوداعة
وتعد الطيور رمز العناد

تابلوی هنری بر پایهٔ استعاره و دیگر ابزارهای زبانی یک نوع تقابل میان مبارزه‌خواهی و دست‌کشیدن از مبارزه را نشان می‌دهد که پیران و جوانان نمایندهٔ هر کدام از آنها هستند. این شمشیرهای پیر، به جای آنکه به مبارزه بپردازند، به دنبال سازش و کناره‌گیری از صحنه هستند و پرندگان که می‌توانند نماد نسل جدید فلسطین باشند مبارزه را ترجیح می‌دهند. ازسوی دیگر، در ظاهر کلمه و معنای سیوف و پرندگان تقابل و پارادوکس وجود دارد، زیرا شمشیر، که مظهر برندگی و جنگ است، در اینجا نماد سازش و پرنده، که مظهر صلح و مهربانی و لطافت است، به نماد جنگ و مقابله تبدیل شده است.

نصرالله مردانی، در مقاطع مختلف، استعاره را به کار گرفته شده که به‌عنوان در دسترس‌ترین سازوکار و شناخته‌شده‌ترین مصالح و مواد شاعر برای ساخت تابلوها و تصاویر بوده است. در نمونهٔ زیر، شاعر از استعاره برای بیان شجاعت مبارزان بهره گرفته است:

ای یلان صف‌شکن! اسطوره شد ایثارتان
کوه آهن آب شد در عرصه پیکارتان
تندر تکبیرتان طوفان سرخ روزگار
نعره‌های نور جاری از گل رگبارتان

در خروش خشمتان ای فاتحان شهر خون
دود شد در دستت آتش، دشمن بسیارتان

(مردانی، ۱۳۷۰: ۱۷)

شاعر در اینجا از تعبیر کوه آهن برای بیان شجاعت و ستبری و مقاومت مبارزان بهره گرفته اســت؛ همان مبارزانی که آنها را به یلان توصیف کرده است. تکبیر گفتن مبارزان به تندری مانند شده است که طوفان سرخ روزگار را شکل داده است. به همین صورت در مصرع دوم بیت دوم گلوله‌هایی که از تفنگ و مسلسل مبارزان خارج می‌شــود به نعره‌های نور مانند کرده اســت و تابلویی بصــری متشکل از صوت و رنگ و حرکت تشکیل داده است. سرانجام در بیت پایانی تابلو، تصــویری از دود و خشــم می‌بینیم که خشــم به مبارزان بازمی‌گردد و دود به دشمنان و این گونه تصویر با دود شدن دشــمنان به پایان می‌رســد. این تابلو یک مقطع هیجانی و پلانی سینمایی متشکل از انواع عناصر محسوس و حرکتی تشکیل شده است که اقدام، مبارزه و نتیجه مجاهدت مبارزان را نشان می‌دهد. یا در نمونه زیر در تصویر مبارز با شهامت خود می‌سراید:

سرخی خون تو هرگز نشود پاک از خاک
دلت آیینه خورشید حقیقت بین است
روح خورشیدی و اسطوره هستی با تو
بی تو بر دوش زمان ثانیه‌ها سنگین است
سیل فریاد تو دیواره اعصار شکست
نبض تاریخی و تاریخ تو خونین است
نعره خون تو ضحّاک زمان رسوا کرد
مرگ این گونه به از زندگی ننگین است

(مردانی، ۱۳۷۰: ۴۵)

شــاعر در اینجا از تعابیر اســتعاری بهره گرفته اســت. روح خورشید، آینه خورشید، دوش زمان، سیل فریاد، دیوار اعصار، نبض تاریخ، نعره خون تعابیری استعاری است که شاعر برای تجسم و تصویر مدنظر خود از آن بهره گرفته است. در اینجا تصویر مبارزی را می‌بینیم که دل او، همچون خورشــید، درخشــان، روشــنی‌بخش، روح‌افزا و اثرگذارســت. زمان و روزگار را می‌بینیم که در نبود مبارز ســنگینی می‌کند و با روند طبیعی خود حرکت نمی‌کند. صــدای فریادهایی را می‌شنویم که بر اثر تکرر فراوان همچون سیل می‌ماند. ســرانجام دیوار اعصــار و دوره‌های مختلف را می‌شــکند و فراتر از زمان حرکت می‌کند. حضــور اثربخش مبارز، به‌عنوان نبض تاریخ، یاد شــده اســت. ســرانجام شــاعر خون مبارز را به نعره‌ای مانند کرده که ضــحاک و ظالم زمانه را رســوا کرده و همه‌جا به افشــای ظلم و جنایت او پرداخته اســت. در تابلوی هنری زیر، شــاعر با محوریت سوژهٔ شهید مضامین مقاومت را پی‌ریزی می‌کند:

به پا خیز ای شهید زنده شوری تازه برپا کن
به خون عشق آذین ورطه گاه تنگ دنیا کن
به پا خیز ای سوار موج ای سردار دریایی
پریشان با طنین رعد توفان خواب دریا کن
به پا خیز ای امیر صبح ای رزم آور شبگیر
سمند نور را آماده میدان فردا کن

(همان، ۳۳)

شــاعر از خونی ســخن گفته که ورطه‌گاه تنگ دنیا را آذین می‌کند. در واقع، ارزش خون و نقش آن از آذین‌بستن و مزیّن‌کردن مورد تأکید شــاعر اســت. وی توانســته تابلوی هنری زیبا و جذابی با اســتفاده از خون طراحی کند، درحالی‌که خون در معنای عام خود مشــمئزکننده اســت، اما، در قطعات تصــویری مقاومت، جذاب و دلنشــین اســت. در بیت دوم، قطعهٔ تصــویری دیگری در توازی با تصویر اول می‌بینیم که موجی عظیم در حرکت است؛ شهید آن را هدایت می‌کند که، در پی این ســوار و نقش ســوارکار، دریا از حالت عادی به در می‌شــود و حالت طوفانی به خود می‌گیرد. در مصــرع پایانی، در تعبیر استعاری سمند نور، حضور و نقش شهید را به نور و تابشی مانند کرده که آمادهٔ میدان می‌شود و درحال تاخت‌وتاز است. شــاعر با اســتفاده از اســتعاره توانســته اســت تابلوی دلنشــین و تأثیرگذاری از فضای جنگ و مبارزه ارائه دهد. این تابلو نقش مهمی

در جذب خواننده به جنگ و مبارزه دارد و شـاعر با رعایت اصـل تبلیغی و خوب جلوه‌دادن و دعوت به جهاد و مبارزه توانسـته اسـت تصاویری دلربا و قشنگ از صحنه‌های مبارزه و پیکار ارائه دهد.

۲-۲. تصویر بر پایهٔ تضاد و مقابله

یکی از ابزارهای مهم و سـازوکارهای اسـاسـی برای سـاخت تصویرسازی تابلوهای هنری هنرسازهٔ تضاد و مقابله است (حسین، ۲۰۰۷: ۱۳). شاعران تضاد و مقابله برای نشان‌دادن اشیاء پیرامونی، که غالباً به صـورت تقابلی در کنار هم قرار دارند، اسـتفاده می‌کنند (ربابعة، ۲۰۰۰: ۲۴۵). طبیعی اسـت که این مؤلفه در شـعر مقاومت از ضرورت بیشتری برخوردار است، زیرا شعر مقاومت با مفهوم مقابله و رودرو قرارگرفتن تناسـب بیشـتری دارد. شـاعران برای خلق تابلوهای هنری آکنده از تصـویر از تقابل‌ها و تضـادها اسـتفاده می‌کنند. ازجمله موارد کاربست این شیوه در شعر نصرالله مردانی می‌توان به مورد زیر اشاره کرد:

در کربلای ایثار مردانه در ستیزند
رزم‌آوران اسلام با خیل نابکاران
در رزمگاه ایمان با اسب خود بتازند
تا وادی شهادت این قوم سر به داران
هابیلیان کجایند؟ قابیل دیگر آمد
ننگ است جان سپردن در دخمه تتاران

(مردانی، ۱۳۶۴: ۲۷)

در اینجا، شاعر تصویری از جبههٔ جنگ و مقاومت و مقایسهٔ آن با صـحنهٔ کربلا ارائه داده اسـت. رزم‌آوران اسـلام در مقابل خیل نابکاران قرار گرفته‌اند. همچنین هابیل و قابیل بُعد تقابلی تصـویر را تشدید کرده؛ تصویر ستیز گروهی با گروهی دیگر که یکی در جایگاه شر و دیگری در جایگاه خیر نشسته است. این تقابل با تلمیح مندرج در عبارت کربلای ایثار جنبهٔ تصـویری قدرتمندی به خود گرفته و این تقابل با آنچه شاعر نشان داده و در قیاس با تقابلی که در صحنهٔ کربلا در پهنای ذهن نویسـنده در جریان اسـت جنبهٔ تصـویری به خود گرفته است. همچنین در نمونهٔ زیر که شاعر می‌گوید:

بخوان سرود رهایی که فخر قران است
بهار خوش شهیدان شکوفه افشان است
چراغ کوکب شبنم به شاخه آویز است
خزان گذشته و باد بهار گلریز است

(همان، ۱۰)

شـاعر در اینجا از فصـل بهار سـخن گفته و آن را خزان در یک تصویر تقابلی تأثیرگذاری قرار داده است. شاعر شهادت و جنبه‌های نبرد را، که شـهیدان به‌مانند برگ‌ریزان بر خاک می‌غلتیدند، به خزان و زمان بعد از صـحنه نبرد را، که خون شـهیدان در آن شکوفه‌افشانی می‌کند، به بهار مانند کرده است. شاعر شهادت و زمان بعد از شـهادت را به خزان و بهار مانند کرده و یک تابلو هنری متشکل از اجزای متضاد و متقابل ایجاد کرده است. در شعر تمیم البرغوثی نیز نقش تقابل و تضاد در تصویرسازی پررنگ است. مثلاً در نمونهٔ زیر شاعر می‌گوید:

فإن الحاكمين لهم يدانِ فقط، وأكثر ظلمهم، ظلمٌ من المحكوم للمحكوم
بل إني أقولُ بأنه من عهد آدمَ لم يكن بين البرايا حاكمٌ أبداً
وغاية ما هنالكَ أنّه مُذ قلّت الأحرارُ في الدنيا تظالَمت العبيد
ولذا فإني منذُ أعوام أطيل البحث للحكام من عمل مُفيد
أعيد تركيب التواريخ القديمة
ربّما أدخلُ فيها بعضَ تزوير حميد[۲]

(البرغوثي، د.ت: ۲۴)

در اینجا تقابل میان حاکم و محکوم در همان ابتدای سـخن دیده می‌شود. همچنین بین حاکم و برایا تقابل وجود دارد. شاعر در همان ابتدا از رابطه‌ای میان افراد سخن گفته و همواره همین تقابل و رابطهٔ تقابلی میان مردم باعث افزایش ستم بر آنها بوده است. در ادامه، تقابلی دیگر میان آزادگان و ظالمان دیده می‌شـود. در طبقهٔ مهم اجتماعی، که از دیرباز در جامعه ایفای نقش کرده‌اند، شـاعر

رابطهٔ تقابلی آنان را محاسبه کرده و به تصویر کشیده است. از نگاه او تقلیل آزادگان به ظلم بر بردگان می‌انجامد و به گونه‌ای این تصویر و تابلوی هنری از عدهٔ معدودی آزادگان تشکیل شده است که در غیاب آنان این‌گونه بر مظلومین ظلم می‌شود. همچنین شاعر در تصویر زیر می‌گوید:

سلام علی زین القُری والحواضر
ومن هاجروا منها ومن لم یهاجر
یمرّ بنا اسمُ المرج مرج ابن عامر
فنطربُ لاسم المرج، مرج ابن عامر
ونشرُد حتی نحسبَ المرج قصة
من القصص المحكي فوق المنابر
ونحسَبُهُ أرضاً بعيداً منالُها
تضيق بها ذرعاً جمال المُسافر
ونسمع عن بُعد، فطوبى لسامع
على البُعد محرومٍ وليسَ بناظر
وننظرُ عن بعد، فطوبى لناظر
على البعد محرومٍ وليس بزائر[3]

(همان، ۱۳)

در اینجا، شاعر در قطعه‌ای که برای مرج ابن عامر (منطقهٔ جلیل در فلسطین) سروده از تقابلات به‌طور وسیعی بهره گرفته است. در همان ابتدا از روستا و شهر سخن گفته و یک تصویر شمول‌گرای مکانی را ارائه داده است. بُعد دیگر تصویر، که شامل اهالی فلسطین است، با حالت مهاجرین و غیرمهاجرین تعیین شده است. همچنین شاعر در موارد دیگر نیز از تقابل بهره گرفته و از ناظر و غیرناظر و از قریب و بعید و... سخن گفته است. در اینجا، تابلو متشکل از عنصر زمان و مکان و شخصیت‌هایی‌ست که در آن حضور دارند. شاعر قصد دارد ایمان و علاقهٔ خود را به جلیل و همهٔ اجزای آن نشان دهد و از این جهت در تصویر خود از تقابلات بهره گیرد. او معتقد است حتی کسانی که توصیف الجلیل را می شنوند خرسند می شوند، چه رسد به آنان که از دور آن را می‌بینند و بسی سعادتمندند آنان که آن را از نزدیک زیارت می‌کنند.

۲-۳. تصویر بر پایهٔ کنایه

کنایه سخنی است که دو معنای دور و نزدیک دارد، ولی معنای نزدیک آن مدنظر گوینده نیست. وی جمله را چنان ترکیب می‌کند و به کار می‌برد که ذهن شنونده از معنای نزدیک به معنی دور منتقل می‌شود (نک. الهاشمی، ۱۴۰۶: ۳۴۵؛ همایی، ۱۳۷۴: ۲۱). کنایه هنرسازه‌ای کارآمد برای تصویرسازی است و تصویرهای شکل‌گرفته بر پایهٔ کنایه، در شعر شاعرانی که زبانی تصویری دارند، از بسامد بالایی برخوردار است. اشعار البرغوثی و مردانی نیز از این قاعده مستثنی نیست. برغوثی در تابلوی هنری شکل‌گرفته بر پایهٔ کنایه چنین می‌گوید:

العين تُغْمِضُ، ثمَّ تنظُرُ، سائقُ السيارةِ الصفراءِ، مالَ بنا شَمالاً نائياً عن بابها
والقدس صارت خلفنا والعينُ تبصرُها بمرآةِ اليمينِ،
تَغَيَّرَتْ ألوانُها في الشمسِ، مِنْ قبلِ الغيابْ
إذ فاجَأَتْني بسمةٌ لم أدْرِ كيفَ تَسَلَّلَتْ للوَجْهِ
قالت لي وقد أَمْعَنْتُ ما أَمْعَنْتْ
يا أيها الباكي وراءَ السورِ، أحمقُ أَنْتْ؟ أَجُنِنْتْ؟
لا تبكِ عينُكَ أيها المنسيُّ من متنِ الكتابْ
لا تبكِ عينُكَ أيها العَرَبِيُّ واعلمْ أَنَّهُ
في القدسِ من في القدسِ لكنْ لا أَرَى في القدسِ إلا أَنْتْ[4]

(البرغوثی، د.ت: ۳۱)

شاعر در این مقطع از شعر، در تابلویی هنری سرشار از کنایه، تصویر دور شدن خود از قدس را به تصویر می‌کشد، ولی ایمان دارد که مصیبت اشغال‌گری به پایان می‌رسد. او به‌جای آنکه مستقیماً از رنج ساکنان اصلی قدس سخن بگوید، در مجموعه‌ای از تصاویر، فضای تبعید و هجرت و تنهایی قدس را ترسیم می‌کند. چشم او گریان است، ولی ناگهان لبخندی بر لبانش نقش می‌بندد.

بنابراین، در یک پاردوکس زیبا دورشدن جسمی و نزدیک‌شدن قلبی‌اش را برای مخاطب بیان می‌کند. ما با دیدن این تابلو درمی‌یابیم که در قدس چه می‌گذرد. رنگ قدس به‌هنگام غروب پریده است و کنایه از این است که گویی قدس به آرامی به دامن اشغال‌گران منتقل می‌شود. ماشین زرد رنگ کنایه از تاکسی است که برای سفر به نقاط نزدیک از آن استفاده می‌شود. گویی مسافر قصد دارد به قدس بازگردد. شاعر سوار بر تاکسی از قدس دور می‌شود و قدس در پشت سر او قرار می‌گیرد، ولی قدس را در آینهٔ سمت راست تاکسی می‌بیند. آینه کنایه از قلب است؛ گویی تصویر قدس در قلب شاعر نقش بسته است. آینهٔ سمت راست می‌تواند کنایه از اصحاب الیمین باشد که در قرآن آمده است. تاکسی به سمت شمال می‌رود و از قدس دور می‌گردد. خداوند می‌فرماید: (وَأَصْحَابُ الشِّمَالِ مَا أَصْحَابُ الشِّمَالِ، فِي سَمُومٍ وَحَمِيمٍ، وَظِلٍّ مِّن يَحْمُومٍ) (واقعة، ۴۱-۴۳) و در مقابل یمین را به فال نیک می‌گیرد و می‌گوید: (وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ، فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ) (واقعة، ۲۷-۲۸). از سوی دیگر، شاعر کلمهٔ «العین» را در آغاز این مقطع آورده که نماد همهٔ مردم عرب و فلسطینی است، زیرا از الف و لام استغراق برخوردار است. کتاب کنایه از آرمان فلسطین است. منظور شاعر از «أيها المنسيُّ من متنِ الكتابْ» (ای که در متن کتاب به فراموشی سپرده شده‌ای) این است که ملت مقاوم فلسطین نادیده گرفته‌شده‌اند، ولی، با وجود این، حضور حقیقی از آنِ فلسطینیان است.

نصرالله مردانی شاعر حماسه و انقلاب نیز، همچون برغوثی، در تصاویر سرشار از هنرسازه‌های زیبایی‌شناسانه با استفاده از کنایه چنین می‌گوید:

از خوان خون گذشتند صبح ظفر سواران
پیغام فتح دارند آن سوی جبهه یاران
در شط سرخ آتش، نعش ستاره می‌سوخت
خون‌نامه ی نبرد است آیین پاسداران
در کربلای ایثار مردانه در ستیزند
رزم‌آوران اسلام با خیل نابکاران
در شام سرد سنگر روشن چراغ خون است
ای آب دیده تر کن لب های روزه داران
در رزمگاه ایمان با اسب خون بتازند
تا وادی شهادت این قوم سربداران
گلگونه‌ی شهیدان با خون گل بشویید
تا سرخ تر نماید رخسار روزگاران

مردانی، ۱۳۸۸: ۴۲۱)

وی با این مضامین حماسی می‌کوشد با یادآوری فضیلت‌های رزمندگان فداکار جنگ، با محور قراردادن خون و شهادت و بهره‌گیری از رنگ قرمز، مخاطبان شعر آهنگین خود را به مقاومت و پایداری تا پیروزی تشویق کند. خوان خون، صبح ظفر، شط سرخ آتش، چراغ خون تصاویری کنایی است که در کنار تصاویر استعاری، چون نعش ستاره، تابلویی رنگارنگ از مقاومت و ایثار را فراهم آورده است. شاعر در صدد است تصویری تأثیرگذار و متناسب با فضای حماسه و شهادت تولید کند. بنابراین، تصاویر او به‌طور برجسته‌ای از هنرسازه‌های بصری و ملموس برای ساخت تصویر بهره می‌گیرد.

۲-۴. تصویر بر پایهٔ کلاژ

در کلاژ، تصویرهای متعددی کنار هم قرار داده می‌شود تا، در مجموع، تصویری مفهوم‌ساز ارائه شود و ذهن مخاطب را برای فهمیدن منظور نهفته در خود درگیر کند. تصویرسازی کلاژ تجسم یک چشم‌انداز است؛ گویی عکسی است که از دور گرفته شده و چند منظره را با هم دارد. تابلوی هنری ترکیب‌شده از تصاویر مختلف در شعر مقاومت برای بیان مفهومی خاص صورت می‌گیرد. البرغوثي در شعر «في القدس» فضای شهر قدس را به تصویر می‌کشد. او، با کنار هم قراردادن چند تصویر متفاوت، تابلویی با تکنیک کلاژ می‌سازد و می‌خواهد این چشم‌انداز را به خواننده بدهد که اشغال‌گران قدس از سرزمین‌های دوردست آمده‌اند و در آنجا

ساکن شده‌اند و مدیریت امور قدس را به د ست گرفته‌اند. سربازان اشـغال‌گر وارد مسـجد می‌شـوند و اوج معنویت آن را لگد می‌کنند، درحالی‌که ساکنان و صاحبان اصلی قدس روی آسفالت در خیابان نماز می‌خوانند. شـــاعر، پس از ارائهٔ این تصـــویر چند تکه‌ای، این مفهوم را القا می‌کند که همه هسـتند، جز آنکه باید باشـد. او خود را به‌عنوان نماد انسـان فلسـطینی مخاطب قرار می‌دهد و غیبت او را از صـحنهٔ قدس اعلام می‌دارد. شـاید همین غیبت اسـت که باعث حضور دیگران شده است:

في القدسِ، بائعُ خضرةٍ من جورجيا برمٌ بزوجته
يفكرُ في قضاءِ إجازةٍ أو في في طلاءِ البيتْ
في القدس، توراةٌ وكهلٌ جاءَ من مَنْهاتِنَ العُليا
يُفَقِّهُ فتيةَ البُولُونِ في أحكامه
في القدسِ شرطيٌّ من الأحباشِ يُغْلِقُ شَارِعاً في السوقِ
رشَّاشٌ على مستوطنٍ لم يبلغِ العشرينَ
قُبَّعة تُحَيِّي حائطَ المبكَى
وسياحٌ من الإفرنجِ شُقْرٌ لا يَرَوْنَ القدسَ إطلاقا
تَراهُم يأخذونَ لبعضهم صُوَرَاً
مَعَ امْرَأَةٍ تبيعُ الفِجْلَ في الساحاتِ طُولَ اليَوم
في القدسِ دَبَّ الجندُ مُنْتَعِلِينَ فوقَ الغَيمْ
في القدسِ صَلَّينا على الأَسْفَلْتْ
في القدسِ مَن في القدسِ إلا أَنْتْ[5]

در اینجا، شاعر تصویر موزاییکی و کلاژگونه از قدس ارائه داده است. در این تابلوی شعری جذاب، تصاویری مختلف از قدس ارائه شده و این عناصر مختلف از سرباز و پلیس و نمازگزار و فروشنده و خریدار وسـیله‌ای برای اثبات انعطاف فرهنگی در این شـهر خاص اسـت. شـهری که همهٔ عناصـر را در خود جای دارد و درصـدد طرد هیچ‌کدام از آنها برنمی‌آید. در تابلوها و تصـاویر شـعری مردانی نیز گاهی این تکنیک برای سـاخت و تأثیرگذاری بیشـتر تصـویر به کار می‌رود. مثلاً در نمونهٔ زیر شاعر می‌گوید:

نماز سرخ شهادت بخوان که می‌آید
هنوز قهقهه تیمور از مناره خون
کنار چوبه دار بیا که چون حلّاج
شهید عشق نمی‌ترسد از نظاره خون
شکست سد شقاوت بشارتی است بزرگ
در این حوالی شب جنبش دوباره خون
نسیم فجر پیام ظفر دهد یاران
که سوخت خیمه طاغوت در شراره خون
یگو به کاوه پیروز تا برافرازد
درفش وحدت رزم‌آوران به باره خون

(مردانی، ۱۳۸۸: ٦١)

در این نمونه، شاعر برای اینکه عشق به شهادت را در معنایی جهان‌شـمول نشـان دهد، تصـاویر متعدد تاریخی را برای القای مفهوم شهادت و ایثار به کار برده است. تصویر قهقههٔ تیمور و چوبهٔ دار حلاج و نسـیم فجر پیروزی و سـوختن خیمهٔ طاغوت در آتش و درفش وحدت‌آفرین کـاوه جملگی یـک منظور را بـا سـاختـاری کلاژگون نشـان می‌دهد. شـاعر از این طریق تلاش کرده اسـت تا یک سـرود حماسـی اثرگذار و جذاب با عناصـر مختلف و رنگارنگ خلق کند.

۲-۵. تصویر بر پایهٔ هم‌آوایی و تکرار

تکرار یکی از مؤثرترین عوامل ایجاد موسـیقی به شـمار می‌رود. «تکرار بازآوردن یک لفظ یا مرادف آن لفظ برای ثبوت معنایی در ذهن اسـت که [در اثر] افتادن فاصـله در میان کلام، با کلمات و عبارات دیگر، احتمال می‌رود به فراموشـی سـپرده شـود» (زرکشـی، ۲۰۰۶: ۲۰۸). هم‌آوایی واژگان به معنای آوردن واژگان از یک گروه خانوادگی است که نمایانگر یک اندیشه و رویکرد است و به نوعی با مراعات‌نظیر هم‌خوانی دارد. از آنجاکه همایش به معنای کنار هم قراردادن اسـت، «با هم‌آیی» ارتباط میان کلماتی‌سـت که به یک حوزهٔ معنایی تعلق دارد و در عبارات با هم ذکر می‌شـود تا از نظر معنایی عبارت واحدی به وجود آورد (لارسـون، ۲۰۰۰: ۲۷۱-۲۷۹). در

ادامه، به نحوهٔ کاربست این مؤلفه و میزان کارایی آن در ساخت تابلوهای هنری شعر مقاومت خواهیم پرداخت.

از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که به خلق تصویر و تابلوهای هنری در شعر به‌طور کلی و شعر مقاومت به‌طور اخص کمک می‌کند کاربست تکرار و هم‌آوایی ست. شاعر با تکرار یک عنصر یا یک بعد از ابعاد سوژه به تکمیل و برجسته‌شدن اجزای تصویر می‌پردازد و چنین کاربستی در تجسم و ساختن طرح‌واره مهم است. نصرالله مردانی در شعر خود، زمانی‌که عاطفه‌اش از امید و خشم متلاطم می‌شود و به جوش می‌آید، از تکرار استفاده می‌کند، زیرا شاعر تلاش می‌کند، با استفاده از همین تکرارها، فضاسازی و تصویر موردنظر خود را، که لازمهٔ اجتناب‌ناپذیر شعر حماسی و شعر پایداری است، به گوش مخاطب برساند. برای مثال، در نمونهٔ زیر از تکرار به گونهٔ هنری و تصویری بهره گرفته است:

نهان در بهشت تو اهریمن است
بهشتی که مردانه‌اش رهزن است
نیستان تو سبز و آتش دم است
دمش شعله خرمن آدم است

(مردانی، ۱۳۷۱: ۱۳)

شاعر در اینجا با تکرار کلمهٔ «بهشت» در بیت اول و کلمهٔ «دم» از بیت دوم از تکرار به نحو آشکاری بهره گرفته و درصدد ارزیابی دقیق بهشت خیالی خواننده و مخاطب خویش است. از نگاه او، بهشتی که دشمن تداعی می‌کند، بهشتی واقعی نیست و سرشار از نیرنگ و تزویر است. همچنین نیستان خیالی خواننده پر از دم آتش است؛ دمی که از سوزندان آدم‌ها به دست می‌آید. شاعر با تکرار دو واژهٔ دم و بهشت، به‌عنوان عناصر اصلی خیالات نادرست مخاطب، درصدد تخطئهٔ آن است و تلاش می‌کند، با تکرار و بازآرایی سوژه‌های هدفمند، مخاطب را از عقیدهٔ نادرست خود آگاه کند. همچنین، در نمونهٔ زیر، هم‌آوایی برای ساخت تصاویر شاعر به کار رفته است:

باز آی از قاف گل ای مرغ رویین بال عشق
تا شود مغلوب من اسفندیار سرنوشت
کفش‌های آهنینت سام گرد افکن چه شد
در کویر خار وامانده سوار سرنوست
رخش آتش پی بگو دستان آهن دل کجاست
اشکبوسی تازه دارد کارزار سرنوشت

(مردانی، ۱۳۸۸: ۲۱۶)

شاعر در اینجا، با استفاده از فضای حماسی داستان‌های شاهنامه، شهید را به رستم مانند کرده است که مبارزه می‌کند و سرنوشت را تغییر می‌دهد. آنچه در اینجا مدنظر است استفاده از واژگان هم‌آوا برگرفته از شاهنامه برای خلق تصویری حماسی است. این واژگان هم‌آوا تابلویی متشکل از مرغی رویین‌بال را دربردارد که به سمت مبارز آید؛ مبارزی که در وسط معرکه مشغول مبارزه با دشمن است. همچنین کفش‌های آهنین سام و تصویر رخش پرتکاپو و تصویر کویر و دشمنی که در آن سوی مرز ایستاده است، در کاربست تصویر مدنظر شاعر به کار رفته است.

در شعر «تمیم‌البرغوثي» نیز تکرار و هم‌آوایی نقش مهمی در ساختن تصاویر دارد و شاعر با تکرار یک عنصر، به‌ویژه عناصر مهم و دلالتمند، تلاش می‌کند آنها را برجسته کند و در مقابلِ ذهن و دیدگان مخاطب قرار دهد. تکرار کلماتی که شاهد نمی‌خواهد و کمک می‌کند تا خواننده لحظه‌ای از فکرکردن و تجسم آن دور شود، مانند تکرار توأمان تعبیر «في القدس» در مقطع زیر که شاعر می‌گوید:

مع امرأة تبيعُ الفجل في الساحات طُولَ اليوم
في القدسِ أسوارٌ من الريحان
في القدس متراسٌ من الأسمنت
في القدسِ دبّ الجندُ منتَعلين فوق الغَيم
في القدس صلّينا على الأسفلت
في القدس من في القدس إلا أنت[۶]

(البرغوثي، د.ت: ۸)

«في»، که ظرف و ساختار مکانی مشخصی را به مخاطب القاء

می‌کند، با همراه کلمهٔ «قدس»، که مکان خاص و مهم و محل نزاع فلسطینیان است، با تکرار نظام‌مند به کار رفته است، یعنی تکراری که در هر شطر یا جمله در آغاز آن آماده است. گویی همه‌چیز از درون همان قدس شروع می‌شود. این تعبیر یک فضای مکانی جالب و مهمی را القا می‌کند که «في»، به‌عنوان بیانگر درونیات، پیشامدِ بیان چیزهایی است که قدس دربردارد یا شامل اجزایی از قدس می‌شود و شاعر آنها را به ترتیب نقل می‌کند: أسوار، متراس، دب و تصویر نمازگزاران. تکرار و یگانگی تعبیر اولی با اختلاف و چندگانگی عناصر همراه شده و به‌نوعی اندیشهٔ شمولیت در عین یگانگی را القا کرده و در نتیجه یک تابلو با قاب مشخص (قدس) و عناصر مختلف و رنگانگ را نشان داده است. در نمونهٔ زیر همچنان، با محوریت قدس، اصل هم‌آوایی و تناسب واژگانی در ساخت تصاویر دیده می‌شود:

في القدس تنتظم القبورُ، كأنهن سطورُ تاريخ المدينة والكتابُ ترابُها الكلّ مرّوا من هنا

فالقدسُ تقبلُ من أتاها كافراً أو مومناً

أمر بها وأقرأ شواهدَها بكل لغات أهل الأرض

فيها الزنج والإفرنج والقفجاقُ والصقلابُ والبُشناقُ

والتاتارُ والأتراكُ، أهل الله والهلاك، والفقراءُ والملاك، والفجار والنساكُ

فيها كلُ من وطئ الثّرى[۷]

(همان، ۱۱)

در این نمونه، شاعر با ذکر کلماتی هم‌آوا، که با هم سنخیت دارد، تصویر دیگری از قدس را ارائه داده؛ تصاویری که، چه تقابلی و چه ترادفی، یک جامعهٔ چندملیتی از قدس را ارائه دهد. شاعر با استفاده از این واژگان هم‌گرا، همچون اسامی اقوام و رنگ‌ها و طبقات اجتماعی مختلف، درصدد است هم‌گرایی را در تصویر ارائه‌شده از قدس نمایان کند؛ چیزی که دشمنان آن را از قدس گرفته و گروهی را اخراج و گروهی دیگر را جای آنان نشانده‌اند.

۲-۶. تصویر بر پایهٔ آشنایی‌زدایی

یکی دیگر از سازوکارهای مهم در تصویرسازی، برای خلق تابلوهای هنری، آشنایی‌زدایی است. «آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) یکی از اصطلاحاتی است که در مکتب ادبی موسوم به فرمالیسم روس بسیار به کار برده شده است و، درحقیقت، یکی از ارکان نظریه‌های ادبی این مکتب به شمار می آید» (شیری، ۱۳۸۰: ۲۴؛ پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۳) به‌عبارتی دیگر، «آشنایی‌زدایی یک پدیدهٔ سبک‌شناختی زیبایی‌شناختی است که نویسنده یا شاعر از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای انجام یک هدف خاص استفاده می‌کند. این پدیده در عصر جدید، به‌ویژه در اشعار منثور، بسیار گسترش یافته است» (صالح، ۲۰۱۱: ۴). در ادامه، به بررسی شواهدی از این مؤلفه و کاربست آن در شعر دو شاعر می‌پردازیم.

تابلوهای هنری و تصویر فنی دو شاعر در مقاطعی مدیون آشنایی‌زدایی‌هایی است که شاعر به کار می‌برد. درواقع، جنبهٔ هنری «تابلوی هنری» به سازوکارهایی نظیر آشنایی‌زدایی برمی‌گردد تا جنبهٔ تأثیرگذاری را با این ابداعات و تأثیرات خلاف روال بر خواننده اعمال کند.

به شما تیره تاریخ آن شهید غریب
درخت دین خدا با قیام خون می‌کاشت
هنوز کینه قابیلیان قاتل عشق
شراره‌ایست که دارد به سینه عالم خون
ببین که در سحر چشم‌های هاجر گل
شکفته نقش هزاران هزار زمرم خون
بگو این امت اسطوره‌ساز روح‌الله
گرفت از کف تاریخ پیر پرچم خون
چراغ ظلمت ما شعله ستاره خون
نوید نهضتمان سیل آشکاره خون

(مردانی، ۱۳۷۰: ۵۴)

شاعر در اینجا بر مفهوم خون و شهادت تأکید کرده و سعی کرده است که تصویر فخرآمیز و متفاوتی از شهید ارائه دهد. عبارت

«درخت دین خدا را قیام خون کاشتن» آشکارا نشان از آشنایی‌زدایی دارد، زیرا شاعر از کاشتن درخت، درختی که نام آن دین خدا ست، با قیام خون سخن می‌گوید. چنین تصویری ابتکار است و ارزش بالای قیام را نشان می‌دهد. این هنجارگریزی نشان می‌دهد که قیام شهید به‌منزلهٔ کاشتن درخت دین خدا ست و سبب استواری دین خدا می‌شود. همچنین در عبارت «کینه قابلیان قاتل عشق» و «سحر چشم‌های هاجر گل» آشنایی‌زدایی دیده می‌شود. شاعر از کینه قابیل به‌عنوان قاتل عشق سخن گفته و از حدومرز عبارات آشناشده فراتر نرفته است. در تصویری که از شخصیت هاجر به‌دست داده شده، شاعر از سحر چشمانی سخن گفته است که در آن شکوفه می‌روید. درواقع، با استفاده از استعاره سعی کرده است در خلق تصاویر متمایز قدم بردارد. به‌عبارتی قصهٔ هاجر، که با چشمهٔ زمزم پیوند دارد، محل شکفتن گل است و قابل، که قاتل برادر است، به قاتل عشق تعبیر شده است.

در شعر تمیم البرغوثي نیز آشنایی‌زدایی‌ها برای تأثیر و تجسم بهتر یا به‌عبارتی دقیق‌تر برای ساخت تصاویر در تابلوهای شعری به کار رفته است. برای مثال، در نمونهٔ زیر از شعر «في القدس» این‌گونه تصاویر ابداعی و خلاف عادت به چشم می‌خورد:

في القدس يزداد الهلال تقوساً مثل الجنين
حدباً على أشباهه فوق القباب
تطوّرت ما بينَهم عبرَ السنين علاقة الأب بالبنين
في القدس أبنية حجاراتُها اقتباساتٌ من الإنجيل والقرآن
في القدس تعريف الجمال مثمّنُ الأضلاع أزرقُ[8]

(البرغوثي، د.ت: ۹)

شاعر، در راستای ایجاد تصاویر مبتکرانه و جدید، هلال را به‌مانند جنین قوسی شکل به تصویر کشیده و آن را به شکل قوزگونه بر بالای گنبدها ترسیم کرده است. قدس به جنینی با حالت قوسی و قوزکرده بر بالای گنبدی بر فرازها دیده می‌شود. همچنین از هم‌گرایی به شیوه‌ای جدید سخن گفته و سنگ‌نماهای آن را به‌طور توأمان برگرفته از انجیل و قرآن می‌داند. از نگاه شاعر، زیبایی در قالب اشکالی هشت‌ضلعی و آبی نمود پیدا کرده و این‌گونه تصاویر اصل سازش در عین پراگندگی را نشان می‌دهد. گاهی این آشنایی‌زدایی‌های شکل و محتوا را با هم به خود درگیر می‌کند. مثلاً شاعر در توصیف مبارزات سیدحسن نصرالله چنین می‌گوید:

«في انقطاع الكهرباء
تحت القصف
وحدي في البيت
كنتُ ما أزالُ أحاولُ وصف الديار
خط الأفق متعرّجٌ من حطام المباني
لدخان دعاءٌ عابس:
ديار بيروت، وأخرى ببغداد عيبٌ بها الناعي عيبٌ بها الشادي
لقد كنتُ أبكي في طلولِ لأجدادي فأصبحت أبكي في طلولٍ لأحفادي»[9]

(البرغوثي، بی‌تا: ۷۷)

شاعر در قاب تصویری زیبا و هماهنگ دو شیوهٔ شعر نو و کلاسیک را به‌هم آمیخته و در قالب تابلویی هنری ارائه کرده است. قطعی برق و بمباران مداوم و تنهایی در خانه، که شاید به‌دلیل کشته‌شدن بقیهٔ اعضای خانواده یا کوچ اجباری آنان باشد، همگی تصویری هولناک از دوران اشغال را نشان می‌دهد. شاعر در چنین شرایطی، که حتی افق تحت‌تأثیر آوار خانه‌های تخریب شده، خط مستقیم خود را از دست داده و گویی دیگر آینده‌ای متصور نیست. می‌خواهد وی از وطن سخن بگوید، اما دودِ حاصل از سوختن دیار به او می‌فهماند که دیگر هیچ‌کس به میهن اهمیتی نمی‌دهد و عرب‌ها، به‌جای آنکه همچون اشعار کلاسیک عربی بر خرابه‌های دیار یار مویه کنند، اکنون باید بر خرابه‌های نوادگان خود بگریند. جالب اینکه شاعر در این مقطع در همان قالب کلاسیک نیز مضمونی متفاوت را عرضه کرده که نوعی آشنایی‌زدایی است. نکتهٔ مهم اینکه برغوثی برای ارائهٔ تابلوی هنری متشکل از هنجارگریزی‌های معنایی و زبانی از عناصر مادی کمک می‌گیرد و

مانند مردانی به سراغ کلمات معنوی چون شهادت و اسلام و حق و نصرالله و.. نمی‌رود و با سادگی بیانی و به‌دور از زنگِ وزن و قافیه در قلب مخاطب نفوذ می‌کند.

۳. نتیجه

– استعاره و کنایه و تکرار و تضاد مهم‌ترین و زیباترین هنرسازه‌هایی است که ازسوی دو شاعر به کار رفته و به تابلوی هنری آنان زیبایی و جذابیت بخشیده است. این هنرسازه‌ها با عواطف موجود در شعر مقاومت و اهداف آنان متناسب و به فراوانی ازسوی دو شاعر به کار رفته است. هرچند نصرالله مردانی در بازآرایی استعارات کهن برجسته‌تر عمل کرده، اما تمیم برغوثی سعی کرده است که استعارات متناسب با فرهنگ و ادبیات معاصر را برگزیند.

– تلاش وافر نصرالله مردانی برای خلق تصاویر جدید و مبتکرانه، که تأثیر لازم را بر خواننده بگذارد، همچنین تلاش تمیم برغوثی، برای اینکه در ساخت تصاویری متفاوت با پیشینیان عمل کند، در کاربست شیوه‌ی بیانی مختلف نقش مهمی ایفا کرده است. مردانی با استفاده از تصاویر زیبایی شناسانه توانسته است تابلوی دلنشین و تأثیرگذاری از فضای جنگ و مبارزه ارائه دهد. این تابلو نقش مهمی در جذب خواننده به جنگ و مبارزه داشته است. میان شگردهای به‌کاررفته، تقابل و تضاد در شعر مردانی بیشتر است و این شاعر از عناصر اسطوره‌ای و فرهنگی متفاوت و متقابل فراوانی برای ساخت تصاویر بهره گرفته است.

– آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در ساخت ترکیب‌های تازه و استعاره‌های نو از ویژگی‌های اشعار این دو شاعر مقاومت است، با این تفاوت که مردانی به‌دلیل اینکه شاعر جنگ و انقلاب است زبانی شعارگونه و پرطمطراق دارد و شعر او دارای وزن و قافیه است و بیشتر اشعار او به سرودها و ترانه‌های انقلابی و مذهبی تبدیل شده است. این در حالی است که اشعار برغوثی با سادگی بیانی و به‌دور از زنگِ وزن و قافیه در قلب مخاطب نفوذ می‌کند و این با هدف شاعر، یعنی زنده‌کردن نام قدس در دل مخاطبان و هویت بخشیدن به آن، متناسب است.

– تصویرسازی کلاژ در شعر از دیگر تکنیک‌هایی است که این دو شاعر مقاومت در شعر خود به کار گرفته‌اند. البرغوثي در شعر «في القدس» فضای شهر قدس را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد که گویی یک عکس با دورنمای زیاد از آن گرفته است و ما با خواندن شعر او آن عکس را مشاهده می‌کنیم و جزئیات آن را درمی‌یابیم. او با تکنیک کلاژ می‌خواهد به خواننده بگوید که اشغال‌گران قدس از سرزمین‌های دورد ست آمده‌اند و در آنجا ساکن شده‌اند و مدیریت امور قدس را به دست گرفته‌اند. در شعر نصرالله کلاژ کمتر به کار نرفته است و شاعر غالباً تصاویری منظم و منسجم از سوژه‌ها ارائه داده است.

– استفادهٔ نصرالله مردانی از ابزارها و هنرسازه‌های کلاسیک، چون استعاره و کنایه، برای ساخت تصاویر بیشتر و برجسته‌تر است. در مقابل، کاربست ابزارهای مدرن چون کلاژ و آشنایی‌زدایی در شعر برغوثي، به‌عنوان شاعری جوان و نوپرداز، بیشتر به کار رفته است. هر دو شاعر از امکانات زبانی متناسب با سبک شعری خود برای ساخت عناصر بهره گرفته‌اند.

– تصاویر شعری مردانی غالباً در خدمت گفتمان حماسی درآمده است و نویسنده سعی در ایجاد روحیهٔ شهامت و مبارزه دارد، درحالی‌که تصاویر شعری تمیم بیشتر در خدمت بیان مظلومیت فلسطین و خیانت‌ها و رشادت‌ها برای آزادی آن است. تصاویر شعر مردانی بیشتر جنبهٔ تحریکی و تصاویر شعر برغوثی بیشتر کارکرد توجیهی دارد.

پی‌نوشت

۱. چه بسیار شمشیرهایی که در خانه‌های الجلیل آویخته است/ و پس از گرد و غبار اسب‌ها غبار بازنشستگی بر آنها نشسته است/ آنها به پیرمردهایی تبدیل شده‌اند که داستان خود را در عشق و جنگ بازگو می‌کنند/ سپس آنها را تکرار می‌کنند تا مطمئن

شوند، پس از آن تکرار، ما دیگر هدایت شده‌ایم/ گویی شمشیرهای پیر در اینجا تعویذ یا مرهم هستند/ شمشیرها در وسط منطقهٔ شام نماد مهربانی همراه با ناتوانی‌اند/ و پرندگان نماد لجاجت و مبارزه به شمار می‌آیند.

۲. حاکمان فقط دو دست دارند. بیشتر ستمی که می‌کنند ستم ازسوی رعیت بر رعیت است/ بلکه من می‌گویم از زمان آدم و حوا هیچ حاکمی میان مردم نبوده است/ نهایت چیزی که بوده این است که، از زمان کم‌شدن آزادگان در دنیا، بردگان به یکدیگر ستم می‌کنند/ لذا من سالهاست برای حاکمان از کار مفید سخن می‌گویم/ ترکیب تاریخ‌های قدیم را بازسازی می‌کنم/ شاید بتوانم تغییراتی مثبتی در آنها بدهم.

۳. سلام بر زینت روستاها و شهرها و آنان‌که مهاجرت کردند و آنان که نکردند/ اسم چمنزار یعنی چمنزار ابن عامر بر خاطر ما می‌گذرد و از ذکر چمنزار ابن عامر دلشاد می شویم/ آواره می شویم تا اینکه آن چمنزار را در زمرهٔ داستان‌های روی منبر می‌شماریم/ آن را سرزمینی دور از دسترس می‌شماریم که شترانِ مسافر حوصلهٔ رسیدن به آنجا را ندارند/ از دور وصف آن را می‌شنویم و خوشا به حال کسی که وصف آن را می‌شنود و از نزدیک نمی‌تواند آن را ببیند/ از دور نگاه می‌کنیم و خوشا به حال کسی که از دور آن را می‌نگرد و نمی‌تواند آن را زیارت کند.

۴. چشم بسته می‌شود، سپس نگاه می‌کند/ رانندهٔ تاکسی زرد ما را به سمت شمال و به دور از درب آن می برد/ قدس در پشت سر ما قرار می‌گیرد و چشم آن را در آینهٔ راست می‌بیند/ رنگ‌های آن پیش از غروب خورشید تغییر کرده است/ ناگهان لبخندی مرا غافلگیر کرد و نمی‌دانم چگونه به چهره‌ام راه یافت؟/ درحالی‌که کاملاً دقت‌نظر داشتم به من گفت: / ای که پشت دیوار گریه می‌کنی! مگر احمقی؟ دیوانه شدی؟/ ای که در متن کتاب به فراموشی سپرده شده‌ای، چشمت نباید بگرید/ ای عرب! چشمت نباید بگرید و بدان که خیلی‌ها در قدس هستند، ولی من جز تو کسی را در قدس نمی‌بینم.

۵. در قدس، سبزی‌فروشی دوشادوش همسرش ایستاده/ به گذراندن مرخصی خود فکر می‌کند یا به رنگ‌زدن خانه‌اش/ در قدس، یک تورات و یک مرد میانسال از منهتنِ بالا آمده‌اند/ احکام تورات به جوانان لهستانی آموزش داده می‌شود/ در قدس یک پلیس از اتیوپی خیابانی را در بازار می‌بندد/ مسلسلی روی دوش جوانی شهرک‌نشین است که بیست سالش هم نیست/ کلاهی به دیوار ندبه سلام می دهد/ گردش‌گرانی با موی بور از فرانسه اصلاً قدس را نمی‌بینند/ آنان را می‌بینی که از یکدیگر عکس می‌گیرند. با زنی که در طول روز در میدان‌ها تربچه می‌فروشد/ سربازان به‌طور خزنده وارد قدس می‌شوند، درحالی‌که با کفش روی ابرها راه می‌روند/ در قدس روی آسفالت نماز خواندیم/ در قدس همه هستند جز تو!

۶. با زنی که در طول روز در میدان‌ها تربچه می‌فروشد/ در قدس دیوارهایی از ریحان است/ در قدس دیوارهایی از آسفالت قرار دارد./ در قدس سربازان به‌طور خزنده وارد قدس می‌شوند، درحالی‌که با کفش روی ابرها راه می‌روند/ در قدس روی آسفالت نماز خواندیم/ در قدس همه هستند جز تو!

۷. در قدس قبرها منظم است، گویی سطرهای تاریخِ شهرند و خاک شهر کتاب است/ همه از اینجا رفته‌اند/ و قدس هر کسی را که بیاید می‌پذیرد چه مؤمن و چه کافر/ بر قدس می‌گذرم و شواهد آن را به همهٔ زبان‌های زمین می‌خوانم/ زنگی و فرانسوی و مغول و بچاقچی و اسلاو/ تاتار و ترک، مؤمنان و مشرکان، فقرا و اغنیا، فاجران و عابدان/ هر آن کس که پای در خاک نهاده در قدس حضور دارد.

۸. در قدس، جنین مانند هلال خمیده‌تر می‌گردد/ با حالتی قوزکرده بر فراز هلال‌هایی که روی گنبدهاست دیده می‌شود/ در طول سال‌ها میان آنها رابطهٔ پدر و فرزندان شکل گرفته است/ در قدس ساختمان‌هایی هست که آجرهای آن از انجیل و قرآن است/ در قدس تعریف زیبایی هشت‌ضلعی و آبی است.

۹. در قطعی برق/ زیر بمباران/ تنها در خانه نشسته‌ام/ هنوز

سعی دارم خانه را توصیف کنم/ خط افق از پشت آوار خانه‌های تخریب شده از بمباران کج شده است/ دود دعایی عبوس و غمگین است (چنین می‌گوید): سرزمینی در بیروت و سرزمینی در بغداد است/ که پیک مرگ و آوازه‌خوان/ هر دو در بارهٔ آن لال هستند/ من پیش از این بر خرابه‌های دیار نیاکانم می‌گریستم/ اکنون بر خرابه‌های دیار نوادگانم می‌گریم!

منابع

أبوالعدوس، يوسف، (۱۹۹۷)، الإستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، ط۱، عمان- المملكة الأردنية: منشورات الأهلية.

البرغوثي، تميم، (د.ت)، في القدس، القاهرة: دار الشروق.

حسين، مسلم حسب، (۲۰۰۷)، جماليات النص الأدبي: دراسات في البنية والدلالة، لندن: دار السياب.

ربابعة، موسى، (۲۰۰۰)، جماليات الأسلوب والتلقي، عمان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية.

زركشي، بدرالدين، (۲۰۰۶)، البرهان في علوم القرآن، بيروت: دار الفكر.

صالح، لحلولي، (۲۰۱۱)، «الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني»، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد۸.

القزويني، الخطيب، (۲۰۰۳)، الإيضاح في علوم البلاغة، بيروت: دار الكتب العلمية.

الجرجاني، عبدالقاهر، (۱۳۶۶)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، التعليق: سيدمحمد رشيدرضا، ط۳، مصر: دار المنار.

الهاشمي، أحمد، (۱۴۰۶)، جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان، بيروت: دار الفكر.

فتوحی، محمود، (۱۳۸۱)، «تصویر خیال»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تبریز، س۴۵، صص۱۰۳-۱۳۳.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱)، خانه‌ام ابری است، چ۲، تهران: سروش.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی، تهران: سخن.

شیری، علی‌اکبر، (۱۳۸۰)، «نقش آشنایی‌زدایی در آفرینش زبان ادبی»، نشریهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش۵۹.

مردانی، نصرالله، (۱۳۶۴)، خون‌نامهٔ خاک، چ۲، تهران: کیهان.

مردانی، نصرالله، (۱۳۷۰)، آتش نی، چ۱، تهران: اطلاعات.

مردانی، نصرالله، (۱۳۷۱)، ستیغ سخن، چ۱، تهران: علامه طباطبایی.

مردانی، نصرالله، (۱۳۸۸)، قانون عشق؛ مجموعهٔ اشعار، تهران: صدار.

همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۰)، معانی بیان، تهران: نشر هما.

References

Abu Al-Adoos, Yusuf, (1997), The Metaphor in Modern Literary Criticism: Introductory and Aesthetic Dimensions, The Hashemite Kingdom of Jordan, Amman, Ahliyya Publications, First Edition.

Al-Bargouthi, Tamim (Bita), In Jerusalem, Cairo: Dar Al-Shorouk.

Hussein, Muslim Hissab. (2007). Aesthetics of the Literary Text: Studies in Structure and Meaning. London: Dar Al-Siyab for Printing, Publishing and Distribution.

Rababa, Musa. (2000). Aesthetics of Style and Reception. Amman: Hamadah Foundation for University Studies.

Zarkashi, Badr al-Din (2006), The Proof in the Sciences of the Qur'an, Beirut: Dar Al-Fikr.

Saleh, Lahloli. (2011). "Stylistic Phenomena in the Poetry of Nizar Qabbani." Journal of the Faculty of Arts and Languages. University of Mohamed Kheider Biskra (Algeria). Number eight.

Al-Qazwini, Al-Khatib (2003). Clarification in the Sciences of Rhetoric, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya.

Al-Jurjani, Abdul Qaher (1366H), Signs of Miracle in the Science of Meanings, Commentary: Sayyid Muhammad Rashid Rida, 3rd ed., Egypt: Dar Al-Manar.

Al-Hashemi, Ahmad, (1406) Jewels of Eloquence in Meanings, Figures of Speech and Expression, Beirut: Dar Al-Fikr.
Fotuhi, Mahmoud (1381). Image of Imagination. Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Tabriz. Volume 45.
Pournamdarian, Taqi. (1381), My House is Cloudy, Second Edition, Tehran: Soroush.
Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (1380) Periods of Persian Poetry. Tehran: Speech.
Shiri, Ali Akbar. (1380). "The Role of Defamiliarization in the Creation of Literary Language," Persian Language and Literature Education, No. 59.
Mardani, Nasrollah (1364), Khoun Nameh Khak, Second Edition, Tehran: Kiyan.
Mardani, Nasrollah (1370) Atash-e Ney, First Edition, Tehran: Etelaat.
Mardani, Nasrollah (1371), Setighe Sokhan, First Edition, Tehran: Allameh Tabatabai.
Mardani, Nasrollah (1388), Ghaanoon-e Eshgh, Collection of Poems, Tehran: Sedar.
Homaei, Jalal al-Din (1370), Meanings of Expression, Tehran: Nashre Homa.