ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال اول، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، صص ۵۷ – ۸۸

تصویر شعر سپید

حمید طاهری*
مریم رحمانی**

چکیده

تصویرهای شعر سپید از دههٔ سی تاکنون تحولات گوناگونی یافته‌اند که می‌توان آن‌ها را به دو بخش تقسیم کرد: ۱. تصاویر شاملویی ۲. تصاویر بعد از دههٔ هفتاد. در نگاهی کلی می‌توان گفت محمور عمودی در شعر سپید بسیار مهم‌تر از شعر کلاسیک است و این به‌سبب «فردیت»، «تخیل آزاد»، «تجدد و نوآوری»، و «تنوع عناصر تصویرساز» است. تصویرهای «شاملویی» اغلب «حسی»اند و با «عناصری طبیعی» با «تشخیص» ساخته می‌شوند، اما تصویرهای «بعد از دههٔ هفتاد»، اکثراً «حسی ـ انتزاعی»اند و از عناصر «غیرطبیعی» ساخته می‌شوند و«فضاسازی» با آن‌ها بیشتر از انواع دیگر تصویر است.

کلیدواژه‌ها: تصویر، شعر سپید، تصاویر شاملویی، تصاویر بعد از دههٔ هفتاد، فضاسازی.

۱. مقدمه

از «شعر سپید» تعاریف گوناگونی عرضه شده است:

> شعر سپید هر چند آهنگین است، اما وزن عروضی ندارد و جای قافیه‌ها در آن مشخص نیست (شمیسا، ۱۳٤۲: ۳٤٦).

در مجموع می‌توان گفت شعر سپید تجسم عینی از نیما تا آتشی است با هویتی مستقل و شاملویی که تلاش می‌کند، از مرز بومی‌گرایی تا سطح جهانی‌شدن، خودش

* استادیار، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) (نویسندهٔ مسئول) taheri_x135@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه maryam.rahmani63@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۰/٦/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۰/۹/۷

Archive of SID
www.SID.ir

را با شعر دنیا پیوند دهد. با نگاهی گذرا به پیشینهٔ شعر سپید این تعریف شفاف‌تر می‌شود؛ پیشینهٔ این شعر از آن زمان آغاز می‌شود که نیما جهان متن را از اسارت وزن رهانید و، با شهامتی مبتنی بر جهان‌شناسی، بدون اصرار بر ستیز با انگاره‌های شعر کلاسیک و تعصب‌ورزی‌های پیروان آن، برخلاف تقی رفعت، اندیشه و زبان و تصویر و موسیقی شعرش را عرضه کرد. شعری که بر زمان دلالت داشت و با زمان ستیز نمی‌کرد، شعری که بدان نیاز بود و رفته‌رفته جایگاه خودش را در ادبیات ایران یافت. مهارت‌های شاعرانهٔ نیما در آشنایی‌زدایی، خلق تصاویر بدیع، به‌هم‌آمیختگی رنج‌های فردی و اجتماعی و سیاسی و حکومتی، انتقال احساس لذت از متن به مخاطب در جریان ابهام‌پذیری واژگان، و بالاتر از همه صداقت و استعداد نیما، اسباب تثبیت او را به‌منزلهٔ پدر شعر معاصر ایران فراهم آورد. تشکیل «ساختار متن» شاید برای اولین بار در شعر نیما تحقق پذیرفت.

نیما که راه را گشود، بیانیهٔ «سلاخ و بلبل» را هوشنگ ایرانی و دوستانش صادر کردند؛ گروهی که خود را «خروس جنگی» در شعر می‌دانستند و حکایت آن‌ها هم درواقع روایت خروس جنگی بود. آنان مدت کوتاهی جست‌وخیز و جهش داشتند و بعد نفس آخر و نامه‌ای تلخ و ... .

آن روزها، در جامعهٔ نیمه‌بستهٔ ایرانی، نگاهی سوررئالیستی به شعر و واگویی نظریات دادائیست‌ها آن هم با بیانی ستیزه‌گر سرنوشتی جز شکست نداشت. اما ایرانی و دوستانش، به‌رغم ناکامی، نوعی جسارت به ساختار شعر ایران بخشیدند که شاید بعد از آن‌ها افرادی چون رضا براهنی را، با دیدگاهی کاملاً متفاوت، به عرصهٔ شعر آزاد معرفی کرد.

«موج نو»، که نقطهٔ شروع آن را احمدرضا احمدی با الهام از اندیشه‌های مدرن اروپایی پایه‌گذاری کرد، با اعتدال بسیار بیشتری دربارهٔ طرح گریز از نظام و قانونمندی شعر کلاسیک سخن گفت. موج نو به آزادی فرد در قالب آزادی شعر، از آنچه با او همراه نیست و آزاد نیست، بسنده کرد. روابط شاعرانه در شعر موج نو در فضایی میان شاعر و کلمات و تصاویر و اندیشه‌ها از ساختاری مطابق با اندیشهٔ مدرنیسم پیروی می‌کند؛ ازاین‌رو، تفاوت فلسفه‌ای قوی و انسانی، چون مدرن‌اندیشی در تقابل با هرج‌ومرج‌طلبی‌های دادائیسم، مقبولیت بسیار بیشتری خواهد یافت.

www.SID.ir

از موفق‌ترین و در عین‌حال ماندگارترین جریان‌های شعر آزاد ایران، «شعر حجم» است؛ شعری که یدالله رؤیایی، برای رهایی از هرج‌ومرج فضای شعر ایران، با ادعای گرایش به فلسفهٔ هستی در رسیدن به هدف اشیا مطرح کرد و بدان سبب آن را شعر حجم نامید که از سه رویکرد برای رسیدن به هدف شعر بهره جسته بود: تصاویر سه‌بعدی از شعری که به خودش ارجاع شده است و می‌خواهد از فاصلهٔ چندبعدی میان هستی و مظاهر آن بگریزد. تلاش این شعر نوعی گریز از تعهد به مسئولیت‌های اجتماعی و شکل قانونمند آن است. آنچه در شعر جریان دارد در متن نیز جریان دارد و از این نظر روند حرکت در متن در شعر حجم ایران بی‌شباهت به فرمالیست‌های غربی نیست. یدالله رؤیایی با شکل متن‌گرایی اشعارش، هیجان شعر را خلقت تازه‌تری بخشید و از آن‌جا که علاوه بر نظریات فرمالیستی تحت‌تأثیر بومی‌گرایی ذاتی رؤیایی هم بود، تلفیق خوشایند و ماندگاری از شاعرانگی خلق کرد.

جریان شعر «پلاستیک»، که اسماعیل نوری‌علا در اوایل دههٔ پنجاه شکل داد، پیشنهاد نوعی هم‌زیستی شاعرانه میان اندیشه‌های نیما و رؤیایی و احمدرضا احمدی و حتی شعر چریکی بود. نوری‌علا علیه ابهام‌های گنگ و کاملاً نامفهوم نظریه‌پردازی کرد. و شعر خود را، علاوه بر شعر پلاستیک، «شعر تجسمی» هم نام نهاد؛ چراکه معتقد بود ذهن شاعر، در عین آزادی و خلاقیت، باید تصویرهایی روشن عرضه کند. نوری‌علا با شعر پلاستیک خواستار واقعی نشان‌دادن ذهنیات بود. شعر تجسمی می‌خواست احساس را عینی تصور کند و در عین‌حال از خلاقیت و توانایی «شعریت» به دور نیفتد.

«موج ناب»، که منوچهر آتشی نظریه‌های آن را بیان کرد، در حقیقت شکل تکامل‌یافته‌ای از نظریه‌های شاعرانهٔ موج نو بود و علاوه بر آن نیم‌نگاهی هم به شعر حجم و شعر پلاستیک داشت. از مهم‌ترین ویژگی‌های موج نو، «ایجاز» در شعر بود. آتشی از زیاده‌گویی‌های به‌ظاهر متکی به دانش و نظریه‌های شاعرانه دوری کرد و به شیوه‌ای خلاقانه به تعدیل زبان، آن‌گونه که گسست‌های شعر را کمتر کند، همت گماشت. از میان همهٔ این جریان‌ها، «شعر سپید»، در اندیشهٔ خلاق شاملو، با پیچیدگی و همچنین با تفاوت در زبان و اندیشه، و با بهره‌گیری کامل از همهٔ پیشینهٔ قبل از خود، حس تصویر تازه‌ای را پیش‌روی مخاطبان نهاد و آرام‌آرام نفس کشید و پا گرفت و موج بزرگی از مخاطبان و طرفداران خاص خود را در ادبیات امروز ایران به نمایش گذاشت.

در این تحقیق، مؤلفه‌های شعر سپید از چهار منظر (تصویر، زبان، موسیقی، اندیشه)

www.SID.ir

بررسی و برای دست‌یابی به مؤلفه‌های سبک‌ساز از صد کتاب شعر معاصر استفاده شده است. از آن‌جا که در این مجال فقط بخش «تصویر شعر سپید» شرح و بسط داده می‌شود، شواهد محدودی از این کتب عرضه شده است. به‌اختصار در موضوعیت این چهار مؤلفه می‌توان گفت: مؤلفهٔ «تصویر شعر سپید» را می‌توان در دو بخش تصاویر شاملویی و تصاویر بعد از دههٔ هفتاد بررسی کرد. مؤلفهٔ «زبان» به سه بخش تقسیم می‌شود: الف) ساخت‌شکنی، ب) آشنایی‌زدایی، ج)گرایش به زبان گفتار.

مؤلفهٔ «موسیقی» در دو بخش بحث می‌شود:

الف) دلالت‌های موسیقایی در روساخت شعر که از تئوری ایجاز شروع می‌شود و با تکرار یک کلمه و با تکیه بر ضرب آهنگ آن کلمه موسیقی خلق می‌کند. این مرحله با جابه‌جایی اجزای جمله و تجربهٔ ایجاز، مسیر تکاملی خود را طی می‌کند تا بالاخره به شیوه‌های تازه‌تری از خلق موسیقی در روساخت شعر موفق می‌شود.

ب) دلالت‌های موسیقایی در ژرف‌ساخت شعر که با ایجازِ قصر، فضای شعر، هنجارشکنی، و هنجارگریزی بررسی می‌شود.

مؤلفهٔ «نگرش و اندیشه» نیز در دو بخش معرفی می‌شود: الف) نگرش‌های شاملویی، ب) نگرش‌های بعد از دههٔ هفتاد.

«تصویر» در مکاتب و دیدگاه‌های گوناگون تعاریف متعددی دارد:[1] فرمالیست‌ها تصویر را «جوهرهٔ اساسی شعر و عامل اصلی تأثیر سخن می‌دانند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ٤٥)، سوررئالیست‌ها «هنر را نتیجهٔ خیال و تخیل می‌دانند» (شفیعی‌کدکنی، ١٣٦٦: ٧)، رمانتیک‌ها «عنصر بنیادین شعر را تخیل می‌دانند؛ زیرا بدون تخیل چیزی به نام شعر وجود ندارد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ١١٦)، و نمادگراها معتقد بودند «تنها خیال هنرمند قادر است انتزاع‌های بزرگ و مفاهیم والا و آن‌جهانی را در امور ناچیز روزمره بیابد» (همان: ١٦١).

منظور ما از «تصویر»، در این تحقیق، هر گونه بیانی است که خیال شاعر را درگیر و بیان را برجسته و متمایز (شفیعی‌کدکنی، ١٣٦٦: ١٦)کرده است. البته در این تعریف، هر گونه تخیلی را «تصویر» به‌شمار نمی‌آوریم. خیال باید با زمینهٔ عاطفی و نگرش مخصوص همراه باشد تا بتواند تصویری هنری و تأثیرگذار خلق کند. هرگاه شاعر قصد داشته باشد تصویرسازی‌های نو را به نمایش بگذارد، بدون آن‌که متن نیازمند آن تصویرها باشد، نوعی دل‌زدگی و انزجار از خوانش شعر در مخاطب به‌وجود می‌آید که نه عاطفهٔ مخاطب را افسون خود می‌کند نه افق دید تازه‌ای از مضمون در او خلق می‌شود. برای مثال:

www.SID.ir

قفسم را خورده‌ام
باد افتاده توی یال‌هایم
روزی که در دندان‌هایم برق می‌زند، سر به زیر نیست
قرار چه بود: رام، دام، آرام؟
پنجه‌ام سرازیر می‌شود بی‌قرار! (قربانعلی، ۱۳۸٦: ٤٧).

شاعر فقط یک هدف را در متن دنبال می‌کند و آن این‌که نشان دهد «شیری» که در قفس زندانی است، اما هیچ نوع احساس همدردی یا رهایی را منتقل نمی‌کند و نگرش و اندیشهٔ تازه‌ای، اضافه بر آنچه تاکنون وجود داشته است، از مفهوم «شیر» ارائه نمی‌دهد. با وجود این‌که از «تشخیص» استفاده کرده، موفق نشده است با تخیل درهم بپیچد و تصویر صرفاً وصفی و بی‌روح از واقعیت است.

تصاویر شعر سپید به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱. تصاویر شاملویی ۲.تصاویر دههٔ هفتاد به بعد.

اغلب تصاویر اشعار شاملو و پیروانش تا دههٔ شصت، با «تشخیص» ساخته می‌شوند، اما تصاویر شعری در آثار بعد از دههٔ هفتاد، اکثراً با «فضاسازی» شکل گرفته‌اند و فضاسازی نیز با مراعات نظیر، تلمیح، اغراق، جنبه‌های استدلالی، حس‌آمیزی، نقطهٔ آغاز و نقطهٔ پایان در شعر به‌وجود می‌آید. البته مرکزیت تمامی انواع تصویر(تشخیص، استعاره، فضاسازی، و ...) با «تشبیه» است؛ چراکه شاعر سپیدگو در پی آن است که از دنیای متجدد درونی و بیرونی‌اش به شیوه‌ای نو سخن بگوید و «تشبیه» توانایی این ابراز را بالقوه دارد: شاعر می‌تواند میان پدیده‌های گوناگون شباهتی جدید کشف کند و در انواع تصویر نشان دهد.

در شعر سپید، عامل نوسازی تصویر جریانی سیّال است که در ارکان گوناگون (مشبه‌به، وجه‌شبه، مشبه و ساختار جمله) دائماً می‌گردد. در این میان، «مشبه‌به» بیشترین سهم را به عهده می‌گیرد تا شاعر را به یافتن وجوه شباهت تازه هدایت کند. همین اهمیت و تأثیرگذاری ژرف سبب شده است یکی از تفاوت‌های «تصاویر شاملویی» و «تصاویر بعد از دههٔ هفتاد» اختلاف در «مشبه‌به»ها باشد. در هر دو، «مشبه‌به»ها اغلب حسی‌اند، اما در تصاویر مورد اول «حسی ـ طبیعی» و در تصاویر مورد دوم «حسی ـ غیرطبیعی» است. شاید اصلی‌ترین عامل این تضاد، سیر حرکتی جامعهٔ ایران است که به سمت دنیایی مدرن و ماشینی پیش می‌رود و بیشترین عناصری که زندگی شاعر را احاطه کرده‌اند عناصری حسی ـ غیرطبیعی‌اند؛ مانند اسکله، اتومبیل، سوخت، کشتی. این نوع عناصر، به این سبب

www.SID.ir

که به دنیای جدید و روزمره تعلق دارند، شاعر را به کشف «وجه‌شبه»هایی بدیع و از همین جنس می‌رسانند که بسیار متفاوت از تصاویری‌اند که با عناصری حسی ــ طبیعی (مانند خورشید، شب، درخت، و ...) به‌وجود می‌آیند. البته کشف شاعر به زمینهٔ تصویر و استعداد دیگر عناصر هم بستگی دارد؛ مثلاً مضمون «امیدواری درنهایت ناامیدی» را شاملو با «یک شاخه در سیاهی جنگل به‌سوی نور فریاد می‌کشد» ترسیم می‌کند و گروس عبدالملکیان، شاعر دههٔ بعد از هفتاد، با «... من اما نمی‌میرم، ماهی می‌شوم».

شاملو از عناصر «شب، دریا، شاخه، جنگل» و «تشخیص» استفاده می‌کند تا روح پنهان کلمات را در اختیار بگیرد. صفات و حالات گوناگونی را می‌توان عنصر «شب» درنظر گرفت (سکوت، تاریکی، هراس، آرامش)، اما شاعر استعداد نهفتهٔ «شب»؛ یعنی «با گلوی خونین خواندن» را انتخاب می‌کند که با زمینهٔ حسی شعر، یعنی خفقان و تیرگی، هماهنگ است. همچنین، نگرش دقیق و ویژهٔ شاعر را نشان می‌دهد؛ زیرا شاملو می‌داند «یاران ناشناخته‌اش چون اختران سوخته» در شبی تاریک فریاد زدند و سر به خاک تیره فروریختند. شاملو در مورد واژگان «دریا و شاخه» نیز وجه‌شبه‌های تازه‌ای کشف و تصویری بدیع و متناسب با مضمون و زمینهٔ شعر خلق کرده است:

شب با گلوی خونین خوانده‌ست دیرگاه
دریا نشسته سرد
یک شاخه در سیاهی جنگل به‌سوی نور فریاد می‌کشد (شاملو، ۱۳۷٦ الف: ۹۸).

شعر عبدالملکیان در مضمون همانند شعر شاملو است، اما به‌سبب استفاده از عناصر «حسی ـ غیرطبیعی»، تصویر و تأثیری متفاوت دارد. شاعر میان خود و ماهی وجه‌شبه جدیدی را کشف می‌کند که این شباهت بدون کمک «آجر، دیوار، بنا» دست‌یافتنی نبود:

... آب تا گردنم بالا آمده
آجرها تا گردنم بالا آمده
آب تا لب‌هایم بالا آمده
من اما نمی‌میرم، ماهی می‌شوم (عبدالملکیان، ۱۳۸۷ الف: ۱۹).

۲. نوع تصاویر شعر سپید

نوع تصاویر شعر سپید را می‌توان در دو محور عمودی و افقی بررسی کرد. تصویر در محور افقی با مجاز، استعاره، تشبیه، و ... به‌وجود می‌آید. در محور عمودی، تصاویر یک

www.SID.ir

شعر در پیوند با هم به شکلی کلی بررسی و هویت آن‌ها آشکار می‌شود. تصاویر شعر سپید در محور عمودی، اتفاقی عمیق[۲]، متحرک، و پویا است و مجموعهٔ تصویرها حول یک تصویر مرکزی(=کانونی) که اغلب حسی است به‌وجود می‌آید.[۳]

نوع تصاویر محور افقی شعر سپید عبارت‌اند از تشخیص(استعارهٔ مکنیه)، تشبیه، مجاز، نماد، کنایه، فضاسازی. البته انواع گوناگون استعاره و مجاز و فضاسازی نیز در ساختار تصویر به‌کار رفته است که در این مجال موارد پرکاربرد بررسی می‌شود.

۱.۲ نوع تصاویر در محور افقی

۱.۱.۲ تشخیص

«تشخیص» در لغت به معنای «شخصیت‌بخشیدن» است. از آن‌جا که شخصیت صفت مشخصهٔ انسان است و موقعیت او را در هستی‌بخشی جهان روشن می‌کند و عامل تفاوت او با عوامل غیرانسانی است، در این تصویر ادبی، به جهان خارج از وجود انسان شخصیت انسانی بخشیده می‌شود. چنان‌که این طبیعت بی‌روح در جایگاه جان قرار گیرد و قادر به دیدن، گفتن، ادراک، خیال، و ... باشد. هدف از این آرایه برقراری نوعی ارتباط حیاتی میان انسان و طبیعت و عینیت‌بخشیدن به آن است. در شعر سپید، تشخیص بسیار کارآیی دارد؛ اما با شاخصه‌هایی متمایز از آنچه در ادبیات کلاسیک مطرح بوده است.

تفاوت صنعت تشخیص در شعر کلاسیک و شعر سپید

اصلی‌ترین عاملی که «تشخیص» را به‌منزلهٔ مؤلفهٔ شعر سپید مطرح می‌کند نگاه رمانتیک و نمادین شاعران به هستی و امور مرتبط با آن است. با این دیدگاه است که شاعر در هستی نفوذ می‌کند و چنان با آن می‌آمیزد که جانش در کالبد بی‌روح اشیا و حیوانات و طبیعت و پدیده‌ها دمیده و تصاویری زنده و پویا خلق می‌شود.

به عبارتی، جان‌بخشی را می‌توان چنین معنا کرد که شاعر جانِ هنرمندِ زیبانگر خود را در عناصری زشت یا زیبا، جاندار یا بی‌جان می‌ریزد و خالق زیبایی تازه‌ای می‌شود که تا پیش از او وجود نداشته است. البته «وجودنداشتن» به معنی «به‌ظهورنرسیدن» است؛ زیرا «زیبایی در جهان طبیعت به‌واقع موجود است» (ضیف، ۱۳۷٦: ۱٤۱) و هنرمند آن را کشف و آشکار می‌کند. همچنین با پذیرش این جمله از شوقی ضیف که «زیبایی، هنری ذاتی است که از دو چیز به‌وجود می‌آید: طبیعت و هنرمند. هنرمند است که به طبیعت معانی زیبا

www.SID.ir

می‌بخشد» (همان: ۱٤۰)، باید بپذیریم رضایت‌بخش‌ترین راه برای خلق زیبایی «تشخیص» است؛ چراکه هنرمند اصلی‌ترین مایهٔ وجودش را که جانداری و ذی‌شعوری است به طبیعت و اشیا می‌بخشد تا به یکسانی برسد.

البته در ادبیات کلاسیک نیز از «تشخیص» استفاده می‌کرده‌اند، اما این به‌کارگیری تفاوت‌هایی با شعر معاصر دارد که سبب شده است این خیال‌پردازی شاعرانه به‌عنوان مؤلفه‌ای برای شعر سپید معرفی شود.

استفاده از حالات و صفات و روحیات انسان: در ادبیات کلاسیک، تعبیرات رایج از قبیلِ «دست روزگار» فراوان دیده می‌شود ... و طبیعت اغلب در چهرهٔ انسان نمایش داده می‌شود، اما در شعر سپید برای خلق تصویر کمترین استفاده را از اعضای انسان کرده‌اند:

زن پا برمی‌دارد از قلب زمین و تنش را چون حوله‌ای سرد بر پیشانی تبدار زمین می‌فشارد (ساری، ۱۳۸۷: ۲٦) و به جای آن بیشتر از «ویژگی‌ها و حالات و صفات» آدمی بهره برده‌اند:

زنبور زرینی که جنگل را به تاراج می‌برد و عسل‌فروش پیر را می‌پنداشت که بازگشت او را انتظار می‌کشد (شاملو، ۱۳۷٦ الف: ۸٦). طی بررسی‌های انجام‌شده، از هر بیست مورد تشخیص تنها در یک مورد از اعضای انسان استفاده شده است. البته این تفاوت در مسیری که از سوی «تصاویر شاملویی» به سمتِ «تصاویر دههٔ هفتاد به بعد» طی می‌کند نمایان‌تر و بیشتر می‌شود. در تصاویر شاملویی، هنوز از اندام انسان برای تشخیص استفاده می‌شود و با ترکیب‌هایی از قبیل «روی پای تر باران» و «رگ‌های هوا» و «کف دست زمین» مواجه می‌شویم، اما در تصاویر دههٔ هفتاد به بعد، به‌کارگیری اندام‌های انسانی بسیار کمتر شده است.

تصویرهای گسترده

> در شعر کهن فارسی، تشخیص به‌صورت اضافی استفاده شده است ... و در طول یک یا دو بیت پایان می‌یابد ...، اما در شعر شاملو تشخیص گستردگی و غنای فوق‌العاده‌ای دارد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰۰).

کارآیی تشخیص در شعر سپید به شکلی گسترده و تفصیلی است و از هر بیست مورد، یک مورد تصویری فشرده است؛ برای مثال، شاملو «پاییز» را مفصلاً توصیف می‌کند و اعمالی انسانی و جاندار را برای عناصر آن درنظر می‌گیرد:

www.SID.ir

به‌هنگام خزان از آن با چاه سخن گفتم
و با ماهیان خُرد کاریز که گفت‌وشنود جاودانه‌شان را آوازی نیست
و با زنبور زرینی که جنگل را به تاراج می‌برد و عسل‌فروش پیر را می‌پنداشت که بازگشت او را انتظار می‌کشد (شاملو، ۱۳۷٦ الف: ۸۲).

گستردگی تصاویر امور غیرمحسوس و ذهنی را وارد حوزهٔ تصویر می‌کند و سبب می‌شود طبیعت و حیوانات تفضیلی‌تر از گذشته مورد خطاب و جان‌بخشی قرار گیرند. نکتهٔ مهم آن‌که حضور تصاویر تفصیلی در تشخیص و تشبیه سبب می‌شود عناصری فراتر از مستعار(مشبه) و مستعارمنه (مشبه‌به) و ملایم و قرینه (وجه‌شبه) در تصویرسازی به‌کار گرفته شوند. این عناصر را نمی‌توان به شیوه‌ای بررسی کرد، بلکه با توجه به ذوق هنرمند و درخواست خود متن تغییر می‌پذیرد.

از جمله مواردی که می‌توان نام برد، «تأثیر ساختار جمله» در انتقال تصویر است؛ مثلاً هنگامی که شاعر می‌نویسد:

برای خالی گلدان‌ها که هیچ گلی را ندیده‌اند و هیچ عطری را، چه می‌توانم گفت؟ (مظفری ساوجی، ۱۳۸٦: ٤٤)، آنچه بیشتر از تشخیص تصویر را به مخاطب منتقل می‌کند، ساختار پرسشی جمله (استفهام انکاری) و جابه‌جایی صفت و موصوف (خالی‌گلدان‌ها) است، و آنچه سبب برجستگی تصویر شده است، نسبت «ندیدن» به «گل» و انسان‌وارگی آن نیست، بلکه هنجارشکنی کلام و تأثیر عاطفی پاسخ‌دادن به پرسش جمله است: «هیچ نمی‌توان گفت». اگر تصویر گسترده و تفصیلی نبود، زبان مجال نقش‌آفرینی نمی‌یافت.

از دیگر موارد، تأثیر «قیدها و صفت‌ها» در تصویرسازی است. هنگامی که فروغ می‌سراید:

روی خاک ایستاده‌ام
با تنم که مثل ساقهٔ گیاه
باد و آفتاب و آب را می‌مکد که زندگی کند (فرخزاد، ۱۳٦۸: ۲۸٦).

آنچه تصویر را عینی و مجسم می‌کند، قید حالتِ «روی خاک ایستاده‌ام» است که نیروی تلاشگری گیاه را، که همسان انسان است، تصویری‌تر می‌کند.[٤]

با تصاویر گسترده، «تداعی»ها کارآیی خاصی پیدا می‌کنند:

گیاه نارنجی خورشید
در مرداب اتاقم می‌روید کم‌کم (سپهری، ۱۳۸۱: ٤٥).

www.SID.ir

علاوه بر تشبیه، بر اثر مجاورت عناصر شعر، تداعی داستان «نیلوفر و مرداب» نیز در تصویرسازی مؤثر است.

از دیگر مواردی که به کمک تصاویر گسترده در شعر نمایان می‌شود، تأثیر «معماری جملات» (طاهری، ۱۳۸٤: ۱٦۳) در تصویرسازی است. با ساخت و ترکیب جملات نیز می‌توان تصاویر را منتقل کرد.

... نه زورقی بر گسترهٔ دریا
که پنداشتی
کوهی است
استوار
به پهنهٔ دشتی (شاملو، ۱۳۷٦ الف: ٦٤).

خط اول شعر طولانی و متناسب با گستردگی «دریا» است. دیگر سطرهای شعر که زیر هم نوشته شده‌اند با ارتفاع «کوه استوار» متناسب‌اند. سطر اول و آخر وسعت بیشتری دارند و تقارن آن‌ها فضایی وسیع و متناسب با «پهنهٔ دشت» دارد. البته فضای سفید میان سطرهای اول و آخر نیز تداعی «دشت» است. سطرهای دوم و سوم و چهارم (ارتفاع کوه) بر روی سطر آخر(پهنهٔ دشت) قرار دارند که با تصویر «کوهی استوار بر پهنهٔ دشت» هماهنگ است.

۲.۱.۲ تشبیه

مناسب‌ترین شیوه‌ای که می‌توان در آن خیال‌های بی‌قیدوبند شاعرانه را نشان داد «تشبیه» است که مرکزیت اکثر تصاویر شاعرانه را شکل می‌دهد. در ادبیات کلاسیک نیز تشبیه عامل مهم تصویرسازی است و شاعر همواره در پی کشف شباهت میان عناصر گوناگون بوده است. اما با گذشت زمان، کشف‌های شاعرانه اندک شده است و برخی از تصاویر به تکرار رسیده‌اند. آنچه در باب تشبیهات شعر سپید توجه مخاطب را جلب می‌کند، فراوانی کشف‌های تازه و یگانهٔ شاعرانه است. هویت و چرایی تشبیه‌های شعر سپید را مواردی از قبیل «تصاویر گسترده» و «تصاویر فشرده» و «چگونگی ارکان تشبیه» تشکیل می‌دهند.

تصاویر گسترده

تشبیه فشرده تشبیهی است که دو طرف تشبیه به‌صورت یک ترکیب اضافی درمی‌آیند و ... تشبیه گسترده تشبیهی است که به‌صورت اضافی بیان نشده است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

www.SID.ir

اغلب تشبیهات شعر سپید گسترده‌اند و طی بررسی‌های انجام‌شده از هر بیست تصویر پانزده مورد تشبیه گسترده و پنج مورد تشبیه فشرده است.

از عوامل اصلی در شعر سپید، توجه به درونیات و وجدانیات آدمی است؛ از این رو، بیان امور معنوی مجال فراخی از سخن را می‌طلبد. سهراب سپهری، که نگرشی عرفانی دارد، برای بیان امور معنوی از تصاویر گسترده بسیار بهره برده است:

در دل من چیزی است مثل یک بیشهٔ نور
مثل خواب دم صبح (سپهری، ۱۳۸۱: ۳۵۰).

شاعر انبوهی از روشنایی و لذتی کبریایی را در خود احساس می‌کند و برای نشان‌دادن آن «چیز» خارج از عالم حس، که نامی بر آن نمی‌تواند بگذارد، از تشبیه گسترده استفاده می‌کند و آن را به «بیشهٔ نور» و «خواب دم صبح»، که حسی‌اند، تشبیه می‌کند. «وجه‌شبه» محذوف است، نقش مهمی در ساختار تصویر ایفا می‌کند؛ زیرا در تناسب کامل با زمینهٔ تشبیه است. آنچه سهراب از آن سخن می‌گوید، امری معقول و مبهم است که ادراک محدود انسان نمی‌تواند آن را دریابد. بنابراین، نمی‌توان وجه‌شبه دقیق و آشکاری برای آن درنظر گرفت و بهتر است وجه‌شبه محذوف باشد. از طرفی، هنگامی‌که وجه‌شبه ذکر می‌شود، «تشبیه یک‌بار و برای همیشه مفهوم خود را عرضه می‌کند» (پورنامداریان،۱۳۸۱: ۲۲۱) و هنگامی که ذکر نمی‌شود، در طی زمان برداشت‌های متفاوتی از آن می‌شود. بنابراین، ذکرنکردن وجه‌شبه تناسب بیشتری با «مشبه عقلی» دارد که ابعاد متفاوت و بی‌شمارشی را دربر می‌گیرد. تناسب دیگر وجه‌شبه با زمینهٔ تصویر در «صفت»بودن آن است؛ زیرا از مشبه‌به‌های «خواب دم صبح» و «بیشهٔ نور» وجه‌شبه‌هایی را می‌توان دریافت که حتماً صفت‌اند (مانند روشنایی و لذت) و ابهام صفت محذوف کمتر از فعل محذوف است که برای عینی‌کردن امری معقول مناسب‌تر به‌نظر می‌آید.

از دیگر عواملی که سبب می‌شود تصاویر شعری گسترده باشند، «کشف و نوآوری» شاعر است. در شعر سپید با تصاویری روبه‌رو هستیم که تجربهٔ اولیهٔ شاعر را منتقل می‌کند و از نوع کشف‌های معمول زبان نیست. شاعر در اموری نوآوری می‌کند که کمتر می‌توان آن‌ها را پیش‌بینی کرد و به همین علت ارکان تصویر به‌تفضیل ذکر می‌شوند:

تنهایی‌ام آخرین قوچ غمگینی است
که از نژادش فقط شاخ‌هایی بر دیوار مسافرخانه‌ای
باقی مانده‌است (ساری، ۱۳۸۷: ۱٤٦).

www.SID.ir

مخاطب انتظار دارد «تنهایی» با هر چیزی غیر از «قوچ غمگین» مقایسه شود؛ بنابراین، تجربهٔ اولیه موجب غافلگیری مخاطب می‌شود و باید تصویر با همهٔ ارکان در پنج خط گسترش یابد. اگر شاعر تصویری فشرده به‌کار می‌برد، نتیجه‌ای جز ابهام و کج‌فهمی نداشت؛ چراکه مخاطب به‌خودی‌خود نمی‌توانست شباهت این دو را دریابد.

از دیگر عواملی که شعر سپید را به سمت تصویرهای گسترده سوق می‌دهد، «شعوری ذاتی» است. در قرن حاضر، جنگ و بیماری و دردهای مشترک انسانی مهم‌ترین عناوین خبری است. دنیای صنعتی عواطف نهادینه را در وجود انسان زیر سؤال می‌برد و پنجره‌ای باز نمی‌شود مگر به سمت زشتی‌ها و سیاهی‌ها. در چنین شرایطی، شعور ذاتی انسان درمی‌یابد که نیاز بشر امروز برخورد با زیبایی و مضامینی است که روح زیباطلب آدمی را اغنا می‌کند. البته زیبایی بدان معنا که در فلسفهٔ زیبایی‌شناسی مدنظر است. زیبایی «نوع برخورد هنرمند با موضوع است ... (زیبایی) همان نگاه دقیق (شاعر) است که، از رهگذر موضوع شعر خود و با همهٔ اندیشه و احساسش، به زندگی و هستی می‌افکند» (ضیف، ۱۳۷۶: ۱۲۲). بنابراین، شاعر از دنیایی آرمانی و مطلوب که سرتاسر خوبی است سخن نمی‌گوید، بلکه احوال و اتفاقات دنیای بیرون را، چه زشت و چه زیبا، به دنیای شعرش می‌کشاند، اما به شیوه‌ای که روح گرفتار و پردغدغهٔ انسان امروزی را رها می‌کند و به نهاد خویش نزدیک می‌سازد. برای رسیدن به چنین مقصودی است که تصاویر گسترده به کمک شاعر می‌آیند تا آنچه می‌اندیشد و می‌نگرد در فضایی وسیع به مخاطب بنمایاند. شاملو در شعر «مرگ نازلی» (شاملو، ۱۳۷۶الف: ۵۷) از مرگ قهرمانی ملی و ظلم‌ها و تیرگی‌های زمانه‌اش سخن می‌گوید. برای روح کمال‌طلب آدمی، هنگامی مبارزه در فضایی سیاه مطلوب و زیبا می‌شود که اثری روشنایی‌بخش از خود به‌جای بگذارد. از اولین بند شعر، با دغدغهٔ شاملو مواجه می‌شویم که دل‌نگران از فرجامِ قهرمان می‌گوید:

دست از گمان بدار
با مرگ پیر پنجه میفکن
بودن به از نبودشدن، خاصه در بهار ...

و شاعر هنگامی از این فضای سیاه و نگرانی رها می‌شود که از «فنایی باشکوه و قهرمانانه» حرفی به‌میان می‌آید:

نازلی سخن نگفت
سرافراز، دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت ...

www.SID.ir

از تیرگی برآمد و در خون نشست و رفت ...
نازلی ستاره بود
یک دم در این ظلام درخشید و جست و رفت ...
نازلی بنفشه بود: گل داد و مژده داد: «زمستان شکست!» و «رفت»

همان‌گونه که از شعر برمی‌آید، تنها با تصاویر گسترده می‌توان چنین زیبایی ظریف و هنرمندانه‌ای را به نمایش گذاشت و مخاطب را به رهایی از زشتی و ظلمت امیدوار کرد.

تشبیه‌های فشرده در شعر معاصر کاربرد کمتری دارند؛ چراکه ابعاد گوناگونی مانند نوآوری و زیبایی و تأثیر آن در مخاطب و ارائهٔ تصاویر عمیق، که از درونیات سخن می‌گویند، در مجال اندک ترکیب‌های اضافی نمی‌گنجد.

در شعر سپید، طرفین تشبیه (مشبه و مشبه‌به) در تشبیه‌های فشرده سه نوع‌اند: محسوس به محسوس، محسوس به غیرمحسوس، محسوس طبیعی به محسوس غیرطبیعی.

در متون ادبی از دو نوع اول بسیار سخن گفته‌اند، اما به نوع سوم، که بعد از دههٔ هفتاد شکل جدی‌تری به خود گرفته، کمتر اشاره شده است.

در تشبیهات محسوس به محسوس، «وجه‌شبه اغلب از خصوصیات و شباهت‌های ظاهری میان دو طرف تشبیه منتزع شده است ...؛ مانند الماسِ ستاره و جرقهٔ دندان» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۲۷). این نوع تصاویر را در تصاویر شعرهای بعد از دههٔ هفتاد نیز می‌توان دید: «حریر ماه: شاپور جورکش/ کلافِ ماه و شتر باران: شمس لنگرودی/ درختِ عصب‌هایم: عسگری/ کویر نمک: مهرداد فلاح» (رهنما، ۱۳۸۵: ۷۳ و ۱۳۲ و ۱۴۳ و ۲۰۰ و ۲۰۶).

تصاویر نوع دوم نیز در شعر به‌کار می‌روند و «نکتهٔ باارزشی که می‌توان یافت عینیت‌بخشیدن و ملموس‌کردن مفاهیم ذهنی است ...، اما در کل می‌توان گفت تشبیهاتی از این دست نه از زیبایی چندانی برخوردار است و نه برای ساختن آن تلاش و قوت تخیل چندانی لازم است؛ مانند اسب سیاه و لخت یأس» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۳۳). در تصاویر شعری بعد از دههٔ هفتاد نیز می‌توان نمونه‌هایی از آن را یافت: «منبر باد و رؤیاهای سنگی: حافظ موسوی» (رهنما، ۱۳۸۵: ۱۵ و ۷۳ و ۱۷۰).

نوع سوم، ترکیب‌های اضافی است که از اضافه‌شدن عناصر محسوس طبیعی به عناصر محسوس غیرطبیعی ساخته می‌شوند. کاربرد این‌گونه تصاویر فشرده در تصاویر شعر شاملویی و اشعار بعد از دههٔ هفتاد مشاهده می‌شود: «برکهٔ آیینه و غریو سنگین ماشین‌ها» (شاملو، ۱۳۷۶الف: ۵۲ و ۹۶)، «نردبان رؤیا و آفتابگردان‌های شال» (علوی، ۱۳۸۶: ۲۰ و ۶۰).

www.SID.ir

ارکان تشبیه

بیشترین هدف تشبیه در شعر سپید ملموس و عینی‌کردن مفاهیم است. اندیشه و عواطف و ذهنیتِ شاعر با توجه به شرایطی که در آن زندگی می‌کند شکل می‌گیرد. شاعر امروز، با توجه به جهان پیچیده‌ای که پیرامون اوست، پیچیده‌تر از شاعران گذشته می‌نگرد و می‌اندیشد، اما نمی‌تواند با همان کیفیت شعر را به مخاطب منتقل کند؛ زیرا معنای شعر دچار نارسایی می‌شود. شاعر امروز تصاویر حسی و عینی به‌کار می‌برد تا بتواند جهان مبهم و پیچیدهٔ درونی‌اش را بازگو کند. درواقع، لایهٔ اول تصویر عینی و در دسترسی است، اما لایه‌های پنهانی در ژرفنای تصویر وجود دارد که به میزان درک هر مخاطب مفاهیم متعددی می‌یابد.

در محسوس‌کردن اندیشه‌ها و عواطف ارکان تشبیه بسیارند و با توجه به درجهٔ حسی‌کردن تصویر به مشبه‌به و وجه‌شبه و مشبه تقسیم‌بندی می‌شوند.

مشبه‌به: در «تصاویر شاملویی»، اکثر «مشبه‌به»ها حسی ـ طبیعی و در «تصاویر بعد از دههٔ هفتاد»، اکثر مشبه‌به‌ها حسی ـ غیرطبیعی‌اند.

مثال ۱:

من آبگیر صافیم
اینک به سحر عشق
از برکه‌های آینه راهی به من بجوی (شاملو، ۱۳۷٦ ب: ۹٦).

شاملو خودش را (مشبه عقلی) به آبگیر(مشبه‌به حسی ـ طبیعی) تشبیه کرده است. اگر شاعر از هر صفت دیگری مثلاً پاک و بی‌ریا و زلال، برای معرفی خودش بهره می‌جست، نتیجه‌ای جز نارسایی و گنگی مطلب نداشت و تصویر این‌گونه ملموس نمی‌شد. از تأثیر وجه‌شبه (صافی) نیز نمی‌توان سخنی به‌میان نیاورد؛ زیرا نمود کاملی از هنرمندی شاملو در ساختار عمودی و اندام‌وارگی تصویر شعر سپید است. وجه‌شبه بین «من» و «آبگیر» «صاف»بودن است که ذکر شده است. وجه‌شبه میان «برکه» و «آینه» نیز «صاف»بودن است که ذکر نشده، اما شاملو با هوشمندی در ساختار عمودی شعر به آن اشاره کرده است؛ همان راه مشترکی که شاعر تأکید دارد باید آن را یافت تا از «برکه» به «آبگیر» رسید. وجه‌شبه مشترک بین دو تصویر مجزا از یک شعر، یعنی «صاف»بودن است. «فرمِ» شعر نیز درخور توجه است؛ چراکه راه رسیدن به پاکی و زلالی را باید در زیرساخت‌های وجودی یافت. بنابراین، نقطهٔ شروع تحول «برکهٔ آیینه» در زیر نقطهٔ پایانی «آبگیر صاف» قرار گرفته است.

www.SID.ir

مثال۲:

ماهی کوچک فکر می‌کند
جهان تنگ کوچک گردی است
که در آن چشم باز کرده (مظفری ساوجی، ۱۳۸٦: ۳۸).

تصویر این شعر از جمله تصاویر دهۀ هفتاد است که در آن جهان (مشبه عقلی) به تنگ ماهی (مشبه‌به حسی ـ غیر طبیعی) تشبیه شده است. این تصویر ملموس و عینی از جهان با «مشبه‌به» شکل گرفته است. در این مثال نیز کارآیی تصاویر گسترده را می‌بینیم که مجال مشارکت در تصویرسازی را به همۀ عناصر کلام می‌دهد. همچنین، صفت‌های «کوچک» و «گرد» کمک می‌کنند تا تصویر «تنگ» در ذهن مجسم شود که نمود اندیشۀ شاعر دربارۀ جهان است.

در نگاهی کلی می‌توان گفت، در تصویرپردازی‌های شعر سپید، «مشبه‌به»ها از دو جنبه بسیار مهم‌اند: ۱. عینی و محسوس‌کردن تصاویر ۲. غافلگیری ذهن مخاطب با هدف نوآوری در مشبه‌به (مانند تشبیه «تنهایی» به «قوچ غمگین»).

مشبه: نکتۀ درخور توجه در «مشبه»های شعر سپید کثرت استفاده از عناصر انتزاعی و معنوی است. بیشتر تصویرپردازی‌ها در خدمت وصفِ عالم درونی شاعر است. سهراب سپهری نگرش خود را به «زندگی» چنین به تصویر می‌کشد:

زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود. سهراب، با نگاه عرفانی خاصی که دارد، زندگی (امری انتزاعی) را مجموعه‌ای از امور معنوی (= نور) و امور مادی زیبا (=عروسک) می‌بیند.

علت کاربرد «تشبیه‌های حسی با شباهت‌های دیریاب و اندک» و «تشبیه‌های حسی ـ غیرطبیعی» جهان‌بینی شاعران است. شاعر کلاسیک جهان‌بینی محدود به منطقه یا کشور و در بالاترین مقیاس آن شرق دارد، اما شاعران معاصر، به‌علت گستردگی ارتباطات اجتماعی و رسانه‌ها و پیوند جبری با ادبیات غرب، جهان‌بینیِ متفاوت و فراگیری دارند که در وسعت خیال‌انگیزی آن‌ها مؤثر است. شاعرانی مانند نیما و شاملو و فروغ تفاوت‌های بنیادینی با شاعران دوران قبل دارند و علت آن هم گسترش این جهان‌بینی است. حتی سهراب با شاملو و فروغ، در زبان و اندیشه و خیال، تفاوت دارد و این به‌سبب جهان‌بینی محدود به «شرق» سهراب است. شاملو و فروغ علاوه بر شرق، به غرب و جهان‌بینی‌های آن توجه داشتند. مخاطبان شعر معاصر نیز جهان‌بینی فراگیری دارند که تکرارهای تصویری و محدود

Archive of SID
www.SID.ir

گذشته پاسخگوی آن نیست و آنچه تصویر را مطلوب و برجسته می‌کند، کشف خیال‌های تازه و مرتبط با دنیای معاصر است.

وجه‌شبه: کشف‌های شاعرانه در تصویرسازی سبب شده است «وجه‌شبه»های شعر سپید به‌روشنی در شعر ذکر شوند تا مفاهیم و تصاویر دیریاب نباشند؛ چراکه «لطف تشبیه غرابت آن است و دوری‌اش ابتذال» (کاظمی، ۱۳۷۷: ٤٤). آوردن وجه‌شبه به تصویری‌شدن شعر کمک می‌کند و، طبق بررسی‌های انجام‌شده، وجه‌شبه «توضیحی» بیشتر از وجه‌شبه «غیرتوضیحی» به‌کار می‌رود.

علت اصلی پرکاربردبودن وجه‌شبهِ «توضیحی» توجه بیشتر شاعران به «تصاویر گسترده» است. هنگامی‌که وجه‌شبه در طول یک یا چندین جمله از شعر و در پی توضیح تصویر فهمیده می‌شود، «وجه‌شبه توضیحی» نامیده می‌شود.

مثلاً:

و شاعران به تبار شهیدان پیوستند
چنان کبوتران آزادپروازی که به دست غلامان ذبح می‌شوند
تا سفرهٔ اربابان را رنگین کنند (شاملو، ۱۳۷٦ ب: ۱۳۵).

در قسمت توضیحی تصویر است که متوجه می‌شویم چرا نام «شهید» بر «شاعر» گذاشته شده و شباهت او با «کبوتران آزادپرواز» در چیست.

در وجه‌شبه‌های غیر توضیحی، «صفت» بیشتر از «فعل» به‌کار می‌رود؛ زیرا، با توجه به ابداع و کشف‌های تازهٔ شعر سپید، بهتر است از وجه‌شبهی استفاده شود که گنگی و ابهام کمتری دارد و تصویری روشن را به مخاطب می‌نمایاند (ابهام در صفت کمتر از فعل است).

دیگر این‌که هرگاه کشف شاعرانه بسیار تازه و غافلگیرکننده باشد، حتماً وجه‌شبه آشکار می‌شود تا تصویر به‌علت دیریابی بسیار گنگ و مجهول نماند و مخاطب در تجربهٔ شاعر کاملاً شریک شود. در «تصاویر شاملویی»، با توجه به نوآوری در تصاویر، گاه وجه‌شبه آشکار شده، اما در تصاویر شعری «بعد از دههٔ هفتاد» وجه‌شبه، در بیشتر موارد ذکر نشده است.

۳.۱.۲ فضاسازی

ترانه از لاک‌پشت دیرتر می‌میرد
از تو که حرف می‌زنم در صدایم کبوترها لانه می‌سازند
پرنده‌ای که سیاه است نغمه‌خوان نیست

www.SID.ir

فضا خلق محیطی شاعرانه است که در آن صور خیال چنان به‌هم آمیخته‌اند که تفکیک آن‌ها از یکدیگر امکان‌پذیر نیست. در مثال‌های ذکرشده، تصویر به ذهن می‌آید، اما آرایه‌های تصویرساز (تشبیه، استعاره، ...) مستقیماً نقشی ندارند و فضای شعر است که تصویری را به مخاطب القا می‌کند. فضاسازی هنری شاعرانه است که برای تسلط بر آن به تجربه و مهارتی بیشتر از صور خیال نیاز است. شاعری که شعر عاشقانه می‌گوید، شاعری که شعر حماسی می‌گوید، آن‌که مرثیه‌سُراست، برای خلق فضایی متناسب با محتوای اشعارش، به خلق موقعیتی نیاز دارد که بتواند احساس و اندیشهٔ خود را آن‌گونه که هست انتقال دهد. در شعر کلاسیک، وزن و در بسیاری از موارد ردیف به خلق این فضا کمک می‌کرد. وزن‌هایی که غم را انتقال می‌دهند سنگینی خاصی دارند و وزن‌های حماسی نیز، که هیجان را تعریف می‌کنند، این‌گونه‌اند. شاعر شعر کلاسیک پیش از سرودن، با انتخاب وزن، فضای شعرش را انتخاب کرده است. در غزل باشکوهِ «هیچ مگو»ی مولوی، این خلقت شاعرانه با قدرت نمایش داده شده است. شعر سپید مؤلفه‌های وزن و ردیف را فرومی‌گذارد و با لطیف‌کردن خیال و عمیق‌ترکردن آن به این مهم نایل می‌آید.

خلق فضا تأثیر شگرفی در موفقیت شعر سپید دارد. مهم‌ترین عامل موفقیت شعرهای شاعرانی چون شاملو خلاقیت ایشان در فضاسازی اشعارشان است. شعر عاشقانه باید در فضایی عاشقانه سروده شود تا احساس و اندیشه‌ای عاشقانه را منتقل کند. در شعر سپید، بسیاری از مراثی‌سرایان، به‌سبب ناتوانی در خلق فضای اندوه‌بار، نتوانسته‌اند حزن و غم مرگ را به مخاطب انتقال دهند و از این رو، در سرودن مرثیه‌ها ناموفق بوده‌اند.

در این شعر:

این برگ‌ها منتظر پاییزند که فرو ریزند
آن‌گاه در کف خیابان‌ها در زیر پای عابران گمنام و تنها بمیرند

احمدرضا احمدی معلوم می شود که شاعر در خلق فضا موفق نیست؛ زیرا مرثیه با کنده‌شدن مضمون و زبان از سینهٔ خاک و سیر در فضای دور از دسترس بهتر منتقل می‌شود، اما این شعر به‌سبب دست‌نیافتن به این فضا امکان انتقال احساس شاعرانهٔ اندوه را ندارد. از مهم‌ترین عوامل ناکامی شاعر در این شعر، تصاویر ساده‌ای است که عمق کافی ندارد و در سطح اندیشه جریان دارند. اما، برخلاف شعر احمدرضا احمدی، در شعر «کتیبهٔ ابراهیم» از محمدعلی جوشانی، با خلق تصاویری عمیق و متحرک و پویا، چنان فضای قدرتمندی خلق شده است که عاطفه و نگرش شاعر به‌کلی به مخاطب منتقل می‌شود:

Archive of SID
www.SID.ir

سکوت هرگز منحنی نخواهد بود
و من بوسه خواهم داد آن دست را که به خونی
قبیله‌ام را چنان نوشت که تا همیشه در بویناکی کپرها
لالایی مادران ایل باشد
افسانهٔ آن زن سیاه که حقیقت زمین را می‌دانست

برداشت ما از فضاسازی در شعر سپید موفق امروز ایران این است که شاعر باید بتواند، در لایه‌های خیال و در عمق فضا، اندیشه را بافت به بافت تصویرسازی کند. گوشت شعر را لایه‌به‌لایه بردارد تا به استخوان آن برسد، بی‌آن‌که ذره‌ای از آن فنا شود، و زمانی‌که به استخوان می‌رسد، تازه وقت ضربه‌زدن‌های شاعرانه به احساس و اندیشهٔ مخاطب است. تسلط بر این معنا، علاوه بر استعداد و علم و تجربهٔ شاعرانگی، نیازمند «آنِ شاعرانه»ای است که بتواند فضا را آن‌گونه ترسیم کند که مخاطب خود را در فضاسازی شاعرِ دخیل بداند و آن فضا را تنفس کند. اگر شعر عاشقانه در فضاسازی موفق باشد، بی‌تردید حس عاشقانه را در مخاطب برمی‌انگیزاند و دراین‌باره شعر سپید بسیار افزون‌تر از شعر کلاسیک نیازمند آنِ شاعرانه و تجربهٔ شاعر در خلق فضاست.

فضاسازی‌ها، که در فصل تصویر بررسی می‌شوند، فقط مواردی را دربر می‌گیرند که تخیل شاعر در آن دخل و تصرف می‌کند و آن موارد عبارت‌اند از مراعات نظیر، تلمیح، تناسب‌ها، اغراق، جنبه‌های استدلالی، حس‌آمیزی، آغاز و پایانِ شعر.

مراعات نظیر

مراعات نظیر تناسب میان واژه‌های هم‌جنس یا مجاور است. این آرایه هنگامی موجب فضاسازی می‌شود که تناسب روساخت و ژرف‌ساخت با هارمونی هنرمندانه‌ای درهم پیچیده شده باشد. مراعات همچون آهن‌ربایی همهٔ پدیده‌های هم‌جنس و همانند و هم‌جوار را فرا می‌خواند و در یک‌جا جمع می‌کند و به آن‌ها شکل خاصی می‌دهد. مراعات مانند معماری است که همهٔ مصالح مورد نیاز ساختمان را کنار هم می‌گذارد و شکل خاصی به آن می‌دهد:

به جست‌وجوی تو بر درگاه کوه می‌گریم
در آستانهٔ علف و دریا ...
در معبر بادها می‌گریم
در چهار راه فصول (شاملو، ۱۳۷۶ ب: ۲۲۹).

www.SID.ir

عناصر «کوه»، «علف»، «دریا»، «باد»، «فصل» مراعات نظیر دارند و کنار همدیگر قرار گرفته‌اند تا مخاطب فضای کلی شعر را، که طبیعتی سبز و رؤیایی است، دریابد و عاطفهٔ عاشقانهٔ شاعر آرام شود.

تلمیح

تناسب میان اصل شعر یا داستان و روایتی که در تلمیح نهفته است فضای شعر را شکل می‌دهد. در تلمیح، «تداعی» بیش از هر چیز نقش دارد؛ چراکه از هم‌نشینی و مجاورت تلمیح با کل شعر هم روایت پنهان در تلمیح تداعی می‌شود و هم فضای خاصی که جانشین این دو در ذهن مخاطب می‌شود. بنابراین، با تلمیح در محور جانشینی و هم‌نشینی می‌توان فضاسازی کرد. برای مثال:

چندان که بگوییم امشب شعری خواهم نوشت
با لبانی متبسم به خواب می‌رود
چنان چون سنگی که به دریاچه‌ای و بودا که به نیروانا (همان: ١٦٥).

بودا معتقد بود با به‌کاربستن تعالیمی که به آن‌ها «حقایق شریف اربعه» می‌گویند انسان می‌تواند به آرامش و نیروانا برسد. نیروانا به معنای «خاموش‌شده» است و می‌تواند دو مفهوم داشته باشد. نخست، خاموشی آتش هوی و هوس‌ها ... و دوم، خاموشی چراغ زندگانی و مرگِ تن. در نظر بودا، نیروانای واقعی با پایان زندگی تحقق می‌یابد و انسان به شرط آن‌که روان خود را پاک کند و دچار تناسخ نشود، به رهایی و آرامش می‌رسد ... (محمدی، ١٣٧٤: ١١٤).

در این شعر، آنچه سبب می‌شود تصویری در برابر چشمان مخاطب شکل بگیرد «تلمیح» داستان است که فضای خواب و چگونگی آن را ترسیم می‌کند. هیچ نوع تشبیهی نمی‌توانست عمق و آرامش خوابیدن معشوق را چنین ترسیم کند. غوطه‌ورشدن بودا در نیروانا فضایی از رهایی و پاکی در شعر خلق می‌کند که با معشوقه‌ای متناسب است که با لبان متبسم به خواب می‌رود. اگرچه پایه‌های تشبیه نیز تصویرسازند، فضای حاکم بر کلیت آن‌چنان تأثیرگذار و عمیق است که نقش تشبیه را بسیار کم‌رنگ می‌کند.

تناسب

گاه فضای شعر با تناسب‌ها شکل می‌گیرد؛ به این معنا که شاعر چند چیز را در یک ویژگی مشترک جمع می‌کند و یا میان چند چیز که از یک جنس‌اند، فرق قائل می‌شود و یا چند چیز را ذکر می‌کند و وابسته‌های آن را می‌آورد. مهم‌ترین مسئله‌ای که در زمینهٔ

www.SID.ir

تناسب‌ها جلوه‌گری می‌کند و آن را به‌منزلهٔ شاخصهٔ شعر سپید مطرح می‌سازد غیرمتعارف‌بودن ارکان است که هم کلام را برجسته می‌کند و هم معنایی گسترده و نو به واژگان می‌بخشد. البته قدما هم از قید «هم‌جنس‌بودن اجزا» در علم بدیع برای این فنون شاعرانه استفاده می‌کردند، اما در شعر سپید «هرچه دو طرف دورتر و ناهمگون‌تر باشند» (شمیسا، ۱۳٤۲: ۱۰٦) با هنرمندی بیشتر شاعر روبه‌رو هستیم. آن ویژگی مشترک که تناسب را جمع می‌کند با خود شاعر است و این حاصل تجربه‌های شاعرانهٔ اوست که شاید ما حس کنیم، اما نتوانیم تعریف دقیق و تقسیم‌بندی کاملی از آن بیان کنیم:

آه ای مسافران از دریا تا من!
از دریا
از مرتع ستاره و کف
تا من ... (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۲٤۳).

در این شعر، میان «ستاره و کف»، که دو عنصر متفاوت از هم‌اند، با مقصد مشترک «من» تناسب برقرار شده است.

اغراق

اغراق نوعی مجاز است که به‌واسطهٔ آن شاعر شناخت عقلی را فرومی‌گذارد و چنان سخن می‌گوید که در عالم واقع امکان‌پذیر نیست یا حداقل با عقل مادی نمی‌توان آن را درک کرد. اگر اغراق با تناسب ذهنی خلق شود، از مهم‌ترین صورت‌های شعر برای ابداع و نوآوری است که فضاهای جدیدی را در اختیار مخاطب می‌گذارد. مانند دو شعر زیر:

نهادتان هم به وسعت آسمان است از آن پیش‌تر که خداوند ستاره و خورشیدی بیافریند (شاملو، ۱۳۷٦ الف: ۵۸).

دریچه‌ای که از آن می‌توان بام‌های دنیا را دید (علی‌پور، ۱۳۸٦: ۹۵).

جنبه‌های استدلالی

در شعر کلاسیک، صنایعی چون «حسن تعلیل» و «مذهب کلامی» و مانند این‌ها وجود دارد. شاعر ادعایی می‌کند و برای آن مثالی می‌آورد، اما رابطهٔ بین ادعا و مثال واقعی نیست. در بسیاری از مدعا ـ مثل‌ها، مثال‌ها در اثبات مدعا بیان می‌شود، اما ارتباط استدلالی و منطقی با آن ندارد، بلکه مدعا مقوله‌ای است و مثال مقوله‌ای دیگر

www.SID.ir

بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید
از یار آشنا سخن آشنا شنید

اما در شعر سپید، مدعا ـ مثل شکلی کاملاً استدلالی پیدا می‌کند و شاعر برای اثبات نظریهٔ شاعرانهٔ خود دلیلی می‌آورد که بر ادعای او کاملاً منطبق است:

ای خورشید نحیف
همهٔ زندگی‌ات را بتاب تا زیبایم گرم شود (علوی، ۱۳۸٦: ۲۰).

شاید علت این استدلال‌های شاعرانه نوعی تعهد شاعر به رعایت ساختار در محور افقی شعر است که او را ملزم می‌کند از عناصر وابسته به ادعا برای مثال استفاده کند. گاهی شکل این استدلال‌ها دربرگیرندهٔ قسمتی از واقعیات اجتماعی نیز است که در ادبیات کلاسیک نظیر آن کمتر دیده می‌شود.

برای مثال، در سال ۱۹۸۵، عکاس روزنامهٔ *تایمز*، از جسد کشته‌شدگان افغانستان عکس می‌گیرد و جایزه‌ای به این مناسبت دریافت می‌کند. شاعری افغان دراین‌باره می‌سراید:

ما کشته می‌شویم تا عکاس روزنامهٔ تایمز جایزه بگیرد

همچنین، در بیان واقعیت دیگری، با همین استدلال، شعری نوشته می‌شود:

ما می‌میریم تا شاعران بیمار شعر بگویند (همان).

در حقیقت، شعر در این استدلال‌پذیری‌ها، ضمن حفظ بافت و هویت شاعرانهٔ قوی و گویا، فقط بازگوکنندهٔ واقعیت است و در آن خیال چنان واقعی است که به آن نمی‌توان شک کرد. فنّ استدلال‌پردازی از واقعیت‌ها، که جان‌مایهٔ فضاسازی در شعر سپید است، از مشخصات و مؤلفه‌هایی است که قبل از سپیدسرایان کسی با این دقت به آن توجه نکرده است.

حس‌آمیزی

در شعر سپید، بسیاری از نظریه‌های شعر کلاسیک اختیار می‌شود، ولی هویت تازه‌ای به آن بخشیده می‌شود. این‌که با چشم‌هایمان بشنویم یا با گوش‌هایمان ببینیم فنّ تازه‌ای نیست و حتی در قرآن هم با نگاهی اندیشمند به آن اشاره شده است:

لایَسمَعُونَ حسّیسَهاً: آیا با گوش‌هایتان حس نمی‌کنید (انبیا: ۱۰۲).

در شعر کلاسیک، حس‌آمیزی در خدمت اندیشه‌ای است برای وحدت‌بخشیدن به عناصر وجودی انسان و تعریفی است از رابطهٔ ارتباط عمیق بین این عناصر. شاعر اندیشه را

Archive of SID
www.SID.ir

در قالب حس‌های متفاوت بیان می‌کند و از این طریق نوعی یگانگی در ادراک حقیقت هستی را به اشتراک می‌رساند. اما شاعران شعر سپید از حس‌آمیزی برای خلق فضاهای تازه‌تر بهره می‌جویند؛ اشعاری که شاید حس‌آمیزیِ اندیشمند شعر کلاسیک را نداشته باشد، اما بی‌تردید از نظر فرم و جسارت شاعرانه بدیع‌ترند: «صدای تو را نوشیدم». این تجربهٔ شاعرانه دیگر در رؤیای وحدت و کثرت و فلسفه و عرفان نیست، بلکه از تشنگی معصومی صحبت می‌کند که با صدا سیراب می‌شود و حسی عاشقانه است آمیخته به نوآوری که بیشتر از اندیشه به خلاقیت توجه دارد و قادر به برقراری رابطه با مخاطبی است که با این‌گونه فضاسازی‌ها آشنا است؛ بی‌آن‌که به اندیشه و تفکری جدی نیاز داشته باشد. درواقع، برای درک حس‌آمیزی در شعر سپید نه به تعامل اندیشه و خواندن یا نوشتن، بلکه به آشنایی ذهنی و قبلی با این قبیل ساختارهای شاعرانه نیازمندیم. بدیهی است که در ادراک این قبیل لحظات شاعرانه، برخلاف حس‌آمیزی‌ها در شعر کلاسیک، همیشه نوعی ابهامِ پیچیده در سادگی وجود دارد که لذت از متن را افزایش می‌دهد. برای مثال، استنباط مخاطب از «اشک تلخ» به برداشت شخصی او از مفهوم «تلخ» بستگی دارد: می‌تواند از این ترکیب ناامیدی، گلایه‌گذاری، غم، بی‌وفایی، و ... را استنباط کند و یا این‌که همهٔ این مفاهیم را در حس «جدایی» دریابد. از مؤلفه‌های مهم حس‌آمیزی در شعر سپید، ابهام‌آفرینی است که به شعر وجاهت و به مخاطب لذت می‌بخشد همچنین، فضای شعر را با آرایه‌ای ادبی به اصل زیبایی‌شناسی در شعر گره می‌زند: «نگاه از صدای تو ایمن می‌شود» (شاملو، ۱۳۷۶ ب: ۲۶۲). ادغام حس‌های بصری و شنوایی فضایی در شعر می‌آفریند که قلمروهای جدیدتری از ذهن را به خود مشغول می‌کند.

ارتباط آغاز و پایان در شعر سپید

زمانی‌که شعر، به محور عمودی پایبند باشد، ساختار آن به‌گونه‌ای است که، از آغاز تا پایان شعر، وحدت اندیشه و خیال در یک حرکت ممتد شاعرانه به هم مرتبط‌اند. بدیهی است که در نظریه‌های جدید شعر امروز، که بر شعر سپید هم بی‌تأثیر نیستند، شعر از پرداختن به توضیح و نتیجه‌گیری و صدور حکم نهایی منع شده است؛ مسئله‌ای که در شعر کلاسیک حتی در میان مدعیان نوگرایی نیز رعایت نمی‌شود. شاعر شعر کلاسیک، به‌خصوص در ابیات پایانی، می‌کوشد نتیجهٔ شعر را بیان کند. شاید از مهم‌ترین علل گرایش به نتیجه‌گیری در شعر، تلاشی است که شاعران برای خلق ارتباط بین عناصر اندیشه‌ساز در چیدمان شعر به‌کار می‌بردند.

www.SID.ir

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، در شعر کلاسیک بیت ساختار افقی محکمی دارد، اما ساختار عمودی از نظر فضا و تصویر پراکنده است و شعر حول محور اندیشه به وحدت می‌رسد. در شعر سپید، این پراکندگی یک‌پارچه شده و برای حفظ ساختار شعر نیازی به صدور حکم و یا نتیجه‌گیری نیست، بلکه باید خیال، از آغاز تا پایان شعر، به شیوه‌ای منسجم در فضا و تصویر شعر جریان داشته باشد. در آغاز و پایان شعر، اندیشه چون جست‌وجوگری است که خیال را در می‌نوردد و مسیر را به تصویر می‌کشد، اما نتیجه‌گیری نهایی را بر عهدهٔ مخاطب می‌گذارد. نگارندهٔ مقاله بر این باور است که در شعر سپید رعایت ارتباط آغاز و پایان شعر می‌تواند موجب موفقیت شاعر و تأثیرگذاری شعر شود. همچنین، این شیوهٔ نگارش شعر از مهم‌ترین وجوه تمایز شعر سپید خوب از شعر سپید متوسط و ضعیف است.

از گورهای تازه که برمی‌گردی
ای سرگردانی
مباد تا هفت گام، سر بگردانی ...
تو در ظلمتی مه‌آلود نفس می‌کشی که در رگ‌هایت جریان دارد
و تغذیه می‌کنی از خون خویش
که بر پیشانی‌ات چین برمی‌دارد ...
از گورهای تازه که برمی‌گردی
ای زمستانی
مباد رد گام‌هایت را بر ماسه‌ها نپوشانی (علی‌پور، ۱۳۸٦: ۸٦).

نوع تصاویر در محور عمودی

در ادبیات کلاسیک، «بیت» واحد اندیشه است در قالب واژه‌های زنده‌ای که شاعرانگی را با وزن و قافیه تعریف می‌کنند. شاعر، در هر بیت، تصویرهایی خلق می‌کند که در یک ساختار افقی محکم با هم رابطه دارند. اما در شعر سپید این ساختار به‌گونه‌ای تغییر یافته است که چندین تصویر در توالی همسانی، از نظر فضا و ساختار کلمات، عقاید شاعر را منتقل می‌کنند؛ چنان‌که هر تصویر با تصویر بعد از خود تکامل‌یافته و به مخاطب عرضه می‌شود.

ساختار عمودی طبیعت شعر سپید به‌گونه‌ای شکل می‌گیرد و مسیر تکاملی را چنان دنبال می‌کند که اهمیتی همچون ساختار افقی می‌یابد. سپیدگوی موفق شاعری است که

www.SID.ir

ضمن خلق واحدهای کوچک تخیل و اندیشه در ساختار محکم افقی، از وحدت فضا و ساختار در کلیت شعر، ساختار عمودی، بهرهٔ کافی ببرد.

در ساختار عمودی شعر سپید، با بررسی تصویر مرکزی (کانونی) می‌توان نتیجه گرفت که کلیت تصویرها اتفاقی، عمیق، متحرک، و پویاست.

تصویر مرکزی (کانونی)

شاعری که به فردیت خود نزدیک می‌شود نوعی نگاه واحد در آثارش دیده می‌شود که شاخصهٔ سبکی او را شکل می‌دهد و با آن می‌توان جهان‌بینی و عواطف و تصاویر شعرش را بررسی کرد:

> نگرش واحد در یک تصویر کانونی متمرکز است و تمام ساخت‌ها و تصویرهای فردی بر گرد آن می‌چرخد (فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۷).

نگرش «سرگردانی بشر به‌دنبال حقیقت و یافتنِ آرامش»، در آثار شاملو به‌شکل «جزیره»ای نمایان می‌شود (تصویر مرکزی) که خیال شاعر «مسجد»ش را در آن می‌جوید و همهٔ تصاویر دیگر در رابطه با آن شکل می‌گیرند:

> خدای را مسجد من کجاست؟
> ای ناخدای من
> در کدامین آبگیر جزیرهٔ ایمن است؟

عاطفهٔ مرکزی شعر نیز «سرگردانی و حیرانی» شاملو است که تا پایان شعر ساختار عمودی را دربر می‌گیرد. از آن‌جا که پیرامون خیال شاعر را فضای جزیره‌ای نامعلوم فراگرفته است، تصویرهای دیگر شعر نیز با آن مرتبط‌اند.

> راه رسیدن به این «جزیره»:
> هفت دریای بی‌زنهار
> تنگاب‌های پیچاپیچ
> دریایی مرده
> پهنهٔ خاموش دریایی پوسیده
> دریایی جوشان با گرداب‌های هول و خرسنگ‌ها تفته
> دریای دمه‌خیز جوشان
> دیوارهای پوک پیچان ـ تنگابی کوتاه.

www.SID.ir

منظره‌ها و عناصر این «جزیره»:

مزرع سبز آبگینه ـ شبی، در تنگهٔ سنگی جای خوش‌تر دارد
آسمان، سربی و کوتاه است
موج و باد را سکونی جاودانه مسخ کرده
آفتاب، رطوبت‌زده است
هوا، گندیده و طاعونی است
دریا پوشیده از اجسادی است که چشم‌هایشان هنوز از وحشت طوفان برگشاده است
کشتی با سنگینی سیّال و غژّاغژّ دکل‌ها می‌گذرد
ماهیان با نقرهٔ کدر فلس در آب هستند
آب مانند آسمان باژگونه است و ماهی مانند ماه.

این عناصر و منظره‌ها نشان می‌دهند «جزیره»ای که شاملو «مسجد»ش را در آن می‌جوید، فقط برای شاعر خلق شده است و برای شناخت آن باید از عاطفهٔ سرگردان شاعر گذشت، اما با «طلوع خورشید زرد» و «صداقت از آب تا مهتاب گسترده» عاطفهٔ شعر به آرامش و رضایت بدل می‌شود و در پایان شاعر هدفش را از این جست‌وجو بیان می‌کند:

با دست‌های عاشقت
آن‌جا مرا مزاری بنا کن.

تصاویر اتفاقی

تصاویر اتفاقی حاصل ناخودآگاه شاعرند که در هر پاره در پی ادراک‌های ناگهانی او به شکلی کاملاً اتفاقی ظهور می‌کنند و معنایی سیّال به‌دست می‌دهد که در هر بار خوانش قسمی از آن کشف می‌شود. اما «تصویر اثباتی مولود یک ادراک حسی و حاصل اندیشه‌ای عقلانی است. مدلول کلمات این نوع تصاویر از معانی حرفی تجاوز نمی‌کنند و در سطح معنی ظاهری متوقف می‌شوند». (فتوحی، ۱۳۸۵: ۶۰– ۶۱). با توجه به ویژگی‌ها و مثال‌هایی که بررسی شد، درمی‌یابیم که تصاویر شعر سپید اتفاقی‌اند. نکتهٔ مهم این است که تصویر باید در محور عمودی بررسی شود تا اتفاقی یا اثباتی‌بودن آن مشخص شود؛ زیرا عواطف و واژگان و تخیل، که قبل و بعد از یک تصویر وجود دارد، ملاک تشخیص نهایی اتفاقی‌بودن اشعار است؛ برای مثال، شاملو تصویر خاصی از بیمارستان ارائه می‌دهد:

www.SID.ir

سراسر روز
پیرزنانی آراسته
آسان‌گیر و مهربان و خندان از برابرِ خوابگاه من گذشتند
نیمه‌شب پلنگک پرهیاهوی قاشقکی برخاست
از خیالم گذشت که پیرزنان باید به پایکوبی برخاسته باشند
سحرگاهان پرستار گفت بیمارِ اتاقِ مجاور مرده است (شاملو،۱۳۷۲: ۹).

شروع شعر، فضایی ملموس و عادی از بیمارستان و از برخاستن سروصدا هر تصوری به ذهن متبادر می‌شود جز این‌که عده‌ای مشغول رقص و پایکوبی باشند، اما در میانهٔ شعر با این تخیل ناب و اتفاقی مواجه می‌شویم. پایان شعر نیز عادی و مألوف است، اما زمینه‌ای است که توانایی خیال‌پردازی‌های شاملو را بیشتر دریابیم. ساختار عمودی شعر، یعنی قرارگرفتن خیال شاعر بین دو بند عادی و در فضای کلی بیمارستان، تصویری اتفاقی خلق کرده است.

تصاویر عمیق

نگرش گروهی از شاعران «به پوستهٔ اشیا و برونهٔ جهان است ... که تصاویری سطحی خلق می‌کند ... و گروهی دیگر به شعور درونی و جوهر اشیا توجه دارند ... که تصاویری عمیق حاصل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ٦۲ – ٦۳).

«تشخیص و فردیت» براهین آشکارند که عمق تصاویر شعر سپید را تأیید می‌کنند. شاعر هنگامی می‌تواند اشیا و پدیده‌ها را جاندار و ذی‌شعور نشان دهد که از حوزهٔ حواس فراتر رود و در کنه آن‌ها نفوذ کند و شعور ذاتی آن‌ها را دریابد. فردیت شاعر نیز برخاسته از عواطف و نگرش‌های درونی اوست و تصویری که از فردیت شاعر شکل می‌گیرد عمیق و درونی است.[۵]

تصاویر متحرک و پویا

تصویر، گزارشگر احوال درونی شاعر است. تصاویر آرام و ایستا یا متحرک و پویا از دنیای درونی شاعری متناسب با همان تصاویر حکایت می‌کند. دکتر شفیعی‌کدکنی، در کتاب *صور خیال در شعر فارسی*، عوامل تحرک و پویایی تصویر را «میزان نزدیکی شاعر به تجربه‌های خاص شعری، استفاده از تشبیه و تشخیص یا استعاره، موسیقی شعر، مایه‌گرفتن تصاویر شعری از طبیعت» می‌داند. هنگامی که در شعر «طبیعت» و «تشخیص» با هم آمیخته می‌شود، تصاویری متحرک و پویا خلق می‌شود:

www.SID.ir

و جنگل میدان است
و هر درخت سواری است
پا در رکاب گردباد
می‌پیچد و پیش می‌آید (علی‌پور، ۱۳۸٦: ۷۱).

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، می‌توان به عواملی که تصویر شعر را متحرک و پویا می‌کنند، دو مورد دیگر نیز افزود: مایه‌گرفتن از مضامین و عناصر اجتماعی و کثرت استفاده از تصاویر گسترده.

در شعر معاصر، اجتماع و سیاست نقش محوری دارند و از مضامینی‌اند که هیجانات و عناصر متحرک را به عرصهٔ شعر وارد کرده‌اند. البته در بعضی موارد، موضوعات سیاسی موجب بروز «ایستایی» شده‌اند، اما چندان چشمگیر نیست. در این مجال، بُعد «تحرک»بخشی، که بیشتر جلوه‌نمایی می‌کند، بررسی می‌شود. با کنار هم قراردادن برخی تصویرهای اجتماعی تحرک و پویایی آن‌ها مشخص می‌شود:

که می‌داند که من باید
سنگ‌های زندانم را به دوش کشم بسان فرزند مریم که صلیبش را
و نه بسان شما که دستهٔ شلاق دژخیمتان را می‌تراشید
از استخوان برادرتان
و رشتهٔ تازیانهٔ جلادتان را می‌بافید
ازگیسوان خواهرتان (شاملو، ۱۳۷٦ الف: ۹۰).

مرا به خاطر بسپارید
و این‌که کشوری کوچکم پیش از آن‌که زیر انبوه چکمه‌ها ناپدید شوم
مرا به خاطربسپارید (علی‌پور، ۱۳۸٦: ۳۳).

عناصر این تصاویر: جلاد، تازیانه، شلاق، انبوه چکمه، استحاله. فعل‌های این تصاویر: می‌تراشید، می‌بافید. چنان‌که مشخص است، عناصر و افعال تحرک و پویایی دارند که با جنب‌وجوش‌های اجتماعی متناسب است، اما تصاویری که با نگرش فلسفی، فردی، و ... سروده می‌شوند، اکثراً از عناصری آرام و ساکن استفاده می‌شود:

چندان که بگویم امشب شعری خواهم نوشت
با لبانی متبسم به خوابی آرام فرومی‌رود (شاملو، ۱۳۷٦ الف: ۱۱).

Archive of SID
www.SID.ir

تنهایی‌ها عمیق‌اند، عمیق
مثل صورت مردگان (شمس لنگرودی، ۱۳۸٦: ٤٥).

تصاویر گسترده نیز سبب پویایی و تحرک شعر می‌شوند؛ چراکه در بسیاری از سطح‌های شعر عواطف شاعر منعکس شده است و از همهٔ امکانات تصویر مانند قید و صفت و ساختار بلاغی و ... استفاده می‌شود. همچنین، ارکان تصویرساز (طرفین تصویر، ادات، ملایم، قرینه، وجه) سبب آفرینش شور و جنبش خاصی در شعر می‌شود. شاملو از این شیوه در مضامین گوناگون شعری استفاده کرده است و تصاویری متحرک و پویا خلق کرده که جنب‌وجوش غم‌انگیز یا شادی‌آوری را به مخاطب منتقل می‌کنند:

... که قیام در خون تپیدهٔ اینان
چنان چون سرودی در چشم‌انداز آزادی آنان رسته بود.

دراین تصویر، ادات (چون/ چونان)، وجه‌شبه (رسته) و گستردگی مشبه و مشبه‌به در سرتاسر تصویر کمک کرده است تا حس طغیانگری و عشق و اندوه شاملو با پویایی و تحرک به مخاطب منتقل شود.

طبق بررسی بخش‌های پیشین مقاله درمی‌یابیم که تجربهٔ شاعران سپیدگوی اکثراً تجربه‌ای اولیه همراه با کشف و ابداع است. شاعران سپیدگوی از تشبیه و تشخیص بیشترین بهره را برده‌اند که همهٔ این موارد در ساختاری منسجم و تصاویر عمیق و متحرک سبب خلق شعر سپید را می‌شوند.

نتیجه‌گیری

در شعر سپید، به محور عمودی تصویر توجه فراوانی شده که ناشی از نگرش اجتماعی شاعران است. جز در برخی اشعار، شعر به آن‌چنان رهایی و استقلالی دست یافته است که فردیت شاعر در ساختاری منسجم و متوالی ظاهر می‌شود. اما در شعر کلاسیک به محور افقی بیشتر توجه شده است.

دربارهٔ بافت عمودی شعر قانون مشخصی نمی‌توان وضع کرد؛ چراکه هر شاعری به شیوه‌ای کاملاً شخصی، با عواطف و نگرش‌هایی که ژرف‌ساخت شعر را تشکیل می‌دهند، ساختار عمودی شعرش را طراحی می‌کند. در ساختار عمودی، گاه با تصاویری روبه‌روایم که با پاره‌های خیال‌انگیز پیوندی روشن و بدون ابهام دارند. گاه خیال‌های شاعرانه در

www.SID.ir

فضاهای متعددی شناور است که موجب ابهام شاعرانه در تصاویر می‌شود، اما، با ژرف‌نگری در لایه‌های پنهان تصاویر، انسجام مستحکمِ محورعمودی شعر آشکار می‌شود.

در انسجام شعر، آزادگی تخیل و تکرارناپذیری شعر سپید در قالب شعر بسیار تأثیرگذار است و سبب هماهنگی میان تصاویر و زمینه‌های شعر می‌شود؛ زیرا این قالب ظرفیت پذیرش زمینه‌های متنوعی را دارد. شاملو با نگرش اجتماعی، سهراب با نگرش عرفانی، و موسوی گرمارودی با نگرش مذهبی توانسته‌اند از قالب سپید بهره جویند و تصویرهای متنوعی ارائه دهند. اما قالب‌های کهن معمولاً با زمینه‌های مشخصی هماهنگی دارند؛ مثلاً غزل با مضامین عاشقانه گرچه رفته‌رفته زمینه‌های عرفانی و اجتماعی و اخلاقی در آن راه پیدا کرده است.

در غزل معاصر، با مضامین سیاسی و حماسی آثار مواجه هستیم:

بر اندامی از خون، نشسته به زانو
تفنگِ پدر را به سینه فشرده است
تفنگی پُر از کینه که دشمنان را
نشان کرده و با گلوله شمرده است (صادقی بروجردی، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

اما همواره وزن و قافیه و نظم مصراع‌ها تخیل آزاد هنرمند را محدود می‌کند.

«تجدد و نوآوری» از دیگر عواملی است که سبب شده است شاعران توجه خاصی به ساختار عمودی شعر داشته باشند. فردیت شاعر تصاویری بدیع و یگانه خلق می‌کند، اما محور افقی محمل مناسبی برای ظهور آن نیست؛ بنابراین، شاعر ساختار عمودی شعر را برمی‌گزیند تا در بندها و خط‌های متعدد تصاویر فردی و تازه‌ای به نمایش بگذارد.

در محور افقی شعر سپید، «تنوع عناصر تصویرساز» درخور توجه است. عناصر حسی و انتزاعیِ طبیعت ناب و دنیای صنعتی مصنوع، از قدیم‌ترین تا تازه‌ترین و از مادی‌ترین تا معنوی‌ترین، گسترده شده‌اند. به‌کارگیری هر یک از این عناصر منوط چگونگی عواطف و نگرش شاعر است.

در محور افقی، هماهنگی «نوع تصویر» با زمینهٔ شعر اهمیت ویژه‌ای دارد. نوع تصاویر در اشعار شاملویی «تشخیص» است که در آثار بعد از دههٔ هفتاد «فضاسازی» جانشین آن می‌شود. از مطالب گفته‌شده دراین‌باره می‌توان چنین نتیجه گرفت که تصاویری که شباهت‌های دیریاب دارند برای مفاهیم فلسفی و دینی (غیرعاشقانه و غیرحماسی) و

www.SID.ir

تصاویری که شباهت‌های صریح و روشن دارند برای مضامین عاشقانه و حماسی مناسب‌اند. اما در شعر سپید، این قوانین درنوردیده شده‌اند و نوع تصاویر با قوانین خاص شعر سپید مشخص می‌شود.

در انواع مضامین شعر (فردی، فلسفی، دینی، حماسی) تشبیه و تشخیص با وجوه شباهت روشن بیشترین کارآیی را دارد. در شعرِ«عروسک کوکی» فروغ فرخزاد، که اندیشه‌ای کاملاً فلسفی دارد و مخاطب را به کاوش ذهنی در ارتباط با چراها و چگونگی‌های هستی وامی‌دارد، باز هم وجه‌شبه‌ها دیریاب نیستند، بلکه با زبان خاص شعر فروغ در اختیار مخاطب قرار گرفته‌اند:

می‌توان تنها به حل جدولی پرداخت
می‌توان تنها به کشف پاسخی بیهوده دل خوش کرد
پاسخی بیهوده آری پنج یا شش حرف
می‌توان چون صفر در تفریق و جمع و ضرب حاصلی پیوسته یکسان داشت.

برخلاف نتیجه‌گیری‌های پیشین، در شعرِ سهراب سپهری هم، به‌رغم این‌که موضوعی عرفانی دارد، وجه‌شبه تصاویر بسیار آشکارند:

من مسلمانم
جانمازم گل سرخ
کعبه‌ام بر لب آب
کعبه‌ام زیر اقاقی‌هاست
کعبه‌ام مثل نسیم
می‌رود باغ به باغ
می‌رود شهر به شهر (سپهری، ۱۳۸۱: ۳۶۰).

اما در شعرِ «شبانهٔ س۲» احمد شاملو، با وجود لحن حماسی شعر، وجه‌شبه‌های آن دیریاب‌اند:

مردی چنگ در آسمان فکند
هنگامی که خونش فریاد و دهانش بسته بود
عاشقان چنین‌اند
کنارِ شب
خیمه برافراز (شاملو، ۱۳۷۶ب: ۱۶۳).

www.SID.ir

با توجه به مثال‌های ذکرشده، می‌توان ادعا کرد که در شعر سپید، در خلق گونه‌های صورخیال، موضوع بی‌تأثیر است، و این احساسِ شاعر در لحظهٔ حدوث شاعرانگی است که به تشبیه، مجاز، استعاره، و ... هویت می‌بخشد و از آن‌ها برای خلق زیبایی بهره می‌جوید.

پی‌نوشت

۱. دیدگاه مکاتیبی که در شعر سپید مؤثرند، تیتروار ذکر شده است.

۲. این اصطلاح از کتاب *صور خیال در شعر فارسی* گرفته شده است.

۳. عناوین «تصویر اتفاقی» و «درون‌گرا» و «تصویر کانونی» از کتاب *بلاغت تصویر* (فتوحی، ۱۳۸۵) گرفته شده است. البته در این کتاب اشاره نشده که بررسی این مؤلفه‌ها در محور عمودی شعر امکان‌پذیر است.

٤. به‌کارگیری قید و صفت راهکار مناسبی برای تجدد و نوسازیِ تصویرهای تکراری به‌نظر می‌رسد. شاملو چنین می‌سراید:

اندوهش غروبی دلگیر است
در غربت و تنهایی
همچنان‌که شادی‌اش طلوع همهٔ آفتاب‌ها است

قید مبهم (همه) شعر را از تصویر مألوف و تکراری «شاد و خوشحال» مثل «طلوع خورشید» رها کرده و، با اغراق بیشتر، ایماژی متفاوت خلق کرده است.

۵. این دو مقوله در قسمت‌های پیشین توضیح داده شده است.

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۷۵). *گزینهٔ اشعار آتشی*، تهران: مروارید.
احمدی، احمدرضا (۱۳۸۶). *چای در فنجان غروب جمعه روی میز سرد می‌شود*، تهران: نشر ثالث.
احمدی، مسعود (۱۳۷۸). *باید برای بنفشه صبر کنی*، تهران: نشر همراه.
باباچاهی، علی (۱۳۷۹). *عقل عذابم می‌دهد*، تهران: نشر همراه.
باقری، عباس (۱۳۸۶). *از پلک سنگ*، تهران: صریر.
پاز، اوکتاویو (۱۳۸۲). *سنگ آفتاب*، ترجمهٔ احمد میرعلایی، تهران: زمان.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*، تهران: نگاه.
جعفریان، محمدحسین (۱۳۷۸). *گزیده ادبیات معاصر*، تهران: نیستان.
حقی‌پور، رحمت (۱۳۸۶). *یا تو...تمام گل سرخ*، تهران: تکا.

Archive of SID
www.SID.ir

رؤیایی، یدالله (۱۳۷۹). *گزیده اشعار*، تهران: مروارید.
رهنما، تورج (۱۳۸۵). *از شعر خاکستری تا شعر سپید*، انتخاب و مقدمه، تهران: ققنوس.
ساری، فرشته (۱۳۸۷). *شهرزاد پشت چراغ قرمز*، تهران: نگاه.
سپهری، سهراب (۱۳۸۱). *هشت کتاب*، تهران: طهوری.
شاملو، احمد (۱۳۷۲). *ققنوس در باران*، تهران: زمانه/ نگاه.
شاملو، احمد (۱۳۷۹). *حدیث بی‌قراری ماهان*، تهران: مازیار.
شاملو، احمد (۱۳۸۱). *ابراهیم در آتش*، تهران: نگاه.
شاملو، احمد (۱۳۷٦ الف). *آیدا: درخت و خنجر و خاطره*، تهران: مروارید.
شاملو، احمد (۱۳۷٦ ب). *شعر زمان ما*، گردآورنده: محمد حقوقی، تهران: نگاه.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳٦٦). *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.
شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۷). *چوپانی سایه‌ها*، تهران: تکا.
شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸٦). *ملاح خیابان‌ها*، تهران: آهنگ دیگر.
شمیسا، سیروس (۱۳٤۲). *بیان و معانی*، تهران: فردوس.
صادقی بروجردی، مسعود (۱۳۸۸). *صدای سوخته*،کرمانشاه: طاق بستان.
صلاحی، عمران (۱۳۷۸). *گزیده ادبیات معاصر*، تهران: نیستان.
ضیف، شوقی (۱۳۷٦). *پژوهش ادبی*، ترجمهٔ عبدالله شریفی‌خجسته، تهران: علمی و فرهنگی.
طاهری، حمید (۱۳۸٤). «لعل بیان حافظ»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، دورهٔ ۲، تابستان، ش ٤۱.
عبدالملکیان، گروس (۱۳۸۷ الف). *رنگ‌های رفتهٔ دنیا*، تهران: نگاه.
عبدالملکیان، گروس (۱۳۸۷ ب). *سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند*، تهران: مروارید.
علوی، الیاس (۱۳۸٦). *من گرگ خیالبافی هستم*، تهران: آهنگ دیگر.
علی‌پور، مصطفی (۱۳۸٦). *باران انگورهای سوخته*، تهران: تکا.
فتوحی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
فرخزاد، فروغ (۱۳٦۸). *مجموعه اشعار فروغ*، تهران: نوید (آلمان غربی).
قربانعلی، مهرنوش (۱۳۸٦). *به وقت البرز*، تهران: آهنگی دیگر.
کاظمی، محمدکاظم (۱۳۷۷). *روزنه*، مشهد: ضریح آفتاب.
کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۷). *رصد صبح: خوانش و نقد شعر جوان امروز*، تهران: سورهٔ مهر.
محمدی نیکو، محمدرضا و باقری ساعد (۱۳۷۲). *شعرامروز*، تهران: انتشارات بین‌اللملی الهدی.
محمدی، محمدحسین (۱۳۷٤). *فرهنگ تلمیحات شعر معاصر*، تهران: میترا.
مظفری ساوجی، مهدی (۱۳۸٦). *رنگ‌ها و سایه‌ها*، تهران: فیروزه.
مؤدب، علی‌محمد (۱۳۸۷). *عطر هیچ گلی نیست*، تهران: تکا.
همه‌خانی، کوروش (۱۳۷۸). *یک لخته تنفس من*، تهران: تارخ.

www.SID.ir
Archive of SID