شعر معاصر و چهار فرم غیرروایی

محمد خسروی شکیب*

استادیار دانشگاه لرستان

چکیده

نقد نو با سرکردگی منتقدانی چون پن وارن، ویمست، کلینث بروکس و رنه ولـک در تلاش برای خوانش و کشف دقیق و علمی توانایی ادبیات منظـوم، بـه تفـاوت‌هـا و تمایزهای بین شعر کلاسیک و شعر معاصر در ادبیات انگلیس رسید. شاخهٔ جنوبی نقد نو در امریکا که بیشتر از شاخهٔ شمالی در انگلیس ـ ریچارد، الیـوت، امپـسون ـ بـه مشخصه‌های هستی‌شناختی و صوری شعر توجه علمی داشتند، به این اعتقاد رسـیدند که عنصر غالب در نظام صوری اشعار کلاسیک روایت است. بروکس در کتاب شـعر *مدرن و کلاسیک* نظام صوری اثر هنری را تابع روح زمانه و میزان پیچیـدگی جامعـه می‌داند. او معتقد است که منتقدان باید در سطحی درونی‌تر، ژرف‌تر و انتزاعی‌تـر بـه آثار ادبی بنگرند. بروکس در کنار نظام روایتی حاکم بر شعر کلاسیک چهار نوع فـرم غیرروایی ـ مقوله‌ای، خطابی، انتزاعی، تداعی‌گرـ را برای شـعر معاصـر انگلـیس و امریکا در نظر می‌گیرد. او می‌گوید این نظام‌های غیرروایی پیچیده‌تر از نظـام روایـی هستند و گاهی نیز با هم می‌آمیزند و نظام صوری دشـوارتری را پـیش‌روی مخاطـب قرار می‌دهند. سؤال این مقاله این است که آیا می‌توان شعر معاصر ایران را با اسـتناد به این فرم‌های غیرروایی نقد صوری کرد یا نه؟ پیش‌فرض ایـن اسـت کـه در کنـار حضور فرم روایی در شعر نیما، اخوان و دیگران فـرم‌هـای غیرروایـی یـا صـورتی ترکیبی از چند فرم غیرروایی در شعر معاصر قابل کشف است که ایـن خـود لازمـهٔ روح زمان و مقتضیات مکان و هدف هنر در آن برههٔ زمانی است.

* Khosravi_shakib@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۸۹/۸/۳ **تاریخ پذیرش: ۹۰/۲/۵**

مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۸، شماره ۶۸، تابستان ۱۳۸۹

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، شعر معاصر، نظام صوری، فرم‌های غیرروایی.

مقدمه و طرح سؤال

قصه‌های کوچک و بزرگ ذهن و زبان انسان‌ها را احاطه کرده‌اند و ما همواره در برابر هجوم و تسلط این قصه‌های بلند و کوتاه از کودکی به جوانی و سپس به پیری می‌رسیم. *مثنوی معنوی* و *شاهنامه* و شعرهای بلند و روایی نیما یوشیج و دیگران را می‌خوانیم و به دنبال برهم‌نمایی ذهن خود با این قصه‌ها و روایت‌ها می‌گردیم. قصص و روایت پیامبران را از متن مجموعهٔ داستان‌ها می‌خوانیم و هر لحظه در معرض درک این روایات نوبه‌نو می‌بالیم. ساختار *قرآن* نیز تاحدودی بر قصه‌ها و روایات استوار است. همچنان‌که فیلم‌ها، نمایشنامه‌های تلویزیونی، قصه‌های مصوّر کودکانه، نقاشی‌ها، رقص و مجسمه‌ها از طریق روایت ما را فتح می‌کنند، لطیفه‌ها و قصه‌های کوتاه موجود در اشعار با کمک ساختار روایتی خاص خود ما را در برگرفته و به خود مشغول می‌کنند (بارت، ۱۹۸۸: ۸٤). حتی در خواب هم گریزی از ساختارهای روایتی رؤیاها نیست (بارت، ۱۹۷۲: ۲۸۵-۲۸۹). ما رؤیاها را به صورت قصه‌ها و روایت‌های فردی تجربه می‌کنیم. باید گفت اساس هر هنری قصه و روایت است و روایت خود شیوه‌ای بنیادین است برای آنکه انسان از کار و راز دنیا سر درآورد. قلمرو شعر نیز از این حکم کلی مستثنا نیست و باید پذیرفت که در ادبیات کلاسیک فارسی فرم روایی شکل مسلط ادبیات منظوم کلاسیک است. از *شاهنامه* و قصیده‌های فرخی و عنصری گرفته تا منظومه‌های سنایی و عطار و نظامی تا *مثنوی معنوی*، همه و همه، خصلت‌نمای فرم روایی موجود و مسلط بر ادبیات کلاسیک ما هستند. فرم روایی عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای علّی واقع در زمان و موقعیت (رنسوم، ۱۹٤۱: ۲۲۰). بنابراین، روایت آن چیزی است که معمولاً از اصطلاح «داستان» استنباط می‌شود و اغلب با یک موقعیت آغاز می‌شود و بر اساس یک الگوی علت و معلولی تحولات حاصل می‌گردد

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

و در پایان موقعیت جدیدی ایجاد می‌شود که پایان‌بخش روایت است (دریدا، ١٣٨١: ٧٣).

کلینث بروکس از منتقدان حلقهٔ فرمالیسم امریکایی در کتاب *شعر مدرن و کلاسیک* فرم را تابع مقتضیات و روح زمان و مکان می‌داند. او می‌گوید شعر کلاسیک متکی بر ساختار روایتی و به تبع آن موافق با درک خواننده است؛ اما شعر مدرن فرم‌های غیرروایی و پیچیده‌تری را طلب می‌کند (بروکس، ١٩٦٥: ١٨-١٩).

بروکس در کتاب *گلدان خوش‌نقش* ضمن نقد عملی تعدادی از شعرهای مربوط به ادبیات انگلیس، مخصوصاً دورهٔ رمانتیک، از چهار نوع فرم غیرروایتی خبر می‌دهد. سپس می‌کوشد فرم‌های کشف‌شده را با نمونه‌های رسا حمایت کند (بروکس، ١٩٨٩: ٣٥-٤٠). واقعیت این است که مرز کاملاً دقیقی را نمی‌توان میان این فرم‌های غیرروایی تصور کرد؛ بدین معنا که گاهی یک شعر، هرچند غیرروایی است، در قالب فرم خاص غیرروایی جای نمی‌گیرد و باید گفت که از آمیزش چند فرم غیرروایی ساخته شده است. در ادبیات فارسی نیز در کنار تسلط فرم روایی بر قلمرو شعر کلاسیک می‌توان انواع دیگر فرم را در حوزهٔ شعر معاصر پی‌گرفت و این فرم‌ها همان اهمیت را دارند که فرم روایتی در شعر کلاسیک دارد. شعرهای آموزشی، سیاسی و تبلیغی و شعرهای تصویری شامل آثاری می‌شوند که ممکن است نتوان به صورت خطی یک قصه و سیستم علّی را در آن‌ها پی گرفت (احمدی، ١٣٨٥: ٢٧). این شعرها فرم غیرروایتی را در پی می‌گیرند و در فرآیند معنادهی تسلیم نقد و تحلیلی می‌شوند که مسیر غیرروایتی شعر را دنبال می‌کند.

در کنار فرم روایی شعر کلاسیک می‌توان چهار فرم غیرروایی در شعر معاصر کشف و تحلیل کرد که عبارت‌اند از:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

۱. فرم مقوله‌ای (categorical)
۲. فرم خطابه‌ای (rhetorical)
۳. فرم انتزاعی (abstract)
٤. فرم تداعی‌گر (associational)

موضوع این است که شعر چه واکنشی از مخاطب خود طلب می‌کند؟ می‌خواهد به مخاطب دربارهٔ چه مقوله‌هایی اطلاعات بدهد و چگونه؟ آیا می‌خواهد استدلال متقاعدکننده‌ای را پیش بکشد؟ آیا تلاش می‌کند جنبه‌های تصویری خود را به رخ بکشد؟ یا می‌خواهد احساس و مفهومی را برانگیزد؟

تنوع و تفاوت بین انواع فرم‌های غیرروایی با اهمیت است، زیرا هرکدام از آن‌ها قراردادها، قواعد و قوانین خاص شعر خواندن و شبکهٔ معنادهی ویژهٔ خود را طلب می‌کنند و در عوض انتظارات متفاوت و بعضاً متضادی را در مخاطب خود برمی‌انگیزند. اگر در حال شنیدن یا خواندن یک شعر خطابه‌ای قرار بگیریم، شعر می‌کوشد متقاعدمان کند تا از یک سیاست و خط خاص عقیدتی حمایت کنیم و در این میان وابستگی و علقه‌هایی به وجود خواهد آمد. ممکن است نگرش تشکیک به آن پیدا کنیم و شواهد عرضه‌شده را سبک و سنگین کنیم تا شاید در نهایت ادعای شعر را رد کنیم، ولی اگر یک شعر انتزاعی را می‌بینیم و می‌خوانیم، احتمالاً غرق خواندن صورخیال و تخیل فرهیخته و پویای آن می‌شویم که از مقابل چشمانمان در بستر زبان و واژگان و تصاویر می‌لغزد. حال می‌پردازیم به چگونگی نقد این‌گونه فرم‌ها در شعر معاصر فارسی.

فرم مقوله‌ای

مقوله‌ها عبارت‌اند از دسته‌بندی‌هایی که افراد یا جوامع برای نظم‌بخشیدن به دانش خود از جهان ایجاد می‌کنند که این اصل انواع اغلب مبتنی بر فرضیه‌ها و تجارب علمی است

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

و شمول همه‌جانبه بر همهٔ داده‌ها در یک زمینه خاص دارد. برای مثال می‌توان گفت دانشمندان حوزهٔ زیست‌شناسی رده‌بندی‌هایی را در باب انواع گیاهان ـ دانه‌داران، بی‌دانگان، نهان‌دانگان و پیدادانگان ـ و جانوران ـ مهره‌داران، بی‌مهرگان، آبزیان و... ـ ارائه داده‌اند که محافل علمی امروزهٔ بشر بر آن‌ها اتفاق نظر دارند. اما بیشتر مقوله‌هایی که در زندگی با آن سروکار داریم، به اندازهٔ مثال‌های فوق علمی و دقیق و فراگیر نیستند. گاهی براساس عقل سلیم و درک عملی یا دیدگاه‌های ایدئولوژیک دست به دسته‌بندی‌ای می‌زنیم که همگی گروه‌بندی‌هایی زاییدهٔ باورهای پیچیده هستند و ممکن است در موشکافی‌های منطقی اعتبار خود را از دست بدهند. اگر شاعری بخواهد برخی اطلاعات را در مورد جهان به خواننده منتقل کند، مقوله‌ها می‌توانند اصول سازماندهی فرم شعر او را در اختیارش بگذارند. سازماندهی شعر مقوله‌ای غالباً ساده است، چرا که مبتنی است بر تکرارهایی با تغییرهای جزیی. در این‌گونه اشعار تصاویر بایستی به نحوی شبیه به هم باشند و در عین حال هر تصویری از تصاویر دیگر قابل تمییز باشد. چنین ساختارها و فرم‌هایی معمولاً یک موضوع اصلی را تعقیب می‌کنند که مقوله‌هایی را برای تقسیم شعر به بخش‌هایی معرفی خواهد کرد. شعر «صدای پای آب» سهراب سپهری نمونه‌ای از این فرم مقوله‌ای را نشان می‌دهد.

سازماندهی ساختار شعر «صدای پای آب» شامل یک معرفی از مقوله‌ای کلی ـ مرگ و زندگی ـ است که به دنبال آن بخش‌هایی می‌آیند که هرکدام از یک مقوله یا تفکر خاص حمایت می‌کنند.

جنگ یک روزنه با خواهش نور
جنگ یک تنهایی با یک آواز
جنگ خونین انار با دندان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

جنگ زیبای گلابی‌ها با خالی یک زنبیل
جنگ طوطی و فصاحت با هم
جنگ پیشانی با سردی مهر

فتح یک قرن به دست یک شعر
فتح یک باغ به دست یک سار
فتح یک کوچه به دست دو سلام
فتح یک شهر به دست سه چهار اسب‌سوار چوبی
فتح یک عید به دست دو عروسک، یک توپ

قتل یک قصه سر کوچهٔ خواب
قتل یک غصه به دستور سرور
قتل مهتاب به فرمان نئون
قتل یک بید به دست «دولت»
قتل یک شاعر افسرده به دست گل سرخ

من صدای نفس باغچه را می‌شنوم
و صدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد
و صدای سرفهٔ روشنی از پشت درخت،
و صدای پاک پوست انداختن مبهم عشق
و صدای باران را روی پلک تر عشق
و صدای موسیقی غمناک بلوغ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

روح من در جهت تازهٔ اشیا جاری است
روح من کم‌سال است.
روح من گاهی از شوق سرفه‌اش می‌گیرد
روح من بیکار است
روح من گاهی مثل یک سنگ سر راه حقیقت دارد.

زندگی رسم خوشایندی است
زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ
زندگی جذبهٔ دستی است که می‌چیند
زندگی، بعد درخت است به چشم حشره
زندگی گل به «توان» ابدیت
زندگی «ضرب» زمین در ضربان دل ما
زندگی «هندسهٔ» ساده و یکسان نفس‌هاست
زندگی ترشدن پی‌درپی
زندگی آب‌تنی‌کردن در حوضچهٔ اکنون است

پشت سر هیچ نیست
پشت سر مرغ نمی‌خواند
پشت سر باد نمی‌آید
پشت سر خستگی تاریخ است
پشت سر خاطرهٔ موج به ساحل صدف سرد سکون می‌ریزد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

مرگ پایان کبوتر نیست
مرگ در ذهن اقاقی جاری است
مرگ وارونهٔ یک زنجره نیست
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید
مرگ با خوشهٔ انگور می‌آید به دهان
مرگ مسئول قشنگی پر شاپرک است

کار ما نیست شناسایی «راز» گل سرخ
کار ما شاید این است
که در «افسون» گل سرخ شناور باشیم (سپهری، ۱۳۸۵: ۷٦).

در این شعر بلند و زیبا، فرم مقوله‌ای کاملاً آشکار است. تفکر «نظام احسن» این جهان با همه تنوعات و تفاوت‌هایش زیرساخت این شعر را محکم کرده است. این ایدهٔ کلی ـ نظام احسن ـ باعث شده است مقوله‌های گوناگونی در مجاورت همدیگر شعری بلند و غیرروایی را به وجود آورند که پایان‌بندی آن هم به مثابهٔ جمع‌بندی و تأکیدی است دوباره که خود به موضوع کلی شعر ارجاع می‌دهد و به‌عنوان نتیجه‌گیری تلقی می‌گردد که انرژی کل ساختار شعر در آن سرریز و تخلیه می‌شود.

در شعر «صدای پای آب» الگوها و مقوله‌های بسط ساختار هم ساده‌اند. در دو طرف ساختار این شعر مقولهٔ زندگی و مرگ قرار دارند که الگوهایی چون زمان حال و تقابل آن با گذشته و الگوی روح و فلسفهٔ حیات در اجزای طبیعت و قانون حاکم بر روابط این اجزا را در خود بسط داده‌اند. تزوتان تودوروف بر این باور است که بسط مقوله‌ها می‌تواند از کوچک به بزرگ، از محلی به ملی، از اسطوره‌ای به تاریخی یا از مذهبی به دنیوی یا از فردی به جمعی تنظیم گردد (تودوروف، ۱۹۸۱: ۷۱). از آن‌جا که فرم‌های «مقوله‌ای» به شیوه‌های کاملاً ساده بسط می‌یابند، جلب علاقهٔ خواننده مسئله‌ای

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

مهم در این نوع از فرم‌هاست (آرنهیم، ۱۹۷٤: ۱۱۲). اگر پیشروی از یک بخش به بخش دیگر اتکای زیاد به تکرار داشته باشد، انتظارات خواننده به‌سادگی برآورده می‌شود و شعر کسل‌کننده خواهد شد. شاعر در جهت هرچه جذاب‌ترکردن مقوله‌ها ممکن است چرخش‌هایی از آن‌ها ارائه کند تا خواننده و انتظارات فرمال و ذهنی او تحت تأثیر قرار بگیرد. این چرخش‌ها ممکن است صرفاً شامل یک معرفی از مقوله‌ای غیرمعمول باشند یا با استفاده از هنجارگریزی زبانی و دگرگونی‌های تصویری پیش‌بینی ذهنی مخاطب را در محورهای زبانی تحریک کنند و باعث جذابیت شعر شوند.

در شعر «صدای پای آب» محور افقی و عمودی زبان مورد هجوم ذهنی شاعر قرار گرفته است و این خود بهترین عامل برای گریز از کسل و بی‌روح شدن شعر شده است. مخاطب این شعر بسط ساده و دوستانهٔ مقوله‌های گوناگون را می‌پذیرد، اما دربرابر زبان و تصویر مصراع‌ها به درنگ و توقف واداشته می‌شود. مخاطب بارها از خود می‌پرسد جنگ روزنه با نور چیست؟ خواهش نور یعنی چه؟ فتح کوچه به دست دو سلام چگونه اتفاق می‌افتد؟ یا قصه چطور سر کوچهٔ خواب به قتل می‌رسد؟ کوچهٔ خواب کجاست؟ صدای نفس باغچه کدام است؟ جاری بودن روح در جهت تازهٔ اشیا یعنی چه؟ ده‌ها سؤال شیرین در جهت پذیرفتنی‌کردن این شعر ذهن مخاطب را تسخیر می‌کنند. در این شعر مقوله‌ها هرکدام نو به نو به‌وسیلهٔ توصیف‌های جذاب و بدیع باعث نگه‌داشتن مخاطب در راه کشف معنا و لذت ناشی از آن می‌شوند.

گاهی شاعر بخش‌های مجزای شعر را براساس سیستم‌های فرمال انتزاعی، خطابه‌ای و تداعی‌گر سازمان می‌دهد. شعر «صدای پای آب» اشکال و تصاویر متعددی را برای دادن جذابیت‌های انتزاعی در شعر گنجانده است، ولی درهرحال، فرم این شعر فرمی مقوله‌ای است که در آن جذابیت‌های انتزاعی تسلط دارد. پس اگر مخاطب این شعر

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

چنان مجذوب جنبه‌های انتزاعی شعر شود که تفاوت بین مقوله‌ها را از دست بدهد، درحقیقت نکتهٔ مرکزی معنایی شعر را از دست داده است. باید توجه داشت که چرخش‌های مقوله‌ای برای جذب مخاطب شعر است (لاج، ۱۳۸٦: ۳۰-۳۲). شعر «صدای پای آب» دارای ساختاری پیچیده‌تر و ژرف‌تر از آن است که صرفاً یک سلسله رویدادها را بدون به‌کارگیری الگوی بسط روایی در طول شعر نشان دهد.

فرم خطابه‌ای

شعرهای دیگری در حوزهٔ ادبیات منظوم معاصر وجود دارند که از فرم خطابه‌ای استفاده می‌کنند. در این نوع از فرم شاعر یک بحث اقناعی را عرضه می‌کند. هدف این‌گونه شعرها این است که درنهایت مخاطب خود را وادار کند تا دیدگاهی دربارهٔ موضوع شعر پیدا کند و شاید ملهم از آن دیدگاه اقدامی انجام دهد. این نوع شعر از این جهت که می‌کوشد مخاطب را نسبت به چیزی با پیامد عملی مجاب کند از فرم مقوله‌ای فراتر می‌رود (تولمین، ۱۹۸۵: ۲۳). این‌گونه فرم‌ها در تمام رسانه‌ها معمول هستند. در زندگی روزانه و در سخنرانی‌های رسمی و حتی در محاوره‌ها با این نوع فرم سروکار داریم. مردم غالباً می‌کوشند همدیگر را با پیش‌کشیدن بحث‌هایی متقاعد کنند. فروشنده در کار مجاب‌کردن خریدار است. دوستان سر میز نهارخوری از بحث‌های داغ سیاسی لذت می‌برند. ویژگی‌های فرم خطابه‌ای عبارت‌اند از:

فرم خطابه‌ای مخاطب را آشکارا مورد خطاب قرار می‌دهد و تلاش می‌کند او را به سوی یک ایقان فکری جدید و یک تلقی عاطفی نو یا اقدام عملی سوق دهد.

موضوع شعر یک حقیقت علمی نیست، بلکه به دیدگاه افراد مربوط می‌شود؛ دیدگاهی که ممکن است در باب آن نگرش‌های متفاوت و متعددی داشته باشند که همهٔ آن‌ها هم به یک اندازه پذیرفتنی هستند. باید گفت چون شعرهای خطابه‌ای با باورها و استدلال‌ها سروکار دارند، خواهی نخواهی، به حوزهٔ ایدئولوژی وارد می‌شوند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

درحقیقت، هیچ‌یک از فرم‌های مقوله‌ای، انتزاعی و تداعی‌گر مثل فرم خطابه‌ای بر معانی ضمنی و استنباط‌های ایدئولوژیک استوار نیستند.

سومین ویژگی فرم خطابه‌ای از دومین ویژگی این‌گونه شعرها ناشی می‌شود، به‌طوری که اگر شاعر نتواند به نتیجهٔ قاطع دست یابد، به جای ارائهٔ دلایل منطقی صرف، به عواطف و برانگیختن احساسات ما متوسّل می‌شود.

الف ـ وقتی جهان/ از ریشهٔ جهنم
و آدم / از عدم
و سعی / از ریشه‌های یأس می‌آید
وقتی که یک تفاوت ساده / در حرف / کفتار را / به کفتر / تبدیل می‌کند
باید به بی‌تفاوتی واژه‌ها / و واژه‌های بی‌طرفی / مثل نان / دل بست
نان را / از هر طرف بخوانی / نان است! (امین‌پور، ١٣٨٦: ٣٤).

ب ـ آب را گل نکنیم
در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب
یا که در بیشهٔ دور، سیره‌ای پر می‌شوید
یا در آبادی، کوزه‌ای پر می‌گردد
آب را گل نکنیم
شاید این آب روان، می‌رود پای سپیداری، تا فرو شوید، اندوه دلی
دست درویشی شاید، نان خشکیده فرو برده در آب (سپهری، ١٣٨٥: ٦٥).

ج ـ تو را هنوز اگر هستی به جا مانده است
سفر کنیم سفر
سفر ادامهٔ بودن

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

ز سینه زنگ کدورت زدودن است
آری
سفر کنیم و نیندیشیم
اگرچه ترس در این شب
اگرچه با شب شومم
همیشه ترس قرین است
سفر کنیم سفر (مصدق، ۱۳۷۸: ۳۱۲).

دو نمونهٔ الف و ب سعی در متقاعدکردن مخاطبان دارند. در شعر نخست، شاعر در تلاش برای ایقان خواننده به استدلال‌هایی آویخته است که از نظر علمی رد و باطل هستند. هرچند «آدم» از ریشهٔ «عدم» نیست و هرچند «یأس و سعی» هم‌ریشه و «جهان» با «جهنم» از یک ریشه نیستند، اما شعر با فرم خطابی خود در پی استدلال و درنهایت ایقان مخاطب به‌وسیلهٔ استدلال‌های مکرر ـ و البته نادرست ـ است. این تمهیدات خود می‌تواند ضعف استدلال‌ها را در شعر بپوشاند.

سهراب سپهری، به‌عنوان شاعری حساس، شعر را به استدلال‌هایی مجهز کرده که با احساسات و عواطف مخاطب سروکار دارند و این موضع شاعر را نشان می‌دهد که در پی مجاب‌کردن خواننده است.

فرم انتزاعی

در فرم مقوله‌ای و خطابه‌ای، جنبه‌های تصویری وسیله‌ای هستند برای اطلاع‌دادن و ترغیب‌کردن. باید گفت ممکن است شعری را فقط در اطراف ویژگی‌های تصویری ناب ساختار داد. ما به‌عنوان مخاطب وقتی در برابر شعری قرار می‌گیریم که فرم انتزاعی دارد، به دنبال رویدادهایی نیستیم که به لحاظ علّی به هم مرتبط هستند تا روایتی را بسازند یا ادعایی را جستجو نمی‌کنیم که منجر به یک استدلال شود. در فرم انتزاعی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

سیستم کلی شعر را ویژگی‌های تصویری تعیین می‌کند. در شعر معاصر سهراب سپهری نمایندهٔ این‌گونه فرم‌ها است.

الف ـ

باران
اضلاع فراغت را می‌شست
من با شن‌های مرطوب عزیمت بازی می‌کردم
و خواب سفرهای منقش می‌دیدم
من قاتی آزادی شن بودم
من دلتنگ بودم
در باغ یک سفرهٔ مأنوس
پهن بود (سپهری، ۱۳۸۵: ۱۲۱).

ب ـ

ماه / رنگ تفسیر مس بود / مثل اندوه و تفهیم بالا می‌آمد
سرو/ شیههٔ بارز خاک بود / کاج نزدیک / مثل انبوه فهم
صفحهٔ سادهٔ فصل را سایه می‌زد
کوفی خشک تیغال‌ها خوانده می‌شد
از زمین‌های تاریک
بوی تشکیل ادراک می‌آمد (سپهری، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

ج -

با چنین قامت بالندهٔ سبز
کاج

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

در باغ
خدایی ابدی‌ست
گوش سرشار نماز باران
بهر میلاد پسرخواندهٔ خاک
مشکنیدش مبریدش یاران (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۵۱).

نمونه‌های فوق حول ویژگی‌های تصویری ناب ساختار یافته‌اند و گویی شاعر جز مقایسهٔ تصاویر و تقابل آن‌ها با همدیگر دغدغه‌ای نداشته است. تصاویر بالا لزوماً درون مقوله‌های مشخصی جای نمی‌گیرند و «رنگ تفسیر مس» در کنار «شیههٔ بارز خاک» و تصویر «انبوه فهم» و «بوی تشکیل ادراک» قرار گرفته است که جز احساس ناب در ژرف‌ساخت، هیچ عنصر وحدت‌بخشی در روساخت ندارد. این اشعار انتزاعی به شیوه‌ای ساختار یافته‌اند که می‌توان آن را تم و واریاسیون (variation) نامید (نیکولس، ۱۹۸۱: ۲۹). این اصطلاح معمولاً در موسیقی کاربرد دارد که ابتدا یک ملودی یا نوع دیگر از موتیف معرفی می‌شود و سپس چند واریاسیون از همان ملودی به دنبال آن می‌آید و غالباً با چنان تفاوت‌های شدیدی در گام و ضرباهنگ همراه است که تشخیص ملودی اصلی را مشکل می‌سازد. در این صورت تضادهای بی‌شماری در فرم‌های انتزاعی وجود دارد و بروز تفاوت‌های بی‌مقدمه و ناگهانی راهنمایی برای تفکیک بخش‌های مختلف خواهد بود.

در این‌جا اگر دو نمونهٔ بالا را شعر انتزاعی نامیده‌ایم به این معنا نیست که در آن‌ها تصاویر و موتیف‌های قابل شناسایی وجود ندارد. درست است که اشعار انتزاعی دارای اشکال و تصاویر و برهم‌نمایی‌های ناب و بدیع هستند که شاعر آن‌ها را در شعر خود ترسیم کرده است، ولی شاهکار شاعر در این‌گونه شعرها جداکردن اشیا و پدیده‌های واقعی از بافت روزمره و حقیقی خود است، آن هم به طریقی که کیفیت تجریدی آن‌ها جلوه‌گر شود. در شعر سهراب سپهری «باران»، «شن»، «سفر»، «باغ»، «ادراک»، «خوشهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

انگور»، «ماه»، «خاک»، «فهم»، «فصل»، «تیغال» و «ادراک» از بافت روزمره و حقیقی خود جدا مانده و در سطحی متعالی‌تر تجرید یافته‌اند که قوهٔ بداعت‌جوی ذهن مخاطب را به‌شدت متأثر می‌کنند. می‌توان گفت این جذابیت‌های انتزاعی و غیرکاربردی در راستای تقویت و حمایت از نظریهٔ «هنر برای هنر» است (گودمان، ١٩٥٤: ٣٠). چون به نظر می‌رسد تنها کاری که این شعرها می‌توانند انجام دهند ارائهٔ تعدادی تصویر جدید و جالب توجه است، اما باید گفت این‌گونه اشعار علاوه بر اینکه مخاطب را از بودن چنین اشکال و تصاویری آگاه می‌کنند، امکان بهتردیدن این موتیف‌ها را در بافت غیر روزمرهٔ خود ـ در طبیعت و در عمل ـ فراهم می‌آورند. از این رو، مخاطب نه تنها شعر را بلکه دنیای اطراف خود را هم از طریق آشنایی با کیفیت انتزاعی کامل‌تر و خوشایندتر درک می‌کند. در صحبت از این‌گونه اشعار می‌توان عبارت «هنر برای زندگی» را به کار گرفت، چرا که به اندازهٔ دیگر گونه‌های شعر باعث اعتلا و تعمیق زندگی مخاطبان می‌شود (فرای، ١٩٥٤: ١٤). نباید فراموش کرد که بسیاری از شاعران برای تقویت تازگی و تجدد تصویری شعر خود در درون دیگر انواع فرم شعر ـ مقوله‌ای، خطابه‌ای و تداعی‌گر ـ از بندها و بیت‌های کاملاً انتزاعی استفاده می‌کنند و گفتنی است که از استفاده از تصاویر انتزاعی در هنر شاعری گریزی نیست و می‌توان این فرم انتزاعی را در شعر همهٔ شاعران پی گرفت.

فرم تداعی‌گر

نظام حاکم بر فرم‌های تداعی‌گر کیفیت‌ها و مفاهیم بیانی را از طریق گردهم‌آوردن تصاویر القا می‌کند. آن‌چه تصاویر بازنمایی می‌کنند لزوماً مثل آن‌چه در سیستم‌های مقوله‌ای می‌بینیم، به مقولهٔ یکسانی تعلق نخواهد داشت؛ مثل آن‌چه در سیستم‌های

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

خطابه‌ای می‌بینیم، بحث و استدلال را پیش نخواهند کشید؛ مثل آن‌چه در سیستم‌های انتزاعی می‌بینیم، کیفیت‌های تصویری محض آن‌ها اساس مقایسه قرار نخواهد گرفت، ولی همین که تصاویر و صداهایی در کنار هم قرار می‌گیرند خواننده را تشویق می‌کنند که به دنبال تداعی‌هایی که آن‌ها را به هم مربوط می‌کنند بگردد.

الف ـ

افتاد / آن‌سان که برگ / آن اتفاق زرد / می‌افتد

افتاد/ آنسان که مرگ / آن اتفاق سرد/ می‌افتد

اما

او سبز بود و گرم که / افتاد (امین‌پور، ۱۳۸٦: ۷۲).

ب ـ

دیروز/ ما زندگی را / به بازی گرفتیم

امروز/ او / ما را...

فردا؟ (امین‌پور، ۱۳۸٦: ٤۳).

ج -

و قاف

حرف آخر عشق است

آنجا که نام کوچک من

آغاز می‌شود! (امین‌پور، ۱۳۸٦: ٥٤).

چ -

هرگز!

هرگز چه قاطعیت بی‌رحمی

در بند بند خویش

می‌پرورد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

هرگز چه واقعیت تلخ برهنه‌ای‌ست
هر حرف آن‌چنان خشن و سخت
گویی که حلقه‌ای‌ست چو زنجیر اعتماد (رحمانی، ١٣٨٥: ٤٤٦).

د-

وقتی میان بازوان تو
از عشق روئینه می‌شوم
اسفندیار عاشقان
جهانم (رحمانی، ١٣٨٥: ٦٧٤).

تصویرسازی موجود در فرم تداعی‌گر می‌تواند طیفی گسترده از تصاویر قراردادی تا کاملاً اصیل را شامل شود. در این تصاویر، ارتباط مفهومی می‌تواند کاملاً آشکار باشد یا مطلقاً پیچیده و غامض (گمبریچ، ١٩٤٩: ١٠). در نمونهٔ سوم علاوه بر اینکه تصویرسازی اصیل و بدیع است ارتباط مفهومی کاملاً آشکار نیست و مقصود شاعر در پردهٔ ابهام است. آیا شاعر عاشق است؟ آیا شاعر از عشق جدا افتاده است؟ درحقیقت، به دلیل مسبوق به سابقه نبودن تصویر و تداعی‌های متعدد نمی‌توان تفسیری متقن از این شعر ارائه داد. این احتمالات تفسیری متعدد لزوماً به همدیگر وابسته نیستند. یک تصویرپردازی کاملاً اصیل می‌تواند استنباط‌های احساسی یا مفهومی کاملاً آشکاری داشته باشد. ما در مقام خواننده باید فرم تداعی‌گر را در سطحی کاملاً «موضعی» بپذیریم و آن مجاورت پهلو به پهلوی تصاویر اصیل یا قراردادی است. با این حال، از آن‌جا که سیستم فرمال تداعی‌گر، هم از نظر موضوع و هم نظر ساخت‌وساز نامحدود است، مشخص‌کردن چند بخش قراردادی که شعر تداعی‌گر در آن‌ها قرار بگیرد ناممکن است. در فرم مقوله‌ای هریک از مقوله‌ها باید مشخص باشند وگرنه دلیل وجود

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

شعر از دست خواهد رفت. اگر مخاطب نتواند مراحل استدلال یک شعر خطابه‌ای را درک کند آن شعر بی‌معنی خواهد شد. چرخش‌های روی یک تم در شعر انتزاعی کیفیت‌هایی تصویری را به ما ارائه می‌دهد که بی‌واسطه و به صورتی که هستند دریافت‌شدنی‌اند.

باید پذیرفت که تکرار موتیف‌ها ـ مرگ، زندگی، آزادی، درد و تنهایی ... ـ اصلی بنیادین در شعرهای معاصر است. این تکرار در فرم تداعی‌گر اهمیت زیادی دارد. فرم تداعی‌گر که فاقد ساخت‌وساز آشکار روایی، مقوله‌ای و خطابه‌ای است، بر این متکی است که ما با عناصر تکرارشوندهٔ فراوان روبه‌رو شویم. فرم تداعی‌گر مانند فرم انتزاعی ایجاب می‌کند که خواننده موتیف‌ها را به‌خاطر بیاورد و شعر را حول آن‌ها وحدت بدهد. در شعرهای فوق، تصاویر به‌کاررفته اغلب معانی چندان آشکاری القا نمی‌کنند. منظور از کنار هم قرارگرفتن آن‌ها در نمونهٔ «الف» تاحدودی مبهم است. با این حال، جاهای خالی را با تخیل بالغ پر کنیم، کاری که بیشتر در هایکوهای ژاپنی مرسوم است. می‌توان جلوه‌ای از حال و هوای یک حالت روحی در آن یافت، چیزی که در هیچ‌یک از تصاویر به‌صورت جداگانه حضور ندارد، بلکه از مجاورت تصاویر حاصل می‌شود.

فرم تداعی‌گر تمایل شدیدی به تفسیر، یعنی نسبت دادن معانی کلی به شعر، دارد. با وجود این، ما در برخورد با یک شعر تداعی‌گر سردرگم نیستیم؛ هرچند ممکن است از مجاورت‌های تکان‌دهنده، بدیع و حتی پیچیده استفاده کرده باشد، می‌تواند احساس یا اندیشهٔ کاملاً آشنایی را برانگیزد. در شعر بالا مثل اغلب اشعار تداعی‌گر هدف این است که یک احساس یا یک مفهوم آشنا از طریق تصویرهای جدید و مجاورت‌های بدیع جانی تازه بگیرد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

نتیجه‌گیری

در جهت شناخت درست یک شعر از تحلیل نظام فرمال گریزی نیست، چرا که از طریق گذشتن از صورت و شکل و ساختار شعر است که تفاسیر و معناهای احتمالی به خواننده تسلیم می‌شود. با وجود تسلط فرم روایی در حوزهٔ شعر کلاسیک، می‌توان تصور کرد که قلمرو شعر معاصر در حاکمیت فرم‌های غیرروایی، یعنی مقوله‌ای، خطابه‌ای، انتزاعی و تداعی‌گر، قرار دارد. در کنار حضور کم‌رنگ فرم روایی، مخصوصاً در شعرهای نیما یوشیج و اخوان، فرم بسیاری از اشعار مقوله‌ای است. به این معنی که موضوعی کلی در این‌گونه شعرها بیان می‌شود و مقوله‌های متعدد و متفاوتی در پی همدیگر موضوع اصلی را بسط می‌دهند. گاهی نیز فرم و ساختار اشعار خطابه‌ای است که با آویختن به استدلال و شواهد به دنبال ایقان فکری و ذهنی مخاطب در جهت هماهنگ‌شدن با پیام شعر برمی‌آید. فرم انتزاعی یکی دیگر از فرم‌های رایج در شعر معاصر است که با کمک تصاویر و تنوع آن‌ها و الگو و جایگاه روزمرهٔ پدیده‌ها موتیف‌ها را نقض می‌کند و درنهایت باعث تازگی و طراوت درک خواننده می‌شود. فرم تداعی‌گر نیز با توسل به مجاورت و تکرار تصاویر هم‌عرض باعث می‌شود تا کیفیت‌های احساسی و مفهومی با طول و عرض متغیر در شعر اتفاق افتد. در کنار این گونه‌های متعدد نظام فرمال ممکن است انواع فرم‌ها در ترکیب با هم به کار گرفته شود و همیشه گفتن اینکه یک شعر مانند «صدای پای آب» به‌صورت خالص از چه فرمی استفاده کرده است آسان نیست. در شعر «صدای پای آب»، که وجه فرم مقوله‌ای غالب است، در بعضی از مقوله‌ها شاهد روایت‌های کوتاه نیز می‌توان بود. با این حال، معمولاً یک نوع فرم غالب و مسلط است و ساختار شعر را تعیین می‌کند و بسط می‌دهد. برای شناختن اصل بنیادین ساختاری یک شعر توجه به آغاز و انجام آن کمک فراوانی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

می‌کند، زیرا محکم‌ترین سرنخ‌ها در آغاز و پایان قرار دارند. به علاوه، نحوهٔ بسط بین این برهم‌نمایی آغاز و پایان معمولاً کمک می‌کند که روابط و نظام فرمال حاکم در درون اثر مشخص گردد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۵) *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳) *پیش‌درآمدی بر نظریه‌های ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. ویراست دوم. تهران: مرکز.

دریدا، ژاک و دیگران (۱۳۸۱) *به‌سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

لاج، دیوید و دیگران (۱۳۸٦) *از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

سپهری، سهراب (۱۳۸۵) *هشت کتاب*. چاپ دوم. تهران: طهوری.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸٦) *گزیدهٔ اشعار*. چاپ ششم. تهران: مروارید.

رحمانی، نصرت (۱۳۸۵) *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸) *آیینه‌ای برای صداها*. چاپ ششم. تهران: علمی.

مصدق، حمید (۱۳۷۸) *مجموعه اشعار*. چاپ ششم. تهران: زریاب.

Arnheim, Rudolph (1974) *Art and visual perception*, 2end ed. Berkeley: university of California press.

Barthes, Rolan (1988) *Image- Music- Text*, Stephan Heath, New Yourk: Hill & Wang.

Barthes, Rolan (1972) *Critical essay*. Trans. Richard Howard, Evanston: Northweston University press.

Brooks, Cleanth (1965) *Modern poetry and the Tradition*. Chape Hill: University of North Cariolina press.

Brooks, Cleanth (1989) *The well-Wrought Urn*. London: Dennis Dobson.

Frye, Northrop (1954) "the rhythm of Association: lyric", In *Anotomy of Criticism Princeton*: Princeton university press.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]

Gombrich, E.H (1949) *the sense of order: A study in the psycholgy of Decorative Art*. Ithaca: Cornell university press.

Goodman, Paul (1954) *Lyrical poems: speech, feeling, motion of thought In Structure of literature*. Chicago: university of Chicago press.

Nichols, Bill (1981) *Ideology and the image*, Bloomington: Indian university press.

Ransom (1941) *The new criticism*: Norfolk,ct: New Directions, P.220.

Todorov, Tzvetan (1981) *Introduction to Poetic*; trans. Richard Howard; Brighton Harvester.

Toulmin, Stephen (1985) *the use of Argument*, Cambridge Cambridg university press.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1389.18.68.13.7]