پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۷) بهار ۱۳۹۶، صص ۴۸ – ۳۳

حرکت در اشعار غیرروایی شاملو

(با تأکید بر حرکت تصویر)

مهدی دهرامی[۳]

چکیده

هدف این مقاله بررسی سیر و حرکت شعر بر اساس تصاویر آن در شعر شاملو است. مقصود از حرکت تصویر در این مقاله یعنی تغییر، دگرگونی، جهش و تبدیل اندام‌وار و ارگانیک یک تصویر به تصویر یا تصاویر دیگر به‌گونه‌ای که بتوان سیر و حرکتی طبیعی را میان آن‌ها درک کرد. در برخی از اشعار شاملو تصاویر مبدا و مقصد دارند و به گونه‌ای در امتداد یکدیگر قرار گرفته‌اند و فاصله میان آن‌ها با عناصری پر شده است که هنگام خواندن ترتیبی میان آن‌ها شکل گرفته و نوعی حرکت و سیر زمان در آن‌ها حس می‌شود. حرکت میان این‌گونه تصاویر را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: حرکت میان تصاویر واحد، حرکت میان تصاویر متنوع و حرکت میان تصاویر تلفیقی. این نوع تصاویر علاوه بر جنبه‌های زیباشناختی و تناسب با عاطفه و اندیشه شاعر، سیر و حرکت شعر را نیز بر عهده دارند و شعر را از ایستایی و سکون رهایی بخشیده، موجب پویایی و حس زنده بودن شعر می‌شود. علاوه بر آن، بررسی حرکت تصاویر انسجام شعر شاملو را نیز نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: تصویر، حرکت تصویر، شاملو، استحاله تصویر، انسجام شعر

---

۳. استادیار دانشگاه جیرفت.
تاریخ وصول: ۹۵/۱۰/۹ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۱/۳۰

مقدمه

حرکت از دیرباز یکی از مفاهیم مورد بحث میان علما و متفکران در عرصه‌های مختلف علمی، فلسفی، عرفانی و ... بوده و امروز نیز از مباحث مهم در فیزیک، هنرهای تجسمی، سینما، موسیقی و غیره است و حتی می‌توان از موضوعات مهم در ادبیات و شعر نیز محسوب کرد. هراکلیتوس از قدیمی‌ترین فیلسوفان یونانی معتقد بود همه چیز در حال حرکت و تغییر است. این جمله را از او می‌دانند که «ما نمی‌توانیم دوبار در یک رودخانه داخل شویم زیرا مدام آب‌های تازه روی ما جریان می‌یابد.» *(راسل، ۱۳٤۰: ٤۹)* این موضوع در متون و نظریات عرفانی نیز به وضوح دیده می‌شود و سیر نزولی انسان و تلاش او برای سیر و حرکت صعودی نشان دهنده اهمیت حرکت و سلوک انسان برای رسیدن دوباره به کمال محض است. می‌توان گفت اساس بیشتر اندیشه‌های عرفانی نیز تأکید بر حرکت دارد. آنچنانکه ابوسعید طی حکایتی می‌گوید: «هرچه ما خواستیم گفت، و همه پیغامبران بگفته‌اند او بگفت که از آن چه هستید یک قدم فراتر آیید.» *(منور، ۱۳۸٦ :۲۰۰)*

حرکت در اثر ادبی و شعر نیز جایگاه و اهمیت فراوانی دارد و می‌توان آن را عنصر مهمی در فضاسازی، پویایی و تحرک، سرزندگی و انسجام آن دانست. انواع حرکت در اثر ادبی را می‌توان به دو دسته حرکت روایی و غیر روایی تقسیم کرد. حرکت نوع نخست موجب ایجاد روایت و داستان می‌شود و کنش‌های داستان را به یکدیگر ملحق می‌سازد. رابطه علی معلولی و زمانی میان رخدادها موجب می‌شود سیر و حرکت داستان مشخص باشد. در مورد نوع نخست، قدیمی‌ترین جایی که می‌توان نظریه‌ای را در مورد وجود حرکت در ادبیات جست، نظریات ارسطوست. وی معتقد است اثری کامل و تام است که بدایت، واسطه و نهایت داشته باشد. بنابراین افسانه‌هایی که مضمون آن‌ها تراژدی است برای این‌که به حسن تالیف موصوف باشند نباید تالیف آن‌ها چنان باشد که بر حسب اتفاق و تصادف در یک جا شروع و در جایی دیگر ختم شوند *(ارسطو، ۱۳۵۲: ٤۵)*. میان بخش‌های مختلف اثر ارتباط و هماهنگی وجود دارد و حرکتی در آن‌ها حس می‌شود. وی معتقد است اثر باید در تالیف به‌گونه‌ای باشد که اگر یک جزء از آن اجزاء جابه‌جا یا حذف شود ترتیب به هم بخورد *(همان: ٤٦)*. تاکنون نظریات مختلف در حوزه روایت مطرح شده است که البته بحث این مقاله در مورد حرکت‌های روایی نیست.

نوع دوم حرکت که مدنظر نگارنده است در اشعار غیرروایی دیده می‌شود. جریان شعر از جایی آغاز می‌شود و تصاویر، اندیشه، عاطفه، معنا، درون‌مایه، فضا و عناصر دیگر شعر همخوان و هماهنگ با هم به پیش می‌رود. در این حرکت، مانند نوع قبل روایتی وجود ندارد که بتوان براساس رخدادها و کنش‌ها حرکت را درک کرد. برای درک این نوع حرکت ضروری است عنصری را مورد توجه و ردیابی قرار داد و سیر حرکت را بر پایه آن تعیین کرد. در میان عناصر شعر، تصویر عنصر مناسبی است که نشانگر حرکت شعر باشد زیرا از یک سو با عناصر معنوی شعر مانند عاطفه پیوند دارد و استمرار آن را نشان می‌دهد و از سویی دیگر با شکل‌ها و گونه‌های مختلفی ظاهر می‌شود و با تحلیل تغییرات و دگرگونی‌های آن می‌توان حرکت را در آن‌ها ردگیری کرد. از همین نظر، این مقاله به بررسی حرکت در میان تصاویر پرداخته است.

پیشینهٔ تحقیق

برخی تحقیقات به بررسی حرکت در شعر پرداخته‌اند که البته با تحقیق حاضر کاملا متفاوت است؛ روحانی و عنایتی (۱۳۹۱) در مقاله«حرکت در اندیشه و شعر شفیعی کدکنی» با تأکید بر سرزندگی و جنبش در واژگان، افعال و صفات، موسیقی و... روحیات شاعر را بررسی کرده و بر اساس عواطفی مانند شادی و خوش‌بینی و امید، شعر اخوان را نفی و انکار حرکت و شعر شفیعی را دارای جنبش و سرزندگی دانسته‌اند. اسماعیل شفق (۱۳۹۰) در مقاله «مضامین حرکت در شاهنامه» به چگونگی توصیف رفتار و حرکات پرداخته است. مفهوم حرکت و چگونگی بررسی آن در این تحقیقات چیزی کاملا متفاوت با بررسی این مقاله است. در زمینه تصویر در شعر شاملو نیز تحقیقات گسترده‌ای انجام گرفته است؛ از جمله پورنامداریان در *سفر در مه* فصلی را به این موضوع اختصاص داده است، طاهری و رحمانی در مقاله «تصویر شعر سپید» نشان داده‌اند تصویرهای شعر شاملو اغلب حسی‌اند و با عناصری طبیعی و تشخیص ساخته می‌شوند. نوع بررسی تصویر در این تحقیقات نیز متفاوت با مقاله حاضر است. البته برخی محققان مباحثی مطرح کرده‌اند که اگرچه مستقیم به موضوع مورد بحث ارتباط ندارد اما می‌توان به نوعی آن را در این راستا جای داد. حقوقی در چند شعر شاملو شروع و ختام آن‌ها را بررسی و در این راستا در

چند شعر به تناسب تصاویر آغاز و پایان شعر نیز توجه کرده است *(حقوقی، ۱۳۸۷: ۳٤)* پاشایی در کتاب نام همه شعرهای تو *(پاشایی، ۱۳۸۸: ۱۲۹)* و نیز ابوالفضل پاشا در مصاحبه‌ای به استحاله تصویر اشاره کرده‌است *(پاشا، ۱۳۸۰: ٤۲)* در استحاله تصویر و تناسب تصویر آغاز و پایان شعر می‌توان ردپایی از حرکت جستجو کرد. بنابه جستجویی که انجام شد تحقیق مستقلی که حرکت تصویر را رصد کند و انواع آن را دسته‌بندی کند، دیده نشد. مقاله حاضر به بررسی این عنصر در تصاویر شعر شاملو پرداخته و با مطالعه‌ای مستقل و گسترده‌تر و با دسته بندی تصاویر بر اساس سیر و حرکت، انواع آن‌ها را استخراج و تحلیل کرده است.

حرکت در شعر

هر اثر متشکل از خرده‌کردارهایی است که وجود آن‌ها در شاکله اثر کاملاً ضروری است چراکه شعر را به پیش می‌برد و رشد و تعالی می‌بخشد. شعر منسجم جریان هماهنگی است که در آن همه عناصر در هم تنیده‌اند: «شعر پیکره‌ای است کلامی و اندام‌وار که در آن تمامی اجزا و عناصر در خدمت ساختار نهایی شعرند و شعر موفق و کامل شعری است سازمند که در آن تمامی اجزا و عناصر، تصویرها، و فضاهای گوناگون شعر با هماهنگی کامل و تأثیر متقابل و متعامل مفاهیم نهفته در واژگان، گزاره‌ها و تصویرهای شعری در یکدیگر در پدید آوردن پیکره‌ای یک دست و اندام‌وار دخالت دارند.» *(ترابی، ۱۳۸۷: ۱٦۸)* همه عناصر شعر همخوان و هماهنگ با هم به پیش می‌رود و تا هنگامی که شعر به سرانجامی نرسیده است عناصر مخل و عناصری که سازگاری با عناصر دیگر نداشته باشد وارد شعر نمی‌شود. برخی حرکت در شعر را «میزان شادابی و تحرک یا خمودگی و عدم تحرک ارکان شعری» می‌دانند *(روحانی و عنایتی، ۱۳۹۱: ٤۷)* حرکت نشان‌گر حیات و سرزندگی است و از همین منظر برخی شعر منسجم را به گیاه مانند می‌کنند: «یک اثر منسجم مجموعه‌ای از استعاره‌هاست که شعر را به‌گونه‌ای عرضه می‌دارد که مانند یک گیاه تا رسیدن به فرم ثابت و ماندنی خود رشد می‌کند. جوهر اثر باید محکم و فرم آن زنده باشد و از داشتن فرم وارفته و شل پرهیز داشته باشد» *(هوف، ۱۳٦۵: ۲۹)* حرکت در شعر نشان می‌دهد شاعر در یک شعر به یک موضوع می‌اندیشیده نه چندین موضوع؛ یک

احساس داشته است نه چندین احساس؛ و همزمان با سرایش شعر، طرحی منسجم در ذهن او شکل گرفته و شاعر آن را به پیش برده است. البته گاهی حرکت در شعر با پرش ذهنی شاعر و تغییر موضوع همراه می‌شود؛ آن‌چنان‌که در برخی اشعار و قصاید سنتی دیده می‌شود. در این موارد از آنجا که فواصل میان بخش‌های حرکت بسیار وسیع و طولانی است و موضوعات نیز در هر جهش تغییرمی‌یابد نمی‌توان سیر حرکت را به خوبی درک کرد.

در برخی اشعار حرکت کاملاً محسوس است. در اشعار روایی بر اساس کنش‌ها و رابطه علت و معلولی میان آن‌ها و سیر زمان که ارتباط محکم و بنیادینی با حرکت دارد می‌توان این عنصر را نشان داد. اما در اشعار توصیفی، حرکت به گونه‌ای دیگر است. با آنکه این اشعار روایی نیست اما باز شروع، میانه و پایانی دارند و کلیتی منسجم و به هم پیوسته ایجاد می‌کنند. برخی از عناصر شعری، مانند عاطفه و اندیشه در پس زمینه شعر واقع‌اند و کمتر دستخوش تغییر و تحول می‌گردند. برای رسیدن به فرم منسجم و ساختمند شعر، وجود حرکت میان همه اجزا و عناصر شعر و به‌خصوص تصاویر اهمیت فراوانی دارد و آنچنانکه گیاه رشد و تکامل می‌یابد حرکت نیز شعر را رو به مقصود شاعر پیش می‌برد. در سیر یک شعر واژگان تغییر می‌یابند، تصاویر جایگزین یکدیگر می‌شوند اما نوعی سیر و حرکت و رشد در شعر حس می‌شود. یکی از عناصری که در صورت استفاده خلاقانه از آن می‌تواند حرکت شعر را برعهده بگیرد تداوم تصویر متناسب در شعر است.

حرکت تصویر

اساس تخیل برپایه نوعی حرکت در ذهن است و خلق هر تصویری برپایه نوعی حرکت و تکاپوی ذهنی در مجموعه‌ای از تجربیاتی است که هنرمند در حافظه دارد. به تعبیر درایدن «استعداد تخیل در نویسنده مانند سگی چالاک و تیزهوش جست و خیز می‌کند و در سرتاسر مزرعه حافظه پرسه می‌زند تا اینکه صیدی را که در صدد شکار آن است، پیدا کند.» *(برت، ۱۳۸۹: ۱۵)* شاعر مجموعه‌ای از تجربیات در ذهن دارد و هنگام قرارگیری در حالت عاطفی- که بیان او را به بیانی ادبی و تصویری تعالی می‌بخشد- به گذشته باز می‌گردد و پدیده یا شی‌ای را جایگزین پدیده یا شی حاضر می‌کند. بنابراین

اصل تصویر برپایه تکاپو و جست و خیز و به تعبیری حرکت ذهنی است. علاوه بر این حرکت، شاعر بر اساس طرح ذهنی خود، در طول شعر، تصاویر را به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که حرکت و سیر شعر محسوس و مستمر باشد. یکی از معیارهای زیباشناختی تصویر تناسب و پیوند آن‌ها با هم است. «آوردن تصاویر پیاپی به قصد تزیین و جلوه‌گری کلام، و پر زرق و برق نشان دادن سخن چندان تاثیرگذار نیست بلکه میزان مناسبت و ارتباط و پیوند بین تصاویر است که هم شعر را منسجم نشان می دهد و هم تاثیر عمیق‌تری بر مخاطب می گذارد.» *(دهرامی و عمران‌پور، ۱۳۹۲: ۷۰)* در سیر یک شعر منسجم تصاویر همچنانکه با هم تناسب دارند تغییر و دگرگونی می‌یابند اما این تغییرات و جایگزینی‌ها پریشان نیست بلکه وابسته به هم است و براساس روند شعر تغییر می‌کنند و حیات و سرزندگی به شعر می‌بخشد. رولان بارت در تفاوت میان عکس و فیلم می‌گوید: «عکاسی یادآور مرگ، و کشندهٔ زندگی است در حالی که سینما زنده کننده و حیات‌بخش است. تک تک قاب‌های یک فیلم چیزی جز عکس‌های مرده‌ای نیست اما همین تصاویر بی‌حرکت هنگامی که به‌طور مداوم و پی در پی دیده می‌شود همانند زندگی خواهد شد.» *(شیخ‌مهدی، ۱۳۸۲: ٤٧)* همین نظر را می‌توان در مورد تصاویر پراکنده و تصاویر مستمر و وابسته به هم در شعر نیز تعمیم داد. احساس حیات و پویایی در اشعاری که میان تصاویر آن تداوم و سیر و حرکت وجود دارد بیشتر از اشعاری است که تصاویر در آن مستقل و بدون ارتباط و تناسب و پیوند و تداوم آمده است. مشاهده تصاویر متوالی و مداوم و وابسته به هم حس زندگی و حرکت را به مخاطب منتقل می‌کند.

حرکت تصویر یعنی تغییر، دگرگونی و جهش اندام‌وار و ارگانیک یک تصویر به تصویر یا تصاویر دیگر به‌گونه‌ای که بتوان سیر و حرکتی طبیعی را میان آن‌ها درک کرد. براساس حرکت تصویر، اگر تمام اجزای شعر به جز تصویر را حذف کنیم باز می‌توان سیر شعر را دریافت و عنصر زمان که عامل مهم و بنیادین حرکت است در آن مشاهده کرد. بخش‌های دیگر شعر در واقع وظیفه رساندن تصویری به تصویر دیگر دارند. البته هر شعری دارای چنین خصوصیتی نیست. در بسیاری از اشعار، تصاویر به صورت مستقل، موازی، متقابل و پارداوکس‌وار و یا متناسب با عاطفه و موقعیت شعر و بدون پیوند میان آن‌ها با تصاویر پیشین ساخته شده است. در این اشعار میان تصاویر حرکتی دیده نمی‌شود و تصاویر

قابلیت جایگزینی با تصاویر دیگر دارند. حرکت تصویر در اشعاری است که میان تصاویر به جز تناسب آن‌ها با اندیشه و عاطفه، یکسانی‌هایی از نظر محل اخذ تصویر، قابلیت دگرگونی، هم‌سنخ بودن تصاویر با هم و از همه مهم‌تر توالی زمانی نیز وجود داشته باشد و به‌گونه‌ای در جریان شعر قرار گیرند که دگرگونی آن‌ها قابل توجیه باشد. البته در این‌گونه اشعار، تصاویر محوری و کانونی شعر را باید بازجست و بر اساس آن‌ها حرکت را نشان داد. توجه به این موضوع می‌تواند روشی برای خوانش شعر برپایه تصاویر باشد. در این مقاله انواع حرکت‌های تصویر در شعر شاملو نشان داده شده است. این حرکت در دسته‌هایی مانند حرکت میان تصاویر واحد، حرکت میان تصاویر متنوع، حرکت میان تصاویر تلفیقی جای می‌گیرند.

حرکت در میان تصاویر متنوع

بیشترین حرکت تصویر در اشعار شاملو میان تصاویر متنوع دیده می‌شود از همین روی نخست به این نوع حرکت می‌پردازیم. در برخی اشعار تصاویر از نظر طرفین تصویر کاملا یکسان نیستند اما باز چنان در هم فرو رفته و وابسته به یکدیگر شده‌اند که جایگزینی آن‌ها نوعی حرکت را در شعر نشان می‌دهد. قرارگیری تصاویر در این اشعار به‌گونه‌ای است که مخاطب می‌تواند ترتیبی میان آن‌ها بیابد. گاه یک یا چند تصویر به عنوان مبدا حرکت تصویرند و مقدمه و مکانی برای جهش و پرواز و صعود تصاویر بعد محسوب می‌شوند. در این اشعار تصویری می‌توان سیر تصویر و بلوغ آن‌ها را مشاهده کرد. تصاویر با یک تصویری اولیه و مقدمه‌گونه آغاز می‌شود و سرانجام با یک تصویر غایی که شاعر آن‌را با پیام و اندیشه خود عجین ساخته پایان می‌یابد، مثلا در شعر:

نه! / هرگز شب را باور نکردم/ چرا که/ در فراسوی دهلیزش/ به امید دریچه‌ای/ دل بسته بودم *(شاملو، ۱۳۸۹: ٤٤٤)*.

تصویر از شب و تداعی تیرگی آن آغاز شده و با آمدن دهلیز، تنگی و خفگی آن القا شده است و سرانجام حس امید و گشایش که مقصود شاعر بوده در آخرین بخش تصویر یعنی پنجره عجین شده است. حرکت از تصویری تار آغاز شده و به روشنایی ختم شده است. باز از این نوع است شعر:

شب/ با گلوی خونین/ خوانده‌ست/ دیرگاه./دریا/ نشسته سرد./ یک شاخه/ در سیاهی جنگل/ به سوی نور/ فریاد می‌کشد *(همان: ۳٤٦)*.

شعر با تصویری از شبی که گلویی خونین دارد آغاز شده و نشان دهنده آن است که فریادهایی عمیق و دردآلود از حنجره شب برآمده است. شاعر فعل ماضی نقلی را در مورد خواندن شب به کار گرفته است. این فعل بیانگر آن است که هرچند فریادها پایان یافته اما اثرات آن تا حال ادامه داشته و با این تمهید شعر برای تصویر پایانی آماده شده است. در ادامه، تصویری از دریایی سرد و آرام آمده و علاوه بر تیرگی، سکون و سردی نیز به فضای شعر تزریق شده است. این دو تصویر در حالت موازی و مبدا تصویرند و مقدمه‌ای برای تصویر نهایی محسوب می‌شوند. در نهایت تصویر پایانی شعر آمده و شاعر با پروراندن آن اندیشه خود را مبنی بر امید رهایی و نجات، در تصویر نهایی قرار داده است؛ یعنی شاخه نوری که در سیاهی جنگل به سوی نور فریاد می‌کشد. نور موجب ارتقا شب (تصویر نخست) شده و فریاد نیز تصویر سرد نشستن دریا را تغییر داده است. برخی این شعر را تحلیلی اجتماعی کرده و از این سه تصویر این‌گونه رمز گشوده‌اند: «۱. شبی (سرزمینی) که زمانی گلویی خونین داشته. ۲. دریایی (امواج مردمی) که اینک سرد (آرام) نشسته است. ۳. شاخه‌ای (انسانی) که از میان شاخه‌های جنگل (تمام افراد یک جامعه) به سوی نور فریاد می‌کشد.» *(حقوقی، ۱۳۸۷: ۳۰٤)* در این خوانش نیز پیوستگی و سیر تصویر مشخص و محسوس است.

در برخی از این نوع اشعار، تصویر دارای دو حرکت است. هر حرکت مبدا و مقصدی دارد اما هر دو در امتداد یکدیگر قرار گرفته و جریان شعر را به پیش برده‌اند. به عنوان مثال در شعر شبانه زیر:

«کلید بزرگ نقره / در آبگیر سرد/ شکسته‌ست./ دروازهٔ تاریک/ بسته‌ست./«ــ مسافر تنها! / با آتش حقیرت / در سایه‌سار بید / چشم‌انتظار کدام / سپیده‌دمی؟» / هلال روشن / در آبگیر سرد / شکسته‌ست / و دروازهٔ نقره‌کوب / با هفت قفل جادو / بسته‌ست.» *(شاملو، ۱۳۸۹: ۷۲۱)*

حرکت اول دارای سه تصویر است: ۱. شکسته شدن کلید بزرگ نقره در آب‌گیر سرد ۲.بسته بودن دروازه تاریک ۳. چشم انتظار سپیده دم بودن مسافر. در این حرکت، بیهودگی

انتظار مسافر تبیین شده است. حرکت دوم نیز دارای سه تصویر است. قرارگیری تصویری که در گیومه قرار داده شده است در وسط شعر آن را متناسب ساخته که در هر دو حرکت نقش داشته باشد: ۱.مسافری که چشم انتظار سپیده دم است ۲. هلال روشنی که در آبگیر سرد شکسته است ۳. دروازه نقره کوبی که با قفل جادو بسته شده. شاید در نگاه اول حرکت دوم نوعی اطناب به نظر آید اما با توجه به چشم‌انتظاری مسافر ضروری و معنادار است زیرا در دو سوی مسافر قرار گرفته و این نکته را تداعی می‌کند که برای این مسافر نه راه ادامه مسیر وجود دارد و نه راه بازگشت. در این شعر نیز دو حرکت دیده می‌شود و تصاویر در هم فرو رفته و به دلیل حرکت‌های مختلفی که گرفته‌اند پیچیده به نظر می‌رسند:

«شب تار/شب بیدار/شب سرشار است./ زیباتر شبی برای مردن. /آسمان را بگو از الماس ستارگانش خنجری به من دهد./شب/سراسر شب/یکسر/از حماسهٔ دریای بهانه‌جو بی‌خواب مانده است. /دریای خالی/ دریای بی‌نوا / جنگل سالخورده به‌سنگینی نفسی کشید و جنبشی کرد/ و مرغی که از کرانهٔ ماسه‌پوشیده پرکشیده‌بود / غریوکشان / به تالاب تیره‌گون/ درنشست./ تالاب تاریک/سبک از خواب برآمد/و با لالای بی‌سکون دریای بیهوده/ باز/ به خوابی بی‌رؤیا / فروشد../جنگل با ناله و حماسه بیگانه است/ و زخم تبر را با لعاب سبز خزه / فرومی‌پوشد./ حماسهٔ دریا / از وحشت سکون و سکوت است./شب تار است/شب بیمار است / از غریو دریای وحشت‌زده بیدار است/شب از سایه‌ها و غریو دریا سرشار است / زیباتر شبی برای دوست‌داشتن. / با چشمان تو مرا به الماس ستاره‌ها نیازی نیست. / با آسمان/ بگو» *(همان: ۳۵۹)*.

شعر با وصفی از شب آغاز شده است و در ادامه تصاویر در دو جهت مختلف و متقابل حرکت کرده‌اند: حرکت اول: ۱. شبی که از حماسه دریا بی‌خواب مانده و بیدار است. ۲.شاعری که به دنبال الماس ستاره‌هاست. حرکت دوم که از چند خرده تصویر ساخته شده است: ۱. جنگلی که نفس کشیده و جنبشی کرده ۲. مرغی که غریوکشان به تالابی نشسته ۳. تالابی که لحظه‌ای از حضور مرغ بیدار شده اما از خروش دریا–که در گوش او مانند لالایی است– دوباره در خواب فرو رفته است.

دو حرکت در تقابل هم قرار گرفته‌اند. حرکت دوم واضح‌تر است و رابطه علی–معلولی و زمانی دارد و از حیث اندیشه پایان تصویر خواب مرداب است پس به هیچ نوع آزادی و

خروش و بیداری دائم–که مقصود شاعر است– نرسیده و حرکت تصویر به آن ختم شده است. اما بخش نخست جهت دیگر تصویر است و شاعر با تکرار آن در ابتدا و انتهای شعر–البته با کمی تغییر– بر آن تأکید دارد. در پایان شعر، شاعر با نگاهی جزیی‌تر تصویر را نشان داده است. شبی که از غریو دریا بیدار است و از غریو دریا سرشار است. در بار نخست حس حماسی دارد و در بار دوم تلفیق حماسه و غناست که بارها در شعر و اندیشه شاملو دیده می‌شود. این تصاویر به هم گره خورده و با ظهور آن‌ها در امتداد یکدیگر حرکت شعر را به وجود آورده است. شبی که از خروش دریا بیدار است و شاعری که برپایه آن به دنبال خنجری ستاره‌گون می‌گردد که بخروشد.

در شعر زیر نیز حرکت میان تصاویر مختلف ایجاد شده است. پیگیری حرکت در این شعر موجب درک معنا نیز می‌شود و بهتر می‌توان به معنای مورد نظر شاعر پی برد:

آنکه می‌گوید دوستت می‌دارم / خنیاگر غمگینی‌ست / که آوازش را از دست داده است / ای کاش عشق را / زبان سخن بود/ هزار کاکلی شاد / در چشمان توست/هزار قناری خاموش / در گلوی من. / عشق را / ای کاش زبان سخن بود

آنکه می‌گوید دوستت می‌دارم / دل انده‌گین شبی‌ست / که مهتابش را می‌جوید./ ای کاش عشق را / زبان سخن بود / هزار آفتاب خندان در خرام توست / هزار ستارهٔ گریان / در تمنای من./ عشق را / ای کاش زبان سخن بود *(همان: ۱۲۶)*

شعر دارای دو حرکت است: ۱. خنیاگر غمگینی که آواز خود را از دست داده است ۲.هزار قناری خاموش که در گلوی راوی شعر است. حرکت دوم: ۱. شبی که مهتابش را می‌جوید ۲. تمنایی که هزار ستاره گریان در خود دارد. این دو حرکت، حرکت اصلی شعر است که با تصاویر دیگری(هزار کاکلی شاد در چشمان معشوق، و هزار آفتاب خندان در خرام او) پرورده شده و تقابل را نشان داده است. براساس حرکت تصویر می‌توان فهمید که مقصود شاعر از خنیاگر غمگینی که آوازش را از دست داده همان کسی است که هزار قناری در گلوی او خاموش است. و به همین گونه دو تصویر در حرکت دوم نیز یکسان است. تصاویر در سیر خود جایگزین شده‌اند و جریان شعر را به پیش برده‌اند.

صورت دیگری از این نوع تصویر به صورت استحاله ظهور می‌یابد. در استحاله تصویر، یک تصویر بر اساس حرکت خود بنابه موقعیت کلام در تصویری دیگر ذوب می‌شود. در

این حالت طرف اول (مشبه) تصویر یکسان و طرف دوم (مشبه به) متفاوت است. تصویر دوم علاوه برآنکه تازگی دارد در ژرف ساخت خود مفهوم تصویر اول را نیز داراست. دو تصویر چنان در هم فرورفته‌اند که نمی‌توان آن‌ها را متفاوت دانست. به عنوان مثال در شعر باران:

«آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم / در آستانهٔ پرنیلوفر، / که به آسمان بارانی می‌اندیشید و آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم/در آستانهٔ پرنیلوفر باران،/ که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود و آنگاه بانوی پرغرور باران را / در آستانهٔ نیلوفرها،/ که از سفر دشوار آسمان بازمی‌آمد» *(همان: ۳۶۲)*.

بانوی پرغرور عشق در سطر اول و دوم چنان با آسمان و باران آمیخته شده و در اندیشه آن‌ها فرو رفته است که در تصویر سوم در آن‌ها ذوب شده و به صورت بانوی پرغرور باران استحاله یافته است. بانوی پرغرور باران علاوه بر آنکه در این شعر تصویر تازه‌ای است و در سطرهای قبل نیامده اما در ژرف ساخت آن می‌توان تصویر نخست (بانوی پرغرور عشق) را حس کرد. به‌خصوص آنکه توضیحات شاعر در هر سه تصویر شباهت‌هایی با هم دارد و قرارگیری بانوی پرغرور باران (یا عشق) در آستانه نیلوفر در هر سه سطر حضور دارد.

در شعر بچه‌های اعماق نیز استحاله شکل گرفته است. در این شعر توصیفات تمهیدی به وجود آورده که مهمترین بخش شعر که برخاسته از نگرش مبارزه‌جویی شاعر است مناسب و مؤثر در شعر جای بگیرد؛ شهری بی‌خیابان و آغشته دود کوره و قاچاق و زرد زخم و بچه‌هایی که رو به روی باتلاق بی‌رحم تقدیر قرار گرفته‌اند. اوصافی که حس نفرت و خشونت نهفته در وجود بچه‌های شهر را نشان می‌دهد:

در شهر بی‌خیابان می‌بالند/ در شبکه مورگی پس‌کوچه و بن‌بست،/ آغشته دود کوره و قاچاق و زردزخم/ قاب رنگین در جیب و تیرکمان در دست،[بچه‌های اعماق[بچه‌های اعماق/ باتلاق تقدیر بی‌ترحم در پیش و/ دشنام پدران خسته در پشت،/ نفرین مادران بی‌حوصله در گوش و/ هیچ از امید و فردا در مشت، [بچه‌های اعماق] بچه‌های اعماق *(همان: ۸۰۶)*.

صفت اعماق در ترکیب«بچه‌های اعماق» ژرفای فرو رفتن در چنین محیطی را بهتر القا

می‌کند. با این توصیفات، «بچه‌ها» آرام آرام در واژه «کاوه» که نمادی برای مبارزه با فساد و تباهی است استحاله می‌یابند که با حنجره‌ای خونین می‌خوانند و درفشی به کف گرفته‌اند:

با حنجره خونین می‌خوانند و از پا درآمدنا / درفشی بلند به کف دارند [کاوه‌های اعماق] کاوه‌های اعماق *(همان: ۸۰۷)*.

حرکت در تصاویر واحد

در این نوع حرکت، تصاویری که در بخش‌های مختلف شعر آمده است از وجوه مختلف یک تصویر اصلی است و به تعبیری تصاویر هم‌سنخ‌اند و در روند شعر تغییرات اندکی در اجزای آن شکل گرفته است. این نوع تصویر در اشعاری که تصاویر کانونی دارند و نماد ساختمند در آن‌ها خلق شده بیشتر وجود دارد. زیرا در نماد ساخت‌مند «کل شعر حول یک پدیده یا یک تصویر می‌گردد و دیگر اجزای شعر یعنی تشبیهات و استعارات و ایضاحات شعری و خیالی در خدمت آن تصویر مرکزی قرار می‌گیرند و چنان آن تصویر کانونی را برجسته می‌سازند و قوت می‌بخشند که ماهیتی ادبی بخود می‌گیرد و به رمزی سرشار از ابهام هنری بدل می‌شود.» *(فتوحی، ۱۳۸٦: ۱۰٤)* تصویر اصلی در طول شعر حرکت می‌کند و تصاویر دیگر را نیز به پیش می‌برد.«هر سمبول مثل چوپانی است که گله‌ای از تصاویر مختلف را هدایت می‌کند و شاعر برای این که سمبول خود را که مثل جزیره‌ای است فرو رفته در دریای ذهن از اعماق آب به سوی روشنایی عینیت برساند و به آن درخشش واقعی بدهد تخیل خود را پیوسته به کار می‌اندازد.» *(براهنی، ۱۳۷۱: ٦۷۷)* بر اساس همین حرکت است که شعر معنای نمادین می‌یابد. در نماد اندام‌وار نمی‌توان با اتکا به همان تصویر مرکزی و بدون توجه توصیفات و تصاویر دیگر معنای نماد را دریافت و اصولا نماد اندام‌وار به شیوه استعاره نیست که به راحتی مشبه به را در یک نگاه جای مشبه گذاشت و معنا را دریافت بلکه تصویر مرکزی نیاز به پرورده شدن و گسترش دارد. مثلا در شعر ققنوس نیما *(نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۲۹۷)* نمی‌توان گفت ققنوس، شاعر است بلکه زمانی می‌توان آن را نمادی از شاعر دانست که تصویر حرکت کند و جنبه‌های مختلف خود را نشان دهد یعنی پرنده‌ای که ناملایماتی دیده است؛ دیگران آواز او را درک نمی‌کنند؛ سرانجام می‌سوزد و از خاکستر آن جوجه‌هایی سر بر می‌آورند. در این صورت است که

نمادی از شاعر می‌تواند باشد. به زبان دیگر در این نوع نماد بدون حرکت، تصویر مرکزی مفهوم نمادینی ندارد. در شعر شاملو نماد اندام‌وار از آن نوع که در اشعاری مانند ققنوس، کک‌کی، غراب، ماخ اولا، هیبره از نمیا یا اشعاری مثل زمستان از اخوان وجود دارد دیده نمی‌شود اما باز در برخی اشعار او حرکت میان تصاویر واحد شکل گرفته است.

در برخی اشعار شاملو تصویر دارای چند مرحله و حرکت است. در هر مرحله از نظر تصویری اجزای یکسانی وجود دارد و در امتداد مراحل قبل قرار دارد و با این کیفیت جریان تصویری شعر به پیش می‌رود. هر تصویر کنشی را تبیین می‌سازد و معنایی را انتقال می‌دهد. این اشعار در زیرساخت خود دارای روایت‌اند و اگرچه روایت به صورت مستقیم ظهور نکرده اما براساس رابطه علی–معلولی و سیر زمان قابلیت روایی‌شدن دارند. به عنوان مثال در شعر تمثیل:

در یکی فریاد/زیستن ـــ / [پرواز عصیانی فوّاره‌یی/که خلاصی‌اش از خاک/ نیست/ و رهایی را / تجربه‌یی می‌کند.] / و شکوه مردن/در فوارهٔ فریادی ـــ / [زمینت / دیوانه‌آسا / با خویش می‌کشد/تا باروری را / دست‌مایه‌یی کند؛/که شهیدان و عاصیان / یارانند/که بارآوری را/ بارانند/ بارآورانند.] /زمین را/ باران برکت‌ها شدن ـــ/ [مرگ فوّاره / از این‌دست است.] /ورنه خاک / از تو / باتلاقی خواهد شد/چون به گونهٔ جوباران حقیر مرده باشی/ فریادی شو تا باران /وگرنه/ مرداران!» *(شاملو، ۱۳۸۹: ۶۷۷)*.

این شعر دارای سه تصویر همراه با توضیحاتی هست که وظیفه آن‌ها حمل اندیشه بر تصویر است. سه تصویر عبارت است از:۱.فریاد مانند فواره‌ای که پرواز می‌کند ۲. مردن شکوهمند مانند فواره‌ای که به زمین می‌رسد ۳. باران شدن فواره و بارور ساختن زمین

هر سه تصویر هم‌سنخ‌اند و در امتداد یکدیگر قرار گرفته‌اند. فواره در کانون تصویر قرار گرفته است و با تغییراتی که در صعود و سقوط آن وجود دارد حرکت را نشان می‌دهد. شاعر در لابه‌لای تصویر اندیشه عصیان‌گر بودن و آزادی‌خواه بودن را فریاد می‌کشد و در استمرار و پرورده شدن این اندیشه، تصاویر در حال حرکت‌اند. در شعر «رود» *(همان: ۶۱۱)* نیز می‌توان همین نوع تصویر را دید.

تصاویر تلفیقی

در این نوع تصاویر یک تصویر در سیر و حرکت خود تا چند مرحله یکسان است اما ناگهان تصویری دیگر جایگزین آن می‌شود. به سخن دیگر، تلفیقی از نوع اول و دوم تصویر است که در بخش‌های قبل گفتیم. به عنوان مثال در شعر مجال:

«جوجه‌یی در آشیانه/گلی در جزیره/ستاره‌یی در کهکشان./با پیشانی بلندت به جرمی اندیشیدی/ که در پوسته می‌رست/تا باغچه را/به نغمه/سرشار کند/همچنان که عصارهٔ خاک / از دهلیز ساقه می‌گذشت/تا چشم‌انداز تابستانه را/ به رنگی دیگر/بیاراید/بر جزیره‌یی که می‌گذرد/با گردش تپندهٔ روزان و شبان/ از برابر خورشیدی/ که در خود/می‌سوزد./تو میلاد را/دیگربار/در نظام قوانینش دوره می‌کنی،/ و موریانهٔ تاریک/ تپش‌های زمانت را/ می‌شمارد.» *(همان: ۷۴۸)*

سه تصویر نخستین مبدا حرکت‌اند: جوجه‌ای در آشیانه، گلی در جزیره، ستاره‌ای در کهکشان. مرحله دوم تصویر، گوشه‌ای دیگر از همان تصاویر ارائه شده و به صورت لف و نشر هریک بخش دوم زندگی آن‌ها را با گذشت زمان نشان می‌دهد: سرشار شدن باغچه از نغمه (متناسب با جوجه)، گذشتن خاک از دهلیز ساقه (رشد گیاه) (متناسب با گل)، عبور در برابر خورشیدی که در خود می‌سوزد (متناسب با ستاره).

در مرحله سوم هر سه تصویر به یک تصویر ختم شده است که هم سنخ با بقیه نیست: موریانه‌ای تاریک که زمان را می‌شمارد. همه تصاویر به تصویر موریانه تاریک رسیده است. آغاز زندگی و میانه آن متنوع است اما پایان یک چیز است: تاریکی و مرگ. شاعر روایت‌هایی از زندگی را در قالب حرکت تصاویر نشان داده است. شعر معروف «هنوز در فکر آن کلاغم» نیز دارای همین نوع حرکت است:

«هنوز/ در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش: / با قیچی سیاهش/ بر زردی برشتهٔ گندمزار/ با خش‌خشی مضاعف/ از آسمان کاغذی مات/ قوسی برید کج،/و رو به کوه نزدیک/ با غار غار خشک گلویش/ چیزی گفت/که کوه‌ها/ بی‌حوصله/ در زلّ آفتاب/تا دیرگاهی آن را / با حیرت/در کلّه‌های سنگی‌شان/ تکرار می‌کردند./گاهی سوآل می‌کنم از خود که/ یک کلاغ/با آن حضور قاطع بی‌تخفیف/وقتی/ صلات ظهر/ با رنگ سوگوار

مصرّش/ بر زردی برشتهٔ گندمزاری بال می‌کشد/ تا از فراز چند سپیدار بگذرد،/ با آن خروش و خشم/ چه دارد بگوید/با کوه‌های پیر/کاین عابدان خستهٔ خواب‌آلود/در نیمروز تابستانی/تا دیرگاهی آن را با هم/ تکرار کنند؟» *(همان: ۷۸۳-۷۸٤)*.

حرکت شعر دارای سه تصویر است: ۱. کلاغی که بر بالای گندم‌زار چرخ می‌زند و قوسی از آسمان می‌چیند. ۲. کلاغی که رو به کوه، غارغار خشکی می‌کند ۳. کوه‌هایی که غارغار آن را تکرار می‌کنند. دو تصویر هم سنخ‌اند و تصویر سوم متفاوت اما در امتداد تصاویر قبل است. تصاویر نخست تصاویری قابل فهم‌اند. شاعر بر تصویر سوم تأکید دارد و آن را دوباره با لحن پرسشی تکرار می‌کند و ابهام شعر را برای همیشه باقی می‌گذارد. گویی تصویر نهایی را خواننده باید کشف کند تا حرکت شعر کامل شود.

نتیجه

شعر منسجم و ساختمند متشکل از اجزا و عناصری در هم تنیده است که با هم سیر شعر را به پیش می‌برند و رشد و تعالی می‌بخشند. حرکت در شعر به‌خصوص میان تصاویر جایگاه و اهمیت فراوانی دارد و علاوه بر نشان دادن انسجام شعر، در درک معنای شعر نیز راهگشا و مفید است. ذهنیت شاعر در طول شعر، تصاویر را به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که حرکت و سیر شعر محسوس باشد. در اشعار شاملو تصاویر مبدا و مقصد دارند و هنگام خواندن نوعی حرکت و سیر زمان میان آن‌ها حس می‌شود. این حرکت‌ها در دسته‌هایی مانند حرکت میان تصاویر واحد، حرکت میان تصاویر متنوع، حرکت میان تصاویر تلفیقی جای می‌گیرند. در نوع نخست، تصاویری که در بخش‌های مختلف شعر آمده است از نظر طرفین تصویر یکسان و هم‌سنخ است و در روند شعر تغییرات اندکی در اجزای آن شکل می‌گیرد. در نوع دوم تصویر از نظر اجزای ساخت، یکسان نیستند اما باز در ساختمان شعر چنان در هم فرو رفته و وابسته به یکدیگر شده است که جایگزینی آن‌ها نوعی حرکت را در شعر نشان می‌دهد. گاهی نیز با استحاله تصویر، دو یا چند تصویر در یکدیگر ذوب می‌شوند و تصویر تازه‌ای خلق می‌کنند. در نوع سوم یک تصویر در چند مرحله حرکتی، یکسان است اما ناگهان تصویری دیگر جایگزین آن می‌شود اما رابطه علی – معلولی یا زمانی میان آن‌ها وجود دارد و شعر را به پیش می‌برد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ارسطو، (۱۳۵۲). **فن شعر**. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چ۳، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲. براهنی، رضا، (۱۳۷۱). **طلا در مس** (در شعر و شاعری). ج ۱، تهران: ناشر نویسنده.

۳. برت، آر. ال، (۱۳۸۲). **تخیل**. ترجمه مسعود جعفری، چ ۲، تهران: مرکز.

۴. پاشایی، ع، (۱۳۸۸). **نام همه شعرهای تو**. چ ۳، تهران: ثالث.

۵. پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱). **سفر در مه**. تهران: نگاه.

۶. ترابی، ضیاءالدین، (۱۳۸۷). **بامدادی دیگر** (نگاهی تازه به شعر احمد شاملو). تهران: افراز.

۷. حقوقی، محمد، (۱۳۸۷). **شعر زمان ما ۱** (احمد شاملو). چ ۱۰، تهران: نگاه.

۸. راسل، برتراند، (۱۳۴۰). **تاریخ فلسفه غرب**. ترجمه نجف دریابندری، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۹. شاملو، احمد (۱۳۸۹). **مجموعه آثار؛ دفتر یکم: شعرها**. چ ۹، تهران: نگاه.

۱۰. منور، محمد، (۱۳۸۶). **اسرارالتوحید**. تصحیح و شرح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۷، تهران: آگاه.

۱۱. نیما یوشیج، (۱۳۸۹). **مجموعه کامل اشعار**. به کوشش سیروس طاهباز، چ ۱۰، تهران: نگاه.

۱۲. هوف، گراهام، (۱۳۶۵). **گفتاری درباره نقد**. ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر.

ب) مقالات

۱۳. پاشا، ابوالفضل، (۱۳۸۰). "**شعر حرکت، شعر استحاله**". در مجلهٔ آزما، شماره ۱۲. صص۴۰-۴۳.

۱۴. دهرامی، مهدی و عمرانپور، محمدرضا (۱۳۹۲) "**نقد و بررسی عاطفه در اشعار نیمایوشیج**". در پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شماره بیستم، صص ۶۵-۸۲.

۱۵. روحانی، مسعود و محمد عنایتی، (۱۳۹۱). "**حرکت در اندیشه و شعر شفیعی کدکنی**. در بوستان ادب، سال چهارم، شماره سوم، صص ۴۳-۶۲.

۱۶. شیخ‌مهدی، علی، (۱۳۸۲). "**بررسی حرکت در تصویر سینمایی**". در نشریه فارابی، شماره ۴۹، صص۴۷-۵۶.

۱۷. طاهری، حمید و مریم رحمانی، (۱۳۹۰). "**تصویر در شعر سپید**". در فصلنامه ادبیات پارسی معاصر، سال اول، شماره دوم، صص ۸۸-۵۷.

۱۸. فتوحی رودمعجنی، محمود و مریم علی‌نژاد، (۱۳۸۶). "**نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی**". در نشریه پژوهش‌های ادبی، ش ۵ (۱۸).