

حسامیزی در شعر عبد الوهّاب البیاتی

چکیده

حسامیزی یا آمیختگیِ حواس به‌عنوان نوعی استعاره در زمان‌ها و زبان‌های مختلف، کم و بیش وجود داشته و نمونه‌هایی از آن در متون گذشته باقی‌مانده که از نسلی به نسل دیگر رسیده است. از رهگذر این متون کهن می‌توان دریافت که حسامیزی به‌عنوان شگردی ادبی، ریشه در گذشته‌های دور دارد. افزون بر این، می‌توان نمونه‌های کلیشه‌ای از حسامیزی سراغ گرفت که مردم، خودآگاه یا ناخودآگاه در گفتار معمول خود از آن‌ها استفاده می‌کنند؛ اما در عصر جدید است که کاربست گسترده آن به نحوی آگاهانه و عامدانه برای بیان عواطف و رساندن پیام شعری رواج می‌یابد. عبدالوهاب البیاتی (۱۹۹۹-۱۹۲۶م)، شاعر معاصر عراقی در شماری از اشعار خود، از این هنر‌سازه بهره جسته است. شواهد موجود، نشان می‌دهد که بسامد حسامیزی‌های به کار رفته در شعر وی از نوعی به نوع دیگر متغیر است و وی امکانات مختلفی از حسامیزی را دستمایهٔ خلاقیت شعری خود کرده است. این نوشتار، با روشی توصیفی-تحلیلی، تصویرهای مبتنی بر حسامیزی در دیوان البیاتی را بررسی کرده و نشان می‌دهد که رابطهٔ متقابل این هنر‌سازه با دیگر اجزای هر شعر، رابطه‌ای انسجام‌بخش و هماهنگ با ساختمان آن شعر است و کارکردی ظریف و دقیق در انتقال اندیشه و عاطفهٔ موجود در شعر دارد.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، هنر‌سازه، حسامیزی، عبدالوهاب البیاتی.

مقدمه

حسامیزی^۱ که «لغتاً به معنی ترکیب حواس است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۶۵) عبارت است از «ربط دادنِ عملِ دو یا چند حس به یکدیگر» (رنه ولک، وارن، ۱۳۸۲: ۸۵). این فرایند زبانی_ ادبی که «در همهٔ زبان‌ها بیش و کم، همیشه، مصادیق خود را داشته و دارد»^۲ (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۶۹) «شکلی از ترجمهٔ استعاری و بیان سبک گرفتهٔ نگرش زیبایی‌شناختی- استعاری به زندگی» (ولک، وارن: ۸۶-۸۵) است. این هنر سازه، شاخهٔ معینی از استعاره یا مجاز (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵) است؛ زیرا یک حس نه از روی حقیقت بلکه از روی مجاز و به شکلی استعاری، جانشین حسی دیگر می‌شود و از همین روست که آن را «استعارهٔ حواس» (O'Malley, 1975, p.391) دانسته‌اند. حسامیزی وقتی در بستر زبان رخ می‌دهد، عادت‌های زبانی را خرق کرده، توسعاتی در آن ایجاد می‌کند. به موجب همین توسعاتِ خلاف آمدِ عادت است که دو حس مختلف از حواس پنجگانهٔ ظاهری با یکدیگر ترکیب می‌شوند، که به لحاظ نظری، ده قلمرو را برای آن می‌توان متصور شد: ۱- بینایی با شنوایی و بالعکس ۲- بینایی با بساوایی و بالعکس، ۳- بینایی با بویایی و بالعکس، ۴- بینایی با چشایی و بالعکس ۵- شنوایی با بساوایی و بالعکس ۶- شنوایی با بویایی و بالعکس ۷- شنوایی با چشایی و بالعکس ۸- بویایی با بساوایی و بالعکس ۹- بویایی با چشایی و بالعکس ۱۰- بساوایی با چشایی و بر عکس. با لحاظ کردن عکس این ده امکان، در مجموع، بیست امکان قابل تصور است، ولی به هر روی، در یک قلمرو قرار می‌گیرند. به‌عنوان نمونه چه بینایی با شنوایی آمیخته شود و چه شنوایی با بینایی، در هر صورت از قلمرو بینایی و شنوایی خارج نمی‌شود و در همان قلمرو قرار می‌گیرد.

شواهد مکتوب نشان می‌دهد که حسامیزی از زمان‌های گذشته کمابیش وجود داشته است؛ به گونه‌ای که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در کمدی الهی دانته و اشعار ابن فارض و مولانا دید. در کمدی الهی دانته، حسامیزی‌هایی چون: «سکوت خورشید»، «نور گنگ»، «صدای آذرخش گونه»، «جرقه صدا»، «سخن پر نور»، «انوار خوشبو»، «تصاویر آواز» و «پژواک

۱. Synesthesia

۲. از قبیل صدای گرم، سخن با مزه/ الصوت العذب، الوجه الملیح / Cold yellow, Bright sound

رنگین کمان" (O'Malley, p. 410) به چشم می‌خورد. در شعر ابن فارض (۶۳۲-۵۷۶ ق) و مولانا (۶۰۴-۶۷۲ ق) نیز بسامد قابل اعتنایی از حسامیزی وجود دارد که برای نمونه در ابیات زیر از ابن فارض، گوش می‌بیند، چشم می‌شنود، دست، چشم می‌شود و چشم نیز دست؛ و شنوایی، زبان می‌گردد و زبان هم شنوایی: «فَعَيْنِي نَاجَتْ وَاللِّسَانَ مُشَاهِدًا / وَيَنْطِقُ مِنِّي السَّمْعُ وَالْيَدُ أَصَعَّتْ / وَسَمِعِي عَيْنٌ تَجْتَلِي كُلَّ مَا بَدَأَ / وَعَيْنِي سَمِعَ إِنْ شَدَى الْقَوْمَ تَنْصِتُ / كَذَاكَ يَدِي عَيْنٌ تَرَى كُلَّ مَا بَدَأَ / وَعَيْنِي يَدٌ مَبْسُوطَةٌ عِنْدَ سَطْوَتِي / وَسَمِعِي لِسَانَ فِي مُخَاطَبَتِي كَذَا / لِسَانِي فِي إِصْغَائِهَا سَمِعُ مُنْصِتٍ أ» (ترکه اصفهانی، ۱۳۸۴: ۲۵۸). همچنین «مولانا چه در غزلیات شمس و چه در مثنوی، بیشترین بهره را از مقوله حسامیزی برده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۷۶). از بسیار حسامیزی‌های وی می‌توان به این دو نمونه اشاره کرد: «خود گوید جانانی کز گوش بصر سازد»؛ «ذوق است دو چشم را ازینجا» (مولوی، ۱۳۸۷، ۱: ۲۱۵، ۹۲). به رغم وجود این شواهد مکتوب و ریشه دار بودن حسامیزی در زمان‌های دوردست، حسامیزی را از «خصایص شعر مدرن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۴۸) بر شمرده‌اند که پس از زمان بودلر، مطالعه و توجه به آن رواج و تنوع یافته است (همان، ۴۴۸) و کاربست آن به‌عنوان یک هنر سازه، در متون گذشته «آگاهانه نبوده و این همه شیوع نداشته» (همان، ۴۴۸).

پیشینه تحقیق

درباره عبد الوهّاب البیاتی و زندگی و شعرهای وی، کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های بسیاری از زوایای مختلف نوشته شده است؛ اما اختصاصاً در پیوند با حسامیزی در اشعار وی تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، پژوهشی صورت نگرفته است. صرفاً به یک مقاله می‌توان اشاره کرد تحت عنوان "الصور البصریة المحوِّلة فی شعر سهراب سبهری و عبد الوهّاب البیاتی"، نوشته علی سلیمی و رضا کیانی که در بهار ۱۳۹۳ ش / ۱۴۳۵ اق در "مجله اللغة العربیة و آدابها" پردیس قم دانشگاه تهران، شماره اول از سال دهم در صص ۱۲۱-۱۴۴ چاپ شده

۱. کنون چشم من نجوا می‌کند و زبانم به تماشا می‌نشیند / گوشم می‌گوید و دستم می‌شنود / و گوشم چشمی است که هر چه نمایان شود به جلوه می‌آرد / و چشمم گوش می‌شود / و چشمم گوش است که اگر مردم به آواز آیند او خاموش گردد / همچنین دست من، چشمی است که هر چه را هویدا شود می‌بیند / و چشم من به هنگام حمله بردنم دستی است برگشاده / و گوش من زبانی است در سخن گفتنم با کسان / همچنان که زبانم، گوش خموشی است در شنیدن آن (ترکه اصفهانی، صص، ۳۵۷ و ۳۵۶).

است. در مقاله مزبور از بسیار موارد حسامیزی که در شعر البیاتی آمده به ده مورد اشاره شده که پنج مورد آن قابل تأمل است. نخست این که در مقاله مذکور، "شربت سنانها ضحکة الأریاح" حسامیزی تلقی شده است (سلیمی: ۱۳۰)؛ سهوی که در اینجا رخ داده این است که نویسندگان محترم "سنا" را که به معنی "درخشش" می‌باشد، "سنان" خوانده‌اند و بر اساس همین خطا آن را نماد "تیزی اشیای تیز" تلقی کرده‌اند. دو دیگر در عبارت "فلنشرِبِ اللَّیْلَةَ حَتَّى یَسْقُطَ الخَمَارُ/ فی برکة النهار" (همان: ۱۳۰) می‌باشد؛ نویسندگان محترم تصور کرده‌اند کلمه "اللَّیْلَةَ" مفعول به است و به همین خاطر آن را حسامیزی دانسته‌اند؛ ولی "اللَّیْلَةَ" در اینجا مفعول فیه است نه مفعول به؛ زیرا با توجه به کلمه "خَمَار" واضح است که مقصود از شرب چیست. سدیگر در ارتباط با "حروف" در "حبی لأطفالی، لشعبی / للحروف الخضر" (همان: ۱۳۸) است؛ نویسندگان محترم حروف را از قلمرو شنوایی تلقی نموده‌اند؛ حال آن که حروف و رنگ سبز، هردو در قلمرو بینایی قرار دارند؛ توضیح این که "حروف"، شنیدنی نیست بلکه آنچه شنیدنی است "واج" یا "فونیم" است و «واج را نباید با حرف مشتبه کرد؛ زیرا واج به اعتبار تلفظ است و حرف به اعتبار کتابت. به عبارت دیگر واج، در اصل، صورت ملفوظ حرف است و حرف، صورت مکتوب واج» (نجفی، ۱۳۸۷: ۲۹). اما در پیوند با حسامیز تلقی کردن "کلمات" در دو نمونه "کلماتک الخضراء فی لیل إنتظاری / نفذت بلحمی مثل نار" (سلیمی: ۱۳۷؛ البیاتی، ۱: ۴۵۵) و "صبوا الماء علی الماء/ رقصوا فوق حبال الکلمات الصفراء" (سلیمی: ۱۳۶؛ البیاتی، ۱: ۴۴۴) با نگهداشت جانب احتیاط علمی باید گفت که کلمات را به اعتبار معنای "واژه مکتوب"، دشوار بتوان حسامیزی تلقی کرد.

روش و سؤال تحقیق

در این جستار، سعی بر این است که با جستجو در شعرهای موجود در دیوان دو جلدی البیاتی به فراخور امکان، موارد حسامیزی بر اساس نوعی که دارند، ذیل مدخل‌هایی جداگانه استقصاء شده و به شکل و روشی توصیفی-تحلیلی در بافت هر شعر، تحلیل و بررسی شوند. همچنین این نوشتار در پی این است که روشن کند چه امکاناتی از حسامیزی در اشعار البیاتی به کار رفته است؟ و این هنر‌سازه در اشعار وی چه جایگاهی دارد؟ و روابط متقابل این هنر‌سازه با عناصر همنشین خود و کارکرد آن از لحاظ عاطفی و معنایی چگونه است؟ به

عبارت دیگر، تصویرهای حسامیز به‌عنوان اجزاء و تصویرهای تشکیل دهنده هر شعر در محور افقی، چه پیوندی با محور عمودی یعنی با زمینه کلی عاطفی و دلالتی آن شعر دارد؟ باری، انواع حسامیزی در شعر البیاتی به شرح زیر است:

بینایی - شنوایی

انسان‌ها بیشترین تجربه‌های خود را از رهگذر دو حس بینایی و شنوایی کسب می‌کنند و گویی به همین دلیل است که "شنوایی رنگی یا شنوایی ملون" "colored audition" [که در قلمرو بینایی - شنوایی است] در تجارب بالفعل حسامیزی، معمول‌ترین تجربه " (Downey, Boring, 1912, p.492) تلقی شده و در میان انواع حسامیزی، "مشهورترین نوع" (Downey, Boring, 1935, p. 371) می‌باشد. باری، نخستین حضور نمونه حسامیزی در شعر البیاتی را می‌توان در "غرام قدیم" از مجموعه رمانتیک "ملائکة و شیاطین" سراغ گرفت: «حُبک مات / فآلمحُ فی أوْجُه العابرین / نَحیبَ الثکالی و نوحَ النعَاة» (البیاتی، ۱: ۶۶)؛ چنان که پیداست حسامیزی موجود در این بیت، از "دیدن" یا "آلمح" که از قلمرو حس بینایی است و "مویه و شیون" یا "نحیب و نوح" که از قلمرو حس شنوایی است شکل گرفته. این تصویر حسامیز، بیانگر عمق اندوه رمانتیک شاعر است و شدت اندوه وی چنان است که حتی بر پیرامون خود وی نیز سایه افکنده است. او به جای این که ناله رهگذران را بشنود آن را می‌بیند. در شعر "من أحزان اللیل" از همین مجموعه، خنده باد، نور شمع را می‌نوشد: «وشموعی اللائی أضأتُ بها الدجی / شربتُ سناها ضحکةُ الأریاح» (همان، ۱: ۵۳)؛ نوشیدن، مقوله‌ای است مرتبط با حس چشایی و از سوی دیگر نور، مقوله‌ای است دیدنی. شاعر در اینجا نور را نه پدیده‌ای دیدنی که نوشیدنی تصویر کرده است. این تصویر حسامیز در یک لایه، به معنای خاموش شدن شمع و در لایه‌ای عمیق‌تر، دال بر سیطره تاریکی و نومیدی بر ژرفای وجود شاعر است. طرفه این که شاعر، خنده بادها را نه به‌عنوان ما به ازای شادی که به‌عنوان تصویری به کار بسته که دلالت آن، نورگشی و غم افزایی و ظلمت آفرینی است؛ و این تصویر به مثابه یکی از عناصر سازنده شعر، ارتباطی فعال و متناسب با نظام معنایی آن که همان اندوه رمانتیک است، دارد.

در شعر "إلیها" از همین مجموعه "ملائکة و شیاطین"، نغمه‌ها و بوی خوش صبح، طلایی رنگ است؛ "نغمه" از قلمرو شنوایی است و "بوی خوش یا عبیر" از قلمرو بویایی، و رنگ

طلایی، مقوله‌ای است دیدنی: «زهرة أنت فی ربیع حیاتی / بللتها الأنسام من عبراتی / واحتواها الصباح وهو بقلبی / ذهبی العبیر والنغمات» (همان، ۱: ۶۹). بر خلاف دو مورد پیشین، عاطفه حاکم بر این شعر، امید و روشنایی شادی بخش در ذهن و ضمیر شاعر است که با کاربست دو تصویر حسامیز "بوی خوش زرین" و "نغمه‌های زرین"، عینیت یافته است.

در شعر "أغنية النار" از همین مجموعه "ملائكة و شياطين"، شیطان، تندیس برهنه خود را از رنگهای پر از فریاد و همهمه و از اشک‌های آتش‌ها، درست می‌کند: "من صارخ الألوان / من أدمع النیران / سویت یا شیطان / أبداع مما كان / تمثالک العاری / ...سمیته الإنسان" (همان، ۱: ۱۰۳)؛ فریاد از قلمرو حس شنوایی است و رنگ از قلمرو حس بینایی؛ افزون بر این، عنوان خود شعر یعنی "ترانه آتش" یا "أغنية النار" که در پایان شعر نیز تکرار شده، از همین مقوله حسامیزی بینایی - شنوایی تلقی می‌شود. تصویر رنگهای فریادگر، تلقی شاعر را از رنگارنگی انسان به عنوان دست پرورده شیطان و به عبارتی شیطان مجسم، آینگی می‌کند. آن گونه که بافت شعر نشان می‌دهد این رنگارنگی انسان، چند سویه است؛ او هم شک دارد و هم ایمان، هم عصیانگر است و هم درنده‌خو: "فی قلبه جرحان / الشک والإیمان / ومخلب ضاری / یهم بالعصیان" (البیاتی، ۱: ۱۰۳). این تصویر حسامیز، ساحت‌های ناهمگون و رنگارنگ آدمی را از دیدگاه شاعر، ژرفایی بخشیده است و گویی هر یک از ساحت‌های (رنگ‌های) وجود آدمی در حال فریاد است.

در مجموعه "المجد للأطفال والزیتون"، شعری هست با عنوان «أغنية خضراء إلی سوریا» (همان، ۱: ۲۴۲) که سویه حسامیزی در آن، همین ترکیب وصفی "أغنية خضراء" یا "ترانه سبز" است که چنان که گفته شد عنوان شعر می‌باشد. در این شعر جز این مورد، هیچ حسامیزی دیگری وجود ندارد. این تصویر حسامیز با کلیت شعر چنان همخوان و هماهنگ است که دشوار بتوان عنوانی رساتر از آن برگزید؛ شاعر در این شعر، سوریه را با ترکیب "میهن بایونه‌ها"، "یا وطن الأراحی" (همان، ۱: ۲۴۲) خطاب می‌کند و دوبار از طلوع صبح و یکبار از بهاری خبر می‌دهد که بسان کودکی ترانه می‌خواند: «طلع الصباح / یا إخوتی / طلع الصباح / وعلی نوافذ بیتنا / کان الربیع / طفلاً یغنی» (همان، ۱: ۲۴۲). صبح و بهار و کودک و حتی عشق و مسیح (همان، ۱: ۲۴۲) که در این شعر آمده‌اند، روشنایی و حاصلخیزی و امید به آینده را

نمایندگی می‌کنند. در چنین بافتی است که این ترانه، خصیصه‌ای پیدا می‌کند که برای سوریه سرسبزی و آرامش به ارمغان می‌آورد.

در شعر "ثلاث أغنیات إلی اطفال وارسو" از همین مجموعه، دو تصویر حسامیز که از امتزاج بینایی و شنوایی شکل گرفته به چشم می‌خورد، یکی: «أسمع الشمس تغنی فی فؤادی» (همان، ۱: ۲۴۸) می‌باشد که وجه حسامیزی آن به این گونه است: "ترانه خواندن خورشید؛ خورشید از امور دیدنی است؛ اما ترانه شنیدنی است؛ دو دیگر: «آه یا اطفال وارسو، أغنیاتی / باقه حمراء من اطفال شعبی / لکمو، للامهات / للملایین هدیة / من بلادی العربیة / من بلاد الشمس / من أعماق قلبی / آن‌ها تذکار حب» (همان، ۱: ۲۴۸) است که یک سوی این تصویر، ترانه است که شنیدنی است و سوی دیگر آن، دسته گل سرخ که دیدنی است. خورشید که در قلب شاعر، ترانه می‌خواند، می‌تواند نماد شوق و عشق و نشاط و امید و حیات و شکوه باشد؛ رنگ سرخ نیز، افزون بر این که با توجه به همنشینی آن با ورشو پایتخت لهستان - کشوری که نظامی سوسیالیستی داشت و رنگ سرخ چنان که می‌دانیم از نمادهای مهم کشورهای سوسیالیستی است - تداعی کننده سوسیالیسم است، می‌تواند چنان که در فرهنگ سمبل‌ها آمده، نماد شور و شوق و عواطف جوشان، تلقی شود (Cirlot, 1976, pp. 53, 54)؛ دیگر تصویرهای موجود در این شعر از قبیل گل سرخ و گنجشکی که ترانه می‌خواند بر دلالت‌های شور و عشق و امید، صحه می‌گذارند: «لیت لی ... / جناحین إلی وارسو أطیر / مثل عصفور علی أبوبها الخضر أغنی» (همان، ۱: ۲۴۹). شاعر برای عینیت بخشیدن به عاطفه عمیق و انتزاعی خود، چنین تصاویری حسامیز را دستمایه کار خود کرده است. شعر دیگری در همین مجموعه، وجود دارد با عنوان "أغنیة زرقاء إلی فیروز"؛ ترانه آبی، ترکیبی است حسامیز که از ترانه که در قلمرو حس شنوایی است و از آبی که مربوط به حس بینایی است شکل یافته. به دو حسامیزی دیگر در همین مقوله باید اشاره کرد که در بخشی دیگر از همین شعر "أغنیة زرقاء إلی فیروز" آمده است؛ شاعر به هنگام بهار ترانه از بوی خوش دره‌ها می‌خواهد که در راه کوهستان، روزنه‌ای در ترانه‌ها بگشاید تا جهان، فریادهایش را از آن روزنه ببیند: «یا عبیر الأودیة / فی ربیع الأغنیة / إفتحی للبلبل / فی طریق الجبل / کوة فی الأغنیات / لیری العالم منها صرخاتی» (البیاتی، ۱: ۲۵۶)؛ تصویر "روزنه در ترانه‌ها" را می‌توان تصویری حسامیز تلقی

کرد؛ زیرا روزنه، پدیده‌ای است دیدنی؛ اما ترانه، پدیده‌ای شنیدنی. "دیدن فریادها" نیز تصویری است آمیخته از دو قلمرو حس بینایی و حس شنوایی. در آغاز این شعر، از یک سوی، رنگ آبی با پنجره همنشین می‌شود و از دیگر سوی، ترانه با مقوله چشایی یعنی شیرینی. شاعر می‌خواهد پنجره آبی به روی خورشید، گشوده شود؛ زیرا شیرین‌ترین ترانه با خون بلبل، رنگین شده است: «افتحی النافذة الزرقاء للشمس / فأحلی أغنية / فی حکایات بلادی / خَضَبَتْ... / بدم البلبل» (همان، ۱: ۲۵۵)؛ رنگ آبی، به اعتبار آسمان آبی، معنای بلندی و اوج و تفکر را تداعی می‌کند و به اعتبار دریای آبی، معنای عمق را (Cirlot, pp. 53, 54)؛ گویی شاعر در کنار پنجره انتظار، ایستاده تا آن پنجره باز شود و خورشید فروزان از اوج بر او بتابد. در ادامه همین شعر، شاعر که گویی خود را در ظلمت زندان می‌بیند از عبیر الأودیه می‌خواهد که در زندان او به روی خورشید زرفام، باز شود تا جهان در پرتوش، زخم او را و نیز ملت او را که در برابر دشمنان زندگی، پایداری می‌کند، ببیند: "یا عبیر الأودیه / فی ربیع الأغنية / افتحی للشمس بوابه سجنی / لیری العالم جرحی / لیری العالم شعبی / صامدا فی وجه أعداء الحیاة (البیاتی، ۱: ۲۵۵). این زخم در پایان شعر، به فریادهایی (صرخات) بدل می‌شود تا جهانیان آن فریاد را ببینند. گویی زخم و فریاد، زخم و فریادی است که افزون بر شنیده شدن، باید دیده شود تا عمق آن درک شود. این همنشینی استعاری ترانه و رنگ آبی، ترانه و شیرینی، روزنه و ترانه، فریاد و دیدن با محوریت خورشید، بازتاب اندیشه و ذهنیت امیدوارانه و خوشبینانه شاعر و مبین اوج اشتیاق و آرزوی وی برای یافتن راهی به رهایی و زندگی است. این تجربه درونی، گویی جز با کاربست حسامیزی زبان، انتزاعی و حس‌ناپذیر می‌ماند و شاعر می‌خواهد با چنین شگرد و شیوه‌ای، تجربه ناملموس خود را به نحوی انضمامی و حس‌پذیر برای همگان، نمود ببخشد.

در شعر "بورسعيد" از مجموعه "أشعار فی المنفی"، تصویری حسامیز از شنوایی و بینایی به چشم می‌خورد: «علی رخام الدهر، بورسعيد / قصیده مكتوبة بالدم والحديد... / قصیده حمراء / تنزف من حروفها الدماء / تهدر من رويها المنتصر الجبار / صيحات فجر الثار» (البیاتی، ۱: ۲۸۱)؛ چنان که پیداست، "صیحات" به معنای فریادها، شنیدنی است و "فجر"، دیدنی؛ لذا ترکیب "صیحات فجر الثار" یا فریادهای سپیده دم انتقام، ترکیبی است حسامیز. پورت سعید، شعری

است که با خون و آهن نوشته شده و خون از حروف آن جاری است. سپیده انتقام نیز از حرف روی پروزمند این شعر در خروش و فریاد است. سپیده که از یک سو، پایان شب سیاه و از سوی دیگر، مبشر طلوع خورشید شب‌شکن است، رزم کین مردم پورت سعید و مزده پروزی آن‌ها علیه متجاوزان را نمایندگی می‌کند. شاعر برای بیان خشم و انتقام پرهیاهوی مردمان پورت سعید، این دو قلمرو متفاوت حسی را در کنار هم نشانده و با بیانی استعاری برای سپیده، فریاد و خروشی متناسب با کلیت فضای شعر تصویر کرده؛ زیرا فضای این شعر، فضای جنگ و خون و انتقام است، فضایی که فریاد و خروش، سرشت ناگزیر آن است.

در شعر "الأمیره والبلبل" از همین مجموعه "أشعار فی المنفی"، حسامیزی موجود در تصویر خاموش شدن آهنگها، جالب توجه می‌نماید؛ کاربست حقیقی إخماد، مرتبط با لهیب آتش است که در قلمرو حس بینایی است، همانند کاربرد آن در این عبارت مثل گونه: والنار قد یخمدھا النافخ (الثعالبی، ۲۰۰۳: ۱۶۶)؛ اما در اینجا به آهنگ که شنیدنی است، نسبت داده شده: «و [ید المنون] أخدمت لحنون/ قیثارة السکون» (البیاتی، ۱: ۲۹۳). این شعر، دو فضای کاملاً متفاوت دارد: یکی فضای بارانِ عطر و مهربانی و برگ و بار دادن شاخه‌ها: «أمطرت السماء عطرا.../ وأورقت غصون» (همان، ۱: ۲۹۲) و دو دیگر فضای طاعون و مرگ و تباهی و سیاهی که شهر را فرو گرفته، چندان که بهار را نیز بی بهره نگذاشته است؛ بهاری سیاه و نفس‌گرفته که به رغم این که رؤیای باغ لیمو را در سر می‌پروراند، دیگر امیدی به سرسبزی و حیات بخشی ندارد؛ چرا که این بهار بعد از باران و سرسبزی، به چنگال مرگ، افتاده و از دیگر سوی، باغ لیمو نیز در حلقه آتش، گرفتار شده. لذا شهر، شهری است سوخته و تباه شده و خاموش و بی بهار: «وانشر الطاعونُ فی حینا.../ امتدت ید المنون/ إلی ربیعی الأسود الحالم فی حدیقه الليمون / وأخدمت أنفاسه.../ فالنار فی مدینتی امتدت إلی حدیقه الليمون» (همان، ۱: ۲۹۲-۲۹۳). خاموشی گیتار به دست مرگ، استعاره‌ای است حسامیز از غیاب شور حیات و نشاط و آرامش و روشنایی.

در شعر "غیاب إلی هند" از همین مجموعه، آهنگ که شنیدنی است، رنگ سبز به خود می‌گیرد که از مقوله دیدنی‌ها است: «الأصداف والموج والطیور والانسان/ تنبض فی دیوان/ دیوان شعر أخضر الألحان» (همان، ۱: ۲۹۹). اگر همنوا با سیرلوت، «رنگ سبز را نشانه

حاصلخیزی و همدلی و انعطاف پذیری» (Ciriot, p. 54) بدانیم، تعبیر "شعر سبزآهنگ" نیز چنین دلالت‌هایی را افزون بر صلح و آرامش، آینگی می‌کند؛ چرا که شعر با نان و صلح و نسرین آغاز می‌شود و با آن به پایان می‌رسد: «بلاد الخبز والسلام والنسرین»/... بلاد الخبز والسلام والنسرین (البیاتی، ۱۹۹۰، ۱: ۲۹۸-۲۹۹). در شعر "صلیب الألم" از مجموعه "یومی‌ات سیاسی محترف" یک آمیختگی جالب توجه میان سه حس بینایی، بساواایی و شنوایی به چشم می‌خورد: «ومددتُ الجناحَ للآفق حتى مسَّ قلبَ الإنسان، مسَّ نشیدی» (همان، ۱: ۳۱۸)؛ چنان که ملاحظه می‌شود، افق پدیده‌ای است از امور دیدنی و نشید یعنی سرود، مقوله‌ای است شنیدنی و فعل مس که به معنای لمس کردن است در قلمرو حس بساواایی جای می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، ارتباط میان افق دیدنی و سرود شنیدنی از رهگذر لمس کردن، محقق شده است به گونه‌ای که سه حس مختلف در آفریدن تصویر موجود در این شعر مدخلیت دارد. به واسطه بال گشودن به روی افق، تمامی کومه راوی شعر، سرشار از نور می‌شود: "فإذا بالضيء يملأ كوخى" (همان، ۱: ۳۱۸). تمامی این تصویرهای هماهنگ و در هم تنیده، تمهیداتی هستند برای بیان مؤثر تجربه نوری فراگیر که از تلاقی بال و افق و قلب و سرود پدیدار شده. در شعر "میدان مارکس-انجلز" از مجموعه "عشرون قصیده من برلین"، صدای سبز لنین، همچنان در جهان، خروش می‌کند: "صوت لنین الأخضر العمیق لا یزال / یهدر فی العالم" (همان، ۱: ۳۴۳). صدا و رنگ دو مقوله کاملاً مجزایند که در اینجا به هم آمیخته‌اند. از نظرگاه شاعر، صدای سبز و ژرف لنین، مبشر فردایی است دلپذیر و پر از شادی و آرامش و نیز سرشار از حاصلخیزی برای تمامی رنجبران. این تصویر استعاری، در همنشینی با لنین، بار ایدئولوژیک این شعر را و گفتمان سوسیالیستی شاعر را به روشنی بازتاب می‌دهد؛ گویی این لنین است که مژده‌بخش فردایی سرسبز، برای کارگران و رنجبران عالم است. همین تصویر حسامیز "صدای سبز لنین" با همان بار معنایی پیش‌گفته، در شعر "إلی ماکسیم غورکی" از مجموعه "کلمات لا تموت" تکرار می‌شود: "ولم یزل / «لنین» / فی صوته الأخضر / إنسانا من الشعب" (همان، ۱: ۳۷۸). در شعر "الطفل والحمامة" از مجموعه "کلمات لاتموت" صدا در میان دیوارها به چرکاب می‌نشیند: "صوتی یتقیح / بین الجدران / این أخی الإنسان" (البیاتی، ۱: ۳۸۷)؛ "صوتی یتقیح" از مقوله ترکیب قلمرو حس شنوایی با قلمرو حس بینایی است؛ اگر چرکاب بودن در دایره

بساوایی هم بگنجد، می‌توان آن را به نوعی از مقولهٔ حسامیزی شنوایی - بساوایی نیز تلقی کرد. صدای چرکین، صدایی است که نمی‌تواند دریچه‌ای رو به آزادی بگشاید و برای خاطر انسان، رو در روی ستم، بلند شود: یا صوتاً/ لم يرتفع اللیلۃ/ فی وجه الطغیان/ من أجل أخی الإنسان/ و أنا فی حزنی» (همان، ۱: ۳۸۶)؛ در شعر "الی إرنست همنجوای" از مجموعه "النار والکلمات" از ترانه، خون جاری می‌شود: «أغنیة ینزف منها الدم/ کانت/ قال [لورکا] لی نبوءة القدر» (همان، ۱: ۴۳۵)؛ خون و جاری شدن آن هر دو از امور بصری هستند؛ اما ترانه، سمعی است؛ زیرا در حقیقت نه از ترانه که از رگ است که خون، جاری می‌شود. هر دو محور افقی و عمودی این شعر، سراسر دربارهٔ مرگ و اندوه و سیاهی است که تمامی اسپانیا را فرو گرفته و گویی تمامی این مؤلفه‌های سلبی، نشأت یافته از سکوت (مرگ) لورکا، شاعر آزادی خواه اسپانیایی است که به دست فاشیست‌ها کشته شد. در چنین سیاقی است که ترانهٔ خونبار، بازتاب عاطفه و اندیشهٔ مرکزی شعر، یعنی رنج و درد و سیاهی است. ترانه‌ای که از آن خون بیبارد تصویری است فشرده از غمی بزرگ برای سکوت (مرگ) لورکا که در این شعر، تجسم تمامی خوبیها و نیز مظهر عصیان در برابر ظلم و تاریکی است. در شعر "الموت فی المنفی" از مجموعه "النار والکلمات"، ترکیب "ضوضاء اللیالی" یا "هیاهوی شبها" به چشم می‌خورد. هیاهو که با حس شنوایی، ادراک پذیر است به شب که با حس بینایی دریافت می‌شود، اضافه شده است: «البحیرات و ضوضاء اللیالی والجبال/ والمخانیث وأشباه الرجال/ قطعوا الدرب علینا» (البیاتی، ۱: ۴۵۷). دریاچه‌ها و هیاهوی شبها و کوه‌ها و مخنثان، راه را به روی شاعر بسته‌اند و او را یارای دیدار میهن نیست. این هیاهو که در پایان شعر، جای خود را به درد می‌دهد، چنان بر جان شاعر، سنگینی می‌کند که ملتسمانه از باد می‌خواهد او را با خود از این تبعید و غربت ببرد: «احملینی یا ریاح!/ عبر آلام اللیالی/ احملینی یا ریاح» (همان، ۱: ۴۵۸). در همین مجموعه "النار والکلمات"، شعر "الی بابلو بیکاسو" با تصویر حسامیز "ترانهٔ زخمی رنگ" آغاز می‌شود، ترانه‌ای که از رود می‌گذرد و از مژگانش بوی باران می‌تراود: «أغنیة اللون الجریح تعبر النهر/ تنث من أهدابها/ رائحة المطر» (همان، ۱: ۴۶۸)؛ در ترکیب حسامیز "ترانهٔ زخمی رنگ"، ترانه مقوله‌ای است شنیدنی؛ اما رنگ، مقوله‌ای دیدنی است. افزون بر این، بوی باران که مقوله‌ای بوییدنی است از مژگان ترانهٔ رنگ می‌تراود، لذا حسامیزی دیگری از نوع

بینایی - شنوایی شکل می‌گیرد. کاربست رنگ در اینجا با عنوان شعر یعنی پیکاسو نقاش برجسته اسپانیایی تبار، بی‌مناسبت نمی‌نماید. همین ترانه است که خنجر کولی‌ها را در مادرید برای روز انتقام تیز می‌کند: «تشحذ فی مدرد/... / خناجر العجر» (البیاتی، ۱: ۴۶۸). شاعر با این تصویر فشرده، گویی می‌خواهد تمامی رنج کولیان را که می‌توانند نمادی از رنجبران باشند به تصویر بکشد. بیان تجربه‌ای چنین دردآور و رنج‌آفرین که سخت انتزاعی است جز با تصاویر انضمامی فریاد و رنگ و زخم که برای همگان به نحوی عینی حس پذیرند، سخت دشوار می‌نماید.

از مجموعه "سفر الفقر والثورة" در شعری به همین نام، شراره‌ها فریاد انقلابیون را روشن می‌کنند: «نادیتُ بالبواخر المسافرة/ بالبعجة المهاجرة/.. بقطرات الماء / بریشه الفنّان/ بالظلّ والألوان/ والبحر والرّبان أن نحترق/لتنطلق/ منا شرارات تُضیء صرخة الثوّار» (همان، ۲: ۴۴-۴۳)؛ روشن کردن، در قلمرو دیدنیهاست؛ اما فریاد، مقوله‌ای است شنیداری. بنابراین روشن کردن فریاد، حسامیزی است از قلمرو بینایی و شنوایی. شاعر به تمامی مظاهر طبیعت از جاندار و بی‌جان چون کشتیها و قطره‌های آب و پلیکانها و شبهای بارانی و قلم موی هنرمند و سایه و رنگها و دریا و کشتیبان ندا داده به همراه خود او بسوزند تا از شراره‌شان، فریاد انقلابیون پرتو بگیرد. همنشینی نور و فریاد هم از شعر مثل دیگر قلمروهای حسامیزی، آشنایی زدایی می‌کند و هم شعر را برای مخاطب برجسته می‌سازد و شاعر با این تمهید به گونه‌ای ملموس، تجربه خود بیان می‌کند. در شعر "فی حانة الأقدار" از مجموعه "الذی یأتی ولا یأتی" با بیانی نقیضی، همنشینی ظلمت نور، جالب توجه می‌نماید: «أنت فی الغربة لا تحیا ولا تموت... / فأوقد الفانوس... / واشرب ظلام النور/ وحطم الزجاجه/ فهذه اللیلة لا تعود/... یا خیام / ولتحسب الدیک حمارا» (همان، ۲: ۶۷)؛ "نوشیدن ظلمت نور" از مقوله حسامیزی است؛ چرا که نوشیدن در پیوند با حس چشایی و ظلمت در ارتباط با حس بینایی است. تصویر متناقض‌نمای نوشیدن ظلمت نور می‌تواند تعبیری از شرب خمر باشد. در شعر ابونواس، به درخشندگی شراب، بسیار اشاره شده که نمونه‌وار می‌توان به این مصرع اشاره کرد که در آن ابونواس از شرابی سخن می‌گوید که در پرتوش آدمی از نور چراغ، بی‌نیاز می‌شود: «أغناک للألأها عن ضوء مصباح» (ابونواس، ۱۹۵۳: ۱۰۸)؛ خاصه این البیاتی که در ادامه همین شعر، چنان که

ملاحظه شد اشارتی به این بیت ابونواس دارد: «اسقنی حتی ترانی / أحسبُ الیدیک حماراً» (همان: ۲۰۴). در شعر "قصائد حب علی بوابات العالم السبع" از مجموعه "عیون الکلاب المیتة" تصویر حسامیز "داد و فریاد سیاه دلک" به چشم می خورد: «أشردُ من دائرة الضوء إلى الواحات / أهبطُ من منازل الكواكب الأخرى إلى "اللوفر" / مأخوذاً / ... بصيحة المهرج السوداء» (البیاتی، ۲: ۱۲۵). فریاد، شنیدنی است؛ اما سیاه دیدنی. صدای دلک در این شعر نه گوشخراش که سرشار از سیاهی است. شاعر، در جهان نو (پاریس) زندانها و دزدان و ظالمانی (دلک) را کشف می کند که نقاب بر چهره دارند و با چهره نقابدار حتی نور را نیز به خون می کشند: «عرفت یا حبیبی، کل سجون العالم القديم / لكننی اکشفت الآن سجون العالم الجديد / ... رأیت یا حبیبی، کل طغاة العالم القديم / ... لكننی اکشفت الآن طغاة العالم الجديد / ... هاجمنی اللصوص فی باریس / وانتزعوا دفاتری وخصبوا بالدم / مکعبات النور» (همان، ۲: ۱۲۶-۱۲۷). در جهانی عاری از نور است که شاعر صدای دلک را سیاه می بیند. در شعر "الموت فی غرناطة" از مجموعه "الموت فی الحیاة"، ترکیب حسامیز "فریادهای نور" به چشم می خورد که فریاد، شنیدنی است و نور، دیدنی: «یا صرخات النور / ها أنا ذا مُحاصرٌ مهجور / ها أنذا أموت / فی ظلمة التابوت» (همان، ۲: ۱۴۵). شاعر، خود را در حصار و ظلمت تابوت، رو به مرگ می بیند، البته مرگی که همانند مرگ لورکا، مقدس است: «مقدس، باسمک، هذا الموت» (البیاتی، ۲: ۱۴۶). این نور می تواند اشاره به لورکا باشد که در همین شعر به رغم این که فاشیستها او را اعدام می کنند، نجوایش به عنقا و نور و خاک و هوا می رسد: «لورکا یموت، مات / أعدمه الفاشست... / لورکا بلا یدین / یبثّ نجواه إلى العنقاء / والنور والتراب والهواء» (همان، ۲: ۱۴۴). افزون بر این، در شعر "محنة أبي العلاء"، نیز لورکا و نور، همنشین می شوند: «لورکا ونور العالم الأبيض فی الأكفان» (همان، ۲: ۲۵). لذا فریادهای نور می تواند فریادهای لورکا باشد که نور در محور حانشینی برای ایجاد تصویر حسامیز و اثر بخشی بیشتر به جای آن نشسته است. در شعر "هبوط أورفیوس إلى العالم السفلی" از مجموعه "الکتابة علی الطین"، نور که دیدنی است به فریاد کشیدن که شنیدنی است اسناد داده شده: «أیها النور الشهد / عبثاً تصرخ فالعالم فی الأشياء والأحجار واللحم یموت» (همان، ۲: ۲۰۴). در جهان تاریک که همه چیز بوی مرگ می دهد، فریاد نور بیهوده است. نور در یک لایه می تواند اشاره به اورفه

(orphee) بزرگ‌ترین شاعر افسانه‌ای یونان باشد که صدایی به غایت دلنشین داشته است. همو پس از مدتی از جهان مردگان به جهان زندگان آمد؛ اما زنان تراس، او را پاره پاره کرده سر از تنش جدا کردند (اسمیت، ۱۳۸۷: ۸۵-۸۷)؛ در لایه دیگر، نور می‌تواند نماد خود شاعر و شاید هم لورکا باشد. البته این احتمالات معنایی و چند لایگی از ویژگی‌های نماد است چرا که دلالت نماد بسی فراتر از دلالتی تک ساحتی است. شعر "حجر السقوط" از همین مجموعه، چند حسامیزی در هم تنیده، دستمایه تصویر آفرینی شاعر شده است؛ از یک سو در یک بیان نقیضی، تصویر حسامیز "تابش تاریکی در صداها" به چشم می‌خورد و از دیگر سو، دوبار تصویر "شنیدن رنگها" و یکبار هم تصویر "دیدن صداها"، جالب توجه می‌نماید: «لم تشهدی [أيتها الذئبة] الحلاج بعد الصلب وهو في قميص الدم / متوجًا بالشمس / ووهج العتمة في الأصوات / أو تسمعي الألوان ... / والملك السعيد في صباه / وهو على حجر المرابي لا يرى الأصوات / أو يسمع الألوان / أيتها الذئبة / يا مدينة مفتوحة تجتاحها الجرذان» (البياتي، ۲: ۲۲۷)؛ چنان که ملاحظه می‌شود "وهج العتمة" یا "تابش تاریکی" که تصویری متناقض نما است در قلمرو حس بینایی است و "الأصوات" یا "صداها" در قلمرو حس شنوایی؛ وانگهی، رنگ که پدیده‌ای است مرتبط با حس بینایی، شنیدنی می‌شود و صدا دیدنی. پادشاه خوشبخت نیز رنگها را نمی‌شنود و صداها را نمی‌بیند. همنشینی گرگ و شهر و پادشاه، بیانگر نگاه سلبی شاعر به شهر و پادشاه است که درنده خویی و کوری و کری، ویژگی بارز آن دو است. شاعر شهری را توصیف می‌کند که موشها به آن هجوم آورده‌اند. شهری که هم درنده خواست و هم کر و کور و هم جولانگاه موش‌ها. تمامی این حسامیزی‌ها، بیانگر تجربه سلبی و تلخ درونی شاعر نسبت به شهر و گرگ‌های حاکم بر آن است که بی بهره از تمامی حس‌ها، بجز درندگی است.

در شعر "الأميرة والعجری" از مجموعه "كتاب البحر" فریاد وحشی جهان به رنگ سیاه است: «مجنونا أنادیک بكل صرخات العالم الوحشية السوداء» (همان، ۲: ۲۹۳، ۲۹۵). همنشینی فریاد و سیاهی، مبین جهانی است پر از سیاهی و تشنگی و گرسنگی مرگ آور: «وأنأ خلف العربات / عطشى يقتلنی، جوعی» (همان، ۲: ۲۹۴). در شعر "العاشقة" از همین مجموعه، چشم که خویشکاری‌اش دیدن است، عضوی می‌شود برای شنیدن موسیقی که مقوله‌ای است

شنیدنی: «کانت تصغی بجوارحها وبعینها للموسیقی الوثنیة» (همان، ۲: ۳۲۱)؛ گویی هدف از این تصویر، توجه به موسیقی با تمامی اعضا و جوارح است به گونه‌ای که گویی حتی چشم نیز در توجه به این موسیقی به گوش بدل شده. در شعر "الموت والقنديل" از مجموعه "قمر شیراز"، صدا که مرتبط با حس شنوایی است به قنديل که دیدنی و یا لمس کردنی است بدل می‌شود: «فسیبقی صوتی / قنديلًا فی باب الله» (البیاتی، ۲: ۳۷۹). در اینجا صدا به وجهی استعاری، کارکرد چراغ گونه پیدا می‌کند، به نحوی که راه رسیدن به خدا را روشنایی می‌بخشد. کاربست چنین هنر سازه‌ای به تعبیر صورت‌گرایان هم از شعر، آشنایی زدایی می‌کند و هم سبب انگیزش عاطفی می‌شود و در غایت، انسجام بخش ساختمان شعر است. شاعر در اینجا از دو عنصر پیش پا افتاده صوت و قنديل که دست‌فروخته همگان در کلام روزمره است، فضایی شاعرانه، با مفهوم و فضایی کاملاً جدید خلق کرده است. در آغاز همین مجموعه "قمر شیراز"، حسامیزی دیگری از مقوله بینایی - شنوایی به چشم می‌خورد که البته از ناظم حکمت، شاعر ترک است و البیاتی، آن را در سر آغاز مجموعه آورده است: «وقال لی / إنک ستحترق بنار صوتک» (همان، ۲: ۳۶۷)؛ آتش مقوله‌ای است دیدنی؛ اما صدا، شنیدنی. تصویر غریب سوختن با آتش صدا که تصویری است بیرون از هنجار عادی کلام، به واسطه مجسم کردن صدا به شکل آتشی سوزان، خواننده شعر را مسحور و مجذوب خود می‌کند.

بینایی - بساواایی

در شعر "مسافر بلا حقائق" از مجموعه "أباریق مهشمة"، ترکیب دو عنصر نور و هیاهو با فعل یصدم، جلب نظر می‌کند: «الضوء یصدمنی وضوء المدینة من بعید» (البیاتی، ۱: ۱۳۵). چنان که دیده می‌شود فعل "یصدم" به معنای برخورد دو چیز به یکدیگر از سپهر حس لامسه است و "ضوء" از مقوله حس شنوایی. یصدمنی از یک سوی به ضوء اسناد داده شده و از دیگر سوی به ضواء؛ لذا با ضوء، حسامیزی بینایی - بساواایی شکل گرفته و با ضواء، حسامیزی بینایی - شنوایی. در این تصویر با انحرافی دو لایه که از رهگذر همنشینی نور و صدمه و هیاهو در مؤلفه زبان هنجار رخ داده، شاعر، عمق تجربه عاطفی خود را که همان شهرگریزی است، به نحوی برجسته، تعین بخشیده؛ چندان که برای مخاطب هم در لایه بینایی و لامسه و هم در لایه بینایی و شنوایی، حس پذیر است. دلالت این تصویر استعاری حسامیز،

آزردگی و شهرگزیزی است و شاعر با کاربستِ چنین تمهیدی هنری در محور افقی که هماهنگ با محور عمودی یعنی با فضای شعر است، تأثیر عاطفی این شعر را دو چندان کرده است. در شعر "موعد مع الربیع" از همین مجموعه "أباریق مهشمه"، نور به لمس کردن اسناد داده شده، «الباب یُفتح، والضیاء یمسّ نفْسَی من جدید» (همان، ۱: ۱۷۸)؛ از همنشینی یمس و ضیاء، حسامیزی‌ای شکل گرفته که شاعر در آن نور را با جان خود لمس و احساس می‌کند و گویی به آرزوی خود در رسیدن به نور کامیاب شده است. نور در اینجا بر خلاف مورد پیشین، نه آزار دهنده که روح نواز و جان افزاست که با فضای عاطفی شعر که همان بهاری بودن است، همداستان و همنواست.

در شعر "العائدون" از همین مجموعه، تعبیر خشک شدن برق یا درخشش به کار رفته است. هر چند خشکیدن را به اعتباری می‌توان از قلمرو حس بینایی دانست؛ اما به اعتبار ملموس بودن، خشکی هم مثل تر بودن و نرم بودن، مقوله‌ای است در قلمرو حس لامسه؛ چون اغلب با لمس کردن است که به خشک بودن پاره‌ای از چیزها از قبیل لباس و گل و برگ، پی می‌برند؛ لذا خشکی را همانند خیسی و نرمی می‌توان مقوله‌ای لمس‌کردنی قلمداد کرد. البیاتی در موارد متعدد، "جف و جفاف" را به وجه حقیقی و نه حسامیزی به کار بسته است؛ برای نمونه، فعل "جف"، "یجف" را به وجه حقیقی برای گل، هم در شعری به نام "فی مقابر الربیع": «یا صخره/ فی ظلّها جفّت زهور المنی» (البیاتی، ۱: ۲۴) و هم در شعری به نام "أحبک": «ولاتترکی زهری علی النبع ظامنا/ یجفّ ویذوی» (همان، ۱: ۱۰۴) به کار برده است. در شعر "الحجر"، نیز "خشک شدن" شیرۀ گیاه و مرکب و چاهها به معنای حقیقی به کار رفته است: «والنّسغ فی العروق والأوراق/ یجفّ مثلما یجفّ الحبر فی الدواه/ ... وجفّت هذه الآبار» (همان، ۲: ۸۲، ۸۱). باری، در شعر "العائدون"، همنشینی خشکی لمس پذیر با درخشش که از مقوله دیدنی‌ها است، حسامیزی بساوایی - بینایی را شکل داده است: «وعیون (هولاکو) یجفّ بریقها» (همان، ۱: ۱۹۸، ۱۹۷)؛ گفتنی است که جمله مذکور، دوبار در این شعر تکرار شده است. خشک شدن برق چشمان هلاکو - نماد شرارت و کشتار و ویرانگری و تباهی - می‌تواند به پایان شرارت‌های وی اشاره داشته باشد. لفظ بریق، تداعی‌گر برق شمشیر خونچکان هولاکو است؛ به این معنا که گویی شاعر، چشم را به فراخور لفظ بریق و به اعتبار اصل

جایگزینی، جانشین شمشیر کرده تا به نحوی چند لایه، تداعی کننده شرارت‌های هولاکو و بالمآل پایان آن شرارت‌ها باشد؛ لذا در بیت بعد با نبود هولاکو، بندگان، قید و بند اسارت را در هم می‌شکنند: «والقید یکسره العیید بصخره» (همان، ۱: ۱۹۷)؛ همین تصویر خشک شدن نور در شعر "الوریث" از مجموعه "الذی یأتی والذی لا یأتی" نیز آمده است: «یجفّ فی عیون بوذا النور» (همان، ۲: ۸۵). در شعر "الوریث"، همنشینی نور با خشکی، دلالتی متفاوت با تصویر پیشین دارد. خشکیدن نور چشمان بودا، نه چون خشکیدن برق چشمان هولاکو، پایان تباهی است که بر عکس، آغاز تباهی است. نور چشمان بودا، نوری قدسی و مینوی و خورشیدگونه و حیات‌بخش است که غیاب آن، برابر است با شهرهای تاریک بی بهار: «ومدنّ بلا ربیع مظلّمه» (همان، ۲: ۸۶) و نیز برابر است با تباه شدن ریشه‌ها: «تنقطع الجذور» (همان، ۲: ۸۵). در این هر دو تصویر حسامیز مذکور، جفّ را می‌توان استعاره از اخماد و یا اطفاء دانست که شاعر با تکیه بر محور جانشینی، ساختی استعاره بنیاد، شکل داده تا تأثیر عاطفی و دلالتی آن به شکلی مضاعف، فزونی یابد.

در شعر "إلی بابلو بیکاسو" از مجموعه "النار والکلمات"، ترکیب وصفی و حسامیز رنگ آبی گرم به چشم می‌خورد: «غمرتني بالأزرق الدافی» (البیاتی، ۱: ۴۶۸)؛ رنگ آبی، دیدنی است؛ اما گرم، لمس کردنی. رنگی که بیکاسو، شاعر را غرق در آن کرده است، رنگ آبی است که چنان که پیشتر اشاره شد، این رنگ به اعتبار آسمان، تداعی کننده بلندی و تفکر است و به اعتبار دریا، تداعی کننده عمق. دو قلمرو حسی رنگ آبی و گرم در اینجا چنان در هم آمیخته‌اند که گویی موجودیتی واحد یافته‌اند؛ مثل تکه قندی که به تعبیر ویشر (vischer) زیبا شناس آلمانی در جام آب، حل می‌شود و در هریک از ذرات آب، موجود و منشأ اثر است (کروچه، ۱۳۷۲: ۷۹). در شعر "مراثی لورکا"، از مجموعه "الموت فی الحیاء"، مادر زمین، چهره راوی شعر را -که سخت، مشتاق بازگشت به شهر سحرآمیز ساخته شده بر رود نقره و لیمو است- با نور، صیقل می‌دهد و راوی، جوان و خیره و مبهوت به آن شهر باز می‌گردد؛ اما خواب آلودگی، چشم‌ها را بسته و آن شهر جادویی را در خون و دود غرقه می‌کند: «مدینة مسحورة/ قامت علی نهر من الفضة واللیمون/...قلت لأمی الأرض: هل أعود؟/ فضحکت ونفضت عنی رداء الدود/ ومسحت وجهی بفیض النور/ عدتُ إليها یافعاً مبهور/ ولكنّ النعاس

عقد الأجنان/ وأغرق المدينة المسحورة/ بالدم والدخان» (البیاتی، ۲: ۱۵۲)؛ "مسح" به معنی صیقل دادن و آغشتن، در قلمرو حس لامسه است و نور هم در قلمرو حس بینایی است. نور که نمودگار پاکی و فضیلت و قدرت خلاق است (Ciriot, pp. 187,188) و متن شعر نیز بر این صحنه می‌گذارد، در همنشینی با مسح، قدرتی خارق العاده پیدا می‌کند و راوی را به شهر دلخواه خود باز می‌گرداند؛ اما خواب آلودگی، آن شهر جادو را خون آلود و دودناک می‌کند. تصویری این چنین از نور با کلیت شعر که در پیوند با لورکا است، هماهنگ و همنا است. با توجه به این که این شعر در پیوند با لورکا است، نور می‌تواند استعاره‌ای برای لورکا و فضایل روشنائی بخش او باشد. بیاتی در اشعاری چون محنه أبي العلاء و الموت في غرناطة نیز لورکا و نور را همنشین کرده است: «لورکا ونور العالم الأبيض في الأكنان» (البیاتی، ۲: ۲۵) «لورکا یموت، مات / أعدمه الفاشست... / ييث نجواه إلى العنقاء والنور والتراب والهواء» (البیاتی، ۲: ۱۴۴). در شعر "الكاهنة" از مجموعه "الكتابة على الطين" تصویر حسامیز بوسه‌های نور، جالب توجه می‌نماید که دو بار در شعر تکرار شده است: "أزمنة الصيف الذي يموت / وجسد الوردة تحت قبلات النور / معتصبٌ مبهور" (البیاتی، ۲: ۲۲۲، ۲۲۱). چنان که از عنوان شعر برمی‌آید و نیز چنان که از بابل مستفاد می‌شود: "كنا بأعماق ليالي بابل" (همان، ۲: ۲۲۲)، این بوسه‌های نور، به نظر می‌رسد اشارت به سنت ناپسند فجور و فحشای مقدسی است که در بابل به گفته هرودوت رواج داشته است (هرودوت، ۱۳۶۲: ۱۳۲).

بینایی-چشایی

در شعر "حلم في كوخ" از مجموعه "ملائكة و شياطين"، مه که پدیده‌ای است دیدنی از رهگذر شیرینی که چشیدنی است، توصیف می‌شود: «وتنقلني في الأرض هائمة على متن الرياح / فوق الضباب الحلو في الوادي» (البیاتی، ۱: ۳۷). شاعر برای تعیین بخشیدن به تجربه‌ای تجربیدی و رمانتیک و در عین حال، خوشایند از دره مه گرفته، این تصویر استعاری حسامیز را به کار بسته؛ گویی که این تجربه انتزاعی، در آن واحد، هم دیدنی است و هم چشیدنی. در شعر "مسافر بلا حقايب" از مجموعه "أباريق مهشمة"، نور روز، سالهای راوی شعر را می‌مکد و مزمه می‌کند و آن را مانند خون، تف می‌کند: «ضوء النهار / يمتص أعوامي / و يبصقها دما، ضوء النهار» (همان، ۱: ۱۳۶)؛ نور، پدیده‌ای است دیدنی و یمتص یا مکیدن و مزمه کردن در

حوزه حسّ چشایی است. بیاتی در اینجا برای بیان حسّ بیهودگی و تباہ شدگی و آوارگی خود، این تصویر را به کار بسته است. در شعر "بطاقه برید إلى دمشق" از مجموعه "أشعار فی المنفی" شاعر با بیانی نوستالژیک، دیدن "چهره شیرین" دمشق را در گذشته، موجب فراموش کردن غربت و تنهایی و عذاب خود می‌داند: «كنتُ فی معركة الخلق أطلع / وجهك الحلو، فأنسى یا دمشقُ / غربتی / وحشة أيامی / عذابی» (همان، ۱: ۲۷۸). همین تصویر "چهره شیرین" در شعر "قصائد حب إلى عشتار" از مجموعه "الكتابه علی الطین" دستمایه شاعر شده است؛ اما مخاطب این بار ایشتار، ایزدبانوی باروری بابل است: «...وناديتك باسم الكلمة / باحثاً عن وجهك الحلو الصغیر / فی عصور القتل والإرهاب» (همان، ۲: ۲۰۶). در شعر نخست، چهره شیرین، تلخی غربت را گوارا و تحمل‌پذیر می‌کند؛ اما در شعر دوم، که فضای، فضای ظلمت و مرگ و وحشت و فاجعه است، شاعر در جستجوی چهره شیرین ایشتار است تا به دستیاری او از این فضای تلخ و موحش رها شود. تمامی تلخکامیها با شیرینی حضور ایشتار در بابل ویران، سپری می‌شود. در شعر "طریق العوده" از مجموعه "أشعار فی المنفی"، خنده که مقوله‌ای است دیدنی با شیرینی که مقوله‌ای است چشیدنی، آمیخته شده است: «بضحکته الحلو» / ینیر الطریق إلى ضیعتی / أمیر صغیر / إله / ملاک / ینیر الطریق إلى ضیعتی / بضحکته الحلو» (همان، ۱: ۲۷۲). آنچه در این شعر غالب است و جلب توجه می‌کند، خوشبینی و امیدواری به آینده‌ای خوشایند و روشن و سرسبز است. امیر کوچک، با خنده شیرینش راه بازگشت را برای راوی شعر، روشن و هموار می‌کند؛ همو با شیرینی خنده، تمامی تلخکامیها را نیز از میان خواهد برد.

شنوایی-بساوایی

در شعر "حلم" از مجموعه "ملائکة وشیاطین" تر کیب و صفی نغمه مجروح به چشم می‌خورد: «تعلو شفاهی نغمه مجروحه» (البیاتی، ۱: ۸۲). از یک سو، آن را به اعتبار لمس‌پذیر بودن زخم و طبعاً شنیداری بودن نغمه، می‌توان حسامیزی شنوایی-بساوایی تلقی کرد و از دیگر سوی به اعتبار دیدنی بودن زخم می‌توان آن را حسامیزی شنوایی-بینایی دانست. فضای این شعر چنان که از عنوان آن بر می‌آید مثل دیگر شعرهای مجموعه یاد شده، فضایی رمانتیک است. پژمردگی و شکوه و اشک و ناله سوزناک رمانتیک، عناصر غالب این شعرند: "هلا استمعت لصرختی و شکاتی؟ / وجهی ذابل القسمات / وتنسی فی الهوی صیواتی" (همان، ۱:

۸۲؛ در چنین فضای سوزناک و درد آلودِ رمانتیکی است که ترکیب استعاری و حسامیزِ نغمهٔ مجروح، کارکردِ زیبایی‌شناختی خود را به خوبی، نمایان می‌کند. در همین شعر، حسامیزی دیگری از مقولهٔ شنوایی-بساوایی به چشم می‌خورد: «وَأرى ألتى أحببتهَا ووليدها/ يتناغیان بناعم الهمسات/ من ذلك الشبح اشقى وما اسمه؟» (همان، ۱: ۸۲)؛ همسات به معنی نجواها در سپهر حس شنوایی قرار دارد؛ اما ناعم به معنای نرم و لطیف در سپهر حس لامسه. صدای لطیف، ترکیبی است رمانتیک که با محور عمودی شعر کاملاً همساز و هم‌نوا است و کارکردی هماهنگ با عاطفهٔ حاکم بر آن دارد.

در شعر "طریق إلى العود" از مجموعهٔ "أشعار فی المنفی" ترانه، بوسه است و سپیدهٔ امید: «غنائی قُبَل/ومیلاد حبّ وفجر أمل» (البیاتی، ۱: ۲۷۲). چنان که ملاحظه می‌شود از یک سو ترانه، شنیدنی است؛ اما بوسه، لمس کردنی؛ از سوی دیگر فجر یا سپیدهٔ وجهی دیداری دارد که حسامیزی در قلمرو شنوایی-بینایی را شکل می‌دهد. چنان که پیشتر در بینایی-چشایی گفته شد فضای این شعر فضای امیدواری و خوش بینی است. در چنین بافت و فضایی است که ترانه، بوسه‌وار می‌شود و عشق گونه و امید بخش؛ لذا با در نظر گرفتن خندهٔ شیرین که پیشتر دربارهٔ آن سخن به میان آمد، شاعر می‌خواهد تمامی حواس را درگیر چنین ترانه‌ای خوشایند کند. در شعر "الأمیرة والبلبل" از مجموعهٔ "أشعار فی المنفی"، طنین صدای گرم به گوش می‌رسد: «ورنّ صوتٌ دافیٌّ حنون/ موعدنا غدا، هنا» (همان، ۱: ۲۹۲)؛ صدا که شنیدنی است با گرم که مقوله‌ای است لمس کردنی، ترکیبی حسامیز، شکل داده است. چنان که پیشتر در بینایی-شنوایی گفته شد، این شعر دو فضای متفاوت دارد: یکی فضای بارانِ عطر و و مهربانی و برگ و بار دادنِ شاخه‌ها و دو دیگر فضای طاعون و مرگ و تباهی و سیاهی که شهر را فرو گرفته. این تصویر حسامیزِ صدای گرم، مرتبط با محور فضای نخست این شعر است. در شعر "أحبها" از مجموعهٔ "کلمات لا تموت"، تصویر حسامیز دیگری از همین مقوله با ترکیب صدا و گرم، جالب توجه می‌نماید: «أحبّ صوتها الحزین الدافی المنهار» (همان، ۱: ۶۱۱). در این محور افقی این شعر کوتاه که فضای غالب بر آن، دوست داشتن است، هشت بار واژهٔ احبها و حب تکرار شده است که هماهنگ با زمینهٔ عاطفی آن در محور عمودی است.

شنوایی-چشایی

در شعر "لا أقولها" از مجموعه "أباريق مهشمه" ترانه که شنیدنی است با طعام که به نوعی با حس چشایی در ارتباط است، حسامیزی معطوف به شنوایی-چشایی را شکل داده است: «كانت الأرض قبلنا/ للعصافير مروحة/ الأغاني طعامها/ والزهور المفتحة» (البیاتی، ۱: ۱۸۷، ۱۸۸)؛ توضیح این که طعام به اعتبار قرار گرفتن در قلمرو معنایی خوردن از مقوله حس چشایی است و بیاتی، آن را در شعر "مذکرات من رجل مجهول" با فعل ذاق به کار بسته است: «وَذُقْتَ طعم الیتیم مثلی والضیاع» (همان، ۱: ۲۰۱). در شعر "الشعر یتحدی" نیز از طعم تلخ خون، سخن به میان رفته است: «لم تعرفوا_أواه_ / طعم الدم المر» (همان، ۱: ۳۳۷). باری کاربست این تصویر حسامیز با فعل "کانت"، حال و هوایی نوسالزیک را انعکاس می‌دهد؛ به عبارت دیگر، شاعر با لحنی حسرتبار از روزگاری سپری شده سخن می‌گوید که قوت و قوت زمین، ترانه بوده است و گلهای شکفته. همنشین ترانه -که می‌تواند نماد صلح و نشاط و شادی تلقی شود- و طعام، تجربه شاعر را در ارتباط با حسرت بردن به گذشته‌ای خوشایند به دستگیری دو قلمرو شنوایی و چشایی تجسم می‌بخشد. تصویر حسامیز طعم و صدا در شعر "المسیح الذی أعید صلبه" از مجموعه "کلمات لا تموت" نیز دیده می‌شود؛ طعم خون در صدا و شعر تجلی می‌یابد: «إن طعم الدم/ فی صوتی/ وفی آیات أشعار الشقیة/ مثل سدّ یقف اللیلة/ ما بینی/ و بین البربریة» (البیاتی، ۱: ۳۷۶)؛ چنان که ملاحظه می‌شود در اینجا حسامیزی معطوف به چشایی-شنوایی از آمیختگی طعم و شعر و صدا، تجلی یافته است و چنین تصویری هماهنگ با مضمون مسیح باز مسلوب است. در شعر "أغنیة خضراء إلی فیروز" از مجموعه "المجد للأطفال والزیتون"، ترانه که از حوزه حس شنوایی است با شیرینی که وجهی چشیدنی دارد، همنشین شده است: «إفتحی النافذة الزرقاء للشمس/ فأحلی أغنیة/ فی حکایات بلادی» (همان، ۱: ۲۵۵). درباره این تعبیر حسامیز، ذیل بینایی-شنوایی سخن گفته شد. در شعر "صیحات الفقراء" از مجموعه "أشعار فی المنفی"، جهان در "ترانه راستین شیرین"، زاده می‌شود: «والعالم یوگد فی لمحّة/ فی غنوة/ صادقة حلوة» (همان، ۱: ۲۹۱، ۲۹۰)؛ پیداست که "غنوة" مربوط به حس شنوایی است و "حلوة" مرتبط با حس چشایی. اگر "لمحّة" به معنای نگاه نیز موصوف دیگری برای "حلوة" باشد، می‌توان "لمحّة حلوة" را

حسامیزی دیگری از نوع بینایی - چشایی تلقی کرد. باری چنین حسامیزی، آمال و آرزوی شاعر را نسبت به زندگی فرحبخش و سعادت‌مند به کام تنگدستان به نحوی کاملاً عینی، منعکس می‌کند. همنشینی این تصویر با زاده شدن، حسی شیرین و خوشایند را به مخاطب، القاء می‌کند و این تصویری است هم‌نوا با فضای عاطفی و دلالتی شعر یعنی آرزوی به‌روزی فقیران.

شنوایی - بویایی

در شعر "الی‌ها" از مجموعه "ملائکة و شیاطین"، تصویرِ عطر زدن به نغمه یا عطر آمیز کردن آن به چشم می‌خورد: «یا الهی ضَمِّحْ بِعَطْرِ صَبَاها/ نِعْمَاتِی واحْفَظْ سَنَا عَیْنِها» (البیاتی، ۱: ۷۲). عطر به اعتبار رایحهٔ خوش از مقولهٔ حس بویایی است و به اعتبار قابلیت دیده شدن از مقولهٔ حس بینایی است؛ اما نغمه در قلمرو حس شنوایی است. همنشینی عطر و نغمه، با آشنایی زدایی کردن از شعر، دلالت رمانتیک آن را برجسته کرده است. همین دلالت رمانتیک در شعر "مصراع بلبل" از همین مجموعه، جالب توجه است: «والبلبل العاشق یَشْدُو وما/ فی شَدْوَهِ إِلاَّ عَیْبِر الدِّمَا» (همان، ۱: ۱۱۳)؛ این که بلبل آواز می‌خواند و در آوازش، عبیر خون است از مقولهٔ حسامیزی است؛ زیرا آواز بلبل، شنیدنی است و عبیر خون، بویدنی. خونی که در این بافت قرار گرفته نه دلالتی اجتماعی و یا سیاسی که دلالتی کاملاً رمانتیک دارد. در شعر "الذئب" از مجموعه "أباریق مهشمه"، بوی خوش ترانه‌ای در تاریکی از رادیو به پخش می‌شود: «ومن الظلام تَفُوحُ أُغْنِیةٍ/ یلغو بها المذیاع فی حان» (همان، ۱: ۱۶۱). فعل "یفوح" به معنای بوی خوش دادن، مرتبط با حس بویایی است؛ ولی اغنیه یا ترانه مرتبط با حس شنوایی. در اینجا نیز پیداست که دلالت بخشی رمانتیک آن را که هم‌سو با فضای کلی شعر است، نمی‌توان نادیده گرفت.

در اینجا خالی از فایده نیست که به حسامیزی بویایی - چشایی نیز اشارتی شود. تا آنجا که جستجو شد تنها یک مورد از این حسامیزی در اشعار البیاتی به چشم می‌خورد و موجب چنین ندرتی می‌تواند از یک سوی به تجربهٔ فردی شاعر برگردد و از دیگر سوی می‌تواند ناشی از درک و دریافت محدود آدمی از محیط با این دو حس، خاصه حس بویایی، باشد: «وَشَدَّأْ له طعم الدماء أحسَّه / فی الجوّ» (البیاتی، ۱: ۱۰۵). شذی به معنای بوی خوش، مقوله‌ای است

بوییدنی؛ اما طعم، مقوله‌ای است چشیدنی. بافت این شعر، بافتی کاملاً رمانتیک است و این از همان ابتدای شعر کاملاً هویدا است: «هذا العبير الالهي نشقته / بالأمس وحدي من خمائل شعرها» (همان، ۱: ۱۰۵). این تصویر در چنین بافت و ارتباطی انداموار است که دلالت خود را برجسته می‌نماید.

نتیجه

البیاتی چنان که ملاحظه شد، از میان انواع امکانات حسامیزی، هفت امکان را بیش و کم، دستمایه خلاقیت شعری خود قرار داده است. از میان حسامیزی‌های محقق شده در شعر وی، چنان که نمونه‌های بررسی شده که برگرفته از تمامی دیوان است، نشان می‌دهد، بیشترین بسامد در حوزه بینایی- شنوایی و کمترین بسامد در حوزه بویایی- چشایی است. دلالت و کارکرد هر عنصری از این شگرد هنری، همساز و هماهنگ و همبسته با محور عمودی هر شعر یعنی با فضای کلی و زمینه عاطفی و دلالتی آن است؛ به این معنا که شاعر به یاری قوه تخیل خلاق و با دقت نظر و ظرافت طبع خود، دو حس متفاوت را هم‌نشین کرده تا با آفریدن تصویرهایی استعاری، هم تجربه‌ها و اندیشه‌های خود را به گونه‌ای نظرگیر و برجسته القاء کند و هم انسجامی انداموار به ساختار هر شعر بدهد. از نکات قابل توجه در حسامیزی‌های البیاتی، کاربست صادقانه و خلاقانه این هنر‌سازه و نگاهداشت جانب اعتدال و اجتناب کردن از صنعت زدگی است؛ چندان که شعر وی نه محل نمایش افراطی این ابزار هنری شده و نه به رغم خلاف آمد عادت و گاه دیریاب بودن این شگرد هنری، به معمای میان تهی، بدل شده است. شاعر با کاربست این هنر‌سازه، ضمن زدودن عاداتهای ذهنی مخاطب، عواطف و لحظه‌ها و تجربه‌های زیسته خود را به گونه‌ای حس‌پذیر و ملموس، تصویر کرده است؛ عواطف و لحظه‌ها و تجربه‌هایی که به موجب انتزاعی بودن، دشوار بتوان با بیان عادی کلام، آن‌ها را تعیین و تجسم بخشید و به مخاطب، انتقال داد.

کتابنامه

۱. أبونواس، الحسن بن هانی. (۱۹۵۳م). *الديوان*. حقه و ضبطه و شرحه أحمد عبد المجید الغزالی. القاهرة: مطبعة مصر.

۲. اسمیت، ژوئل. (۱۳۸۷ش). *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمه شهلا برادران خسروشاهی. چاپ دوم. تهران: فرهنگ معاصر و انتشارات روزبهان.
۳. البیاتی، عبدالوهاب. (۱۹۹۰م). *الديوان*. مجلدان. الطبعة الرابعة. بیروت: دار العوده.
۴. ترکه اصفهانی، صائن الدین علی بن محمد. (۱۳۸۴ش). *شرح نظم الدر*. تصحیح و تحقیق اکرم جودی نعمتی. چاپ اول. تهران: میراث مکتوب.
۵. الثعالبی، أبو منصور. (۲۰۰۳م). *التمثيل والمحاضرة*. تحقیق قصی الحسین. الأولى. بیروت: دار ومکتبه الهلال.
۶. سلیمی، علی؛ رضا کیانی. (۱۴۳۵ق/۱۳۹۳ش). "الصور البصریة المحوِّلة فی شعر سهراب سبهری و عبد الوهاب البیاتی". *مجله اللغة العربیة وادبها* قم: پردیس قم (دانشگاه تهران). العدد الأول. السنة العاشرة.
۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۰ش). *موسیقی شعر*. چاپ سوم. تهران: آگاه.
۸. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۲ش). *زبان شعر در نثر صوفیه، درآمدی به سبک شناسی نگاه عرفانی*. چاپ اول. تهران: سخن.
۹. کروچه، بندتو. (۱۳۷۲ش). *کلیات زیبا شناسی*. ترجمه فؤاد روحانی. چاپ چهارم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۰. مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۸۷ش). *غزلیات شمس تبریز*. مقدمه، گزینش و تفسیر محمد رضا شفیعی کدکنی. ۲ جلد. چاپ اول. تهران: سخن.
۱۱. نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۷ش). *مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*. چاپ دهم. تهران: نیلوفر.
۱۲. هرودوت. (۱۳۶۲ش). *تاریخ هرودوت*. ترجمه غ. وحید مازندرانی. چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۳. ولک، رنه؛ آستین وارن. (۱۳۸۲ش). *نظریه ادبیات*. مترجمان، ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

14. Boring, Edwin Garrigues & others. (1935). **Psychology, A Factual Textbook**, New York, John Willy & Sons, Inc. London: Chapman & Hall, Limited.

15. J.E. Cirlot. (1976). **A Dictionary of Symbols**, translated from Spanish by Jack Sage, foreword by Herbert Read, Routledge & Keegan Paul, London and Henely.

16. Downey, June, E. (Aug. 29, 1912). «Literary Synesthesia», **The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods**, Journal of philosophy, Vol. 9, No. 18, pp.490-498.
17. O'Malley, Glenn. (Jun. 1975). «Literary Synesthesia», **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Vol.15, No. 4, pp.391-411.