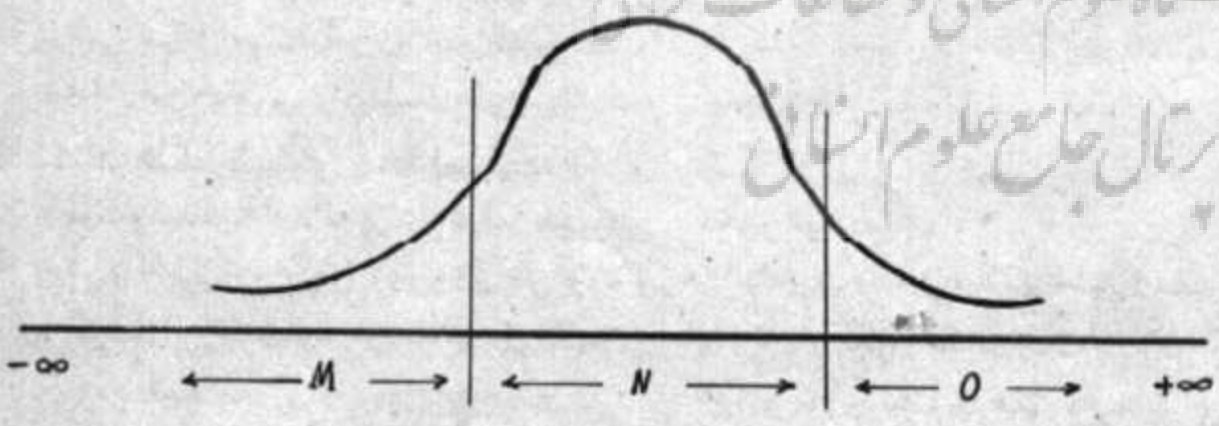
شاعری و انحراف از هنجارها

● داوود بیات

هر کسی از زاویهٔ دید خاصی به شعر نگاه می‌کند و این نگرشها طبعاً انتظارهای متفاوتی را از شعر به وجود می‌آورند و تعاریفی مختلف را از شعر موجب می‌شوند؛ امّا بی‌شک تخیل جزو ارکانی است که بی‌هیچ سخنی از اجزاء ضروری شعر به شمار می‌آید؛ چراکه بدون تخیل، شعر کلاسیک به سمت نظم می‌رود و شعر نو به سمت نثر (البته نثری بریده بریده). تخیل از یک تشبیه ساده آغاز می‌شود و تا سمبل و تصویرسازیهای پیچیده و پارادکس و ... پیش می‌رود و بسته به قدرت خلاقیت شاعر، پایه‌های سبک ویژهٔ او را در کنار یک سبک کلی تشکیل می‌دهد و اگر نگوییم تشکیل‌دهندهٔ تمامی آن است لااقل در ایجاد و شکل‌گیری آن نقش بارزی دارد. امّا آیا به صرف اینکه تخیل از ارکان انکارناپذیر شعر به حساب می‌آید شاعر می‌بایست تمامی شعر را در اختیار آن بگذارد و منفعلانه تا آنجا پیش برود که خاطرخواه تخیل است؟ یا اینکه می‌باید تخیل را هوشمندانه درضمن مجموعه‌ای به کار بگیرد که به همراه سایر ارکان شعر ترسیم‌کنندهٔ فضایی باشد که تقلید و مشابه‌سازی از آن تقریباً غیرممکن بنماید؟ به بیان دیگر آیا می‌توان حد و مرزی را برای تخیل مشخص کرد؟

کتاب ارزشمند موسیقی شعر، شعر را این گونه تعریف می‌کند: «شعر یعنی شکستن نُرم (هنجار) عادی و منطقی زبان» برای ملموس‌ترشدن این تعریف اگر به توزیع نرمال جامعه از دید آماری نگاه بکنیم (البته با صرف نظر از ریزه‌کاریهایی نظیر مشخص کردن استانداردها و ...) منحنی زیر را خواهیم داشت:



در محدودهٔ N هنجار جامعه قراردارد، مثلاً اگر عامل «هوش» را در نظر بگیریم، اکثر افراد جامعه از این نظر در محدودهٔ ثابتی قراردارند (محدودهٔ N)، خارج از این محدوده یا محدودهٔ «M» است و یا «O». محدودهٔ M در مورد این مثال، مطلوب جامعه نیست و به طور معمول کمتر کسی دلش می‌خواهد جزو عقب‌مانده‌های ذهنی باشد؛ اما در مورد محدودهٔ «O» وضع فرق می‌کند. (البته این قضیه قابل تعمیم نیست و فرضاً در مورد فشار خون، فشار بالا و پایین هیچ کدم مطلوب نیستند). اگر بخواهیم شعر را هم با همین مثال بررسی کنیم و برای زبان، محدودهٔ نرمال و منطقی N را بپذیریم، انحراف از این محدوده می‌تواند به هر دو سمت O و M باشد. حالا سؤال این است که آیا هر دو طرف مطلوب هستند، یا یکی مطلوب و دیگری نامطلوب است؟

افراد جامعه از تخیل به اشکال مختلف استفاده می‌کنند (مثل استفاده از مجازها و کنایه‌ها و ...) امّا این نوع تخیل در همان حیطهٔ «N» می‌ماند و شعر به حساب نمی‌آید. فردی که مسائل شدید سایکوپاتولوژیک[1] دارد و فرضاً در دورهٔ حادّی از یک نوع سایکوز[2] قرار دارد، توهمها و هذیانهایی بروز می‌دهد که برای افراد معمولی جامعه بی‌مفهوم است (هر چند از نظر روانکاوی حتی این کلمات و حرکات نامفهوم و گاهی سمبولیک دارای تعابیر و مفاهیمی هستند) امّا اگر از دید تخیل به کلامشان دقت کنیم مملو از تخیلاتی است که اگر با دیکلمهٔ شاعرانه خوانده شود علاوه بر مخیل بودن و احساس برانگیزبودن شبیه شعری است که کلمه به کلمهٔ آن به عینه درک شده باشد؛ به عنوان مثال وقتی چنین شخصی می‌گوید: «می‌خواهم دست دراز کنیم و ستاره‌ها را بچینیم» او واقعاً گمان می‌کند که ستاره‌ها چیدنی هستند (به این علامت در روانپزشکی Lossening Ofego boundary[3] گفته می‌شود) راستی اگر این جمله را جدا از فرد درنظر بگیریم آیا از عناصر شعری چیزی کم دارد؟ در اینجا به طور ضمنی ستاره‌ها به میوه تشبیه شده‌اند و چیدنی بودن ستاره‌ها می‌تواند نوعی اغراق صمیمی شاعرانه باشد، یا این مثال که «من نور را

می‌شنوم» نوعی حستامیزی را دربردارد؛ چراکه نور دیدنی است نه شنیدنی. این مثالها و نظایر آن در بیماری اسکیزوفرنی[۴] (در دورهٔ حاد) فراوان شنیده می‌شود. اگر بخواهید دگرگون شدن احساس و درک درد را در این بیماران بدانید، فرضاً در پاسخ به این سؤال که ناراحتی شما چیست؟ ممکن است بشنوید که «استخوانهایم را قاچ قاچ می‌کنند». یک فرد سالم چنین احساسی ندارد؛ امّا در این بیماری این احساس وجود دارد و در قالبی مخیل ارائه می‌شود. بیمار در اینجا به طور ضمنی استخوان را به هندوانه تشبیه کرده است.

خوب آیا واقعاً می‌توان به این جملات شعر گفت؟ یا به عکس آیا می‌توان شاعران را به بیماری، سایکوپاتولوژیک متهم کرد؟!

همان گونه که اشاره کردیم این بیماران بیانگر احساساتی هستند که فرد سالم فاقد آن است، این بیماران از این دست سخنان فراوان می‌گویند؛ امّا در بین جمله‌های آنان و گاه حتی در یک جمله ارتباط منطقی وجود ندارد و یا به قدری ضعیف است که نشان می‌دهد تداعیها و برداشتهای بیمار بسیار ضعیف است. در شعر، شاعر به کمک، تخیل، این عناصر را در کنار هم می‌چیند؛ امّا واقعاً احساس و تفکر و درکش به این شکل نیست و از این تخیلها و گفتارها هدفی را دنبال می‌کند که نشان‌دهندهٔ طبیعی بودن فعالیت فکری اوست، شاعر آگاهانه برای عرضهٔ مفهومی بهتر و هنری‌تر به این کار روی می‌آورد و می‌کوشد این هنجارها را با چیدن مقدماتی به مردم بقبولاند.

به بیانی ساده‌تر اگر شاعر با تخیل از هنجار جامعه فاصله بگیرد؛ اما نتواند روابط عمیق و هنرمندانه در جهت عرضهٔ مفهوم و پیامی عقلانی و عاطفی و حسی به وجود بیاورد، علی‌رغم سلامت سایکولوژیک، کارش به سمت و سویی رفته است که مطلوب جامعه نخواهدبود. پس انحراف شعر از هنجار زبان و جامعه می‌بایستی آگاهانه و هوشمندانه و با تکیه بر عناصر مشترک حسی و عاطفی و تاریخی و مذهبی باشد تا فاصلهٔ عمیقی بین او و خواننده ایجاد نشود و شعر را دچار معضل و پیچیدگی‌هایی نکند که فقط شاعر از آن سر دربیاورد (البته اگر سر در بیاورد و نیاز به شرح و تفسیر دیگران نباشد!).

سؤال بعدی این است که اگر در انحراف از هنجار جامعه عنصر آگاهی و هوش و ارتباطهای دقیق رعایت شد، آیا اثری هنری به وجود آمده است؟ دکتر شفیعی کدکنی در جواب به این سؤال در کتاب موسیقی شعر می‌گویند: «می‌بایستی تناسب و هماهنگی‌های دقیق بین ارکان شعری وجود داشته باشد وگرنه پرت و پلا خواهد بود.» برای روشن شدن مسأله این بیت شعر مشهور را با دو بیت از آقای محمدعلی بهمنی مقایسه کنیم:

من نگویم که مرا از قفس آزاد کنید
قفسم برده به باغی و دلم شاد کنید

در این بیت شاعر به طور ضمنی خودش را به پرنده تشبیه کرده و چون کمتر کسی پرنده را از قفس آزاد می‌کند، تقاضا دارد که اگر او را آزاد نمی‌کنند لااقل او را به باغ ببرند تا دلش شاد شود.

آشنایی‌زدایی:

در این شعر با استفاده از تخیل و تشبیه به پرنده و نتیجه گرفتن ضمنی، محال بودن آزادی، تقاضای بردن به باغ را مطرح می‌کند. با توجه به اینکه ارائهٔ مفهوم در اینجا مختل نیست پس تخیل در راستای کمک به زیباشدن مفهوم عمل می‌کند.

محور موسیقی:

شعری مقفّا و موزون است. مصوت بلند «آ» ۵ بار تکرار شده است که اگر زیاد به خیال‌پردازی نیفتم با مفهوم رهایی و آزادی که هر دو در مصوت«آ» مشترک‌اند بی‌رابطه نیست. البته نمی‌توان حکم قطعی داد که شاعر عمداً این کار را کرده، چه اینکه دلیلی هم برای نفی این تعمّد نیست. همچنین تکرار مصوت بلند «ای» (۳ بار) و مصوت بلند «او» (یک بار) در کل کمک به کشش و خوش‌آهنگ شدن این بیت می‌کند و همچنین تکرار کلمهٔ «در قفس» که حرف «س» هم با آن تکرار می‌شود و وجود «ش» درایجاد خوش‌آهنگی بی‌تأثیر نیستند.

محور زبان: بجز جابه‌جایی «مرا» و حذف به قرینهٔ فعل «می‌گویم» یا «بلکه می‌گویم» از اول مصراع دوم، تحرکی در این محور دیده نمی‌شود و کلاً زبانی یکدست دارد.

محور عاطفه و خیال و اندیشه: این بیت با آشنازدایی و گره خوردن با تخیل، پیام خود را بیان می‌کند. در محور اندیشه با این فکر رو به رو هستیم که شاعر احتمال آزادی را نمی‌دهد و طالب عکس آن است.

بررسی صنایع: در قفس بودن و آزاد کردن که هر دو متفقاً از «نمی‌گویم از قفس آزاد کنید» بیرون کشیده می‌شود تضاد را ایجاد می‌کند و «پرنده» و «قفس» و «باغ» را هم می‌توان مراعات نظیر دانست؛ امّا برسیم به ابیاتی از غزل آقای بهمنی[۵]:

بی‌گمان زیباست آزادی ولی من چون قناری
دوست دارم در قفس باشم که زیباتر بخوانم

شاعر در اینجا ـ مانند نمونهٔ اول ـ خود را در قفسی می‌داند، با این تفاوت که در نمونهٔ اول شاعر احتمال آزادی از آن را بعید و غیرممکن می‌داند و بر اساس آن قسمت دوم عقیده‌اش را بیان می‌کند؛ اما در اینجا شاعر با اینکه احتمال آزادی وجود دارد و با تاکید شاعر آزادی زیباست؛ اما او قفس را ترجیح می‌دهد و علی رغم نمونهٔ اول با اختیار کامل قفس را برمی‌گزیند تا در قفس زیباتر بخواند؛ یعنی خواندنی که با تاکید صفت «زیباتر» برای «آواز» در مصرع دوم و تاکید صفت «زیبا» در مصرع اول برای «آزادی» همراه است.

آشنایی‌زدایی:

با اینکه پرنده آزادی را ترجیح می‌دهد؛ امّا در اینجا شاعر بر ماندن در قفس تاکید دارد و آن را انتخاب می‌کند.

محور موسیقی:

۸ بار تکرار مصوت بلند «آ» (در مقایسه با ۵ بار نمونهٔ اول) ۶ بار تکرار مصوت بلند «ای» (۳ بار در نمونهٔ اول) ۲ بار تکرار مصوت بلند «او» (۱ بار در نمونهٔ اول) ۳ بار تکرار «س» (۲ بار در نمونهٔ اول) و ۳ بار تکرار «ز» که تقریباً نزدیک به تلفظ «س» می‌باشد و تکرار ۲ بار کلمهٔ «زیبا».

محور تخیّل:

تشبیه به پرنده و یا موجودی دیگر که فقط از لحاظ بودن در قفس و آواز خواندن مانند قناری است. (مقایسهٔ زیبایی آواز و زیبایی آزادی.)

محور زبان:

مثل نمونهٔ اول در اینجا هم جا به جایی کلمات برای حفظ وزن وجود دارد (جا به جایی «آزادی» و «زیباست») و از این رو تقریباً مشابه نمونهٔ اول است. محور عاطفه و احساس و اندیشهٔ شاعر، ترجیح قفس بر آزادی است، با این توجیه که در قفس زیباتر می‌خواند.

در بررسی صنایع مشاهده می‌شود که در نمونهٔ دوم تضاد قفس و آزادی و مراعات نظیر قفس قناری و آزادی به صراحت وجود دارد.

تا اینجای کار ممکن است هر کسی بنا به ذوق و سلیقهٔ خودش یکی از این دو بیت را انتخاب کند و یا از هر دو لذت ببرد؛ اما در عین حال نمونهٔ دوم در چند محور بر اولی می‌چربد: ۱ـ محور موسیقی ۲ـ محور تخیل (علاوه بر تضاد و مراعات نظیر، حسن تعلیل هم وجود دارد.) ۳ـ در محور اندیشه، دراینجا غرابت بیشتری هست و در عین حال اختیار را هم به تصویر می‌کشد؛ ضمن اینکه هر دو در یک سطح مشترک از حس و عاطفه قراردارند و اندیشه‌ای نیز که بدان اشاره کردیم، حاوی نکته‌ای فلسفی یا عرفانی ... نیست؛ بلکه اندیشه‌ای است که به گره خوردن احساس و تخیل و آشنازدایی هنری کمک می‌کند.

حالا بیت بعدی نمونهٔ دوم را نیز ملاحظه کنیم:

بی‌گمان زیباست آزادی ولی من چون قناری
دوست دارم در قفس باشم که زیباتر بخوانم
گر تو مجذوب کجاآباد دنیایی، من اما
جذبه‌ای دارم که دنیا را بدینجا می‌کشانم

در بیت دوم، شاعر هنرمندانه یک بعد اجتماعی به قضیه می‌دهد که در ادامهٔ منطقی بیت اول است و اگر تا اینجا بیت اوّل دارای یک بُعد بود اینک بعد دیگری هم پیدامی‌کند. در شرایطی که برخی مجذوب دنیای خارج هستند و وطن خویش را چونان قفسی می‌پندارند و در مقابل غرب و اروپا احساس حقارت می‌کنند، شاعر فریاد می‌زند که قفس را بر آزادی کذایی آنان ترجیح می‌دهد؛ چراکه در اینجا آواز جذب‌کننده‌ای دارد که می‌تواند دنیا ـ دنیایی که دیگران مجذوبش هستند ـ را به سوی او بکشاند، و با این تحرک، مفاهیم دیگری هم به آزادی و قفس درمصرع اول و دوم بیت پیشین می‌دهد. شاعر با قاطعیت به مخاطب می‌گوید: تو مجذوب دنیای دیگری هستی؛ ولی من دنیا را به اینجا می‌کشانم، روشن می‌شود که این سخن را در پاسخ مخاطبی می‌گوید که وطن او را به قفس تشبیه کرده است، و شاعر در جواب می‌گوید: اگر هم قفس باشد می‌مانم؛ چراکه در اینجا بهتر می‌خوانم یا به عبارت دیگر به اصالتم نزدیکترم: اصالت من آوازی است که به آن می‌پردازم و با آن دنیای فریبندهٔ تو را به اینجا می‌کشانم.

در بیت دوم ترکیب «کجاآباد»، در محور زبان به صورت چشمگیری عرض اندام می‌کند و همهٔ دنیا ـ جز وطن شاعر ـ را شامل می‌شود. می‌توان از ترکیب «کجاآباد» نوعی تعریض را هم استنباط کرد که اگر آباد بود نام مشخصی داشت. درواقع شاعر با ترکیب طنزآمیز «کجاآباد» دنیایی را که مخاطب را مجذوب خود کرده است به سخرهٔ ادبی می‌گیرد. البته می‌توان معنایی جدّی نیز از آن استنباط کرد.

باری این ابیات علی رغم بیت اول که مضمون فردی داشت، از احساس فردیِ شاعر فراتر می‌رود و به صورت یک فریاد ملّی و عقیدتی تجلّی می‌کند؛ البته همهٔ اینها به گونه‌ای خلق شده‌اند که تمام عناصر و ارکان شعری در جهت اعتلا بخشیدن به کل اثر حرکت می‌کنند (صور خیال عمودی). شاعر، علی رغم تنگنای عروض و قافیه با بهره‌گیری از موسیقی کناری و بیرونی نشان می‌دهد که موسیقی روانی و معنوی شعر در دست او موم و رام‌اند و به آنجایی می‌روند که او می‌خواهد و با همهٔ عمق و وسعت از چنان سهولتی برخوردارند که با اشارتی مختصر ذهن خواننده را به مرکز این دریا پرتاپ می‌کنند و نه تنها در آنجا او را تنها نمی‌گذارند، بلکه او را به ساحل مفاهیم متعالی رهنمون می‌شوند.

نتیجه: پس تنها انتخاب آگاهانه و هوشمندانهٔ تخیل و سایر عناصر شعری کافی نیست؛ بلکه ارتباط دقیق بین آنها هم مطرح است و دیگر اینکه این عناصر می‌باید در بافتی تنیده شوند که ابعاد گسترده‌تری را دربرگیرد و در عین حال این مجموعه باید به نحوی رفتار کند که خواننده و ذهنش را در خود غرق نکند؛ زیرا اگر این ارتباطها بعد از تأمّل فراوان کشف شوند، التذاذ روحی نصیب کسی نخواهد شد و در این صورت همهٔ زحمات تصویرسازی و ایجاد موسیقیهای معنوی درونی و سایر تکنیکهای مدرن و غیرمدرن نه تنها راه‌گشا نیست؛ بلکه به سمت و سویی می‌رود که مطلوب جامعه نخواهد بود و گُسل عمیقی بین هنجارهای جامعه و هنجارهای شاعر به وجود خواهدآمد و ابهامهای تصنّعی را در پی خواهدداشت که هیچ دردی را دوا نمی‌کنند. اگرشناخت از حس و اندیشهٔ تازه، به حد کافی باشد و شاعر آن را کاملاً لمس و درک کرده باشد مسلماً نظر خوانندگان بی‌شماری را جلب خواهد کرد.

مسألهٔ بعدی این است که اگر اثری با این اوصاف مطلوب به وجود بیاید، آیا واقعاً تمام توان حسی و عاطفی و طراوت خود را به خودی خود می‌تواند آزاد کند؟

قابل انکار نیست که روابط شاعر و مخاطب مانند دستگاه فرستنده و گیرنده است و هر دو باید ظرفیت انتقال و پذیرش داشته باشند؛ به عبارت دیگر مخاطب باید به مرور، ظرفیت پذیرش خود را تقویت کند. البته در این انتقال و پذیرش، عوامل دیگری چون زمان و مکان و شخصیت شاعر نیز مؤثرند که به اختصار به آنها اشاره‌ای می‌کنیم:

در عرصهٔ زمان و مکان هرگاه نیرو یا نیروهایی علیه شاعر پدیدنیاید و حرکت شاعر به مثابهٔ شنا در جهت عکس جریان نباشد، معمولاً اثر شعری او رشد چشمگیرتری خواهد داشت؛ امّا اگر در مقابل اثری به حق یا ناحق سکوت شود یا منفی‌تراشی‌های ناحقی صورت بگیرد، بی‌شک بی‌تأثیر بر اذهان عامه نخواهد بود و

در این شرایط است که نقش یک منتقد بی‌غرض درمشخص کردن جایگاه هنری اثر مشخص می‌شود. گاهی نیز می‌شود که سایهٔ شهرت شاعری بر سر دیگران سنگینی می‌کند و آنها را به سمت فراموشی می‌کشاند در این صورت نیز منتقد است که نجات‌دهندهٔ دیگران خواهدبود. (مثل سعدی و حافظ که همام تبریزی و خواجو را تحت تأثیر شعر و شخصیت خود قرار دادند) همچنین وقتی که شاعری از لحاظ مکانی، دور از دسترس باشد و رسانه‌های جمعی او را یاری ندهند، بی‌شک در انزوا خواهدماند، مثل بیدل که متاسفانه در ایران کمتر شناخته شده است و در کل اگر علایق و سلیقه‌های کاذب بر جامعه مسلط شود فریادهای راستین شاعر به کجا می‌تواند برسد؟ می‌توان گفت که همسویی شاعر و مخاطب به مسائل کلی‌تری برمی‌گردد که بر زمانه حکمفرمایی می‌کند.

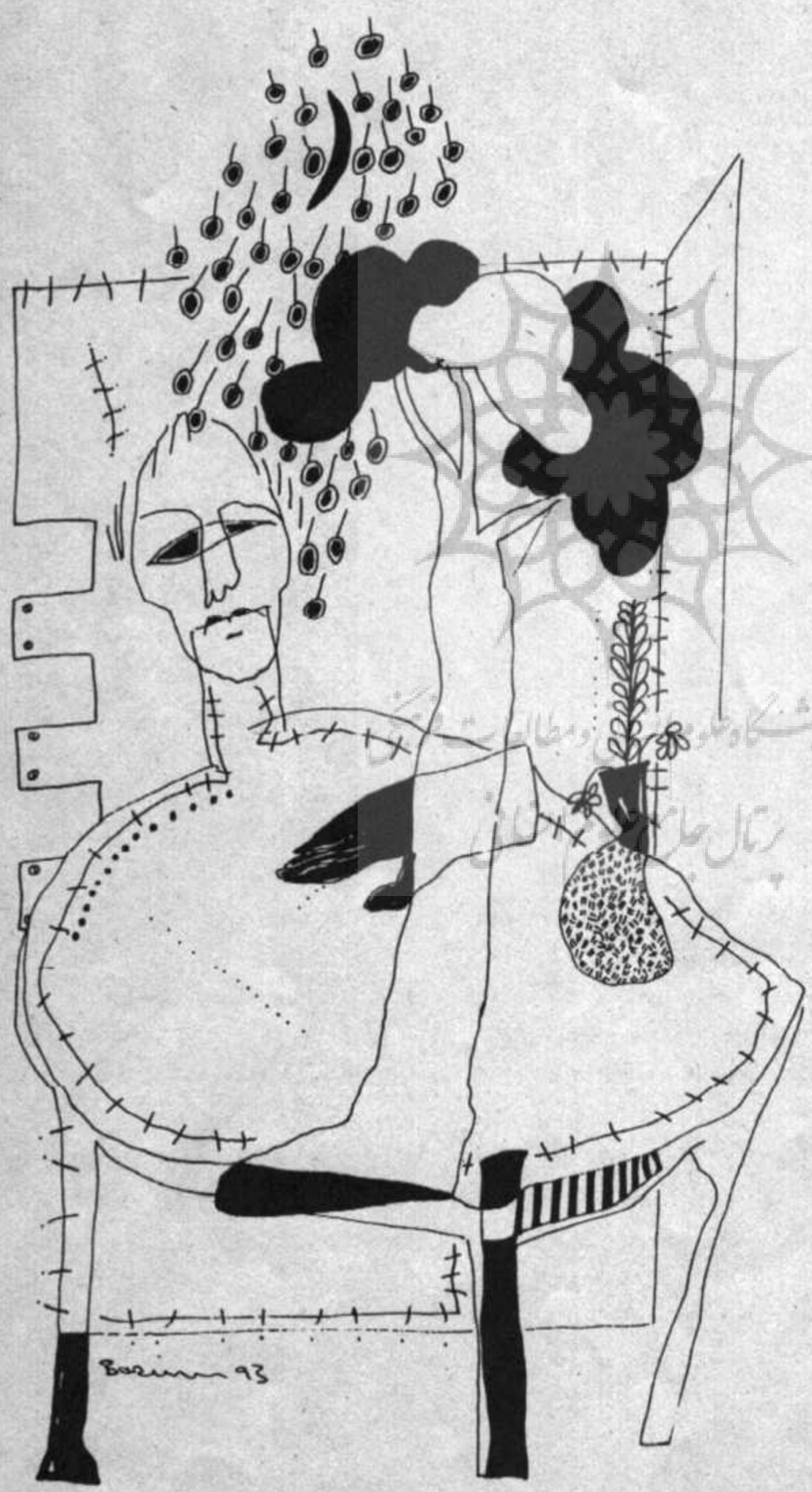
شخصیت شاعر:

شعر حاصل نگرشها و شناختها و عواطف توأم با اندیشهٔ شاعر است که در قالبهای گوناگون بروز می‌یابد.

در روان‌شناسی، مکاتب مختلف و گاه متضادی در مورد شخصیت وجود دارد؛ از جمله این نظریهٔ که هنرها ـ خصوصاً شعر ـ برخاسته از ناخودآگاه شخصیت[۶] فرد هستند و ریشه در قسمت اعظم شخصیت فرد دارند. پیدایش هنر لزِ این دیدگاه بر دو گونه[۷] است: ۱ـ آگاهانه: که فرد علاوه بر ناخودآگاه از توانایی‌های خودآگاه هم بهره می‌برد ۲ـ ناآگاهانه: که فرد فقط وسیله‌ای است برای ایجاد هنر و نقش فعالی در آن ندارد.

وجه اشتراک این دو نظریه این است که شخصیت فرد درشکل‌دهی کار هنری بی‌تأثیر نیست؛ امّا آیا این اثر می‌تواند در تقویت یا تضعیف تاثیر یک اثر بر روی مخاطبان نقشی داشته باشد؟

اگر هنر ـ و خصوصاً شعر را ـ به مثابهٔ حرف و خبری بدانیم که از طراوت و تازگی برخوردار است و به واسطهٔ هنرمند که فردی است از جامعه بیان می‌شود آیا هر



حرف و خبری را از هر کسی می‌توان پذیرفت؟ آن هم حرف و خبری را که مانند شعر، جاذبه و تأثیری تقریباً مستقل از استدلال دارد و می‌کوشد تمام حرفها را با احساس برانگیزی به مخاطب بقبولاند؟ آنجا که در این میان استدلال نقش کم‌رنگتری دارد، لازم است که شاعر مخاطب را هم احساس و همدرد خود بکند. و رابطهٔ عاطفی با مخاطب برقرار کند. بنابراین اگر بین شخصیت شاعر و ادعاهایی که در لابه‌لای اثرش مطرح می‌کند تضادی وجود داشته باشد اعتماد عاطفی شکسته می‌شود و خواننده شاعر را همراهی نخواهد کرد و او را در کاری که عرضه می‌کند اگر دروغگو و ریاکار نداند لااقل کارش را به عنوان نمونه‌ای بدون پشتوانهٔ علمی تصور خواهدکرد. پس همسویی شعر و شاعر از امور لازمی است که حتی در عمق بخشیدن به تخیل و عواطف و اندیشه‌های شعر نقش شایانی دارد. به عنوان مثال، فرض کنیم که شاعری جز حافظ و با شخصیتی متضاد با جامعه و به دور از خواسته‌های والای آن و فرضاً دائم‌الخمراین مصراع را می‌سرود که «ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم» قطعاً برداشت جامعه از این مصرع چیز دیگری بود، و دیگر هیچ بعد عرفانی در آن دیده نمی‌شد. ما چرا اشعار جاهلیت را به سیر و سلوک و عرفان منسوب نمی‌کنیم؟ جز این است که در این دوران، خبری از عرفان و اسلام نبوده است و شرایط زمانی و مکانی و شخصیت شاعران چنین اجازه‌ای را به ما نمی‌دهد؟ وقتی این بیت از شیخ شیراز را در نظر می‌گیریم:

من آن نی‌ام که حلال از حرام نشناسم
شراب با تو حلال است و آب بی‌تو حرام

اگرسعدی را مرد شراب بدانیم این بیت با تمام زیبایی‌اش معنایی در جهت خلاف عقیدهٔ مسلمانها خواهد داشت؛ امّا اگر او را مرد دین بشناسیم، این بیت اعراقی است در جهت زیباتر شدن مفهوم؛ چه اینکه اگر او را عارف بدانیم می‌باید معانی نمادین شراب را مد نظر بگیریم. به عبارت دیگر با هر تصور از شخصیت شاعر، معنی بیت متفاوت می‌شود. به قول آقای فتح‌الله علیمرادی:

رود عشقم با تو دریا می‌شود
واژه‌هایم با تو معنا می‌شود

با توجه به آنچه گفته شد اگر بحث انحراف از هنجار زبان و تخیل را (که باید به سمت فوق هنجار جامعه باشد و تکیه بر مشترکات انسانی و ملی و فرهنگی داشته باشد و باید به سمت هنجارهای جامعه بازگردد و ارتباطی قوی برقرار کند) به سایر ارکان شعری تعمیم بدهیم می‌توان نتیجه گرفت:

۱ـ محور عاطفه: باید این محور در زمینه‌ای ارائه شود که علاوه بر تازگی، ارتباطی قوی با سایر ارکان و حضوری طبیعی داشته باشد و در عین حال با تعمق بخشیدن به اثر از عاطفه‌ای سایکولوژیک پرهیز شود.

۲ـ محور موسیقی: انحراف از آهنگ معمول زبان با توجه به تقسیم‌بندی کتاب موسیقی شعر به چهار شکل بیرونی، درونی، کناری و معنوی است. فرضاً در مورد موسیقی بیرونی (که همان وزن عروضی است) اگر این حرکت وزن بخشیدن به شعر با محتوای اثر ناهماهنگ باشد (مثلاً اگر مرثیه‌ای با وزنی تند سروده شود) شعر را ضعیف خواهد کرد؛ زیرا این دو تناسبی ندارند و خلاف جهت هم حرکت می‌کنند. بنابراین اگر شاعر، اوزان تازه و غیرمعمول را به کار گیرد ـ کاری که امثال خانم سیمین بهبهانی می‌کنند ـ اگر شاعر نتواند این حرکت ارزشمند را با کل محتوا در یک جهت قرار دهد و موسیقی و محتوا یکدیگر را تقویت نکنند، این انحراف از هنجار معمول، تاثیر مفیدی نخواهد داشت و همین طور سایر موسیقیهای کناری (ردیف و قافیه) و درونی و

۳ـ محور زبان (قواعد و دستور زبان): انحراف از این محور باید با شناخت کافی توأم باشد فرضاً به کارگیری ترکیبهای تازه می‌باید در زمینه‌ای از حس و تخیل و اندیشه قراربگیرد که به راحتی قابل درک باشند و حذف آنها به مفهوم و زیبایی شعر لطمه نزند.

۴ـ محور اندیشه: شاعر با استفاده از همهٔ این محورها و محور تخیل که پیش از این دربارهٔ آن سخن گفتیم می‌باید افقهای تازه‌ای را در برابر خواننده بازکند و بدیهی است که هر اندیشه‌ای که از هنجار جامعه خارج شد قابل قبول نخواهد بود و با تکیه بر عناصر و محورهای یادشده است که شاعر می‌باید خود را از فروغلتیدن در ورطهٔ هنجارهای سایکولوژیک حفظ کند.

نتیجهٔ کلی:

انحراف از هنجار زبان ملاکی است برای تعریف شعر؛ امّا این انحراف درصورتی مطلوب است که متناسب با هنجار جامعه باشد و فاصله و گسل عمیقی بین خواننده و شاعر پدید نیاورد و شاعر بتواند با تکیه بر مشترکات انسانی و فرهنگی و ملی و ... این فاصله را پرکنند. او همچنین باید با استفاده از زمان و مکان و اسوه قرار دادن خودش ابعاد دیگری را هم به اثرش ببخشد.

پانوشت:

۱. Psychopathlogic: مربوط به حالات آسیب‌شناختی روانی.

۲. Psychosis: انواع مختلفی دارد که بسته به نوع آن ممکن است گسیختگی‌هایی در بعضی از قسمتهای روان فرد به وجود بیاید از جمله: شخصیت، شناخت درک و تفکر و احساس و عواطف و ...

۳. Lossening of Ego boundary: به مفهوم از بین رفتن مرز واقعیت‌سنجی است.

۴. Schizopherenia disovder: اختلال روانی است که در آن اختلالهایی درشناخت و درک و احساس به وجود می‌آید و عملکرد شخصی در زمینهٔ روانی و اجتماعی و ... ممکن است مختل شود.

۵. غزلی از گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود؛ محمدعلی بهمنی.

۶ و ۷ ـ رک: هنر و روانپزشکی، تالیف جمعی از اساتید