**پیرنگ شاعرانه در شعر شفیعی کدکنی**

**بر پایه «کوچ بنفشه ها» و «سیمرغ»**

 علی اصغر ارجی

**چکیده:**

شعر معاصر برای رسیدن به انسجام، دلالت های زیاد و لذت، نیازمند پیرنگ شاعرانه است. و م. سرشک مانند نیما و اخوان ثالث چه در نوشته ها و نظریاتش و چه در شعر خود به آن اهمیت خاص داده است. او بر پایه دیدگاه های فرمالیست ها و ساختارگرایان ادبیت و قواعد زیباشناسی را مبنای قضاوت و تحلیل اثر ادبی می داند و تلاش می کند از تمام هنرسازه ها و تمهیدات طرح یا پیرنگ استفاده کند تا ساختاری تازه و شکیل به شعرش بدهد. دو شعر مورد نظر ما در این مقاله واجد پیرنگ شاعرانه اند؛ به این صورت که در آن ها، ظرافت های ادبی و مضمون سازی ها به جای محور افقی شعر در محور عمودی گسترش یافته است. موقعیت ها و بخش های شعر آگاهانه و به تناسب جابه جا و چینش شده اند. فضاسازی ها با تکیه بر عینیت و وضوح تصویر پدید آمده اند و از عنصر نماد برای گسترش معنا در ساحت عمودی شعر استفاده شده است.

**کلیدواژه ها**: پیرنگ، هنر سازه، محور عمودی، نماد، فضا سازی، روایت.

**مقدمه**

فورستر در تعریف داستان می گوید :« داستان نقل وقایع است. ترتیب توالی زمانی در مثل ناهار پس از چاشت و سه شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ» او آن گاه به اهمیت طرح و اصل علَیت در داستان پرداخته، می گوید:« و بر همین منوال داستانی که واقعا داستان باشد، باید واجد یک خصیصه باشد: شنونده را بر آن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهد آمد و بر عکس ناقص است، وقتی کاری می کند که خواننده نخواهد بداند که بعد چه خواهد شد» (آلوت:1368،369).

اما امروزه به موضوع «طرح» از منظر های گوناگون توجه می شود. به این صورت که در کنار اصل علّیت، به عوامل دیگری که به شکل گیری داستان کمک می کند، هم چون: اصل زمان، اصل جا به جایی، افق دید راوی و سرعت و کندی حوادث نیز تاکید می شود. ( ارجی : 1392). به این خاطر فرمالیست ها «طرح» را نه تنها ترتیب حوادث، بلکه کلیه تمهیدات به کار گرفته شده برای قطع و تاخیر روایت می دانند؛ چیزی که زمینه آشنازدایی را فراهم می آورد و مانع می شود تا حوادث، متعارف و آشنا به نظر برسند (سلدن:1377،52). آن گونه که شکلوفسکی می گوید:« طرح عبارت است از آن روند آشنایی زدایی که داستان برمی گزیند»(اخوت:1371، 54).

**طرح شاعرانه**

بر این مبنا صورتگرایان نه تنها داستان را نیازمند «طرح» می دانند، بلکه معتقدند هر اثر ادبی و هنری به ظرافت های چگونگی بیان احتیاج دارد و شعر از این قاعده مستثنا نیست. چنان چه شمس لنگرودي در کتاب «تاريخ تحليلي شعر نو» طرح شاعرانه را تنها زمينه ذهني هنرمند قبل از نوشتن مي‌داند و مي­گويد: «در انواع اشعاري كه در آن براي ذهني ساختن انديشه از عينك كمك گرفته مي­شود، طرح شعر اهميت بسيار دارد» (لنگرودی:1370،167). البته طرح داستان و روایت با « طرح شاعرانه» متفاوت است. در طرح شاعرانه قواعد علُی و چفت و بست های روایی مد نظر نیست. اصولاً طرح شاعرانه صرفاً برای اشعار روایی نیست و هر شکل و نوع شعر را شامل می شود. شاعر می خواهد طرح را در اراده و اختيار تخيل خود قرار مي­دهد، آن را شخصي و منحصر به خود مي­كند. با کمک آن وحدت و انسجام به شعر ببخشد و راه های درک و لذت را برای مخاطب تسهیل کند. و فراتر با جا به جایی فضاها و موقعیت ها و تعلیق و ابهام آفرینی به شکلی منسجم و نظام مند، عادت احساس و ادراک را بشکند و زمینه را برای معناسازی بیشتر و شگفت فراهم سازد. از این رو هوشنگ گلشیری که یافته­های تازه ایی در این زمینه دارد، دركتاب «ستايش شعر سكوت» طرح و ساختمان این گونه اشعار را برخلاف الگوی قصه­های منظوم کهن که به ترتیب وقایع و زمان خطی پایبند است، بر پایه جا به جایی وقایع و بخش­های شعر و تدوین آن­ها می­داند، چیزی که به اعتقاد او باعث شده ذهن پیچیده و مشکل­پسند انسان معاصر از آن لذت ببرد و به تکثر معنایی که شاعران نوپرداز با این شگرد به وجود می­آورند، علاقه نشان دهند (گلشیری: 1388،90).

خصوصاً در شعر نو دیگر پای­بندی عرفی به قوافی و ردیف­ هم وجود ندارد تا مانع پرواز ذهن و خیال­پردازی شود. اساساً «استقلال بیت به استتیک قدما ضربه وارد کرده است. چرا که شاعران برای اظهار توانمندی و صلاحیت شاعری خود هم و غم خود را مصروف این می کردند که معنا را در یک بیت تمام کنند و زیبایی شعر را نیز حتی المقدور به طور کامل در همان بیت بگنجانند. این امر باعث می شد تا شعر قدما محور عمودی خیال نداشته باشد و از طرفی دیگر روایت و روایت گری جایش را به عنصر توصیف بدهد. توصیفات پراکنده و مجزا خواننده را نیز در برخورد با شعر این شاعران همواره دچار مشکل می کرده است»( بشردوست:1379،96). در مقابل شعر نو به خاطر این که از الگوی بند در نظام صوری خود، نظیر نما و پلان در سینما، استفاده می­کند، این کار بیشتر از بیت ها و مصراع­ها، فواصل زمانی و مکانی، حوادث و بخش‌ها را در محور عمودی شعر نشان می­دهد؛ به این صورت که هر بند شعر یک بعد زمانی و مکانی روایت یا توصیف را بازگو می کند. شاعر در این نوع شعر دستش باز است تا با برهم زدن توالی بخش­ها، تغییر پرشتاب فضاها، تعلیق داستانی، برش­ها و تراکم تصاویر و فلاش بک و فلاش فورواردها، شبکه­ای پیچیده و بی پایانی از ترتیب و ترکیب بسازد و با آشنایی زدایی از متن به ظرافت­های تازه­تری از بیان برسد. طرح به شاعر امروز کمک می کند تا با نخی نامرعی درهم ریختگی احساسات اش را نظم ببخشد و فراتر از همه این ها به او کمک می کند تا به اجزای شعر، دقیق شده و آن ها را به اصطلاح پلان به پلان پیش ببرد. طرح شاعرانه فضاسازی به شعر امروز داده و ضرباهنگ پرشتابی به آن بخشیده است و با ایجاز و فشرده گویی، عناصر غیر روایی و غیر شاعرانه را حذف کرده است. باعث شده مطلع و بخش اغازین شعر جذاب و خیزان و پایان بندیش دقیق و باز باشد. شعر فراز و فرود پیدا کند و نظام معنایی متکثر بیابد (ارجی: 1392). به طور کلی همه این ظرافت ها در محور عمودی شعر و فضا سازی بروز می کند.

در میان شاعران شعر نو، نیما بیش از هر شاعری به فرم و طرح شاعرانه پرداخته است. از گفته ها و نوشته های او نیز چنین برمی آید که با زمینه و طرح قبلی شعر می سروده است: «خواسته‌ام به خيال خودم گوشت و پوست به آن داده باشيم ... وسواس زياد به خرج داده‌ام. در اين اشعار خيلي دست كاري كرده‌ام كه خوب‌تر و لايق‌تر از آب دربيايد» (طاهباز:1373،350).

اخوان ثالث هم براي بیشتر اشعار خود طرحي از پيش تعيين شده در نظر مي­گرفت و حتی براي پايان يك شعر روزها فكر مي­كرد كه آن را چگونه پايان ببرد: « در آبان ماه1339 بود كه من دو روز يا بيشتر با معاني «قصه شهر سنگستان» كلاويز بودم و آن قصه را سرودم ولي تمامش را بلكه تا آن جا كه شهريار شهر سنگستان، اشارت‌هاي آن دو گفته جادو را شنيده بود، به دنبال نشاني‌ها رفته بود، آن جا گفته بودند، كرده بود، اما افسوس كه اكنون بايد خسته و نوميد سر درغار مي‌كرد و غم دل با غار مي‌گفت... تا اين جا آمده بودم و راضي بودم، اما نقش پايان خوش نمي‌نشست و من به آغاز و پايان هرشعر يا روايت توجهي خاص دارم» (کاخی:1372،164).

**پیرنگ شاعرانه در نگاه م. سرشک**

 بی شک شفیعی کدکنی در نوشته هایش بیش از هر منتقد و شاعری دغدغه پرداختن به موضوعاتی مانند: فرم، نظام، محورعمودی، ادبیت، جمال شناسی و عینیت دارد. او برای شعر در کنار عاطفه، تخیل، زبان، آهنگ و موسیقی، قائل به شکل است و در مقدمه کتاب «موسیقی شعر » می نویسد: « در این کتاب آشکارا به ستایش فرم و صورت پرداخته ام»( شفیعی کدکنی:1370،سی) .

البته این نگاه ساختاری به شعر محصول دو موقعیت و تجربه زندگی اوست. یکی ایام جوانی و تحصیل اش در دانشگاه فردوسی مشهد و بخش دوم فرصت مطالعاتی او در دانشگاه اکسفورد در سال 1352 و اقامت در دانشگاه پریستون. شفیعی کدکنی خودش می گوید آشنایی با دکتر شریعتی در مشهد، فضای جدیدی برای شعر سرودنش فراهم ساخته بود: « من با دکتر شریعتی جر و بحث می کردم بر سر نیما. یادم هست که او گفت: ببین من این شعر را برایت می خوانم. یادم هست که آن شعر چاووشی را با لحن قشنگش خواند و همان جور هم هی پک به سیگار می زد و آن وسط می خواند و من با شنیدن شعر زمستان مرحله تازه ایی از شعر نو جلوی چشمم باز شد»( بشردوست،57).

 م. سرشک می گوید: « در کنار شریعتی و م. آزرم که ساخت نوگرای وجود من را تشکیل می دهند از فریدون مژده نیز باید یاد ببرم.... فریدون نقاش هنرمندی بود. در زندگی و عقاید تئوریک اش نوگرا و در شعر و نقاشی معتدل بود»( بشردوست،82).

خصوصا دوستی با مهدی اخوان ثالث به او کمک بسیار کرد تا به محور عمودی و ساختار کلان شعر و ترکیب و جابه جایی هنر سازه ها و عناصر بدیعی در آن به گونه ایی دیگر نگاه کند.

اما تمرکز و توجه بر نظریه های صورتگرایی و فرمالیستی در بخش دوم زندگی او روی می دهد که به اجمال نگاهی نیز به نوشته هایش در این باره می اندازیم:

 « از نظر فرمالیست ها پژوهش گر آثار ادبی فقط باید با خود اثر سروکار داشته باشد و در درون همان اثر به وجه جمال شناسیک و ادبیت آن بپردازد، نه به زمینه های اجتماعی و تاریخی اثر یا زندگی نامه پدیدآورنده آن. وظیفه محقق ادبی جستجو در طرز کارکرد هنرسازه ها در داخل متن است» (شفیعی کدکنی:1391،63).

« شعر ناب چنین است. قبل از این که به معنی آن برسیم، مسحور زیبایی و وجه جمال شناسیک آن می شویم»(شفیعی کدکنی:1391،61).

«فرم در نظر صورتگرایان روس نه شی است و نه ماده، بلکه فقط عبارت است از روابط میان مواد» (شفیعی کدکنی:1391،70).

بر این مبناست که شفیعی کدکنی ارزش کار فروغ فرخزاد و اخوان ثالث را در توجه به فرم و ساختار منسجم و پیوسته شعر می داند و با تفسیر سخن فروغ در باره فرم می نویسد:« چیزی که در یک شعر مطرح است فرم و قالبش نیست و اگر محتوای یک شعر آن محتوایی باشد که من در دوره خودم احساس کنم که می توانم با آن ارتباط داشته باشم، بنابراین صد درصد شعر است» بی گمان منظور او از محتوا در این تعبیر همان چیزی است که امروز «فرم» نامیده می شود»( فیضی: 1388، 798).

در این میان دیدگاه های او در باره «پیرنگ شاعرانه» جذاب تر و در میان منتقدان ادبی کم نظیر است. ناگفته نماند به کاربردن اصطلاح «پیرنگ » به جای طرح را نیز اول بار از او شنیده ایم.

 وقتی در لابه لای اندیشه ها و نقد های دکتر شفیعی کدکنی در باره شعر دقیق شویم به یک نکته اساسی می رسیم. و آن این است که شعری را که خواندیم، باید بخش عمده آن در حافظه بماند.(شفیعی کدکنی: 1370، بیست و سه). به نظر می رسد او صرفا به تاثیر موسیقی کلمات و ریتم روان شعر تاکید ندارد، بلکه به تکامل و حرکت شعر از نقطه آغاز تا پایان متمرکز است. از نظر او هر «شعر ناب در کنار ساختار موسیقایی و دیگر سازه های شعری باید واجد نظامی باشد که با چینش و جا به جایی و تغییر در حجم کلمات به شکل تازه از هنر برسد»( شفیعی کدکنی:1391،189).

 از این رو در تعریف پیرنگ شاعرانه می نویسد: « آن چه در «پیرنگ» اهمیت دارد، وجه هنری آن نظامی است که نویسنده پیرنگ به مواد خام کار خود- که از قبل او وجود داشته است- می دهد و داستان را به مرحله هنری و فراتر می رساند و آن پیرنگ را به وجود می آورد»(شفیعی کدکنی:1391،191). یا «هنرسازه تمام تمهیداتی است که شاعران و نویسندگان و هنرمندان به کار می گیرند تا از ماده زبان یا ماده قصه و حکایت و وقایع روزمره به شعر یا به پیرنگ برسند» (شفیعی کدکنی:1391،71).

او شعر «کتیبه» را به عنوان مثال مطرح می کند که دارای پیرنگ شاعرانه است: « این منظومه بدین گونه آرایش یافته است که جمعی زندانی که در زنجیرند در شبی مهتابی ندایی می شنوند که در کنار ایشان و در بلندی نزدیک ایشان کتیبه ای است که از پیشینیان پیری بر آن رازی را نوشته است و این زندانیان زنجیری با خستگی بسیار و ورم پاها و بسته بودن دست ها به هیجان می آیند و مشتاق می شوند که راز این کتیبه را بدانند و...»( شفیعی کدکنی:1391،195).

شفیعی کدکنی به طور کلی در باره شعر اخوان ثالث قضاوت این گونه دارد: « هیچ شعری از شعرهای موفق او را نمی توان یافت که اندیشه های پراکنده و متداعی از طریق کلمات و ( به اصطلاح، معانی جدولی) نشان داشته باشد. در صورتی که شعر معاصر پر است از این گونه بازی ها و شوخی ها، یعنی فقدان نظام داخلی شعر»( اسماعیلی:1381،281). به این خاطر در باره شعر شپهری می گوید: « شعر او در کل زنجیره ایی است از مصراع های مستقل که عامل وزن، بدون قافیه آن را به هم پیوند می دهد و به ندرت دارای ساخت شعری است و به تعبیر نوصورت گرایان روسی، امثال لتمان، فاقد پیرنگ شعری است»( شفیعی کدکنی: 1370، 21).

اساسًا او یکی از عمده ترین آفت های ادبیات فارسی را همین گسست در محور عمودی شعر می داند و می نویسد: «ذهن شاعر همان گونه كه مي‌كوشد طرح تازه‌اي در ساختمان كلي شعر به وجود آورد، هم‌چنان مي‌كوشد كه اجزاي بيان او از خيال‌هاي شاعرانه برخوردار باشد، اما اين كوشش در ادبيات ما در هر دو جهت يكسان نيست. بررسي شعر فارسي به روشني نشان مي‌دهد كه محور عمودي خيال همواره ضعيف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقي خيال تصويرهاي تازه و بديع به وجود آورده‌اند» (شفیعی کدکنی:1366، 169 ).

اگر به شعر خود او برگردیم، می بینیم به غیر از شعرهای دوران اولیه شاعریش که متاثر از سبک هندی بوده و به تبع به تصویر سازی های فشرده در بیت و محور افقی پایبند بوده است(شفیعی کدکنی:1376،10)، در باقی آثار استحکام، نظام مندی و انسجام عمودی وجه بارز غالب کارهای اوست. اکثریت منتقدان ادبی هم بر این موضوع تاکید می کنند. فتوحی در این باره می نویسد: « عمده ترین عامل انسجام شعر شفیعی وجود ایده ها و شکل های ذهنی کامل و سازمان یافته در ذهن شاعر است. شکل ذهنی موجودیت خود را از حادثه ایی می گیرد که ذهن شاعر به وقوع می پیوندد. این حادثه محصول برخورد ذهنیت شاعر با هستی و پدیده های طبیعت است»(اسماعیلی،255).

فاطمه مدرسی در رویکردی زیباشناسی به ارکان اشعار م. سرشک، می نویسد:« وحدت از بارزترین اوصاف شعری م. سرشک است. در سروده های وی ابیاتی را می یابیم که قطعه شعری را به وجود آورده که اجزای آن با پیوند ظریفی به هم ارتباط یافته و اندیشه واحدی را به هم پیوسته است. این وحدت بر مجموعه ابیات غلبه دارد و به صورتی غیر مستقیم در هر بیت جریان یافته است»( مدرسی، 88).

بشردوست در باره شعر شفیعی کدکنی می گوید: « در زمینه زبان، تک منبعی نیست و تصاویر شعری شاعر نیز تک بعدی نیست، بلکه در هر دو زمینه محور افقی و محور عمودی خیال توانایی های از خود بروز داده است»( بشردوست ،310)

کامیار عابدی هم ساختار و محور عمودی شعر م. سرشک را برجسته می داند و می نویسد: « گذشته از برجستگی دو جنبه توصیف و موسیقی در متن یک روایت طبیعی، باز شکل شعر برخلاف برخی شاعران که در سطرهای نخست یا میانی شعرشان است، در آخرین سطر است. در واقع می توان گفت که تنها در واپسین سطر سروده های م. سرشک است که شعر به قطعیت و انسجام خود می رسد. حتی اگر این واپسین سطر خود تقطیع شده و یا به صورت پرسش به بیان آمده باشد»(عابدی:1381،173).

اکنون برای این که نگاه ساختاری و زیباشناسی شاعر را دریابیم و رد پای او را در خلق و آفریدن فضا دنبال کنیم، الگوی پیرنگ شاعرانه را در دو شعر «کوچ بنفشه ها» و «سیمرغ» تحلیل و رصد می کنیم.

**پیرنگ شاعرانه در شعر کوچ بنفشه ها**

«کوچ بنفشه ها»

 در روزهای آخر اسفند

 کوچ بنفشه های مهاجر

 زیباست

 در نیم روز روشن اسفند

 وقتی بنفشه ها را از سایه های سرد

 در اطلس شمیم بهاران

 با خاک و ریشه

 میهن سیارشان

 در جعبه های کوچک چوبی

 در گوشه ی خیابان می آورند

 جوی هزار زمزمه در من

 می جوشد:

 ای کاش

 ای کاش آدمی وطنش را

 مثل بنفشه ها

 در جعبه های خاک

 یک روز می توانست

 همراه خویشتن ببرد، هر کجا که خواست

 در روشنای باران

 در آفتاب پاک.(شفیعی کدکنی:1376، 168)

 شعر در سال 1345 سروده شده و در مجموعه «آیینه ای برای صداها» چاپ شده است. ساخت و طراحی شعر شگفت آور است و شاید در میان اشعار کهن نظیری را برایش نتوان یافت. به این معنی که شاعر هنرسازه تشبیه را که در الگوی متعارف غالبا در اندازه یک ترکیب واژگانی یا یک مصرع و بیت بوده، به ساحت عمودی شعر کشانده است. اساساً عناصر و اجزای تشکیل دهنده شعر معاصر ارتباط عمودی، چندسویه و ارگانیگ دارند. در محور عمودی شعر است که سازمان دهی بندها و شکل گیری، حرکت تدریجی و دینامیکی متن را به صورت روشن تری دیده می شود. و نهایتا نظام های معنایی متکثر متن در همین الگو ظهور می کنند و در همین جا زواید و عناصر غیر مرتبط با محور شعر ردگیری می شوند.

 درون مایه و محور شعر وطن است، اما شاعر موضوع و مضمونی دیگر را به عنوان کوچ بنفشه ها به آن اضافه کرده است. در مرحله بعد برای هر دو سوی تشبیه، ملازمات متناسب فراهم آورد، آن گاه دست به چینش بخش های شعر زده است. بی شک شاعر آگاهانه از ظرفیت پیرنگ استفاده کرده است. ابتدا موضوع ثانوی تشبیه یعنی «مشبه به» را در آغاز شعر جای داده و به آرامی به فضا سازی این مضمون مشغول شده و با استفاده از تکنیک ابهام و تعلیق، اما به نرمی و هنرمندانه کوچ بنفشه ها را ترسیم کرده و به مرور اندیشه هنری اش را بسط داده است: روز های آخر اسفند، نیم روز روشن اسفند، سایه های سرد، اطلس شمیم بهاران،گوشه خیابان، روشنای باران و آفتاب پاک. شعر ابتدا با یک نمای کلی و مبهم آغاز می شود(در روز های آخر اسفند)، سپس فضا روشن تر می شود(نیم روز روشن اسفند) و در فصای سوم هم سهم دیدن است و هم لمس سرما و بوی آن فضا. شاعر با گزینش بخش های از طبیعت و با برش و قرار دادن مجازی فضاها و با شفافیت و ریز و درشت کردن تصاویر، ما را برای ورود به فضای خیالی شعرش آماده می کند.

بخش دوم شعر موضوع اولیه و «وطن» است. شاعر شباهت هایی بین وطن و کوچ بنفشه ها پیدا کرده است، به این خاطر بخشی از عناصر و ملزومات بخش اولیه شعر را برای بخش دوم نیز انتخاب می کند، مثل موقعیت مکانی و زمانی وطن، جایگاه عاطفی و قلبی(به جای جعبه) و پویایی و حرکت معنایی وطن در سر و فکر. روشنای باران و آفتاب پاک نیز متعلق به بخش اول شعر هستند، اما آگاهانه و با ترکیب سازی شاعر در پایان شعر آمده اند و فرود و پایان بندی مناسب به شعر داده اند. و سرانجام چیزی که در شعر اتفاق افتاده است، این است که بنفشه و وطن خاصیت متعارف و آشنای خود را از دست داده اند و هم چنان که کوچ بنفشه ها را پذیرفتیم، حرکت وطن از جایی به جای دیگر را هم در دنیای زبان قبول می کنیم (ارجی:1392،12).

**پیرنگ شاعرانه در شعر سیمرغ**

شعر سیمرغ در سال 1342 سروده شده و در دفتر شبخوانی از مجموعه آیینه ایی برای صداها چاپ شده است:

«تیر زهراگین طعنش مانده در چشمان

 تکیه داده خسته جان بر نیزه تنهایی اش بی کس

هیچش آن دستان خون آلوده

 پنداری

 به فرمان نیست

آن چه هر سو در افق گه گاه می بیند

شیهه اسبان رعد و نیزه بار آذرخشان است.

در گذار باد

می زند فریاد:

«- از ستیغ آسمان پیوند البرز مه آلوده

یا حریر رازبفت قصه های دور،

بال بگشا از کنام خویش

 ای سیمرغ رازآموز!

بنگر این جا در نبرد این دژآیینان

عرصه بر آزادگان تنگ است

 کار از بازوی مردی و جوانمردی گذشته است

روزگار ننگ و نیرنگ است.

باد این چاووش راه کاروان گرد

نغمه پرداز شکست خیل مغرور سپاه من

می سراید در نهفت پرده های برگ

قصه های مرگ

وان دگر سو؛

 کرکس پیری بر اوج آسمان سرد

گرم می خواند سرود فتح اهریمن.

گفته بودی گاه سختی ها، در حصار شوربختی ها،

پر تو در آتش اندازم، به یاری خوانمت باری

 اینک اینجا شعله ایی بر جا نمانده در سیاهی ها

تا پرت در آتش اندازم

 و به یاری خوانمت

 با چتر طاووسان مست آرزوی خویش،

از نهانگاه ستیغ ابرپوش تیره البرز

 یا حریر رازبفت قصه های دور.

شعله ایی گر نیست این جا تا پرت در آتش اندازم

 و به یاری خانمت یک دم به بام خویش

 بشنو این فریادها را، بشنو ای سیمرغ!

وز چکاد آسمان پیوند البرز مه آلوده

بال بگشا از کنام خویش» ( شفیعی کدکنی: 1376،113).

 اگرچه شعر مربوط به دوران جوانی م. سرشک است و جزء اولین شعر های نیمایی او محسوب می شود، اما به نظر نگارنده بیانگر طرز فکر شاعر و نماینده تمامی ظرافت های شاعرانه اوست؛ هم تکنیک و هم تجربه های عاطفی. همان طوری که شعر ققنوس به منزله الگوی ساختاری شعر نیما محسوب می شود. هر دو شعر متعلق به دوران آغاز بلوغ فکری آن هاست. تاریخ زندگی و آثار هنرمندان و شاعران نیز نشان می دهد، معروف ترین و پخته ترین اثرها حتما مربوط به دوره پایانی زندگی آن ها نبوده است. چه بسا شاعرانی که در آغاز کار خود شعری ناب سروده اند و باقی آثار شان دیگر به سطح آن شعر نرسیده است. با این حال نه مجتبی بشر دوست و نه کامیار عابدی به ظرافت های شعر سیمرغ توجه نداشته اند و آن را حتی در برگزیده اشعار م. سرشک در پایان کتابشان هم نیاورده اند. شاید به این دلیل بوده که شعر سیمرغ را فاقد پیچیدگی مضمون و برجستگی های ادبی دانسته اند. در صورتی که شعر «سیمرغ» در عین سادگی و زبان نرم، استحکام بنا دارد و نحوه شکل گیری زبان در آن جذاب، تازه و شگفت انگیز است.

 شعر شکل روایی و نمایشی دارد، از این رو اساسی ترین ویژگی اش در محور عمودی آن تبلور پیدا می کند. البته شکل طولی و عمودی شعر صرفاً در نقل به اصطلاح سرراست قصه یا مضمون و محتوایی با پوشش وزن و قافیه خلاصه نمی شود، بلکه امروزه به تقلید و الگوبرداری از تکنیک های سینما و روایت، شعر از طریق تدوین، جا به جایی، اتصال و برش و تغییر فضاها و موقعیت ها انسجام و حرکت طولی پیدا می کند. شاعر در محور عمودی حتی به ساختن ابزارهای تازه هنری نایل می شود. به عنوان مثال ایهام را از سطح بیت و واژه به سطح عمودی شعر و شکل ساختاری گسترش می دهد. یا آن چه که در کتاب های بلاغی از آن به نام صنعت التفات یاد می شود و در آن، شاعر در اثنای بیان مطلب از عیب به خطاب توجه کند یا برعکس ( داد:1383،50) این شیوه را در شکل نمایشی و مونولوگ نشان می دهد. شعر سیمرغ واجد ظرافت های این گونه است.

شعر از هفت بند، سی و هشت لخت تشکیل شده است. در نگاه کلی می توان آن را به دو بخش عمده تقسیم کرد. بخش اول فردی تصویر می شود با چشم های غمگین و مایوس و دست های خون آلوده که رو به سوی افق دارد و فریاد می زند. و بخش دوم شعر به طور کامل اختصاص به نقل قول مستقیم گفته های همان فرد دارد. اما شاعر در لابه لای همین دو بخش به کمک پیرنگ به هنرنمایی و فضا سازی مشغول است. بدون این که نشانه ای غیر ادبی و زاید اجازه ورود به داخل شعر پیدا کرده باشد. او برای این که عینیت به شعرش ببخشد و صدایش رساتر به گوش مخاطب برسد، فضای نمایشی به آن می بخشد و دو راوی نیز به غیر از خود برای شعر تعبیه می کند؛ راوی ضمنی و غیر مستقیم خود شاعر است که اسم و امضایش پایان شعر آمده است. راوی دوم کسی است که واقعه شعر را برای ما بیان می کند( سوم شخص مفرد). به گفته «واین بوث» این راوی در حکم من دوم نویسنده است(اخوت،91). و راوی سوم شخصیت داستان است که بخش مهمی از روایت و حتی توصیف متن به عهده اوست.

در مرحله بعد شاعر به کمک راوی می کوشد، فضای متناسب آغازین شعرش را ترسیم کند، چرا که در شعر پیرنگ دار معاصر، آغاز و فرود شعر و چگونگی شکل گیری فضای شاعرانه مهم است. برای نمونه شعر «سفر به خیر» را م. سرشک این گونه آغاز می کند: به کجا چنین شتابان/ گون از نسیم پرسید.

در این جا نیز شاعر داستان و واقعه شعر را از میانه و بخش بحرانی و ناپایدار آغاز می کند: تصویر بسته از چشم های ناامید و نگران فرد، سپس تصویر نیمه باز فرد تنها با دستان خون آلوده و آن گاه تصویر باز از رعد و برق آسمان، فضای بند اول شعر است: «تیر زهراگین طعنش مانده در چشمان/ تکیه داده خسته جان بر نیزه تنهایی اش بی کس/ هیچش آن دستان خون آلوده/ پنداری/ به فرمان نیست/ آن چه هر سو در افق گه گاه می بیند/ شیهه اسبان رعد و نیزه بار آذرخشان است».

پایان شعر نیز اگرچه به نوعی تکرار بخش میانی شعر است، اما این شگرد شاعر نیز برای ایجاد صرفا شدت موسیقی کلمات نیست، بلکه برای جفت و بست ساختاری و تکامل مضمون شاعرانه است: «بشنو این فریادها را، بشنو ای سیمرغ!/ وز چکاد آسمان پیوند البرز مه آلوده/ بال بگشا از کنام خویش».

ظرافت دیگری که شاعر در محور عمودی این شعر پدید می آورد فضاسازی و مضمون واحد و ارگانیگ است. نشانه ایی غیر ادبی و زاید بر ساختار وجود ندارد. فضای شعر عینی و ملموس است و شاعر برای عینیت بخشی حتی به نشانه های انتزاعی و عقلی بافت حسی داده است. مثل: تیر زهرآگین طعن، نیزه تنهایی، حریر راز بفت قصه های دور، بازوی مردی، نغمه پرداز شکست، حصار شوربختی ها، چتر طاووسان مست آرزوی خویش. مضافاً این که شاعر دستش برای تصویر گری باز است، از این رو حتی برای مضامین و نشانه های واحد صورت های نو می آفریند. یک بار می گوید: «ستیغ آسمان پیوند البرز مه آلود»، در جای دیگر می گوید: « نهانگاه ستیغ ابرپوش تیره البرز» و در جای دیگر « چکاد آسمان پیوند البرز مه آلوده». البته هرچند شاعر از الگوی متعارف تصویرگری و تشبیه و استعاره سازی استفاده می کند، اما شکل توصیف گری اش زنده و متناسب با متن است و نه از باب تفنن و زینت، بلکه در جوهر شعر قرار گرفته و بخشی از طرح شاعرانه است.

 در مرحله بعد این نوع توصیف گری ها تنیده در جوهر شعر شده و در نتیجه فضای مطلوب شاعر را می سازد. نگاه کنید به گزارش و توصیفی که شاعر از زبان شخصیت داستان و از حال و روز سرزمین آزادگان می دهد: «روزگار ننگ و نیرنگ است./ باد این چاووش راه کاروان گرد/ نغمه پرداز شکست خیل مغرور سپاه من/ می سراید در نهفت پرده های برگ قصه های مرگ/ وان دگر سو؛/ کرکس پیری بر اوج آسمان سرد/ گرم می خواند سرود فتح اهریمن».

طبیعتاً این فضای یکدست درون مایه واحد دارد و همه اجزای آن به شکل نظام مند در خدمت هدفی یکسان خواهند بود. نه آن گونه که در شعر و غزل کلاسیک می دیدیم؛ یعنی مضامین و درون مایه های متعدد در درون یک شعر.

با نگاهی دوباره به شعر متوجه خواهیم شد، همه نشانه ها و پرسوناها بیانگر فضای غم بار و ناامیدکننده هستند و رنگ و بوی شعر نیز تیره و خاکستری است و همه این ها با مضمون سخن شاعر سنخیت تام دارد: «روزگار رنگ و نیرنگ»، «آسمان سرد»، « قصه های مرگ»، «البرز مه آلود»، «سیاهی ها»، « ابرپوش تیره البرز»، «نهانگاه» و... حتی از سرخی آتش نیز در این جا خبری نیست، جز سرخی خون دستان شخصیت شعر.

در لایه های زیرین شعر موضوع دیگری که جلب توجه می کند، تقابل شدید پرسوناها و نیروهای متضاد است که بی شک محصول طرحوارگی آن است: کشمکش« آزادگان و دژآیینان»، « سیمرغ و کرکس»، « آتش و سیاهی»، « سرد و گرما»، « امید و ناامیدی» و...

 در همین فضا، نظام تداعی و دلالتی گسترده نیز شکل گرفته است که نشانگر ژرف ساخت قوی شعر است: واژه چشم در بند اول تداعی چشم اسفندیار و تیر زهراگین می کند. واژه کرکس نیز یادآور داستان پرواز کیکاووس است و...

سرانجام باید به شکل نمادین شعر سیمرغ اشاره کرد. « نماد از آن جا که ماهیتا مبهم و چند مدلولی است بستری مساعد برای تولید معنی و تفسیر به شمار می آید»( قبادی:1386،47). از این رو یونگ دقیق ترین تعریف را از نماد کرده است:« نماد نشانه ایست که به فراتر از معنی ظاهری اش اشاره می کند»(یونگ:1352،؟).

 نماد به دو صورت در بافت شعر وجود دارد؛ یا به صورت نشانه و کلماتی در بافت شعر و یا این که شعر، به طور کلی بافت نمادین دارد که به نماد ساختاری نیز تعبیر می شود. به نمادهای ساختاری نیز می توان از دو منظر متفاوت نگاه کرد. نمادهایی که معنی مورد نظر شاعر و نویسنده را آشکارا به مخاطب الغا می کنند و نمادهایی که به اصطلاح معنی خاصی را الغا نکرده و زمینه را برای دریافت های متکثر مخاطبان باز می گذارند. با بررسی آثار ادبی کهن متوجه می شویم که نمادپردازی ها یا در حد واژه بوده و یا اگر نمادهای ساختاری و داستانی پروانده شده است، ساختاری یکدست نداشته و معنی مورد نظر شاعر در آن به اصطلاح لو رفته است. اساسا« در شعر سمبولیک ایرانی برخلاف سمبولیسم اروپایی فرم گرایی مدرن حاکم نیست. هنوز شکل شعر با محتوایش عینیت و انداموارگی ندارد»(تسلیمی:1383،58). حتی « بیشتر اشعار سمبلیکی معاصر دارای زبانی سرراست و هماهنگ با هنجارهای مالوف سنتی و لحنی مطنطن دارد و هنوز غیر تجربی پیشامدرن و نوکلاسیک است و از ایجاز و ابهام مدرن کم بهره است» (تسلیمی،51-54). در حالی که « شعری که بافت سمبولیک دارد، مدرن است، چنان چه خواننده در تفسیر سمبولیک و غیر سمبولیک آن مخیر باشد و این اختیار معمولا با ابهام همراه است»( تسلیمی ،50). اگرچه بیشتر منتقدان ادبی در تحلیل این گونه آثار به واگاوی همان معنی اولیه بسنده می کنند. از چند تحلیلی که بر شعر سیمرغ مشاهده شد، غالبا بر این مبنا بوده است.

 با این تفاصیل می توان گفت شفیعی کدکنی شاعری اجتماعی است و دغدغه تاریخی\_ سیاسی و اجتماعی دارد، اما ادبیت کلام و ظرافت هنری برایش بسیار مهم است. لذا با همین ابزارهای مدرن ادبی به سراغ شکل نمادین شعر می رود. او در اشعار دیگرش مثل حلاج این تجربه زیباشناسانه را دارد. در این شعر نشانه های اسطوره ایی به شکل ایهام تناسب به گونه ای کنار هم قرار گرفته اند تا مخاطب یک معنی متعارف و اسطوره ایی از آن برداشت کند، اما از طرفی دیگر ساخت نمادین شعر ما را به دلالت های فراتر از معنی اسطوره ای و داستانی شاهنامه رهنمون می سازد. وقتی از زبان شخصیت داستان می شنویم:« شعله ایی گر نیست این جا تا پرت در آتش اندازم» همین عبارت کافی است تا از معنای محدود شعر خارج شویم و شخصیت اصلی شعر را رستم یا زال نپداریم و سیمرغ را نیز با همان قواعد اسطوره ای نسنجیم. بلکه هر روایت شخصی را جایگزین آن کنیم.

**فهرست منابع**

1. آلوت، میریام(1368) **رمان به روایت روایت نویسان**، ترجمه علی محمد حق شناس، نشر مرکز: تهران.
2. ارجی، علی اصغر(1392) **درآمدی بر روایت های شاعرانه معاصر**(همایش بین المللی انجمن ترویج زبان وادبیات فارسی. دانشگاه علامه طباطبایی): تهران.
3. اخوت، احمد(1371) **دستورزبان داستان**، نشر فردا: اصفهان.
4. . سلدن، رامان، ویدسون، پیتر(1377) **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، نشر طرح نو: تهران.
5. *لنگرودی ،شمس(1370)،* ***تاريخ تحليلي شعر نو***، ج 3 ، نشرمرکز: تهران.
6. گلشیری،هوشنگ(1388) **در ستایش شعر سکوت**، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر: تهران.
7. بشردوست، مجتبی(1379) **در جستجوی نیشابور**( زندگی و شعر محمدرضا شفیعی کدکنی) نشر ثالث: تهران.
8. طاهباز، سيروس(1373) ***مجموعۀ كامل اشعار نيما يوشيج***، انتشارات نگاه: تهران.
9. كاخي، مرتضي(1372). ***حريم سايه هاي سبز (1)*** *(يادنامه‌ي مهدي اخوان ثالث) چاپ دوم،* انتشارات زمستان: تهران.
10. شفیعی کدکنی، محمدرضا(1370) **موسیقی شعر**، چاپ سوم، انتشارات آگاه: تهران.
11. شفیعی کدکنی، محمدرضا(1391) **رستاخیز کلمات،** چاپ دوم، انتشارات سخن: تهران.
12. فیضی، کریم(1388) **شفیعی کدکنی وهزار سال انسان**، انتشارات اطلاعات: تهران
13. اسماعیلی، حبیب الله(1378)**سفرنامه باران،** انتشارات روزگار .
14. شفیعی کدکنی(1366) صورخیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه: تهران.
15. شفیعی کدکنی(1376) **آیینه ایی برای صداها**(هفت دفتر شعر) انتشارات سخن: تهران.
16. مدرسی، فاطمه. حقی، ساحره(1389) **رویکردی به ارکان زیباشناسی هزاره دوم آهوی کوهی و آیینه ای برای صداها**، فصلنامه زبان و ادب، شماره 31.
17. عابدی، کامیار(1381) **در روشنی باران ها**( تحلیل و بررسی شعرهای محمدرضا شفیعی کدکنی)، نشر کتاب نادر: تهران.
18. ارجی، علی اصغر. علایی، نیلوفر(1392) **هفت اورنگ**( درسنامه فارسی عمومی)اچاپ دوم، انتشارات سایه گستر: قزوین.
19. قبادی، حسینعلی(1386) **آیین آینه**(سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی)، دانشگاه تربیت مدرس: تهران.
20. یونگ، کارل گوستاو(1352) **انسان و سمبولهایش**، ترجمه ابوطالب صارمی، انتشارات امیرکبیر: تهران.
21. تسلیمی، علی(1383) **گزاره هایی درادبیات معاصر ایران**، نشر اختران: تهران.