تجربه‌های نو شفیعی کدکنی در ایماژیسم و شعر دیداری(کانکریت)[1]

یعقوب نوروزی[2]

تاریخ دریافت: ۹۸/۴/۳ **تاریخ پذیرش: ۹۸/۹/۱۷**

چکیده:

شفیعی کدکنی از جمله شاعران معاصر است که در عین پایبندی به سنّت و تأثیر از میراث گران‌سنگ ادب فارسی و پشتوانه‌ی غنی فرهنگی در اشعار خود، طرفدار نوجویی و نوآوری نیز بوده است؛ او هم از سنّت شعر فارسی تأثیر می‌پذیرد و هم از جریانات شعری معاصر ایران و جهان. ملاک و میزان هنر نزد او، ارزش هنری، اندیشگی و معنایی آن است و هر رویکرد شعری که منطبق با این معیارها باشد، مورد اقبال اوست. از جمله مکاتب و رویکردهای شعری جدید که به خاطر ارزش هنری مورد توجّه او بوده است، ایماژیسم و شعر دیداری است. در مجموعه‌اشعار او، نمونه‌های ارزشمندی در این دو شیوه و منطبق با اصول و معیارهای این دو وجود دارد. تاکنون پژوهشی در مورد اشعار ایماژیستی و دیداری شاعر صورت نگرفته است؛ حال آن که این بخش از اشعار شاعر، غنای هنری و احساسی بالایی دارند؛ شاعر به کمک تصاویر عینی و ملموس، لحظاتی گذرا را به تصویر کشیده و جاودانه کرده است. این اشعار ایماژیستی که غالباً غیر ایدئولوژیک و صرفاً زیباست، شایسته توجّه و دقّت نظر مخاطب برای التذاذ هنری است. در کنار این، شفیعی هنرمندانه از شیوه‌ی نوشتاری نیز در مواردی برای القا و انتقال موضوع و مضمون، سود جسته است و هماهنگی بی بدیلی بین مضمون و شکل نوشتاری خلق کرده است و خصلتی زیبایی شناسانه به شعر خود داده است. پژوهش حاضر به بحث و بررسی این نمونه‌ها می‌پردازد و با شیوه‌ای تحلیلی-توصیفی تلاش دارد تا اشعار ایماژیستی و دیداری شاعر را مورد مطالعه قرار دهد.

واژگان کلیدی: شفیعی کدکنی، نوگرایی، ایماژیسم، شعر دیداری

---

[1]- این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان«بررسی ابعاد فکری و صوری سنت و نوآوری در شعر شفیعی کدکنی» که با حمایت مالی معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ماکو به انجام رسیده است.

[2]_ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ماکو، دانشگاه آزاد اسلامی، ماکو، ایارن (نویسنده‌ی مسؤول)
noruziyagub@yahoo.com

۱-مقدّمه:

۱-۱-بیان مسأله:

ایماژیسم یا تصویرگرایی (Imagism)، نهضتی بود که در شعر به ارائه‌ی تصاویری عینی و ملموس در قالب زبانی صریح و روشن تأکید داشت. ایماژیست‌ها، مخالف شعرسرایی به شیوه‌ی شاعران کلاسیک و سبک‌های شعری قدیم بودند و با اشعار رمانتیک به سبب خیال‌گرایی افراطی و تصاویر ذهنی و انتزاعی ارائه‌شده در آن، مخالفت می‌ورزیدند و در تلاش بودند تا خود را از تمام قیود شعر کلاسیک، بالاخص در زمینه‌ی تصاویر شعری برهانند.

این مکتب، «مکتبی بود که پیش از شروع جنگ جهانی اوّل در سال ۱۹۱۲ شکل گرفت و کلان نظریّه‌ی این مکتب ضد نگرش رمانتیک و نیز ضد شاعران دوره جورجی [۱] بود.» (اوکانر، ۱۳۷۵: ۲۸)؛ این مکتب تا سال ۱۹۱۷م تداوم داشته است. بنیانگذار این مکتب را ازراپاوند دانسته‌اند. این مکتب، متأثّر از شعرِ هایکوی ژاپنی بود. پاوند در این باره می‌نویسد: «فنون شاعرانه‌ی ما از شعر ژاپونی گرفته شده و درست بودنش به دلیل توفیق امتیاز ایجاز و تصویری بودن شعر ژاپونی است.» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۷۱)؛ در اصطلاحات ادبی سیما داد نیز در این باره می‌آید: «در مکتب ایماژیسم، شاعر در انتخاب تصاویر و مضامین شعری، آزاد است و اغلب آن‌ها از نوعی شعر کوتاه غنایی ژاپنی به نام هایکو تأثیر گرفته‌اند.» (ر.ک. داد، ۱۳۸۳: ۴۰-۴۱)

کوتاهی و ایجاز هایکوی ژاپنی و تصویر محوری آن، اصولی است که در ایماژیسم نیز مدِّ نظر قرار گرفته است. ایماژیسم، اساس شعر را «تصویر موجز، دقیق و واضح می‌دانست.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۸۰)؛ در این مکتب به «تصویرسازی به عنوان اساس شعر و نه برای تزیین آن، توجّه به ایجاز و فشردگی شعر، استفاده از شعر آزاد، کاربرد زبان نزدیک به گفتار روزمره و دوری از موعظه‌گری لفاظی؛ توجّه به جزئیّات دقیق و بی‌توجّهی به کلّی‌بافی‌های مبهم و آزادی مطلق در انتخاب موضوع...» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۸۰) اهمّیّت داده می‌شد. شاعران این مکتب معتقد بودند: «خیال شاعر همچون آینه، واقعیّت را بدون تصرّف در کلمات نشان می‌دهد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹۳)؛ شعر ایماژیستی به نقّاشی بیشتر شباهت دارد و شاعر در قالب کلمات، تصویری و تابلویی واحد را نقّاشی می‌کند و نزدیک ساختن شعر به نقّاشی از اصول اوّلیّه‌ی ایماژیست‌ها بوده است. آنان معتقدند: «ما، مکتب نقّاشی نیستیم؛ امّا معتقدیم که شعر باید دقیق و روشن باشد و به کلّیّات مبهم نپردازد؛ هرچند آن کلّیّات مبهم، باشکوه و پرطنین باشند؛ از این رو ما با شعر کلّی‌باف مخالفیم؛ زیرا به نظر می‌رسد از زیر بار مشکلات واقعی هنر خود شانه خالی می‌کند.»

---

[۱]- دوره جورجی Georgian Period، دوره ای در ادبیات انگلیس است که همزمان با پادشاهی جرج چهار بوده است. شاعران جرجی (Georgian Poets) بیشتر به موضوع های روستایی و غیرشهری می پرداختند و سبک غالب شان هم ترانه های سنتی بود. امروز به این شاعران minor poets هم گفته می شود.

(لاول، ۱۹۱۵: ۶)؛ آنان، ماهیت شعر را تصویر می‌دانستند و معتقد بودند که «ماهیت شعر، تمرکز و تراکم (تصویر) است.» (همان، ۶)

ایماژیسم «با تمرکز و تکیه بر تصویر، تلاشی برای عینیّت بخشیدن به ذهنیّات قابل بیان است که شاعر را از کلّی‌نگری و زبان انتزاعی برحذر می‌دارد و حاصل نگاه جزئی، دقیق، محکم و نامحدود شاعر ورای جهان ذهن است. این شگرد ادبی با نگاه تجسّمی به اشیا و امور روزمره، سعی در تَجسّد بخشیدن به مفاهیمی انتزاعی دارد که امور و اشیای منتزع از ذهن را از قابلیّت‌های مادی برخوردار می‌کند.» (عبدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۱) و پایه‌گذاران این مکتب، معتقدند: «شعر جدید به پیکرتراشی شباهت دارد نه به موسیقی؛ جاذبه‌اش برای چشم است نه گوش. شعر باید تجسّمی باشد و هر واژه، باید تصویری مشهود باشد نه یک مهره‌ی بی‌ارزش.» (ولک، ۱۳۸۳:ج۵، ۱۵۷)؛

ایماژیسم که تأکید و تکیه بر تصویر دارد، در دوره‌های بعد در خلق شعر دیداری نیز نقش داشت؛ چرا که شعر دیداری و کانکریت نیز همچون ایماژیسم به تصویر اهمّیّت می‌داد؛ با این تفاوت که در این رویکرد جدید، تصویر مفهوم و موضوع شعر در قالب کلمات و شکل نوشتاری شعر مجسّم می‌شد و از این جهت نزدیکی بسیاری با ایماژیسم دارد. احمد رضی در پیوستگی و ارتباط ایماژیسم و شعر دیداری می‌نویسد: «شعر دیداری، اغلب تحت تأثیر شعر غربی است که با ظهور ایماژیسم و کشیده شدن دامنه‌ی کوبیسم به عرصه ادبیّات رونق گرفت و در ایران نیز جریان موج نو بر رواج آن تأثیر گذاشت.» (رضی، ۲۰۰۹؛ نقل از شعیری، ۱۳۸۸: ۴۲)

مکتب ایماژیسم، شعر معاصر فارسی را نیز تحت تأثیر خود قرار داده است و شاعران معاصر کم و بیش گرایش‌هایی به این مکتب داشته‌اند. از جمله شاعرانی که گرایش‌هایی به این مکتب داشته‌اند، می‌توان نیما یوشیج، فروغ فرخزاد، یدالله رویایی و احمدرضا احمدی را نام برد. نیما یوشیج که طرفدار عینیت‌گرایی (objectivism) در شعر معاصر فارسی بوده است به تصاویر عینی و ملموس که مورد توجّه ایماژیست‌ها بوده، در شعر اهمّیّت زیادی می‌داده است و پاره‌ای از اشعار او در تصویرپردازی، ایماژیسم را به یاد می‌آورد؛ مثلاً شعر «اجاق سرد»، «تو را من چشم در راهم» و ... از دید زهرا عبدی و همکاران «نیما قبل از همه‌ی شاعران ایماژیستی، عمل گذر دادن ابژه از سوژه را هوشمندانه در شعر به کار می‌گیرد.» (عبدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۴)؛ نیما از این طریق، سعی داشته است تا شعر خود را هرچه بیشتر از ذهنیت‌گرایی که خود آن را خاصیت شعر سنّتی ایرانی می‌داند و می‌نویسد: «به شما گفته بودم شعر قدیم ما سوبژکتیو است.» (نیما، ۱۳۸۶: ۳۹)، دور کرده و عینیت بخشد. گرایش‌های ایماژیستی فروغ فرّخزاد نیز در دو مجموعه شعر «تولّدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، بیشتر دیده می‌شود و «تصویرهای مدرن و بی‌ربط و منطق تی. اس.الیوتی در آن دیده می‌شود.» (عبدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۴)؛ با این که غالب

شاعران طبع آزمایی‌هایی در این مورد کرده‌اند، منتقدان، احمدرضا احمدی را نماینده‌ی مسلّم این مکتب دانسته‌اند. (همان، ۶۰)؛ در شعر شفیعی نیز نمونه‌هایی بدیع و زیبایی از شعر ایماژیستی ارائه شده است.

۱-۳- پیشینه‌ی پژوهش:

پژوهش‌هایی که در زمینه‌ی ظهور و نمود ایماژیسم و شعر دیداری (تجسمی و کانکریت)در شعر معاصر فارسی صورت گرفته باشند، انگشت شمارند و از جمله مقالاتی که در مورد ایماژیسم نگارش یافته می‌توان به «ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی» از زهرا عبدی و همکاران اشاره کرد که با اشاره‌ای گذار به مکتب ایماژیسم و گرایشات به این مکتب در شعر معاصر به تحلیل اشعاری از این شاعر که منطبق با اصول ایماژیسم است می‌پردازد. «مروری بر ایماژیسم» از پیتر جونز ترجمه‌ی احمد میرعلایی، نیز مقاله ای است که به تاریخچه‌ی ایماژیسم، اصول این نهضت و نمایندگان این نهضت ادبی، در اروپا (بیشتر انگلیس) و آمریکا می‌پردازد. «شعر ایماژیستی شمس لنگرودی و تأثیر سبک هندی، هایکو و کاریکلماتور در آن» از علی دهقان و حسین رزیفام، نیز ایماژیسم و ویژگی‌های این نهضت را در شعر شمس لنگرودی مورد بررسی قرار می‌دهد، مؤلّفان ریشه‌ی ایماژیسم معاصر را در شعر سبک هندی می‌دانند و تأثیر لنگرودی را در سرودن اشعار ایماژیستی هم از مکتب ایماژیسم و هم از سبک هندی می‌دانند. کتاب‌های ارزشمند «بلاغت تصویر» از محمود فتوحی و «صور خیال در شعر فارسی» از شفیعی کدکنی نیز در مورد تصویر در شعر فارسی به نگارش درآمده اند و به ایماژیسم در این دو کتاب اشاره‌هایی شده است. از مقالاتی که در مورد شعر دیداری (کانکریت، تجسمی) به رشته تحریر درآمده نیز می‌توان مقاله‌ی «شعرهای تصویری و دیداری در شعر معاصر ایران» از احمدرضا رضی را نام برد. مؤلّف ضمن ارائه نمونه‌هایی از اشعار دیداری معاصر به تبیین و تحلیل ویژگی‌های این نوع اشعار می‌پردازد و عوامل و عناصر ایجاد تصویرها و اشکال دیداری شعر را مورد بررسی قرار می‌دهد. «شعر تجسمی (کانکریت) در نیم نگاهی تحلیلی، انتقادی و تطبیقی» از نصرت اله دین محمّدی کرسفی نیز ضمن ارائه تاریخچه‌ای از شکل‌گیری و گسترش این مکتب در اروپا به شکلی انتقادی و عالمانه، نقش ادبیّات فارسی و اشعار مشجّر، مطیّر و مدوّر و ... ادبیّات سنّتی ایرانی را در شکل‌گیری این گرایش شعری مورد بررسی قرار می‌دهد. «بررسی جایگاه و چگونگی تصویر در شعر پلاستیک» از مجید یگانه نیز به بررسی تصویر در شعر تجسمی و تفاوت آن با شعر حجم می‌پردازد، مقاله‌ی «معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده » از حمیدرضا شعیری نیز ضمن آوردن مقدّمه‌ای در مورد شعر دیداری به ذکر نمونه هایی از اشعار کانکریت این شاعر می‌پردازد و رابطه متن نوشتاری و تصویر را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. مقالات «تأمّلی در اشعار دیداری علی رضا پنجه ای» از یوسف اسماعیل زاده و عذار نصیبی باطنی و «شعر کانکریت و یادی از طاهر صفارزاده» از سهیل محمودی نیز هر کدام ویژگی‌های کانکریت و

دیداری اشعار این دو شاعر را مورد بررسی قرار داده اند. در کتاب‌های چندی نیز به شکلی پراکنده به شعر دیداری در شعر معاصر پرداخته شده است که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به «ساختار زبان شعر امروز» از مصطفی علیپور، کتاب «حرکت و دیروز» از طاهره صفارزداه و تاریخ تحلیلی شعر نو از شمس لنگرودی را نام برد. در مورد ظهور و نمود ایماژیسم در شعر شفیعی کدکنی و اشعار دیداری او پژوهشی نشده است و اشارتی گذرا و بسیار مختصر در مقاله‌ی «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی» از مسعود روحانی و محمّد عنایتی قادیکلایی به هنجارگریزی نوشتاری شفیعی کدکنی که مرتبط با دیداری کردن شعر است، شده است و مقاله‌ی مذکور بیشتر به انواع دیگر هنجارگریزی پرداخته است. در مقاله‌ی «تحلیل شیوه‌های تولید نشانه‌های دیداری در شعر معاصر» از علی کریمی فیروزجایی و همکاران نیز شعر هویّت جاری (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۶۱-۲۶۲) به عنوان شاهد مثال برای استفاده از اعداد به مثابه نشانه‌ی بصری برای تداعی بصری آمده است. پژوهش حاضر بر آن است تا با شیوه‌ای تحلیلی-توصیفی به ایماژیسم در شعر شعر شفیعی کدکنی و اشعار دیداری (کانکریت) او بپردازد.

۲- شعر کانکریت (دیداری، تجسّمی)

کانکریت concreteدر لغت به معانی «عینی»، «ملموس» (باطنی، ۱۳۷۸: ۱۶۱)، «جسمانی و محسوس» (محمودی، ۱۳۸۷: ۱) به کار رفته است و شعر کانکریت، یکی از برجسته‌سازی‌های زبانی foregrounding (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۶۲) و فراهنجاری‌ها deviation یا هنجارگریزی‌های نوشتاری (ر.ک.صفوی، ۱۳۸۳، ج۱: ۴۷) یا به قول جفری لیچ، یکی از قاعده‌افزایی‌ها (leech,1962: 62) است و ساختار آن از ترکیب شعر و گرافیک پدید آمده است. در این جریان شعری، غرض شاعر، بیان مفاهیم انتزاعی از طریق نوعی بیگانه‌سازی در کلام و یا آفرینش اشکال گرافیکی و هندسی است.

چنان که می‌دانیم در ایران «موج نو مهم‌ترین جریانی بود که تا اندازه زیادی به سرودن شعرهای تصویری و دیداری کمک کرد. موج نو با انتشار مجموعه‌ای از اشعار احمدرضا احمدی به نام «طرح» در سال ۱۳۴۱آغاز شد. (انوشه، ۱۳۷۶: ۸۹۶)

شفیعی کدکنی با این که شاعری معناگرا، متعهّد و آرمانخواه و «به شهادت همه‌ی دفترهای شعرش در مقام شاعری متعهّد و حسّاس، نسبت به اوضاع اجتماعی جامعه و حال و روز مردم و شیفته‌ی حق و عدالت» (عبّاسی، ۱۳۷۸: ۱۳۵) است و سنّت ادب فارسی و پشتوانه‌ی غنی فرهنگی- ادبی تمام و کمال در شعر او وارد شده است، غافل از نوآوری‌ها و بی‌توجّه به مکاتب جدید ادبی نبوده است و شعر او سنّتز سنّت و مدرنیته است. او در عین تأثیرپذیری از سنّت از رویکردهای ادبی معاصر نیز، آنچه را که زیبا یافته، برگرفته و از آن متأثّر شده است. او تمایلاتی به مکاتب ایماژیسم و شعر دیداری (تجسّمی)داشته و نمونه‌اشعاری منطبق با تئوری‌های این جریانات شعری در آثار او می‌توان یافت و او هنرمندانه بدون این

که درگیر فرم‌گرایی افراطی باشد، نمونه‌هایی بدیع در مجموعه اشعار خود از این دو شیوه، خلق کرده است که در مقاله‌ی حاضر به آن پرداخته می‌شود.

۱-۳- ایماژیسم در شعر شفیعی کدکنی:

شفیعی کدکنی از شاعرانی است که تصویر در شعر او جایگاهی خاص دارد. او درباره‌ی صور خیال می‌نویسد: «خیال، جوهره اصلی و ثابت شعر است و چیزی است که از نیروی تخییل حاصل می‌شود و این نیرو قابل تعریفی دقیق نیست. خیال، عنصر اصلی شعر در همه‌ی تعریف‌های قدیم و جدید است و هرگونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه، بیان کرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۳)؛ طبیعت و الهام از طبیعت در تصویرپردازی در شعر او، پررنگ است و او، بسیاری از نمادهای سیاسی و اجتماعی شعر خود را از طبیعت می‌گیرد؛ نمادهایی همچون گوزن، چکاوک، درخت (درخت اسفند ماه)، کوهبید، سپیدار، گل شقایق و .... طبیعت‌گرایی در تصویرپردازی شعر او، اصلی مسلّم و بدیهی است. این عامل، سبب شیفتگی او به تصاویر شعری شاعران دوره‌ی نخست سبک خراسانی شده است و آن‌ها را در تصویرسازی از طبیعت، مبدع و مبتکر می‌داند و در این باره می‌نویسد: «دوره‌ی نخست شعر فارسی؛ یعنی، از طلیعه‌ی شعر فارسی تا پایان قرن پنجم هجری، دوران شعر آفاقی است. شاعر برون‌گرای سبک خراسانی، فارغ از احساسات عمیق اَنفسی و تأمّلات ذهنی دوران‌های بعد شعر فارسی به طبیعت و سطح اشیا می‌پردازد و عناصر طبیعت را چنان که هستند در قطعاتی کوتاه توصیف و در واقع با کلام نقّاشی می‌کند. تشبیه حسّی به حسّی که پایه‌ی تصویرسازی در این دوران شعری است به زبان شعر خاصیتی آینه‌وار می‌بخشد و لحظه‌های روشن و شفّاف شاعرانه را می‌آفریند. این قطعات کوتاه، بریده‌هایی از یک قصیده‌ی مدحی نیستند؛ بلکه شعرهایی کامل‌اند و در شعر شاعران تازی مانند ابن معتز، ابن رومی، و سری رفا، نمونه‌های بسیاری از این نوع وصف به خاطر وصف وجود دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۳۱۸)؛ بر همگان روشن است که شعر سبک خراسانی در توصیف، خود را به نقّاشی نزدیک می‌کند و شاعران به مانند نقّاشانی، مناظری بکر از طبیعت را تصویر می‌کنند که مخاطب را مسحور زیبایی خویش می‌کند و در بسیاری موارد تصویر برای تصویر است؛ فی المثل در تصویر زیر از منوچهری دامغانی:

هر ساعتکی بط سخنی چند بگوید/ در آب جهد جامه دگر بار بشوید/ در آب کند گردن و در آب بپوید/ گویی که همه چیزی در آب بجوید/ چون سینه بجنباند و یک لخت بپوید/ از هر سر پرش بجهد لولی شهوار (منوچهری دامغانی به نقل از فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۰۸)

شفیعی کدکنی نیز اگرچه شاعری متعهّد و آرمانگراست و آرمان‌های اجتماعی و انسانی، بخش عمده‌ی شعر او را به خود اختصاص می‌دهد و در نمادها و تصاویری که ملهم از طبیعت است، این اندیشه‌ها را می‌گنجاند و پدیده‌های طبیعی را نمادهایی از موضوعات سیاسی و اجتماعی قرار می‌دهد؛ ولی

غافل از تصـویر برای تصـویر و بعد زیبایی تصـویر نیز نیسـت و در مواردی این شیفتگی به تصویر محض، سبب می‌شود تا تصویر برای تصویر خلق شود و صرفاً، زیبایی تصویر مدِّ نظر باشد. این عامل سبب می‌شود تـا او بـه تصـــاویر طبیعی و حسّـــی و عینی، اقبـال نشـــان دهد و نگاه لحظه‌ای خود به طبیعت را در قالب تصـاویری زیبا و هنری، جان بخشد. این را نیز باید مدِّ نظر قرار داد که وی در دوره‌ای از زندگی خود در ژاپن اقامت داشـته اسـت و ایماژیسـم نیز تحت تأثیر شـعر هایکوی ژاپنی، پدید آمده اسـت؛ علاوه بر این، وقتی که در دانشگاه‌های پرینستون و آکسفورد به تدریس مشغول بوده است، نیز گرایش به شعر تصویری و ایماژیسـم داشـته اسـت؛ گویی این که شـاعر در خارج، مجال این را یافته اسـت که در مواردی فارغ از دغدغه‌های سـیاسی-اجتماعی جامعه‌ی خود به هنر محض روی آورده و تفکّر هنر برای هنر را تجربه کند و این عامل همچنین می‌تواند متأثّر از جریانات شعری حاکم بر آن کشورها نیز بوده باشد؛ البتّه لازم به ذکر است شاعر در مدّت اقامت خود در خارج نیز از شعر سیاسی غافل نبوده است و فی‌الجمله شعرهای مزمور درخت (آیینه، ۴۲۶)، زندگی‌نامه شـقایق۲ (آیینه، ۴۳۰)، زندگی‌نامه شقایق ۳ (آیینه ۴۲۲و۴۳۳)، غزلی در مایه‌ی شور و شکستن (۴۳۴و ۴۳۵)و ... را در مدّت اقامت در خارج سروده است.

شـعر زیر، نمونه‌ای زیبا از این نوع اشـعار شـاعر اسـت. شـاعر تصویری زیبا و بدیع را در این شعر ارائه می‌دهد، بی‌آن که تبلیغ و نشـر ایدئولوژیی در آن مطرح باشـد که این ویژگی از اصـول اساسی ایماژیسم است و «پیش‌زمینه‌ی ایماژیسم، انکار دخالت عنصر خردمندانگی و جهان‌نگری در شعر است.» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۷۱)؛ او، نگاه لحظه‌ای خود را در قالب تصـویری جان می‌بخشـد. تصـویری موجز و دقیق و واضح که اســاس شــعر قرار گرفته نه برای تزئین آن و آنســان که زبان در ادبیّات هدف قرار می‌گیرد؛ هدف زیبایی‌آفرینی، تصویر نیز اینجا مایه‌ی خلق زیبایی است و جالب توجّه.

«آسـفالت/ باران‌خورده/ مثل فلس ماهی‌ها/ از روشـنی گاهی/ بر هسـتی اشـیا، گواهی‌ها/ تنهایی‌ات/ آنسـان که حتّی سـایه‌ات با تو/ گاه آید و گاهی نمی‌آید/ در بی‌پناهی‌ها» (شـفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۵۲) (پرینستون، ۲۹دسامبر ۱۹۷۵)؛ شاعر، تجربه‌ی آنی خود را در قالب تصویری هنری، تجسّم بخشیده است.

در شـعر زیر نیز شـاعر، با ایجاز و فشـردگی که طریقه‌ی کار ایماژیسـت‌هاسـت و آن را امتیازی برای اشـعار خود می‌دانسـتند، (ر.ک.دسـتغیب، ۱۳۷۳: ۷۱)، ایماژهایی را در کنار هم آورده اسـت و در شعری کوتاه و با چیدن چند جمله ساده کنار هم، تصاویر شعری را از طریق حس بصری، خلق کرده است. شاعر با ارائه تصـاویری حسّـی و بصـری و طبیعی، مخاطب را با حس زیبایی شـناسـانه‌اش تنها گذاشته است. او طرح ویژه‌ای را با بهره‌گیری از کلمات، مصـوّر می‌کند و چشـم، عینیّت آن طرح و تصـویر را بر صـفحه می‌بیند.

(در اقلیم بهار۳) «آن سبزی نو برگ بید بن بین/ آن سوی جنون می‌کشد نگه را/ می‌خواهم از این راه بگذرمم لیک/ زیبایی گل‌ها گرفته ره را/ نیماب تگرگی است بر به سبزه/ یا هاله گرفته ست گرد مه را» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۵۷) (پرینستون، ۲۴مارس ۱۹۷۷)

در آخر شعر نیز از صنعت تجاهل العارف که بیشتر در تصویرپردازی سبک خراسانی دیده می‌شود، سود جسته است و چنین می‌توان پنداشت که در این شعرها شفیعی علاوه بر تأثیرپذیری از مکتب ایماژیسم، نگاهی نیز به تصویرپردازی شاعران دوره‌ی نخست سبک خراسانی داشته است.

شعر زیر نیز نمونه اعلای شعر ایماژیستی است؛ شاعر با زبانی عامیانه که مورد تأکید ایماژیست‌هاست، (ر.ک. انوشه، ۱۳۷۶: ۱۸۰)، تصویری حضوری از بلوطی ارائه می‌دهد که نیم‌پاییزی و نیم‌بهاری است. او، تصویرسازی دقیقی از صحنه طبیعت کرده است و اصول اوّلیّه‌ی ایماژیسم که عبارت است از: «۱-نقّاشی شی، چنان که خود می‌بینیم. ۲-زیبایی؛ ۳-عاری بودن از موعظه؛ ۴-اگر در گوش دیگران بخوانید که بهتر و موجزتر بگویند شرط ادب را به جا آورده‌اید.» (جونز ۱۳۷۱: ۵۸) در این شعر رعایت شده است.

«آن بلوط کهن آنجا بنگر/ نیم‌پاییزی و نیمیش بهار/ مثل این است که جادوی خزان/ تا کمرگاهش/ با زحمت/ رفته ست و از آنجا دیگر/ نتوانسته بالا برود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۵۸) (آکسفورد، پاییز ۱۹۷۴)

شعر می‌تواند چون تابلویی به نقّاشی درآید و شاعر، شعر را به نقّاشی نزدیک‌تر کرده است به واسطه‌ی ارائه‌ی تصویری عینی و ملموس. آزادی برداشت هنری نیز بر عهده مخاطب است و مخاطب پس از دیدن تصویر خلق شده به هنرنمایی مشغول شده، با کمک خیال خویش دست به تأویلگری تصویر شاعر می‌زند و از این کار لذّت هنری، عایدش می‌شود و لحنی موعظه‌گرانه و دخالت انتزاعیّات و ذهنیّت نیز در شعر دیده نمی‌شود. در کنار این، ایجاز نیز مهم‌ترین مختصّه‌ی این شعر کوتاه است و این ویژگی از اصول اوّلیّه‌ی شعر ایماژیستی است.

تصویر در شعر کوتاه «دو چهره درخت» نیز زیبا و جالب توجّه است و علاقه‌ی شاعر را به تصویرسازی محض و موجز و کوتاه به نمایش می‌گذارد. درخت پرشکوفه‌ی بهار در نگاهی دقیق و هنری به تصویر کشیده می‌شود و شاعر به توصیف لحظه‌ی عاطفی ویژه می‌پردازد و شعر، منحصر به تصویری دقیق و فشرده است.

«درخت پرشکوفه/ با دوچهره/ در برابر نسیم/ ایستاده است/ نخست: چهره پیمبری که باغ را/ به رستگاری ستاره می‌برد/ و چهره دگر/ حضور کودکی است/ که شیر می‌خورد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۵۹) (پرینستون، ۲۴ما مه، ۱۹۷۶)

دلبستگی شاعر به ساختن و پرداختن تصاویر عینی و طبیعی و شیفتگی‌اش به تصویر برای تصویر و انعکاس نگاه کوتاه و لحظه‌ای در شعر زیر نیز آشکار است. صراحت و وضوح تصویر که از اصول ایماژیست‌هاست، در این تصویرپردازی اصلی مسلّم است. در شعر، ایدئولوژی و تفکّری تبلیغ نمی‌شود و شعر، تصویری بکر و ناب را پیش چشم مخاطب زنده می‌کند، گویی در این اشعار، شفیعی در پی آن است تا لذّت لحظه را درک کرده و به مخاطب نیز انتقال دهد، چنان که خود می‌سراید:

«من در پی این که چون توان در این ملک یک نبض حیات را فزونتر کردن.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۸)

او در پی این است تا به ادراک هنری برسد و بر این اساس لحظه‌ها را در شعر خود جاودانه سازد و به مخاطب نیز لذّت هنری بخشد.

(بهار عاریتی) «خضری مگر گذشته از این راه/ آه این چه معجزه ست/ کز دور سبز می‌زند و جلوه می‌کند/ تنوار خشک و پیر سپیدار پار/ شاید/ امّا/ نه/ بی‌گمان/ این پیچکی است رسته و بالیده/ و افکنده طیلسان بلندش را/ بر قامت نژند سپیدار.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۶۱) (پرینستون، ۱۹۷۶)

در شعر «غروبِ اسپریس» نیز، تصویری محض از شاعر را می‌بینیم و همچون اشعار ایماژیست‌ها که در آن «ایماژ همچون رنگ اصلی شعر است.» (به نقل از اوکانر، ۱۳۷۵: ۳۵)؛ تصویر برای تصویر خلق شده و اصل، تصویر است. شعر خالی از ارائه‌ی اندیشه‌ای در پس تصویر است و در آن، جهان‌نگری‌ای مطرح نشده است که اصلی از اصول ایماژیست‌ها بوده است و شاعر، نگاهی نقّاشانه به این پدیده طبیعی داشته است؛ همچون ایماژیست‌ها، شعر خود را بدین واسطه و با دقیق بودن و روشنی و عدم توجّه به کلّیّات مبهم و کلّی‌بافی در شعر به نقّاشی نزدیک کرده است.

«در آسمان شامگهان، روی اسپریس/ خیل هزارگان و سرایانِ سارها/ پرواز می‌کنند/ در طیفِ مو جواری/ هر سوی در طواف/ تا لحظه ای دگر/ این کاج‌های سبز و تناور شود سرای/ ساران شاد و نغمه گرِ همسُرای را./ پرواز می‌کنند/ در طیفِ موج واری،/ هر سوی در طواف/ گویی به روی صفحه‌ای از شیشه‌ی کبود/ یک مُشت از براده‌ی آهن فشانده‌ای/ وآنگه به زیر شیشه، مشوّش، تکان دهد/ دستی نهفته پاره‌ی آهن رُبای را.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۱)

شعر کوتاه «اشراقِ بیکران» نیز به زیبایی تمایلات ایماژیستی شاعر را بازتاب می‌دهد؛ شاعر، حسِّ عاطفی زودگذری را در این شعر کوتاه به تصویر کشیده است و با آن که شعر در موضوع عرفان و اشراق است، از آوردن صفات غیر محسوس، ناملموس و ناروشن اجتناب کرده است و وارد مفاهیم انتزاعی نشده است و با نگاهی گذرا، گذار تابش نور از آجر مشبّک دیوار خانقاه را به اشراق (نور، روشنایی) بیکرانه در شب مانند کرده است و با نگاهی تیزبین از پدیده‌ای تصویرپردازی کرده است و این شیوه‌ی نگاه به نگاه

ایماژیست‌ها و شعر هایکوی ژاپنی شباهت دارد؛ چرا که هایکو نیز «نوعی شکار تصویر یا عکس فوری از طبیعت است.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۳۱)؛ حتّی خود پیشروان ایماژیسم با کسانی که در شعر کلمات مجرّد به کار می‌بردند، مخالفت می‌ورزیدند. کلماتی که دال بر مفاهیم و ایده‌ها هستند و صفات غیر محسوس و ناملموس و ناروشن... نباید در شعر بیایند. شعر باید ساختمانی پیدا کند از کلمات واقعی و مشخّص. (دستغیب، ۱۳۷۳: ۷۳)

«آه/ تابنده نورِ ماه/ از آجُرِ مشبّکِ دیوار خانقاه،/ اشراقِ بیکران،/ در تنگنایِ فرصتِ کوتاهِ شامگاه.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۳)

در شعر «صبحِ زمستانی»، نیز شاعر، متمایل به تصویرپردازی محض است؛ هدف ارائه تصویری لحظه‌ای و آنی از طبیعت و لذّت‌بخشی و انگیزش حس زیبایی‌شناسی مخاطب از این رهگذر است. تصویری طبیعی و روشن که عینیّت‌گرایی شاعر را به نمایش می‌گذارد و کلّی‌گویی و گرایش‌های انتزاعی را رد می‌کند که از وجوه «تمایز شاعران ایماژیستی با شاعران رمانتیسم، ضدیت با اشعار انتزاعی» (عبدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۰) بوده است. ایدئولوژی‌گریزی و عدم تبلیغ ایده و تفکّری خاص در این شعر کوتاه ایماژیستی نیز همچون دیگر اشعار ایماژیستی شاعر و سایر ایماژیست‌ها دیده می‌شود و تصویر در شعر ارزشی مستقل دارد؛ بی آن که حاوی نکته‌ای تعلیمی یا اخلاقی و .. یا رمزی باشد.

«آفتابِ صبحِ دیماهی/ تافته بر خار و خارا سنگ/ دانه‌های ارغوان/ با آن غلافِ نازکِ خوشرنگ/ ریخته از شاخه‌ی بی برگ،/ روی برف:/ قوطیِ کُنسروِ گنجشکان شاد و شنگ.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۵)

در کنار حسّی بودن و عینی بودن تصویر، همان طور که مشاهده می‌شود تصویر در نهایت ایجاز ارائه شده است و شاعر بدون جا دادن به کلمات اضافی و تزیینی، تصویر را تجسّد بخشیده است و این مهم نیز از ویژگی‌های ایماژیسم است؛ چرا که هدف ایماژیست‌ها «ارائه مستقیم تصاویر بود در قطعات پراکنده و به دور از واژگان تزیینی ....» (سعید پور، ۱۳۸۹: ۲۶۲)

شعر «روز بهاری» نیز دلبستگی شاعر را به ایماژیسم نشان می‌دهد. لذّتی که از این تصویر کوتاه و دیگر تصویرپردازی‌های ایماژیستی شاعر و تصاویر شعری دیگر ایماژیست‌ها حاصل می‌شود، ما را به یاد این سخن پاوند می‌اندازد: «انسان بهتر است در سراسر عمرش یک ایماژ بسازد تا آن که یک اثر قطور بنویسد.» (به نقل از سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ج۲، ۶۴۴)؛ شاعر نیز اینجا ایماژی ساخته و پرداخته که ارزش هنری دارد و سخت به دل می‌نشیند و زیباست. تصویری زیبا از چتری که گشوده می‌بارد، حال آن که آسمان، آبی است و ابری بر پهنه‌ی آسمان دیده نمی‌شود. تصویری که می‌تواند مبدّل به نقّاشی زیبا و هنری شود. ایده‌ای تبلیغ نمی‌شود و این ناشی از این واقعیّت بوده است که ایماژیسم، طرفدار «هنر برای

هنر» و هنر ناب است و اعتقاد ایماژیست‌ها بر این بود که «هنر، اگر می‌خواهد حیات مجدّد یابد، نباید هیچ گونه اندیشه‌ی فرهنگی بر ما تحمیل کند.» (فیشر، ۱۳۸۶: ۱۲۶) و صرفاً زیبا باشد و حسّی را در مخاطب برانگیزاند. این شعر شفیعی کدکنی، حاوی این حس است؛ شاعر، تصویرآفرینی کرده و خود کنار نشسته است و مخاطب را با تمایلات عاطفی‌اش تنها گذاشته تا مطابق میل و ذهنیّت خود به لذّتی از این تصویر دست یابد و از این لحاظ است که می‌توان اشعار ایماژیست‌ها را به مثابه‌ی متن باز، مطرح کرد.

«به خانه آمده‌ای/ و آسمان، آبی ست./ هنوز، چترِ تو، امّا/ کناره‌ی ایوان/ گشوده،/ می‌بارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۸)

در شعر «بهار توکیو» نیز شاعر، گرایش به تصویرپردازی محض دارد و همچون هایکوسرایان که تأثیرگذار بر ایماژیست‌ها بودند به شکار تصویر و عکس فوری از طبیعت تمایل دارد. این تصویر عینی و برگرفته از طبیعت، زیباست. در این شعر، شفیعی کدکنی در کنار جاذبه‌ی بصری که از طریق تصویرگری ایجاد می‌کند که مدِّ نظر ایماژیست‌هاست؛ به موسیقی شعر نیز توجّه نشان داده و در کنار التذاذ بصری با ضرباهنگ تکرار قافیه و موسیقی درونی، گوش را نیز نصیب و بهره‌ای بخشیده است.

«سرخ و سبز و بنفش و زرد و کبود/ رنگ در رنگ رو به دیداران/ همچو در آفتاب طاووسی/ چترهای گشوده در باران.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۳۴)

در شعر زیر نیز، آنچه شاعر را مسحور خود کرده، زیبایی طبیعت و رنگارنگی گل‌ها و گیاهان است و این سحرانگیزی سبب شده، شاعر در قالب تصاویری ملموس و عینی، تابلوی نقّاشی زیبا را پیش چشم ما مجسّم کند و بر تکیه و تأکید ایماژیست‌ها به تصاویر بیرونی و ملموس، صحّه بگذارد.

«ارغوانی و بنفش و زرد و زنگاری/ و کبود و آسمانی/ طیف هایی برتر از ادراک/ این همه رنگ از کجا آورده/ این جادوی مشتی خاک.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۳۶) (توکیو)

شفیعی همچون ایماژیست‌ها که «بیش از حد به تصویر بیرونی و ملموس نظر دارند و به هیچ ایده انتزاعی یا احساس نهفته در پس آن اعتنا نمی‌کنند» (چدویک، ۱۳۷۱: ۷۴)، در این شعر با تأکید بر ارائه‌ی تصاویر عینی و ملموس و عدم طرح ایده و اندیشه‌ای خاص در راستای مکتب ایماژیسم قدم برداشته است.

«طرح غروب کوچه هماهنگ/ از نغمه‌ها و رنگ/ آواز زنجره/ و آویز اطلسی‌ها/ در زیر پنجره.» (توکیو، اوت ۱۹۹۹)

شفیعی کدکنی از سلاله‌ی شاعرانی است که به تصویر و ایماژ در شعر اهمّیّت خاصی می‌دهند و بخشی از هنر شاعر را در خلق ایماژها و تصاویر زیبا می‌پندارند. در این اشعار شفیعی کدکنی برخلاف برخی دیگر از اشعارش نه ایدئولوژی وجه همّت شاعر قرار می‌گیرد و نه موسیقی. این اشعار، ویژگی‌های خاص خود را دارند و تکیه و تأکید به زیبایی تصویر است و شاعر تلاش کرده با ارائه‌ی تصاویری موجز و کوتاه،

همچون ایماژیست‌ها معطوف به بُعد هنری تصویر شود و در مورد آهنگ نثرگونه‌ی این اشعار نیز می‌توان گفت که همان طور که بیان شده است و ایماژیسم به پیکرتراشی شباهت دارد، این شعرها نیز همچون دیگر اشعار شاعر که از غنای موسیقایی خوبی بهره‌مندند، چندان موسیقی ندارند و به سبب این که همّ و غمّ شاعر، تصویر بوده، جانب موسیقیایی شعر رها شده است. بیشتر اشعار ایماژیستی شفیعی کدکنی در قالب نیمایی (آزاد) سروده شده‌اند و این منطبق با اصول ایماژیست هاست؛ چرا که یکی از اصول ایماژیست‌ها: «آفرینش وزن‌های نو برای بیان حالت‌های جدید و نه تقلید اوزان قدیمی که تنها عواطف و احساسات کهنه را انعکاس می‌دهد. ما شعر آزاد را یگانه روش سرودن شعر نمی‌دانیم. ما، آن را یکی از پایه‌های آزادی می‌دانیم. به نظر ما فردیّت شاعر در شعر آزاد بهتر جلوه می‌کند تا در سبک‌ها و اشکال قراردادی و سنّتی. در شعر، وزن نو به مثابه‌ی یکی ایده تازه است.» (لاول، ۱۹۱۵: ۶)

تفاوتی که در ایماژ شفیعی با سایرین وجود دارد این است که شفیعی تصاویر واحدی ارائه کرده است و همچون شاعران ایماژیست، تصویر سازی‌های بی‌اندازه و ایماژهای بی‌رابطه با هم نیاورده است و این ناشی از دیدگاه خاص شفیعی کدکنی در مورد شعر است که ابهام و بی معنایی را نمی‌پسندد.

۲-۳-اشعار کانکریت شفیعی کدکنی

شعر کانکریت یا تجسمی نیز به مانند شعر ایماژیستی، تلاش برای نزدیک شدن به نقّاشی دارد؛ اگر شعر ایماژیستی تصویرسازی طبیعی، عینی و ملموس را مورد توجّه قرار می‌دهد، شعر کانکریت تمایل به تصویرسازی با خود واژگان و شکل نوشتاری دارد و بر این است تا مفهوم و موضوع را از طریق شکل نوشتاری نیز انتقال دهد، در این نوع شعر، شکل بصری برجسته است؛ «به گونه‌ای که آن‌ها، معنای کلامی را به گونه‌ای بصری باز تقویت یا به مثابه‌ی شریک معنایی برای آن عمل می‌کنند.» (crystal,1987: 75 نقل از شعیری، ۱۳۸۸: ۴۱) و رابطه‌ای عینی میان صورت نوشتاری و معنا شکل می‌گیرد. در این نوع شعر، «دیدن با شنیدن درمی‌آمیزد ... و هیأت فیزیکی و صوری واژه‌ها، تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست. شاعر به جای آن که معنا را بنویسد، تصویری از آن‌ها را ترسیم می‌کند.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲)

شعر تجسّمی، تحت تأثیر ایماژیسم و با «کشیده شدن دامنه کوبیسم به عرصه ادبیّات» (رضی، ۲۰۰۹؛ نقل از شعیری، ۱۳۸۸: ۴۲)، رونق گرفته است و شاعر با بیگانه‌سازی در کلام و خلق اشکال گرافیکی و هندسی، بیان مفاهیم انتزاعی را مدِّ نظر قرار می‌دهد. از منظر فرمالیست‌ها نیز شعر دیداری یا دیدرای کردن شعر «نوعی هنجارگریزی نوشتاری محسوب می‌شود که با هدف القای مفاهیم ثانوی و ایجاد حسِّ زیبایی‌شناختی بصری در شعر پدیدار می‌شود.» (صفوی، ۱۳۷۳: ۸۳)

روشن است که شفیعی کدکنی، چندان درگیر بازی‌های زبانی و ادبی نیست و شعر کانکریت نیز همچون اسلاف خود اشعار موشّح، مدوّر و مشجّر و مطیّر و ... نوعی هنرنمایی شاعرانه بوده است و اگرچه

شکل نوشتار، مفهومی را نیز به ذهن متبادر کند، برخلاف «اشکال هندسی شعر توشیح، فاقد جان و زبان هستند و مفاهیم قابل تأویل سمبلیکی با خود به همراه ندارند.» (دین‌محمّدی کرسفی، ۱۳۹۶: ۱۹۶). بر این اساس، شفیعی در کاربرد اشعار تجسّمی هم، همچون طاهره صفارزاده (ر.ک: شعیری و همکاران، ۱۳۸۸)، این نوع شعر را به شکل حرفه‌ای دنبال نمی‌کند، بلکه شعر خود را به آن می‌آراید و از زیبایی برخی از انواع این نوع شعر، غافل نیست؛ در اشعار کانکریت او، معنا در کنار شکل اهمّیّت دارد و نقش شکل، تنها ایجاد یک کلّیّت واحد است؛ چرا که او شاعری معناگراست و بارها و بارها به این اشاره کرده و خلاقیّت اصیل را آن چنان که در مقاله‌ی «شعر جدولی (آسیب‌شناسی نسل خردگریز» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷) نوشته در معنا و اندیشه می‌داند نه در بازی‌های زبانی و از این لحاظ است که بر پاره‌ای از اشعار سپهری ایراد گرفته و آن را حاصل همنشینی جدول‌گونه‌ی کلمات و فاقد اندیشه می‌داند و از جریان شعری موج نو که «مهم‌ترین جریانی بود که تا اندازه زیادی به سرودن شعرهای تصویری و دیداری کمک کرد.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۸۹۶)، به شدّت انتقاد می‌کند. او نیز، همچون دیگر منتقدان از جمله زرّین‌کوب که می‌نوشت: «گرایش شعر به تجمّل و رواج صنایع بدیعی کودکانه در شعر و سرودن اشعار متکلّفانه، شعر را تا حد جدول سرگرمی تنزّل می‌دهد.» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۱: ۹۳)؛ این ویژگی را نوعی بازی و سرگرمی به حساب می‌آورد، ولی با این همه از زیبایی و قدرت القایی این اشعار، غافل نیست و طبع خود را در این زمینه نیز آزموده است.

در شعر «قاصدک‌ها»، شاعر با تجزیه و جدا نویسی واحدهای شعری و شکل نوشتار، هم مفهوم کژ مژ وزیدن باد را به تصویر کشیده و هم خواسته است تا قاصدک‌هایی را که به شکلی نامنظّم در آسمان پراکنده‌اند، در قالب واژگان نیز نقّاشی کند و شکل عینی شعر به زیبایی، تجسّم مفهوم ذهنی و موضوع مورد بحث شده است و بین فرم بیرونی و فرم درونی و مضمون، تناسب و سنخیّت ایجاد شده است:

«باد
کژمژ
می‌وزد
اینجا
و مجموعی
گل قاصد
می رسند از هر طرف
چندان
کز انبوهی

می دهند آزار چشم و سد دیدارند
من یقین دارم خبرهاشان دروغین است
قاصدک‌ها بس که بسیارند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳۸-۱۳۷)

در شعر زیر نیز گذشته از آن که شکل عدد ۷ و تکرار آن منظره‌ی پرواز مرغان را در دوردست تداعی می‌کند، تکرار الفاظ هفتاد و هفت و هفت و فراوان هفت صدای بال زدن مرغان ماهیخوار است که آرام و زیبا پرواز می‌کنند. شکل پرواز به واسطه تکرار ۷ دقیقاً نشان داده شده و نقّاشی شده است و بیان نمادین مفهوم در قالب شکل هندسی و گرافیکی عملی شده است. شاعر از عدد به عنوان نشانه بصری در جهت تجسّم تصویر سود جسته است.

«و مرغکان چیره‌ی ماهیخوار
۷۷
و۷
و فراوان۷
در انتشار هندسی خویش
بر موج‌ها هجوم می‌آرند
و من طنین پویه و
پرواز و پنجه را
بر سطح این هویّت جاری
در واجموج هایم
تصویر می‌کنم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۶۲)

در شعر زیر نیز شاعر، شکل ریختن قطرات خون را به تصویر کشیده است. موضوع به واسطه‌ی شکل نوشتاری عینیّت یافته و شکل ریختن قطرات خون به واسطه کلمات و شکل کاربرد آن نقّاشی شده است. شفیعی در این شعر از تکرار واژه «قطره » در تجسّم بخشیدن استفاده کرده است و تکرار یکی از اصلی‌ترین شگردها برای تولید نشانه‌ی بصری در شعر دیداری و کانکریت است:

«وقتی کزان گلوله‌ی سربی
با قطره
قطره
قطره خونش
موسیقی مکرر و یکریز برف را/ ترجیعی ارغوانی می‌بخشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۵۵)

احتمال این که شفیعی در این شعر دیداری، متأثّر از شعر زیر از شاملو باشد، بعید نمی نماید:

«ای کاش می‌توانستم
خون رگان خود را
من
قطره
قطره
قطره
بگریم
تا باورم کنند.» (شاملو، ۱۳۸۲: ۶۵۸)

در شعر زیر نیز حالت دراز کشیدن و دست در زیر سر نهادن به زیبایی به تصویر کشیده شده است و شاعر از ویژگی نمادین (قابلیّت تصویری) کلمات در القا و انتقال مفهوم بیشترین بهره را برده است. شکل ریختن آب از چشمه به مرداب نیز در بخش دوم به نمایش گذاشته شده و نقّاشی شده است. همزمان صدای جوشش آب با موسیقی کلام و تکرار واجهای «چ، ش، ج» تداعی می‌شود. شاعر از شگرد برش‌های درون مصراعی در جهت دیداری کردن شعر سود جسته است و «برش‌های درون مصراعی که به لحاظ شکل نوشتاری «برش» یا «تقطیع پلکانی» یا «عمودی» نیز نامیده می‌شود، عبارت از برش زدن در مصراع‌های شعر و ایجاد وقفه‌های زیبایی‌شناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش و نوشتن آن پاره‌ها به صورت عمودی یا پلکانی است. شاعر با این تمهید، اجزا و واحدهای یک تصویر شاعرانه را در دو محور افقی و عمودی به گونه‌ای همنشین می‌کند که بر روی صفحه‌ی کاغذی، مانند یک تصویر عینی نمایان شود.» (صهبا، ۱۳۸۶ :۸۳). در شعر زیر، شاعر به کمک این ترفند، مضمون و شکل نوشتار را به هم پیوند زده است:

«این تیک و تاک ساعت مچ بند
زیر سر
یا این صدای چشمه‌ی جوشان عمر تست
کاین گونه قطره
قطره
به مرداب می‌چکد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۸۰-۴۸۱)

در شـعر زیر نیز شـاعر با آوردن نقطه چین «...» شـکل پرندگان را در دوردسـت تصویر کرده و با جدا نویسـی و چینش نردبانی واژگان، سـعی در نقّاشـی حالت پرواز پرندگان در آسمان به سوی سردی سپیده داشته است.

«..... که نقطه چین عبور پرندگان آنجا
در آن فراز و فرود
نشان حذف شب است و
نمونه ایجاز
پرندگان غریب
به روی
سربی
سرد
سپیده
در پرواز.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۵۷)

در عبارت زیر نیز شاعر، هم، پلّه پلّه بودن و هم بریده بریده بودن و تکه تکه بودن ابرها را در آسمان به کمک واژگان و شکل نوشتار به تصویر کشیده است:

«آسمان، باز
ابرها
پلّه پلّه
بریده
در طراز خطی هندسی محو
چون عبور صف لک لکان است.» (همان: ۲۶۴)

شـفیعی در عبارت زیر نیز به زیبایی با هنجارگریزی نوشـتاری، سعی در نقّاشی شکل «ریشه‌ی درخت» داشـته است و شکل فرو رفتن ریشه در زمین را نقّاشی کرده است. شعر لذّت بصری را نیز فراموش نکرده است و شاعر با نگارش کج کلمات در زیر هم، و از تقطیع عبارت، برای نقّاشی شکل ریشه استفاده کرده است.

«ریشه هایش
رفته
در عمق

زمین
تا طوس.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۶۶)

در شعر «زمین در فضا» نیز شاعر مفهوم معلّق بودن زمین در آسمان را به واسطه‌ی شکل نوشتار به تصویر کشیده است. شاعر با تجزیه‌ی عبارت، حالت معلّق بودن زمین در فضا را نقّاشی کرده است. زمین، سطل زباله‌ای است که از فضا آویزان است و نظم و چینش واژگان و هیأت فیزیکی آن‌ها، شکل آونگ بودن را به نمایش گذاشته و لذّت بصری می‌بخشد و تصویری دقیق از مفهوم ذهنی را فراهم می‌آورد.

«تا با کدام دمدمه خاکسترش کنند
در کوره‌ی مخاصمه
یا کام اژدها
سطل زباله ای است
زمین
در فضا
رها.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۳۶)

در شعر «حفره» نیز شاعر با شیوه‌ی نوشتاری تلاش داشته شکل حفره را تجسّم بخشد و از نحوه‌ی چیدمان سطرها تصویر حفره‌ای، نمایان می‌شود. شکل عینی شعر به زیبایی مفهوم ذهنی را به نمایش گذاشته است و شکل نوشتار یک کلّیّت واحد (حفره) را در ذهن مخاطب ایجاد کرده است. در این شعر، کلّیّت نوشتار به مثابه‌ی یک تصویر است و «نظام‌های نشانه‌ای کلام و تصویر در هم ادغام گشته و لایه‌های زیرین در روساخت متن متجلّی شده‌اند.» (ر.ک. شعیری، ۱۳۸۸: ۶۳)

«مثل چتری باژگونه باز
یا نه مثل سایه چتری
می روی و حفره در زیر قدم‌های تو می‌آید
می‌شتابی می‌شتابد نیز
می‌گریزی همره تو می‌گریزد نیز
در خیابان در گذر در کوچه و در خانه و در خواب
تا به هنگامی که می‌باید
کام بگشاید.»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۰۰)

یکی از کارکردهای برش‌های درون مصراعی در شعر شفیعی کدکنی، دیداری کردن واژگان شعر و القای تصویر متناسب با پیام و محتوای شعر به مخاطب است:

«وین سوی
در بی چراغی ها
نگاهم
مثل قیری
می‌چکد
بر خاک.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۰۸)

در این شعر، شکل نوشتاری شعر، رابطه‌ی مستقیم با محتوای شعر دارد و صورت در خدمت القای محتوا قرار گرفته و شعر را به نقّاشی نزدیک کرده است و مصداق این سخن است که «نقّاشی، شعر بی زبان است و شعر در حکم نقّاشی زباندار.» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۱: ۴۳)

۴- نتیجه‌گیری

شفیعی کدکنی با این که شاعری ایماژیست نیست و خود نیز چنین ادّعایی ندارد و همچنین شاعری نیست که به شکلی تخصّصی همچون طاهره صفارزاده و دیگران به شعر دیداری و کانکریت پرداخته باشد؛ ولی می‌توان نمونه‌های بسیار زیبایی از این دو گرایش شعری را در نمونه اشعاری از او دید. این عامل، ریشه در نگاه خاص هنری شفیعی کدکنی دارد؛ او از کلّیّه‌ی ظرفیت‌های هنری در شعر خود سود می‌جوید، فارغ از این که مرتبط با سنّت باشد یا نو و معاصر. در کنار این که او افراط و تفریط و تنگ نظری در مورد سنّت و نوگرایی و نوآوری را نمی پسندد، معنا دار بودن و معنا مدار بودن را اصلی محوری در هنر شعر قرار می‌دهد و بی‌معنایی و ابهام و بازی زبانی را نمی‌پسندد و شاعران موج نو همچون هوشنگ ایرانی و پاره‌ای از اشعار سپهری را به سبب غلبه بازی‌های زبانی و ابهام و بی معنایی در آن نمی‌پسندد. از این منظر، هر شگرد ادبی که در عین هنری بودن به رسانگی معنا نیز کمک کند، مورد توجّه اوست و نمونه هایی از شعر دیداری و کانکریت که در شعر او آمده، از این وجه، قابل توجیه است؛ چرا که زیبایی معنا و صورت را همزمان و در کنار هم دارند و هماهنگی صورت و معنا که وجهی زیبایی‌شناسانه است، در این اشعار برجسته است. در کنار این شفیعی، جایگاهی برجسته به تصویر در شعر می‌دهد و تصویر از دیدگاه او در کنار موسیقی از برجسته ترین عناصر شکل دهنده شعر است. زیبایی تصویر در مواردی او را چنان مسحور خود می‌کند که تصویر را برای تصویر می‌آفریند؛ او که شاعری معناگرا، اجتماعی و متعهّد است، در مواردی فارغ از اندیشه سیاسی و اجتماعی و تحت تأثیر مکتب ایماژیسم، اشعاری منطبق با اصول این مکتب می‌سراید که زیبا و هنری است و تصویرمحوری در این اشعار در مرکزیت قرار می‌گیرد

و شـاعر همچون ایماژیست‌ها، نگاه لحظه‌ای خود را در قالب تصویری طبیعی و حسّی، جان می‌بخشد. در اشـعار ایماژیسـتی او به بُعد موسـیقایی چون اشـعار دیگر توجّه نشده و او برخلاف بسیاری از ایماژیست‌ها تصـویری واحد و یگانه خلق کرده اسـت و مجموعه‌ای از تصـاویر را پشـت سر هم نیاورده تا مایه‌ی ابهام هنری باشـــد و این عامل نیز ریشـــه در رویکرد خاص هنری او دارد. موضـــوعات مرتبطی که می‌توان به پژوهش در مورد آن پرداخت، «بررســـی نمونه‌های موفق شـــعر دیداری و کانکریت در شـــعر معاصـــر»، «بررسی ایماژیسم در شعر نادر نادرپور» و «ایماژیسم در شعر قیصر امین‌پور» را نام برد.

پی‌نوشت‌ها:

[1]The unhappy consciousness.

آگاهی اندوهبار، وجدان معذب، و یا «وجدان نگونبخت» از مفاهیم اساسی فلسفه‌ی هگل در پدیدارشناسی روح است. (ر. ک: هگل، ۱۳۹۰: ۶۷۴-۶۹۹)

[1]او از پیشگامان آنارشیسم در روسیه قرن نوزدهم به شمار می‌رفت و اثر عمیقی بر نویسندگان رئالیست روسیه بر جای گذارد، چرنیشفسکی بخش عمده‌ای از زندگی خود را در زندان گذرانید. کتاب مهم او، «چه باید کرد» نام داشت که در سال ۱۳۳۰؛ یعنی در اوج جنگ سرد ترجمه و منتشر شد.

[1]چاپ اوّل این مجموعه شعر به سال ۱۳۳۰ منتشر شد.

[1]برای نمونه بنگرید به: (میرانی، فرج الله. ۱۳۸۸. حماسه‌ی داد؛ بحثی در محتوای سیاسی شاهنامه فردوسی. چاپ دوم. برلین: انتشارات حزب توده ایران). میرانی در این کتاب کلّیّه شخصیّت‌های و داستان-های شاهنامه فردوسی را بر اساس مارکسیسم لنینیسم تفسیر کرده است. شایان ذکر است بهترین تصحیح شاهنامه در زمان حکومت شوروی انجام گرفته است. مصحح کتاب رستم علی‌یف و محمّد نوری عثمانف بودند، شاهنامه به وسیله‌ی انستیتو خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی منتشر شده بود. حقیقت این است که بیشترین تحقیقات انتقادی درباره‌ی شاهنامه فردوسی در جمهوری‌های شوروی سابق به وسیله‌ی خاورشناسان این کشور انجام گرفته بود، برای جزئیات ن.ک: (رادفر، ابوالقاسم.۱۳۸۳. «پژوهش‌ها و ترجمه‌های مربوط به فردوسی و شاهنامه در اتحّاد جماهیر شوروی». فصل‌نامه‌ی فرهنگی پیمان. سال هشتم. شماره‌ی ۲۷).

[5] مثلاً رمان شبچراغ میرصادقی که نخستین بار در سال ۱۳۴۵ منتشر شد.

منابع

- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی)*، ج۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- اوکانر، ویلیام (۱۳۷۵)، *ازرا پاوند*، ترجمه‌ی فرخ تمیمی، تهران: کهکشان.
- باطنی، محمّدرضا (۱۳۷۸)، *فرهنگ معاصر انگلیسی-فارسی*، چ۴، تهران: فرهنگ معاصر
- جونز، پیتر (۱۳۷۱)، «مروری بر ایماژیسم: تصویرگرایی در شعر انگلیسی»، ترجمه احمد میرعلایی، زنده رود، ش۱، صص۸۲-۵۶
- چدویک، چالرز (۱۳۵۷)، *سمبولیسم*، ترجمه‌ی مهدی سحابی، ج اوّل، تهران: نشر مرکز
- داد، سیما (۱۳۸۸)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ دوم، تهران: نشر مروارید
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۳، ۱۳۷۴)، «این جماعت معر می‌سرایند نه شعر»، گزارش، شماره‌ی ۴۹و۵۰، اسفند۷۳ و فروردین ۷۴، صص۷۴-۷۱
- زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱)، *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*، تهران: علمی.
- سعیدپور، سعید (۱۳۸۹)، *از شکسپیر تا الیوت*، چ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ چهاردهم، تهران: نگاه.
- شاملو، احمد (۱۳۸۲)، *مجموعه‌ی آثار*، چ چهارم، تهران: نگاه.
- شعیری، حمیدرضا و همکاران (۱۳۸۸)، «معنا در تعامل متن و تصویر: مطالعه نشانه‌شناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، س۶، ش۲۵، صص۳۹-۷۰
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۰)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگه
- _____ (۱۳۸۵)، *هزاره دوم آهوی کوهی*، چ چهارم، تهران: انتشارات علمی
- _____ (۱۳۷۶)، *آیینه‌ای برای صداها*، چ اوّل، تهران: سخن
- _____(۱۳۷۷)، «شعر جدولی (آسیب‌شناسی نسل خردگریز)»، ایران‌شناسی، سال دهم، شماره‌ی ۳۹، پاییز ۱۳۷۷، صص۴۷۹-۴۹۰.
- _____ (۱۳۹۲). «جهان در مقدّم صبح بهاران (یکصد و یک شعر منتشر نشده از شفیعی کدکنی)». مجلّه‌ی بخارا، سال پانزدهم. شماره‌ی ۹۸. بهمن و اسفند ۱۳۹۲. صفحات۵۹-۶.
- _____ (۱۳۸۷). «بهار کاغذین (پنجاه شعر چاپ نشده شفیعی کدکنی)». مجلّه‌ی بخارا. شماره‌های ۶۸-۶۷، اسفندماه ۱۳۸۷، صفحات۳۲-۷.
- _____ (۱۳۴۹)، «صور خیال در شعر پارسی»، تهران: انتشارات نیل
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *نقد ادبی*، تهران: انتشارات فردوس.

- صفوی، کورش (۱۳۷۳)، *از زبان شناسی به ادبیّات*، ج۱، تهران: چشمه.
- صهبا، فروغ و عمران‌پور محمّدرضا، (۱۳۸۶)، «برش‌های درون مصراعی در شعر معاصر»، فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی، سال۴، شماره‌ی ۱۵، صص ۸۱-۱۱۱.
- عبّاسی، حبیب الله (۱۳۷۸)، *سفرنامه‌ی باران*، تهران: انتشارات روزگار.
- عبدی، زهرا؛ خائفی، عبّاس و سیّدترابی، حسن (۱۳۹۴)، «ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی»، نشریّه‌ی زبان و ادب فارسی (نظریّه‌ی سابق دانشکده‌ی ادبیّات دانشگاه تبریز)، بهار و تابستان ۱۳۹۴، شماره‌ی ۲۳۱، صص ۵۹-۷۵.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
- فیشر، ارنست (۱۳۸۶)، *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*، ترجمه‌ی فیروز شیروانلو، تهران: توس.
- کرسفی دین محمّدی، نصرت الله (۱۳۹۶)، شعر تجسّمی (کانکریت) در نیم نگاهی تحلیلی، انتقادی و تطبیقی، متن‌پژوهی ادبی، سال۲۱، شماره‌ی ۷۲، تابستان۹۶، صص۱۸۳ تا۲۰۶.
- محمودی، سهیل (۱۳۸۷)، «شعر کانکریت و یادی از طاهره صفارزاده»، سایت ابدان.
- نیمایوشیج (۱۳۸۶)، *درباره‌ی هنر شعر و شاعری* به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
- ولک، رنه (۱۳۸۳)، *تاریخ نقد جدید*، ج ۵، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
- Lowell, Amy. (۱۹۱۵),*Some imagistpoets*, Boston and New York,Mifflin Company.
- Leech, G. H. A. (1969). *Linguistic: Guide to English Poetry*. New York:Longman