

## کارکردهای جمال‌شناسانه‌ی تقطیع سطرها در شعر سپید

محمد رضا روزبه

استاد یار دانشگاه لرستان

چکیده:

این مقاله می‌کوشد تا با نگاهی علمی و استدلالی، پاره‌ای از کارکردهای جمال‌شناسانه‌ی تقطیع سطرها در قلمرو شعر سپید (شعر آزاد یا شاملویی) را بشناساند تا شاید گامی باشد در جهت شناخت قواعد و اسلوبهای ناگفته و نانوشته‌ی اینگونه اشعار. بدیهی است که وقوف بر قواعد و قانونمندیهای این فرم شعری، به شاعران جوان در نجات از ورطه‌ی پریشان‌گویی و پراکنده‌نویسی‌های شعرگونه، و سرایش اشعاری ساختمانمند و استوار یاری می‌رساند.

واژه‌های کلیدی:

شعر سپید، تقطیع، سطر (مصراع)، ساختار، تکنیک

## مقدمه:

یکی از مسائل و معضلات عمده در شعر آزاد- در اینجا شعر سپید منظور است- شکل نگارشی یا همان شیوه تقطیع و جداسازی سطرهاست. در شعر نیمایی، نگارش مصرعها عمدتاً تابع کیفیت وزن شعر است توأم با پاره‌ای ملاحظات بصری و زیباشناختی که گاه به گسسته‌نویسی عمدی سطرها می‌انجامد. اما فقدان نظام عروضی در شعر سپید، این توهّم را دامن می‌زند که معیار و هنجار دقیقی برای جدانویسی سطرها و کلمات وجود ندارد. همین توهّم فقدان قاعده و قانون‌مندی طی دهه‌های متوالی باعث شده است که شاعران جوان نوپرداز خود را از هر قیدوبندی رها بدانند و طبق سلیقه و ذائقه فردی- بی‌هیچ ملاک و منطقی- به نگارش پلکانی سروده‌هایشان اقدام بورزند. حاصل این کار، که ریشه در آسانگیری و ساده‌اندیشی شاعران دارد، ظهور هرج و مرج در عرصه نوسرایی بوده که سالهای سال خوانندگان را دچار سردرگمی در فهم و شناخت شعر آزاد کرده است. افراط در این روش حتی منجر به ظهور چنین پدیده‌هایی در عرصه شعر امروز شده است:

در نور کوچه چون جویم

مکان هر واژه

در صبح

چون کودکان

بچینمشان

از خواب خویش

تا خانه‌ها

که می‌سازم

با حس و زبان

از سن و سال

این گونه استخوان

سوزد

در نور و

صبح.

(میزانی، و محیط، ، ۱۳۶۸: ۵۰ و ۵۱)

به نظر می‌رسد که شکل نگارشی اشعار ترجمه‌ای در طی دهه‌های متوالی، که غالب مترجمان آنها با سبک و ساختمان شعر شرق و غرب ناآشنا یا کم آشنا بوده‌اند، موجب ظهور و گسترش این عارضه در آثار شاعران جوان این دیار شده است.

البته قواعد و قانون‌مندیهای شکل نگارش شعر سپید نیز غالباً بنا و مبنایی ذوقی و زیباشناختی دارند و تا به حال کسی ضابطه دقیق و متقنی برای آن تدوین نکرده است. به رغم دیدگاه پاره‌ای شاعران فرانسوی و فراشاملویی که تقطیع در شعر سپید (یا شعر شاملویی) را «نوعی کنش‌تزیینی» (صالحی، ۱۳۶۹: ۱۷۳) می‌پندارند و معتقدند که «تقطیع کمی و صوری در اندامواره شعر سپید، تنها نوعی استتار کودکانه برای پوشش ضعف‌های حاکم بر شعر است...» (همانجا: ۱۷۱)، می‌توان مدعی شد که «یافتن محل مناسب گسست‌ها و پیوست‌ها و چگونگی پی‌هم‌نویسی یا جدانویسی در شعر سپید یکی از عوامل مهم در سهل‌خوانی و آهنگین کردن شعر است.» (فلکی، ۱۳۸۰: ۱۲۴)

در این نوشتار تلاش ما این است که مواردی از وجوه ذوقی و زیباشناختی تقطیع در شعر سپید را معرفی کنیم تا هم موجب آشنایی بیشتر شاعران جوان با مکانیسم‌های ساختاری این نوع شعر شود و هم الفت بیشتر خوانندگان و مخاطبان را با شعر آزاد باعث گردد. در ضمن طی این مقاله مثالها و مصداقها تماماً از اشعار احمد شاملو، انتخاب شده است. زیرا بنابه اجماع کلیه شعر شناسان، شاخص‌ترین چهره این فرم شعری، شاملو، و قاعده‌مندترین اشعار سپید

روزگار ما نیز همانا اشعار اوست که می‌تواند ملاک و معیار تحقیق در این زمینه قرار گیرد.

مهم‌ترین کارکردهای زبانی و زیباشناختی تقطیع در شعر سپید را می‌توان این گونه برشمرد:

### ۱- حرکت از فرم و بیان نثرگونه به سوی فرم و بیان شاعرانه

یکی از شگردهای شاعر برای ایجاد تمایز بین شعر خود با نثرعادی (و حتی نثر شاعرانه)، افزون بر دیگر شگردهای شعری، بهره‌گیری از شکل نوشتاری خاص است. از این طریق، شاعر به شعر خود هنجار بصری، موسیقایی متفاوتی می‌بخشد و باعث مکث ذهنی-عاطفی خواننده بر روی واژه، عبارت یا مفهومی خاص می‌گردد که نتیجتاً ذهن مخاطب را از حیطة بیان نثرگونه به قلمرو بیانی شاعرانه می‌کشاند:

رشته چرمباف

فرود آمد

و ریسمان بی‌انتهای سرخ

در طول خویش

از گرهی بزرگ

برگذشت

(شاملو، ۱۳۸۲، ۶۱۲)

اگر از تکه شعر بالا، تقطیع را حذف کنیم آنگاه، حس بصری و صوتی آن، چنان از بین خواهد رفت که گویی سطری از یک روایت عادی یا داستان یا گزارش پیش روی ماست. این نکته را در مثالهای زیر نیز بعینه می‌بینیم:

نگاه کن، ای!

نگاه کن

که چگونه

فریاد خشم من از نگاهم شعله می‌کشد

(همان، ۶۷۳)

... که تو آن جرعه آبی

که غلامان

به کبوتران می‌نوشانند

از آن پیش‌تر

که خنجر

به گلوگاه‌شان نهند

(همان)

و صد البته بسیار محتمل است (چنانچه بسیار افتاده و دانیم) که شاعران یا متشاعران، فقدان شعریت سروده‌های خود را در پس نقاب همین شیوه و شگرد پنهان سازند؛ یعنی شعرواره‌ها و در حقیقت نثر نوشته‌های خود را به شیوه شعر، نگارش و آرایش دهند.

## ۲- ایجاد تأکید و تمرکز

از آنجا که در نثر عادی و حتی نثر شاعرانه، تأکید و تمرکز ذهن خواننده، غالباً بر مفهوم جمله و عبارت معطوف است، کلمه یا کلمات، بخشی از بار معنایی، القایی و عاطفی خود را از دست می‌دهند. لذا شاعر، با بهره‌گیری از شیوه‌ی جدانویسی و تقطیع سطرها، ذهن و نگاه مخاطب و خواننده را بر روی مفهوم و دیگر ابعاد عاطفی - معنایی - القایی کلمه یا عبارتی معطوف و متوقف می‌کند تا وی را به مکاشفه‌ی ذهنی - زبانی - عاطفی بیشتری وا دارد. در نمونه زیر:

خنجی خونین

بر چهره ناباور آبی!

عاشقان

چنین‌اند

(همان، ۷۱۹)

کلمات «عاشقان» و «چنین‌اند» جدا نگاشته شده‌اند تا تمرکز بیشتر ذهن خواننده را برانگیزند و در این مثال:

شغالی

گر

ماه بلند را دشنام گفت

(همان، ۷۱۵)

شاعر «گر» را جدا نگاشته است تا ذهن و نگاه خواننده را به آفاق چندگانه مفهوم آن بکشد، یعنی خواننده، هم حقارت و تنهایی شغال را دریابد و هم ذهن او به سوی معنای دیگر «گر» (بیماری پوستی حیوانات) حرکت کند. به این نمونه‌ها نیز توجه کنیم:

ورنه خاک

از تو

باتلاقی خواهد شد

چون به گونه جوباران حقیر مرده‌باشی

□

فریادی شو تا باران

وگرنه

مُرداران

(همان، ۶۷۷)

در نمونه بالا، جدانگاری «از تو» و «باتلاقی خواهد شد» هم باعث تأکید و تمرکز ذهن بر روی کلمات و مفاهیم آنها شده و هم تصویری بصری از زمینگیر شدن و باتلاق شدن آفریده است. کما اینکه شاعر با نگارش پلکانی «وگرنه» و

«مرداران» افزون بر ایجاد مکث در ذهن خواننده بر روی کلمات، به القای حس بصری مردار شدن و فرو افتادن یاری رسانده است.

و ما همچنان

دوره می‌کنیم

شب را و روز را

هنوز را...

(پیشین، ۶۵۰)

در نمونه بالا نیز شاعر با جدانویسی سطرهای دوم و سوم و چهارم، هم مفهوم «دوره کردن» و یکنواختی را القا کرده و هم باعث تمرکز ذهن بیننده و خواننده بر روی کلمه «هنوز» شده است و نیز درک عاطفی-ذهنی این نکته که «هنوز» هم قابل دوره کردن است؛ کما اینکه خارج ساختن کلمه «هنوز» از جایگاه دستوری خود (از قید به مفعول) که گونه‌ای آشنایی زدایی زبانی است در ایجاد این تمرکز و تأمل عاطفی سهم بسزایی دارد.

این را نیز بیفزاییم که یکی دیگر از روشها و شگردهای ایجاد تأکید و تمرکز مذکور در شعر، بهره‌گیری از آرایه لفظی «تکرار» است که موجب برجسته‌سازی کلمه و نقش‌های القایی آن می‌شود به این نمونه‌ها توجه کنیم:

چمن است این

چمن است

با لکه‌های آتسخون گل

بگو چمن است این، تیماج سبزِ میرغضب نیست...

(همان، ۷۲۴ و ۷۲۵)

□

برهنه

بگو برهنه به خاکم کنند

سراپا برهنه

بدانگونه که عشق را نماز می‌بریم...

(همان، ۷۴۴)

□

خسته

شکسته و

دل بسته

من هستم

من هستم

من هستم

(پیشین، ۳۵۴)

این شگرد علاوه بر ایجاد توازن و تناسب‌های لفظی- صوتی در کلام، که راجع به آن به زودی سخن خواهیم گفت، قدم به قدم کلام شاعر را از معیار و منطق نثر عادی به سوی ساخت و صورت شعری می‌کشاند.

### ۳- ایجاد تناسبات صوتی و موسیقایی

شاعر با استفاده از این ترفند ساختاری (تقطیع سطرها)، همچنین به ایجاد شبکه تناسبات صوتی و هماهنگی‌های موسیقایی و ارتقای آنها مدد می‌رساند تا از این رهگذر، هم خلأ وزن بیرونی را کم و بیش جبران سازد و هم کلام خود را از درافتادن به ورطه نثر عادی پاس دارد.

مثلاً در این نمونه:

گفتی

زنگیان

غم غربت را در کاسهٔ مرجانی آن گریسته‌اند و

من اندوه ایشان را و



تو اندوه مرا

«با حذف فعلهای گریسته‌ام و گریسته‌ای به قرینه گریسته‌اند، پاره‌های آخر کلام به «راه» و «مرا» پایان یافته‌اند که گذشته از هماهنگی صوتی میان آن دو، آوای حاصل از مصوت «آ» با عاطفه اندوه و تأثیری که در شعر مطرح است، متناسب‌تر است. و همچنین این پایان‌بندی سبب می‌شود که آوای سخن شاعر را که در نتیجه اندوه کم‌کم فرو می‌نشیند و در میان اندوه گم می‌شود کاملاً احساس کنیم.»

(پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۳۵ و ۳۳۶)

چونان طبل

خالی و فریادگر

(درون مرا

که خراشید

تام

تام از درد

(بینبارد؟)

(همان، ۶۷۲)

جدا نگاری کلمه مکرر «تام» (تا مرا) در عین افزایش بار موسیقایی کلام، طنین کوبش طبل را نیز به ذهن متبادر می‌سازد. کمااینکه خاتمه یافتن سطرهای عمودی به کلمه «بینبارد»، مفهوم عینی و ملموس «انباشتن و پر کردن» را مجسم می‌کند. در تکه شعر زیر:

مرا

تو

بی سببی

نیستی

به راستی

صلت کدام قصیده‌ای

ای غزل؟

ستاره باران جواب کدام سلامی

به آفتاب

از دریچه تاریک

(همان، ۷۲۲)

پیوسته نویسی «بی سببی» و «نیستی»، «قصیده‌ای» و «ای غزل»، «سلامی» و «به آفتاب»، باعث کمرنگ شدن هم صوتی و هم آوایی ناشی از حرف مشترک «ی» (در «بی سببی» و «نیستی» و نیز در «قصیده‌ای» و «سلامی») می‌شد، حال آنکه با کاربرست این شیوه، موسیقی لفظی و حتی موسیقی دیداری حفظ و حمایت شده است.

#### ۴- ایجاد تقارن و توازن لفظی

شاعر سپیدسرا، همچنین از شگرد جدانویسی برای ایجاد انواع مقارنه و موازنه لفظی - خصوصاً در جهت ارتقای موسیقی کلام - سود می‌جوید:

دختران دشت

دختران انتظار

دختران امیدتنگ

در دشت بیکران

و آرزوهای بیکران

درخُلُق‌های تنگ

(همان، ۱۱۶)

در نمونه یاد شده، علاوه بر تقارن و توازن ناشی از تکرار کلمه آغازی «دختران»، کلمات «دشت و انتظار» از یک سو تقارن لفظی آفریده‌اند و از دیگر

سو، توازن و جابه‌جایی کلمات در سطرهای سوم، چهارم، پنجم و ششم، با ایجاد تکرار، ضرباهنگ و قافیۀ معنوی، موسیقی کلام را اعتلا بخشیده است. نمونه زیر نیز نقش جدانگاری را در ایجاد تقارن لفظی و موسیقایی بهتر نشان می‌دهد:

در نیست

راه نیست

شب نیست

ماه نیست

نه روز و

نه آفتاب

ما

بیرون زمان

ایستاده‌ایم...

(پیشین، ۷۱۱)

#### ۵- القای معنا و تصویر

در شعر سپید نیز - مانند شعر نیمایی - گاه جدانگاری و تقطیع سطرها به قصد القای تصویری مفهوم شعر صورت می‌گیرد (یعنی ایجاد حس بصری یا موسیقی دیداری) افزون بر آن، این شگرد ممکن است گاه به تکمیل و تقویت معنا و فضای شعر در ذهن و نگاه خواننده مدد رساند:

رود

قصیده بامدادی را

در دلتای شب

مکرر می‌کند

(همان، ۵۳۸)

شکل نوشتاری تکه شعر بالا، بخوبی جریان رود را مجسم ساخته است. نیز در این تکه از شعر «عقوبت»:

میوه بر شاخه شدم

سنگپاره در کف کودک

طلسم معجزتی

مگر پناه دهد از گزند خویشتم

چنین که

دستِ تطاول به خود گشاده

منم!

(همان، ۶۹۳)

جدانگاری دو سطر نخست، باعث ایجاد بیشترین فاصله بین «میوه» و «کودک» شده و «سنگپاره» را دقیقاً در فاصله‌ای بین آن دو قرار داده و شکل نمایشی بدیعی به شعر بخشیده است. کما اینکه جدانویسی «منم» در سطر آخر، افزون بر مجسم‌سازی بیشترین فاصله بین «میوه» و «من» (شاعر)، تنهایی، غربت و فروماندگی شاعر را نیز القا کرده است. در شعر زیر:

و شکوه مردن

در فواره فریادی-

(زمینت

دیوانه‌آسا

با خویش می‌کشد

تا باروری را

دستمایه‌ای کند...

(همان، ۶۷۶)

شکل نگارش جمله «زمینت دیوانه‌آسا با خویش می‌کشد»، فرود فواره بر اثر  
کشش زمین را مجسم ساخته است و نیز در این بخش از همان شعر:  
ورنه خاک

از تو

باتلاقی خواهد شد

چون به گونه‌ی جوباران حقیر مرده باشی

فریادی شو تا باران

وگرنه

مرداران

افزون بر تصویر و تجسم فرود فواره، (همانگونه که پیش‌تر گفته شد)،  
جدانویسی سه سطر نخست، حالت فروماندن و زمینگیر شدن را و جدانگاری سه  
سطر آخر نیز فرو افتادن و فرو مردن را به تصویر کشیده است. در این تکه از  
شعر «مرثیه»:

به انتظار تصویر تو

این دفتر خالی

تا چند

تا چند

ورق خواهد خورد

(همان، ۶۴۹)

شیوه‌ی نوشتاری تا چند/ تا چند، شکل ورق زدن (یا ورق خوردن) دفتر را  
مصور ساخته است. و نیز در این تکه از شعر «چلچلی»:

از مهتابی

به کوچه‌ی تاریک

خم می‌شوم

و به جای همه نومیدان

می‌گیریم.

آه

من

حرام شده‌ام!

(همان، ۶۰۶)

شکل نگارش سطرها از ابتدا تا به آخر، تصویری از خم شدن شاعر به وجود آورده است.

نگفته نماند که شاعران جوان که طی دهه‌های اخیر از این روش برای آفریدن اشکال تصویری در آثار خود بهره‌جسته‌اند، غالباً کار را به افراط کشانده و با توسل به «کانکریت بازی»های گاه مضحک و تکه‌تکه‌نویسی نابجای کلمات و عبارات، موجب لوث شدن این شگرد جمال‌شناسانه شده‌اند.

#### ۶- برجسته‌سازی نقش قافیه

از دیگر مزایای تقطیع پلکانی - هم در اشعار نیمایی و هم در اشعار سپید-، برجسته‌ساختن نقش قافیه و ارتقای موسیقی شنیداری و حتی دیداری آن است. نوپردازان بنابه توصیه‌نیم - که قافیه را زنگ کلام می‌دانست، می‌کوشند زنگ و آهنگ موسیقی کناری شعر را بالفعل و برجسته‌تر کنند و این هدف، جداسازی قافیه و ردیف از دیگر کلمات را تجویز می‌کند:

کلید بزرگ نقره

در آبگیر سرد

شکسته ست

دروازه تاریک

بسته‌ست ...

(همان، ۷۲۱)

جدانویسی کلمات هم‌قافیه (شکسته‌ست و بسته‌ست) در نمونهٔ بالا، افزون بر افزایش موسیقی، موجب تقویت لحن خسته و غمگنانهٔ کلام شده است. در نمونه‌های زیر نیز شاعر از طریق جدانگاری قافیه‌ها و ردیف‌ها، زنگ و طنین آنها را برجسته‌تر ساخته است:

و بدین نمط

شب را غایتی نیست

نهایتی نیست

و بدین نمط

ستم را

وا گوینده‌تر از شب

آیتی نیست

\*

و ما همچنان

دوره می‌کنیم

شب را و روز را

هنوز را

اما

چندان که روز بی‌آفتاب

به زردی نشست

در پس تنگایی کوتاه

راه

به دریایی دیگر بردیم

\*

... که تو آن جرعه آبی

که غلامان

به کبوتران می‌نوشانند

از آن پیش‌تر

که خنجر

به گلوگاه‌شان نهند

\*

همه چیزی

به صداقت

از آب

تا مهتاب

گسترده است

\*

در پایان، بیان این نکته نیز در خور اشاره است که شاملو و دیگر شاعران شاخص سپیدسرا، طی تجارب و تأملات فراوان به درک و دریافت این قواعد و قانونمندیها نایل شده‌اند؛ مشخصاً بخش عظیمی از آثار اولیه شاملو و پیروانش شامل اشعاری است که تقطیع سطرها در آنها فاقد هرگونه معیار و منطق کلامی و شاعرانه است. در آثار اوایل و اواسط کار شاملو بعضاً، تقطیع، صرفاً از سر تفنن، تنوع طلبی و یا براساس عرف و عادت فردی است بی‌آنکه به سبک و ساختار خاصی رسیده باشد. به این نمونه‌ها بنگریم:

درخت تناور

امسال

چه میوه خواهد داد

تا پرندگان را



به قفس  
نیاز  
نماند؟

(همان، ۷۲۰)

به مهر  
مرا

درخواب دیدی  
و با تو

(همان، ۸۳۶)

بیدار شدم

\*

و کبک را

هراسناکی سرب

از خرام

باز

نمی‌دارد

(همان، ۸۶۹)

\*

کنار شب

خیمه برافراز

اما چون ماه برآید

شمشیر

از نیام

برآر

و در کنارت  
بگذار

(همان، ۷۱۹)

و گاه نیز شاعر از آنسوی بام فرو می‌غلند، یعنی با نگارش سطرهای طولانی  
نثرگونه، آهنگ و ساختمان شاعرانه را از سروده‌ی خود سلب می‌کند و نهایتاً  
شعر را به نثری ادبی مبدل می‌سازد:

من جزیبی از توام ای طبیعت بی‌دریغی که دیگر نه زمان و نه

[ مرگ، هیچ یک عطش مرا از سرچشمه

[ وجود و خیالت بی‌نیاز نمی‌کند!

روزی این چنین به زیبایی آغاز می‌شود

[به هنگامی که آخرین کلماتِ تاریکِ غمنامه گذشته را با شبی که در گذر است

به فراموشی بادشبان سپرده‌ام]

از برای آن نیست که در حسرت تو بگذرد

تو باد و شکوفه و میوه‌ای، ای همه فصول من!...

(همان، ۴۹۴)

این مقاله را به این امید به پایان می‌برم که نظریه پردازان و اندیشه‌ورزان عرصه  
ادبیات امروز، مقولاتی از این دست را به پشتوانه‌های نظری دقیق و عالمانه مجهز  
سازند و فرمها و ساختهای نو ادبی را از عارضه «فقر تئوریک» رهایی بخشند.

مأخذ:

- ۱- پورنامداریان، تقی، سفر درمه (تأملی در شعر احمد شاملو)، تهران: نشر زمستان، ۱۳۷۴
- ۲- شاملو، احمد، مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها، تهران: انتشارت نگاه، چ چهارم، ۱۳۸۲
- ۳- صالحی، سید علی، عاشق شدن در دی ماه، مردن به وقت شهریور، تهران: خنیا، ۱۳۶۹
- ۴- فلکی، محمود، موسیقی در شعر سپید، تهران: نشر دیگر، ۱۳۸۰
- ۵- میزانی، فیروزه و محیط، احمد، شعر به دقیقه اکنون (برگرفته‌ای از شعر معاصر ایران)، تهران: نشر نقره، ۱۳۶۸