

ساختار و نقش تصویر

سازی در اشعار

نیمایوشیج با نگاهی به شعر «ومی را»

منصور هاشمی

(عضو هیأت علمی گروه زبان انگلیسی دانشگاه گیلان)

غالب اشعار نیما به ویژه اشعار کوتاه وی دارای دو خصوصیت مشترک هستند: اول آن که ساختار شعری مستحکمی دارند و دیگر آن که در این ساختار از تصاویر به عنوان عامل اصلی انتقال عواطف استفاده شده است. استحکام ساختار شعری این اشعار را به چندین عامل مستقل و منسجم تبدیل می‌کند، اولاً اجزای این اشعار در ترکیب با هم به نظم می‌رسند که منطبق و توالی ویژه خود را دارند و برای توضیح و تبیین این ساختار می‌بایست در ابتدا رابطه شعر را تا سر حد امکان با بافت اجتماعی و تاریخی آن قطع کرد و به شعر نیما به عنوان جهانی مستقل که از واژه‌ها خلق شده نگاه کرد. بدین ترتیب باید به واژه‌ها، تصاویر و صناعات مرتبط این اشعار پرداخت و نحوه و جهت حرکت آنها را برای شکل دادن به مضمونی واحد کشف کرد تا انعکاس این مضمون را در تک تک واحدها و اجزا دید. دلیل وجود تصاویر در ساختار شعر نیما بر این فرض ضمنی استوار است که تنها با نام بردن از احساسات و عواطف نمی‌توان باعث انتقال آنها شد و خواننده را به درک و پیش‌شعری رساند و باید از تصاویر که شیوه بیان هنری است مدد جست و آن را با ساختار منطقی شعر ترکیب کرد. مثلاً در شعری مثل «هست شب» نیما برای نشان دادن وقایع قابل لمس کردن رنج و حرمان، این احساسات را آنچنان در قالب تصاویر درآمیخته که بدون این تصاویر به هیچ عنوان نمی‌توان به درکی شایسته رسید. دل سوخته راوی این شعر تنها با حضور کیده‌های تصویری شعر یعنی

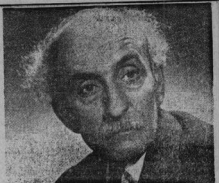
شیبه باد، مرده و گور، که در ساختار شعر به هم تنیده شده‌اند قابل درک می‌شود. و پا در شعر «داستانی نه تازه» مضمون عشق با فرجام تنها با حضور و ساختار منطقی تصاویری مانند دریای موج یا درخت خشکیده فندق و شعله ناپدید چراغ قابل تجربه می‌شود. این نوع تجربه و درک، تنها به چار چوب منصور هاشمی محدود نمی‌شود بلکه به دنیای درک نامحدود حس‌نیز راه می‌یابد و غنای تجربه شعری را برای خواننده به ارمغان می‌آورد. تجربه‌ای که می‌تواند در هر نوبت خوانش برای خواننده تازه‌گشته باشد. زیرا شعر غنی شده با تصاویر، هر بار منطبق با حس خواننده، محتوی و زیبایی خود را آشکار می‌کند.

البته نمی‌توان این خصوصیات را برای تمام اشعار نیما قائل شد. در برخی از اشعار او، بیان صریح مانع از آن می‌شود که تصاویر و دنیای حواس نقش مناسبی در شعر داشته باشد و به اصطلاح کفه ترازو به نفع حصار عقلانی سنگین می‌شود. در قطعاتی مثل «میرداماد» و «نام بعضی نقرات» نقش تصویر به حداقل می‌رسد و یا در شعری مثل «روی بندرگاه»، این تصاویر به هیچ عنوان با شناخت کلی شعر در جهت خلق مضمون با هم آمیخته نمی‌شود و ساختار شعر متزلزل است. از این روست که اشعار موفق نیما اشعاری هستند که نوعی تعادل در آنها به چشم می‌خورد؛ تعادلی که در ساختار شعر بین دو سطح عقلانی و حسی از طریق ترکیب و تلفیق وجود آمده و تنه‌موتناژ مکانیکی و همانند آنچه که در «روی بندرگاه» و «پا و کار شب پای می‌بینیم» نیست.

نوع این ترکیب و تلفیق در هر شعر کلیت ورود به دنیای شعر است و نوعی قرارداد میان خواننده و شاعر محسوب می‌شود و این خواننده است که باید مفاهیم این قرارداد را از لایه‌های اجزای به هم تنیده شعر پیدا کند.

با این دید شعر «ومی را» را می‌توان یکی از بهترین اشعار نیما دانست. شعری با ساختاری منسجم که تعادل تصاویر و در هم تنیدگی آنها به حد اعلا می‌رسد. منطق اشعار ساخت این شعر که با همان نگاه اول مشخص می‌شود حضور تکراری تصویری در بندهای اول و آخر شعر است. این زوایا را در برخی از اشعار دیگر نیما هم مثل «مستحکم که گریه می‌دهد سازه» و «اجاق سوده» می‌توان دید. با این تفاوت که در «ومی را» تغییراتی را که ادامه منطقی تصویر بند اول است در بند آخر داریم همانند شعر «همانجا» که تصویر ذهنی بند آخر همان تصویر ذهنی بند اول است که با حذف و اضافه شدن چند بیت تکرار می‌شود.

این زوایا ساختار بسته و با دایره‌وار است. یعنی شعر مانند اشعار روایتی حرکت خطی ندارد و تقریباً همانجایی پایان می‌یابد که شروع شده. این اشعار معمولاً همانند شعر «ومی را» با مشاهده منظری در طبیعت یا شنیدن صدای آغاز می‌شود و شاعر راوی را با فکر فرو می‌برد تا مترصد معنا و مفهوم آن پدیده یا حس خود شود. (بسیاری از اشعار نیما که این ساختار دایره‌وار را نیز ندارند با این شیوه آغاز می‌شوند) نکته‌ای که حائز اهمیت است نقطه تلاقی این مشاهدات و افکار خود راوی در شعر است؛ نیما هیچ‌گونه پلی را با سئوالات و اشارات خود بین این دو بعد نمی‌زند و تنها به جداسازی پندها اکتفا



می‌کند. خواننده باید در خود بندها بدنبال رابطه باشد چون شاعر آسان طلبی خواننده را نمی‌پسندد و می‌خواهد همواره ذهن خواننده را در روند خلق دوباره شعر به حرکت وادارد.
روی راه از چهار بند تشکیل شده:

روی راه - صدا می‌آید امشب
از پشت «کاج» که بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می‌کشانند
گویا کسی است که می‌خواند
اما صدای آدمی این نیست.

با نظم هوش رباعی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین؛
ز اندوه‌های من
سنگین تر.
و آوازهای آدمیانرا یکسر
من دارم از بر.

یکشب درون قایق دلنگ
خواندند آنچنان ؛
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می‌بینم.

روی را روی را...
دارد هوا که بخواند.
درین شب سیاه
او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند.

پژوهشگاه علوم انسانی
مقاله جامع علوم

بندهای اول و چهارم که حول محور خاصی (تصویر دنیای اطراف
راوی و طبیعت) دور می‌زند دارای تعداد ابیات مساوی نیز هستند و
جمعاً دوازده بیت را بوجود می‌آورد. این دوازده بیت به موازات دوازده
بیت بندهای ۲ و ۳ قرار می‌گیرد که در حول محور خاص دیگری
(تصویر دنیای انسانی و درون راوی) دوستانه شعر دور می‌زنند. به
عبارت دیگر راوی شعر با بتداول حرکت، خود را از دنیای بیرون از
خود و طبیعت شروع می‌کند و در بندهای ۲ و ۳ به درون خود و
دنیای انسانی می‌رود و در بند آخر دوباره به جایی که بوده باز می‌گردد.
این گسستگی و اتحاد تصویری میان بندها، خود بنحوی در خلق معنا
سهیم هستند که در ادامه، ضرورت و علت آن را شرح خواهیم داد.

نخست باید دید که راوی شعر کیست و چه مطلایی را در مورد او
می‌توان از شعر دریافت. برای جواب باید به بندهای دوم و سوم که
راوی در آنها با ضمیر «من» سخن می‌گوید رجوع کرد یعنی دو بندی که
من راوی در آنها صریحاً ذکر شده و از تجربیات انسانی سخن گفته
می‌شود. در بندهای ۱ و ۲ که به موازات این دو بند هستند راوی در
ظاهر کلامی از خود نمی‌گوید و از چیز دیگری که جدا از انسان است
صحبت می‌کند. در بند دوم، راوی از آوازه‌های آدمیان سخن می‌گوید؛
آوازه‌هایی که نظم هوش رباعی دارند. این آوازه‌ها برای راوی از رنج و
اندوه انسان در دل دنیایی که همیشه شب است حکایت دارد و گویی
پایانی برای آن وجود ندارد و تنها حرکتی که برای آن قابل تصور است
گردش با دور باطلی است از شبی به شب دیگر، و نه حرکتی جهت دار
و رو به پایان. در اینجا سخن آمیزش است که در ترکیب «شبانی سنگین»
وجود دارد و مقایسه آن با سنگینی اندوه‌های خود راوی، شب را تبدیل
به عنصری حزن انگیز می‌کند و سنگینی شب همان سنگینی اندوه
راوی و انسان می‌شود. به این ترتیب شب و اندوه با هم پیوند
می‌خورند و این پیوند در سراسر شعر مشهود است. پس شب تبدیل
به تعادلی می‌شود که حزن و گرفتگی را نشان می‌دهد. در پایان بند
دوم، راوی از دمخور بودن خود با این آوازه‌های شبانه حرف می‌زند و
این که آنها را به خوبی می‌شناسد.

در بند سوم، راوی با آواز غم و دلنگی شبانه آدمیان سرگردان روی
دریا صحبت می‌کند. شاید بتوان مفهوم نمادین برای دریا یافت اما
باید توجه داشت که تصویر ذهنی دریا در طول شعر نه تخریب می‌شود
و نه بنحوی تأکید خاصی را نشان می‌دهد. پس نکته مهم در این بند نه
مفهوم نمادین دریا بلکه حضور تصویر شب و سرگستگی انسانی و
آوازه‌های انسان است. راوی می‌گوید برای آدمیان دلنگ و سرگشته در
شب، چیزی جز خواندن و حکایت منظوم درد وجود ندارد. این خواندن
راوی را به وحشت می‌اندازد و هیبت دریا را در کابوس او زنده می‌کند
زیرا عشق و وسعت اندوه آدمیان شاید تنها با دریا قابل قیاس باشد. به
طور کلی در بندهای دوم و سوم موضوع اصلی صحبت راوی اندوه
انسانی و عکس العمل انسان یعنی خواندن یا هنروی است. انسان در
مقابل اندوه خود بیچاره و دست و پا بسته است و فقط می‌تواند
سرگستگی را با تصویر بی‌دلیل و بی‌قاعده خود را نظم صوری ببخشد و آن
را تکرار کند.



همانطور که ملاحظه شد دوازده بیت بندهای دوم و سوم مسحور مشترکاً خاصی را ارائه می‌دهد که از جهان یا دوازده بیت بندهای اول و آخر متفاوت است، کما این که تمایزات زمانی نیز به چشم می‌خورد. در دو بند اول و آخر رازی دیگر حکایتی را با «من» شروع نمی‌کند و از حضور صدای خاص که صدای آدمی نیست یاد می‌کند. دیگر این که واژه «هری راه» و علامت سه نقطه ... تکرار می‌شود. حلقه‌ای که چهار بند و یا دو بخش شعر را به هم مرتبط می‌سازد کمک بسزایی به این دو بند گسسته می‌کند. این حلقه ارتباط را باید حضور تصاویر شب و خواندن دانست که در تمام بندها تکرار می‌شود. در پنداول صدایی می‌آید که به خواندن انسان شباهت دارد و با این که انسانی نیست،

بقول رازی به خواندن می‌ماند. و همانطور که دیدیم تصویر خواندن در دو بند دو و سه با اندوه و گرفتگی آسان در آمیخته و دیگر این که این صدا در عمق شب، یعنی نماد حزن و گرفتگی، شنیده می‌شود پس این صدا هم حاکی از اندوه و گرفتگی است. این صدا از پشت کاج (جنگل کوچک) می‌آید؛ جایی که رازی در بند آب (همان آب بند که آب پشت آن را کد است و تصاویر را منعکس می‌کند) تصویری را می‌بیند که آن را «تصویری از خراب» می‌نامد. تصویری که معمولاً آب بند منعکس می‌کند تصویر دنیای بیرون آب است. در حاشیه تصویر کاج و در وسط و با وسعت بیشتر تصویر آسمان که از آن تنها با صفت «خراب» (نیم‌آ از خراب» به عنوان اسم استفاده کرده) یاد شده و منظور همان آسمان خراب یا گرفته است. این تصویر را شاعر در شب یا آسمانی ابری و گرفته می‌بیند پس حتماً منبع نوری نیز وجود داشته. از طرفی گرفتگی انسان همراه با خواندن بود اما برای آسمان گرفته که خواندن میسر نیست و تنها می‌تواند صدایی را هنگام گرفتگی تولید کند؛ صدایی که همیشه با برقی همراه است و آب بند در تاریکی شب این برق را منعکس می‌کند و همان برق سیاه تابی می‌شود که در نهایت «تصویری از خراب در چشم می‌کشد». نیمه صدای آسمان گرفته یا که به خواندن می‌ماند یا «هری راه نشان می‌دهد. صدایی که تکرار آن را با سه نقطه بعد از نام آوای «هری راه» می‌شنوم (نام آوا به کلمه‌ای اطلاق می‌شود که صدایش شبیه به معنای آن است مثل تیک تاک، قوقولی قو و هیس؛ انتخاب نام آوای «هری راه» که در آن آوای ارزشی «ه» در دو هجایی باز تکرار می‌شود برای صدای رعد نمی‌تواند کاملاً تصادفی باشد؛ شاید حضور این آوا در واژه‌های دیگری که با پدیده‌های چوبی در ارتباط هستند نیز تصادفی نباشد: ابر، باران، بارش، برف، تگرگ، رعد و برق). این صدا باز در انتهای بیت «گوینا کسی است که می‌خواند...» با نمایش سه نقطه تکرار می‌شود و مکث و وقفه‌ای را در جریان شعر بوجود می‌آورد. و از بی‌نظمی سخن می‌گوید و در تقابل با خواندن منظوم انسان است.

این بی‌نظمی را شکل صوری شعر نیز اقلام می‌کند چرا که ارتباط تصویری بندهای اول و آخر با قسمت دیگری از شعر یعنی بندهای همگون دو و سه گسسته می‌شود. در بند آخر رازی هنوز به آب بند می‌نگرد و بعد از سفر خود به درون و دنیای انسانی با همان آوا «هری راه» بخود می‌آید و حرف خود را دنبال می‌کند و از طبیعت اطراف خود

سخن می‌گوید. آسمان در این شب لعینانه میل خواندن و حکایت گرفتگی و اندوه دارد اما خواندنی برایش میسر نیست و تنها می‌تواند همان صدای ناموزن را تولید کند: «خواندن نمی‌تواند» آسمانی که به خاطر تاریکی شب و گرفتگی بودن یا خودش یعنی همان تصویری که روی بند آب افتاده بود، نیست: «او رفته با خودش». تصویری که در لحظه‌ای به خاطر برق آسمان بوجود آمده و تقریباً در همان زمانی که صدا محو شده از میان رفته است: «او رفته با صدایش» و دیگر چیزی جز سیاهی مطلق نمانده.

رازی از هرگونه توضیح اضافی در مورد دنیای اطراف خود اجتناب می‌کند. وی با تصویر پدیده‌ای در طبیعت شروع می‌کند و تاثیر آن را بر آگاهی مخاطب می‌کند که در لحظه تجربه کرده، ثبت می‌کند و سپس به همان روال عادی و باز بدون توضیح و اشاره، ناگهان به علت شباهتی که در این پدیده با دنیای انسانی می‌بیند به درون خود می‌رود تا دیگر یا طبیعت او، را به دنیای بیرون بخواند. در این سفر، رازی و شعر حرکت خطی ندانند و تنها پیرامون مرکز اندوه، پرسه می‌زنند. اندوهی که نقطه تلاقی دنیای بیرون و درون است و در این شعر عامل وحدت کل هستی است. لحن توصیفی و سرد شعر نیز تلاش در اقلام همین مسأله دارد. حال اگر بخواهیم به تبیین این اندوه بپردازیم و تفسیرگر مابیت آن باشیم باید از حیطه شعر گذر کنیم و تنها به خود تجربه بپردازیم و بنا به اعتقادات، تمهیدات فلسفی و اجتماعی و با دانش خود دلیلی و توجیهی برای آن بیابیم و مثلاً آن را با نوعی توصیف فلسفی از هستی توجیه کنیم و یا آن را مربوط به کلیشه‌های مرسوم و روانشناسی فروید و یونگ بدانیم (آرزوی - مرگ، انیما و امثالهم) یا با دیدی مذهبی و عرفانی آن را خواست الهی و غم فراق محسوب کنیم. و یا حتی با دیدی کاملاً متفاوت بدنبال معنایی مطلق در شعر و ارتباط شعری با تصویرگری حقیقت در زندگی انسانی باشیم. اما باید همواره در نظر داشت که این شعر بدنبال پاسخ نیست؛ تجربه‌ای یا ساختار شعری و تصاویری آن به تصویر کشیده می‌شود تا برای مخاطب قابل لمس شود و یا تجربه‌ای عادت زده و بی‌روح، حیات دوباره یابد. گستره این تجربیات متفاوت است و گاهی در آثار برجسته به پهنه هستی انسان نیز می‌رسد و به این خاطر عظمت در شعر بوجود می‌آید.