شعر معاصر و چهار فرم غیررواپی

محمد خلیلی کمی

استادیار دانشگاه لرستان

چکیده:
نقد نوب امر کردنی منتقلی چون پن وارن، ویست. کلیمات پروسک و رن و لیک در تلاش برای خوانش و کشف دقیق و عمقی نوایی ادبیات منظم، به نشانه‌ها و نمایه‌های میان در چهار فرم غیررواپی و شعر معاصر در ادبیات انگلیسی رسیده. شاخص جنبه تقدیر نو در آمریکا که پیشرو از نمایش شما در انگلیسی - دریار، اسبورن، ایسپن - به شخصیت‌های همیشگی ادبیاتی و صوری شعر توجه علیه داشته، به این اعتقاد رسیده که عنصر غرب در نظام صوری اشعار کلامیک اثرات ایجاد است. پروسک در کتاب شعر مدرن و کلامیک نظام سوری اثر هنری را نام روح زمانه و میزان پیچیدگی جامعه می داند، او معتقد است چه می‌تواند استادیار بپذیرد به نظر اندی پتگن. پروسک در کتاب نظام رواپی حاکم بر شعر کلامیک چهار فرم غیررواپی سبزهای، خطای، انتزاع و تماشای گر، را برای شعر معاصر انگلیس و امریکا در نظر می‌گیرد، از جمله این نظام‌های غیررواپی، یکی از نظام رواپی بی‌پیچیده، در نظام مععاصر ایران را با استفاده به‌این قرار می‌دهد. می‌تواند این نظام فرم قابل طبیعتی در شعر نیم‌تهم، اخوان و دیگران نرم‌های غیررواپی به صورتی ترکیبی از چند فرم غیررواپی در شعر معاصر قابل کشف است که این خود نژاد روح زمانه و مقدماتی مکان و هدف هر در آن برای زمانی است.

Khosravi_shakib@yahoo.com

تاریخ دریافت: 29/3/99
تاریخ پذیرش: 1389/5/20

مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال 18، شماره 18، تابستان 1389
مقدمه و طرح سوال
قصه‌های کوچک و بزرگ ذهن و زبان انسان‌ها را احساسه کرده‌اند و ما هم‌واره در برای هجوم و تسلاط این قصه‌های بند و کوتاه از کودکی به جوانی و سپس به پیری می‌رسیم. سنتی معمولی و شاهنامه و شعرهای بند و روایی نیما یوشیج و دیگران را می‌خوانیم و به دنبال برهنه‌نوازی ذهن خود با این قصه‌ها و روایت‌ها می‌گردد. قصص و روایت یاهوان را از متن مجموعه داستان‌ها می‌خوانیم و هر لحظه در معرض درک این روایات نیوتو می‌بایل. ساختار فرافک نیز تا حدودی بر قصه‌ها و روایات استوار است. همچنان که فیلم‌ها، نمایشنامه‌های تلویزیونی، قصه‌های مصور کودکانه، نقاشی‌ها، رقص و مجسمه‌ها از طریق روایت ما را فتح می‌کند، لطف‌های و قصه‌های کودکانه موجود در اشعار با کمک ساختار روایی خاص خود ما را بر گرفته و به خود مشغول می‌کند (بارت، 1988: 84). حتی در خواب هم گریزی از ساختارهای روایی نیست (بارت، 1972: 285–289). ما رویها را به صورت قصه‌ها و روایت‌های فردری تجربه می‌کنیم. با اینکه اندکی هر قصه و روایت است و روایت خود شهره‌ای تنباشند استن برای آن‌ها انسان از کار و راز دینا سر در آورد. قلم و شعر نیز این حکم کلی مستثنی نیست و با این پذیرفته که در ادبیات کلاسیک فارسی تمرکز روایی شکل مسلط ادبیات منظوم کلاسیک است. از شاهنامه و قصیده‌های فرخی و عنصری گرفته تا منظوم‌های سنایی و عطر و نظامی تا متنی معمولی همه و همه، خصوصاً ثابتم همی‌واره در برای روایی موجود و مستقل بر ادبیات کلاسیک ما هستند. قلم روایی عبارت است از زنجرهای از رویدادهای علیق واقع در زمان و موقعیت (رنوس، 1945: 22). بنابراین، روایت آن چیزی است که معمولاً از اصطلاح داستان استنباط می‌شود و اغلب با یک موقعیت آغاز می‌شود و بر اساس یک الگوی علت و معلولی محولات حاصل می‌گردد.
و در پایان موقعیت جدیدی ایجاد می شود که پایان بخش روایت است (درباره، 1381: 13).

کلینت بروکس از منتقدان حلقه فرمالیسم امریکایی در کتاب شعر مدرن و کلاسیک فرم را تابع متقاضیات و روح زمان و مکان می داند. وی گویی شعر کلاسیک منکی بر ساختار روایت و به تبع آن موافق با درک خواننده است؟ اما شعر مدرن فرم های غیرروایی و بیچرخی را طلب می کند (بروکس، 1965: 18-19).

بروکس در کتاب گلدن خوش فنک ضمن قدرعمل تعدادی از شعرهای مربوط به ادبیات انگلیسی، مخصوصا دوره رامانتیک، از چهار نوع فرم غیرروایی خبر می دهد. سپس می کوشد فرم های کشف شده را با نمونه های فرم های خود را حکایت کند (پرکس، 1969: 36-40). واقعیت این است که مرز کامل دقتی را نمی توان میان این فرم های غیرروایی تصور کرد؛ بگین معتنا که گاهی یک شعر، هرچند غیرروایی است، در قالب فرم خاص غیرروایی جای نمی گیرد و یا反之 گلف که از آمیزش چند فرم غیرروایی ساخته شده است. در ادبیات فارسی نیز در کانال تسلط فرم روایی بر قلمرو شعر کلاسیک می توان انواع دیگر فرم را در جوهر شعر معاصر بی گفت و گذاری که این فرم ها همان اهمیت را دارند که فرم روایی در شعر کلاسیک دارد. شعرهای آموزشی، سياسي و تبلیغی و شعرهای تصویری شامل آتاری می شوند که ممکن است نتان به صورت خصی یک نقش و سپس عملی را در آنها یپ گفت (احمدی، 1385: 77). ابن شعرهای فرم غیرروایی را در ییم گیرند و در فرآیند معتاده تسلیم نقش و تحلیلی می شوند که مصير غیرروایی شعر را دنبال می کند.

در کانال فرم روایی شعر کلاسیک می توان چهار فرم غیرروایی در شعر معاصر کشف و تحلیل کرد که عبارات از:
اطلاعات‌هایی از مخاطب خود طلب می‌کند؟ می‌خواهد به
مختلط درباره مقوله‌های اطلاعات بدهد و چگونه؟ آیا می‌خواهد استدلال
مقادیر کندنای را پیش بکشد؟ آیا نالش می‌کند جبه‌های تصویری خود را به رخ
بکشد؟ یا می‌خواهد احساس و مفهومی را بپرکند؟

تنوع و تفاوت بین انواع فرم‌های غیرواپی با اهمیت است. زیرا هرکدام از آن‌ها
قارادادها، قواعد و قوانین خاص شعر خواندن و شبکه معناده ویزه‌ای خود را طلب
می‌کند و در عوض انتظارات منشاوت و باعضاً مبتذلی را در مخاطب خود
برمی‌انگرند. اگر در حال شدن یا خواندن یک شعر خاطب‌هایی فرآرده بگیرم، شعر
می‌کوشد مقادیرمان کندا از یک سباست و خط خاص عقیدتی حمایت کنند و در
این میان وابستگی و علقه‌هایی به وجود خواهد آمد. ممکن است نگریش تشکیک به آن
پیدا کنیم و شواهد عرضشه را سبک و سنتی کنند تا یا شاید در نهایت ادعای شعر را
رد کنیم، ولی آگر یک شعر اندازه‌ای را می‌پیماییم و می‌خوانیم، احتمالاً غرق خواندن
صورخلال و نخل فرهیخته و پیمان آن می‌شود که از مقابل چشممان در بستر زبان و
واژگان و تصوری می‌لزد. حال می‌پردازیم به چگونگی که این گونه فرم‌ها در شعر
معاصر فارسی.

فرم مقوله‌ای

مقوله‌ها عبارتند از دست‌نده‌هایی که افراد با جوامع برای نظم بخشیدن به دانش خود
از جهان ایجاد می‌کنند که این اصل انواع اغلب مبتلا بر فرضیه و تجارب علمی است
و شمول همه جانبه بر همآ داده‌ها در یک زمینه خاص دارد. برای مثال می‌توان گفت، دانشمندان حوزه زیست‌شناسی رد یا هر گونه رده‌بندی‌های را در باب انواع گیاهان – دانه‌داران، یا دانه‌داران، نهان دانه‌گان و پیداگان و جانوران – مهردادان، یا مهرگان، آبزیان و... ارائه داده‌اند که مثال‌هایی از آنها انتقاق نظر دارند. اما به‌طور معمول، مقوله‌های که در زندگی‌ها آن سرکار داریم، به اندازه مثال‌های فوق علمی و دقيق و فراگیر نیستند. گاهی براساس عقل سلیم و درک عملی یا دیدگاه‌های ابدولوزیک دست به است در موضوعاتی های مختلفی اعتبار خود را از دست بدهند. اگر شاعری بخواهد برخی اطلاعات را در مورد جهان به خواننده منتقل کند، مقوله‌ها می‌توانند اصول سازماندهی مفرش عروق و در انتزاع بگذارند. سازماندهی شعر مقوله‌ای غالبی ساده است، اما که می‌تواند است بر تکرارهایی با تغییرهای زیبایی. در اینگونه اشعار تصحیح باشیم به نحوی شبیه به هم باشند و در عین حال هر تصویری از تغییربگیرنی باشد. چنین ساختارها و فرم‌های عموماً یک موضوع اصلی را تعیین می‌کند که مقوله‌های را برای تفسیر شعر به بخش‌هایی مختلف خواهد کرد. شعر اصدازی بای یا سهراه سهی نمونه‌ای از این فرم مقوله‌ای را نشان می‌دهد.

سازماندهی ساختار شعر اصدازی بای آب شوام یک معرفی از مقوله‌ای کلی می‌گر و زندگی است که به دنبال آن بخش‌هایی می‌آیند که هر کدام از یک مقوله‌ی یک تفکر خاص حمایت می‌کنند.

چنگ یک روزنه با خواهش نور
چنگ یک تنهایی با یک آواز
چنگ خوئت اثر با دندان
جنگ زیبای گلایی‌ها با خالی یک زنیل
جنگ طوطی و فصاحت با هم
جنگ پیشانی با سردر مهر

فتح یک قرن به دست یک شعر
فتح یک باغ به دست یک سار
فتح یک کوچه به دست دو سلام
فتح یک شهر به دست سه چهار اسب سوار چوبی
فتح یک عید به دست دو عروسک، یک توب

قلل یک قصه سر کوچه خواب
قلل یک قصه به دست سرور
قلل مهتاب به فرمان نتون
قلل یک بید به دست دو دیلوت
قلل یک شاعر افسرده به دست گل سرخ

من صدای نفس باعجوبه را می‌شنوم
و صدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد
و صدای سرفسروشی از پشت درخت
و صدای پاک یوست اندام‌خون درهم عشق
و صدای باران را روی یلک تر عشق
و صدای موسيقی عناک بلوغ

زبان و ادبیات فارسی، سال 18، شماره 68
روح من در جهت نازه اشیا جاری است
روح من کم‌ساس است.
روح می‌گاهی از شوق سرفاش می‌گیرد
روح من یک‌پرک است.
روح می‌گاهی مثل یک سرفاش راه حقیقت دارد.

زندگی کردن، خوش‌اندیشی است
زندگی بال و بری دارد با وسعت مرگ
زندگی جذب‌های دستی است که می‌چند
زندگی، بعد درخت است به چشم حضره
زندگی گل به افوان، ابدیت
زندگی اضراب، زمین در ضربان دل‌ما
زندگی پرندگان ساده و یکسان نفس‌هاست
زندگی پر تشدن پردریب
زندگی آب‌تی کردن در حوضچه اکنون است

پشت سر هیچ نیست
پشت سر مرغ نمی‌خواند
پشت سر باد نمی‌آید
پشت سر خاطئی تاریخ است
پشت سر خاطئی موج به ساحل صدف سرد سکون می‌ریزد.
مرگ پایان کوچتر نیست
مرگ در ذهن افتاها جاری است
مرگ وارتونه یک نژاد نیست
مرگ در ذات شبدهکده از صحیح سخن می‌گوید
مرگ با خوش‌کرود می‌آید به دهان
مرگ مسئول فرشته‌نگی در شایرک است

کار ما نیست شناسایی رازه گل سرخ
کار ما شاید این است

که در افکوم گل سرخ شناور باشیم (سپهری، ۱۳۸۵: ۷۲).
در این شعر بلند و زیبا، فرم مقله‌های کامل آشکار است. تفکر نظام احساسی این جهان با همه تنواعات و تفاوت‌های زیرساخت این شعر را محکم کرده است. این ایده کلی ۷۱–نظام احساسی. باعث شده است مقله‌های گوناگونی در مجاورت هم‌دیگر شعری بندد و غیررایی را به وجود آورند که پایان بندی آن هم به متابی جمع بندی و تایید است. دوباره که خود به موضوع کلی شعر ارجاع می‌دهد و به عنوان تنیجه بی‌گمانه تلقی می‌گردد که ارزی کل ساختار شعر در آن سریع و تخلیه می‌شود.

در شعر «صادای پای آب» گوگه و مقله‌های بیض ساختار هم ساده‌اند. در دوره ساختار این شعر مقله‌زندگی و مرگ قرار دارند که گوگه‌خویون زمان حال و تقابل آن با گازشن و گوگه روح و فلسفه‌های در اجزای طبعت و قانون حاکم بر روابط این اجزا را در خود بسط داده‌اند. تزیتن تودوروف ری این باور است که بسط مقوله‌ها می‌تواند از کوچک به بزرگ، از محط به ملی، از اسطوره به تاریخی یا از مذهبی به دینی یا از فردی به جمعی تنظیم گردد (تودوروف، ۱۹۸۱: ۷۱). از آن‌جا که فرم‌های مقوله‌های شیوه‌های کامل ساده بسط می‌یابند، جلب علیه خوانندگان مسئله‌ای
مهم در این نوع از فرم هاست (آرتمیم، ۱۹۷۴): آگر بیشتری از یک بخش به
بخش دیگر انتقال زیاد به تکرار داشته باشند، انظارات خوانندگی به سادگی برآورده
می شود و شعر کلی کننده خواهد شد. شاعر در جهت هرچه چشیدتر کردن مقوله ها
ممکن است چرخه یا از آنها ارائه کنند تا خوانندگی و انظارات فرمال و ذهنی او
تحت تأثیر قرار بگیرد. این چرخه ها ممکن است صرفه شامل یک معرفی از مقوله‌ای
غیرمعمول باشد یا با استفاده از هنگاری گریزی زبانی و دگرگونی های تصویری پیوسته
دهنی مخاطب را در محورهای زبانی تحريك کند و باعث جذابیت شعر شوند.
در شعر «صدای پای آب» محور افکی و عمودی زبان مورد هجوم دهنه شاعر قرار
گرفته است و این خود بهترین عامل برای گریز از کسل و بی‌روح شدن شعر شده
است. مخاطب این شعر بست ساده و درستی آن مقوله‌ها گوناگونی را می‌پذیرد، اما
دربرابر زبان و تصویر مصرف ای جهت نورگذاری و توقف واداشته می‌شود. مخاطب بارها از
خود می‌پرستد جنگر روزنه با نور چیست ؟ خواهش نور چیست ؟ یک جنگر نور چیست ؟ چه
دو سلام جنگنده اتفاق می‌افتد ؟ یا چه جنگنده چیست ؟ به سر چکیده خواب به قتل می‌رسد ؟ کوچه
خواب کجاست ؟ صدا یا تلفهن؟ یا مهم این اتفاق؟ یا مهم این اتفاق؟ یا مهم این اتفاق؟ یا مهم این اتفاق؟
یعنی چه ؟ دهه سر مسیر که در جهت پذیرفتنی کردن این شعر ذهن مخاطب را تسخیر
می‌کند. در این شعر مقوله‌ها هرکدام نو به نحو به‌وسیله توصیف کرده جذاب و بدلیع
باعث نگه داشتن مخاطب در راه کشف معنا و لزوم ناشی از آن می‌شوند.
گاهی شاعر بخش‌های مجزای شعر را براساس سیاست‌های فرمال انتزاعی، خطب‌های
و تداومی گر سازمان می‌دهد. شعر «صدای پای آب» اشکال و تقصیر متعددی را برای
دادن جذابیت‌های انتزاعی در شعر گنجانده است، ولی در نهایت، فرم این شعر فرمی
مقوله‌ای است که در آن جذابیت های انتزاعی تسلط دارد. پس اگر مخاطب این شعر
فرم خطابی‌ای

شعرهای دیگری در حوزه ادبیات منظوم معاصر وجود دارند که از فرم خطابی‌ای استفاده می‌کنند. در این نوع از فرم شعر یک بحث انتقایی که رفعه می‌کند. هدف این گونه شعرها این است که در نهایت مخاطب خود را وادار کند تا دیدگاهی درباره موضوع شعر بپیدا کند و شاید مانده از آن دیدگاه اقدامی انجام دهد. این نوع شعر از این جهت که می‌کوشد مخاطب را نسبت به چیزی با پیامدهای عمومی مجبور کند از فرم مقوله‌ای فراتر می‌رود (تلورین، 1385: 23). این گونه فرم‌ها در تمام رسانه‌ها معمول هستند. در زندگی روزگاه و در سخنرانی‌های رسومی و حتی در محاوره‌ها و حتی در شبکه‌های این گونه فرم سروکار دارند. مردم غالباً می‌کوشند همدیگر را با یکدیگر به‌طور متقاعد کنند. فرومیشته در کار مجاب کردن خریدار است. دوستان سر می‌زن نهارخوری از بحث‌های داغ سیاسی لذت می‌برند. ویژگی‌های فرم خطابی‌ای عبارتند از:

فرم خطابی‌ای مخاطب را آشکارا مورد خطاب قرار می‌دهد و تلاش می‌کند از راه

سری یک ایفای فکری جدید و یک تلقی عاطفی نیا یافتن عملی سوق دهد.

موضوع شعر یک حقیقت علمی نیست، بلکه به دیدگاه‌های افراد مربوط می‌شود;

دیدگاهی که ممکن است در باب آن نگرش‌های مقاومت و معنی‌دیدی باشد.

همه آن‌ها هم به یک اندیشه بدرفت‌ی هستند. به‌این‌گونه شعرهای خطابی‌ای با

پاورها و استدلال‌ها سروکار دارند، خواهی نخواهی، به حوزه‌ای ایدئولوژی‌وار می‌شوند.
در حقیقت، چه چیزی از فرهنگ مقولهای انرژی و نداشتهای گر مثل فرم خطابهای بر معانی احساسی و استنباط‌های ایدئولوژیک استوار نبود.
سومین و چهارمین فرم خطابهای از دویست و چهارمین این که نشان ناشی می‌شود، به‌طوری‌که اگر شاعر نواحی به نتیجه‌ی‌ها دست‌یابد به‌جا می‌آیند دلایل مطلقی صرف، به‌عنوان و برانگیختن احساسات ما منوی‌ی می‌شود.
الف - وقتی جهان /از ریشه‌های جهان و آدم /از عدم و سعی /از ریشه‌های یاس می‌آید وقتی که یک تفاوت ساده /در حرف /کفالت را /به کفالت /تبدیل می‌کند باید به پی نواحی وازهای /و وازهای پی طرفی /مثل نان /دل بست نان را /از هر طرف به خوانی /نان است! (امین پور، 1386: 24)
ب - آب را گل نکنی در فرهنگ انگار، کشف می‌خورند آب یا که در بیشتر در، سیره‌ای پر می‌شود یا در آبادی، کوزهای پر می‌گردد آب را گل نکنی
شاید این آب روان، میرود پای سپیداری، تا فرو شوید، اندوه دلی دست دروسی شاید، نان خشک‌پذیر فر به دو در آب (سیه‌جر، 1385: 45).
ج - تو را هنوز اگر هستی به جا مانده ابست سفر کنیم سفر
سفر ادامه بودن
ز سبب زنگ کدورت زودون است
آری
سفر کنیم و نئیدیشم
اگرچه ترس در این شب
اگرچه با شب شوم
همیشه ترس قربان است
سفر کنیم سفر (مصدی، ۱۳۷۸: ۳۱۲).

do نمونه الف و ب سعی در متقاعد کردن مخاطبان دارند. در شعر نخست، شاعر در
tلاش برای ایفای خوانندگی به استدلالهای آویخته است که از نظر علمی رد و باطل
هستند. هرچند آدم‌آمدهای ریشه‌آمده نیست و هرچند یا برس و سعی هم ریشه و جهان یا
جهان، از یک ریشه نیستند، اما شعر با فرم خطایی خود در پی استدلال و در نهایت
ایفای مخاطب به وسیله استدلال‌های مکرر و البته تکرارهای است. این تمهیدات خود
می‌تواند ضعف استدلال‌ها را در شعر بی‌حیأ.

سهراب سپهری، به‌عنوان شاعر حساس، شعر را به استدلال‌های مجهز کرد که با
احساسات و عواطف مخاطب سروکار دارند و این موضوع شاعر را نشان می‌دهد که در
پی مجاب کردن خوانندگی است.

فرم انتزاعی

در فرم مقوله‌ای و خطاب‌های جنبه‌ای تصویری و سیوهای هستند برای اطلاع‌دادن و
ترکیب کردن باید گفت ممکن است شعراً را فقط در اطراف وی‌گذشتهای تصویری
ناب ساختار داد. ما به‌عنوان مخاطب وقتی در برابر شعراً قرار می‌گیریم که فرم انتزاعی
دارد، به دنبال رویدادهای نیستیم که به لحاظ علیه به هم مرتبط هستند نا روایته را
پسازند یا ادعای را جستجو نمی‌کنیم که منجر به یک استدلال شود. در فرم انتزاعی
سیستم کلی شعر را ویژگی‌های تصویری تعیین می‌کند. در شعر معاصر سه‌های سه‌های
نما‌بندگی این گونه فرم‌ها است.
الف -
بازان
اضلاع فراغت را می‌شست
من با شن‌های مرطوب عزیمت باری می‌کردم
و خواب سفره‌های منقش می‌دهید
من قاتی آزادی بودم
من دلتنه بودم
در باغ یک سفره مأمون
پهن بود (سپهری، 1385: 121).
ب -
ماه / رنگ تفاسیر مس بود / مثل انده و تفهیم بالا می‌آمد
سر / شبهه بارز خاک بود / کاج نزدیک / مثل انده فهم
صفحه ساده فصل را صبیح می‌زد
کوچک خشک تیغال‌ها خوانده می‌شد
از زمین‌های تاریک
پی تشكیل ادراك می‌آمد (سپهری، 1385: 101).
ج -
با چنین قامت بالنده سبز
کاج
در باغ
خدایی ابدیست
گوس شرخان نماز باران
به مراد پسرخوانده خاک
مشکی‌میش میرددیش باران (شیعی کدکی، ۱۳۸۸: ۳۶).

نمونه‌های فوق حوالی ویژگی‌های تصوری نام ساکتار بافت‌خانست و گویی شاعر جز مقایسه تصور و تقابل آنها با هم‌می‌باشد در دولتو درون مقوله‌های مشخصی بای نمی‌گیرند و ارغک تفسیر مس در کتاری می‌باشد خاک و تصویر ای‌هنه فهم، و بسیار تشکیل ادرک قرار دهنه است که چن احساس نام در زرف ساخت، به عنصر وحدت بخشی در روساکت ندارد این اشعار انسانی به شیوه‌ای ساکتار بافت‌خانست که می‌توان آن را نم و واریاسیون (variation) نامید (نکولس، ۱۹۸۱: ۲۹). این اصطلاح معمولاً در موسیقی کاهبرد دارد که ابتدا یک ملودی با نوع دیگر از موتیف معرفی می‌شود و سپس جن و واریاسیون از همان ملودی به دنبال آن می‌آید و غالباً یا چنان تفاوت‌های شبدیدی در گام و ضریبگه همراه است که تشخیص ملودی اصلی را مشکل می‌سازد. در این صورت تذکر های بار دیگری در فرم‌های انسانی وجود دارد و بروز تفاوت های بی‌مدعم و تأییدی راهنماهای برای تفکیک بخش‌های مختلف خواهد بود.

در این جا گرو دو نمونه باال را شعر انسانی نامیده‌ایم به این معنا نیست که در آنها تصور و موتیف‌های قابل شناسایی وجود ندارد. درست است که اشعار انسانی دارای اشکال و تصور و برهم‌پیمان‌های ناب و بسند هستند که شاعر آن‌ها را در شعر خود ترسیم کرده است، ولی شاهکار شاعر در این گونه شعرها جدایر خیال و بیدده‌های واقعی از بالچی روزمره و حقیقی خود است، آن هم به طریقی که کفیت تجدیدی آن‌ها جلوه گر شود در شعر سه‌ود صحیح می‌باشند، این، اسیران، اسیران، اندازه، ادراک، نخوش‌
شعر معاصر و چهار فرم غیرروایی، صص 89-99

انگور، حامد، احکام، فهم، قسم، نیگال و ادراک از بافت روزمره و حقیقی خود جدا مانده و در سطحی متعالی تر تجربی یافته‌اند. گفته این چه باعث جویی ذهن مخاطب را به‌شدت متأثر می‌کند. می‌توان گفت این چشمانه‌های انرژی و غیرکاربردی در راستای تقویت و حمایت از نظریه‌های براش هنر است (گویدمان، 1954: 30). چون به نظر می‌رسد تنها کاری که این شعرها می‌توانند انجام دهند ارائه تعدادی تصویر جدید و جالب توجه است، اما یکی گفت این گونه اشعار علاوه بر اینکه مخاطب را از بودن چنین اشکال و تصاویری آگاه می‌کند، امکان بهتری در این موییه‌ها را در بافت غیر روزمره خود در طبیعت و در عمل فراهم می‌آورند. از این رو، مخاطب نه تنها شعر را بلکه دنبال اطراف خود را هم از طریق آشنایی با کیفیت انرژی کامل تر و خوش‌بینی‌تر درک می‌کند. در صحت این گونه اشعار می‌توان عملکرد «هنر براش زندگی» را به کار گرفت، جرا که به اندازه دیگر گونه‌های شعر باعث اعتیاد و تعطیق زندگی مخاطبان می‌شود (فرای، 1954: 14). نباید فراموش کرد که بسیاری از شاعران برای تقویت نازگی و تجدید تصویری شعر خود در درون گیرنده انرژی فرم شعر - مقولهای، خطابه‌ای و تداعی گر- از بدنها و بی‌های کامل‌اند انرژی استفاده می‌کنند و گفتگو است که از استفاده از تصاویر انرژی در هنر شاعران گریزی نیست و می‌توان این فرم انرژی را در شعر همه شاعران بی‌گرفت.

فرم تداعی گر

نظام حاکم بر فرم‌های تداعی گر کیفیت‌ها و مفاهیم بینانی را از طریق گذشته‌ها و آردن تصاویرا القا می‌کند. این‌چه تصاویر بازگشتی می‌کند نژاد ملی آنچه در سیستم‌های مقولهای می‌بینیم، به مقوله‌ی یکسانی تعقیب نخواهد داشت، مثل آن‌چه در سیستم‌های
خطابهای می‌بینیم، بحث و استدلال را پیش نخواهند کشید؛ مثل آن‌چه در سیستم‌های
انرژی می‌بینیم، کیفیت‌های تصویری محض آنها اساس مقایسه قرار نخواهند گرفت،
ولی همین که تصاویر و صداهایی در کنار هم قرار می‌گیرند خواننده را تشویق می‌کند
که به دنبال تداعی هاپی که آن‌ها را به هم مربوط می‌کنند بگردد.
الف -
اتفاق/آن‌سان که برق/آن اتفاق زرد/می‌افتد
اتفاق/آن‌سان که مرگ/آن اتفاق سرد/می‌افتد
اما
اوا سبز بود و گرم که/اتفاق (امین بور، ۱۳۸۶:۷۲).
ب -
دیروز/ما زندگی را/به بازی گرفتیم
امروز/او/ما را...
فردا؟ (امین بور، ۱۳۸۶:۴۳).
ج -
وقف
حرف آخر عشق است
آن‌جا که نام کوچکی می‌آغاز می‌شود! (امین بور، ۱۳۸۶:۵۴).
ج -
هر گز
هر گز که قاطعیت بر حمی
در بند بند خوش
می‌پرورد.
هر گزه واقعیت تلخ برختهای ست
هر حرف آنجان خشن و سخت
گویی که حلقه‌ای ست چو زنجیر اعتماد (رحمانی، ۱۳۸۵: ۴۴۲).

د..
وقتی میان بازون تو
از عشق روتینه می‌شوم
اسفندیار عاشقان

جهانی (رحمانی، ۱۳۸۵: ۲۷۴).

 تصویرسازی موجود در قرم تدابیر گر می‌تواند طبیعی گستردگی از تصادف قراردادی تا کاملاً اصل را شامل شود. در این تصاویر، ارتباط مفهومی می‌تواند کاملاً آشکار باشد یا مطلقاً پیچیده و غامض (گرینبرگ، ۱۹۴۹: ۱۰). در نمونه سوم علاوه بر اینکه تصویرسازی اصل و بیدع است ارتباط مفهومی کاملاً آشکار نیست و مقصود شاعر در برده ابهام است. آیا شاعر عاشق است؟ آیا شاعر از عشق جدا افتد؟ در حقیقت، به دلیل سبективی سبکش، نبودن تصویر و تدابیرهای متعدد نمی‌توان تفسیری متفاوت از این شعر ارائه داد. این احتمالات تفسیری متعدد لزوماً به هم بگری وابسته نیستند. یک تصویربرداری کاملاً اصلی می‌تواند استنباط‌های احساسی با مفهومی کاملاً آشکاری داشته باشد. ما در مقام خوانندگی باید قرم تدابیر گر را در سطحی کاملاً موضوعی و همچنین آن مجاورتی به پهلیا تصادف اصلی با قراردادی است. با این حال، از آن جا که سبک گرمال تدابیر گر، هم از نظر موضوع و هم نظر ساخت و ساز نامحدود است، مشخص کرد تنها به خش قراردادی که شعر تدابیر گر در آنها قرار گرفته ناممکن است. در قرم مقوله‌ای هریک از مقوله‌ها باید مشخص باشد و گرنه دلیل وجود
شعر از دست خواده رفت، اگر مخاطب تواناد مراحل استدلال یک شعر خطابه‌ای درک کند آن شعر بی‌معنی خواده شد. جرخه‌های روز یک تم در شعر انتزاعی کیفیت‌های تصویری را به ما ارائه می‌دهد که بی‌واسطه و به صورتی که هستند دریافت شدند.

پاید بی‌هدف که نکرار موقیف‌ها مناسب، زندگی و آزادی، درد و نهایت اصلی بینادین در شعرهای معاصر است. این نکرار در فرم تداعی گر اهمیت زیبایی دارد. فرم تداعی گر که فاقد ساخت و ساز آتشکار و روابط مقوله‌ای و خطابه‌ای است، بر این منکی است که ما با عنصر نکرارشونده فراوان روه در شعر را حوال آنها وحدت بهده. در شعرهای فوق، تصاویر به کاررفته اغلب معانی جدید آتشکاری الفی‌که کننده، منظور از کلار هم گزاره‌های آنها در نمونه «الف» تاحده‌ی مهم است. با این حال، جهانی خالی را نیک نمی‌دانم که بیشتر در هایکوهای زاین مرسوم است. می‌توان جلوه‌ای از حال و هوای یک حالت روئی در آخر یافته، چنی که در همی‌پیک از تصاویر به صورت جداگانه حضور ندارد، بلکه از مجازات تصویر حاصل می‌شود.

فرم تداعی گر تمایل شدیدی به تفسیر، بعنی نسبت دادن معانی کلی به شعر، دارد. با وجود این، ما در برخوردار با یک شعر تداعی گر، می‌توانیم تفسیر بیشتری از مجازات‌های نکار دهنده، بدعی و حتی پیچیده استفاده کرده باشیم، می‌تواند احساس یا اندیشه کاملاً آشنا با یک اثر شاعر تداعی گر هدف این است که یک احساس یا یک مفهوم آشنا از طریق تصویرهای جدید و مجازات‌های بدعی جانی تازه بگیرد.
نتیجه‌گیری

der jeht شناخت درست یک شعر از تحلیل نظام فرمال گریزی نیست، جرا به طریق گذشتن از صورت و شکل و ساختار شعر است که تفسیر و معناهای احتمالی به خواننده تسلیم می‌شود. با وجود سلط فرم روای در حوزه شعر کلاسیک، می‌توان تصور کرد که قلمرو شعر معاصر در حاکمیت فرم‌های غیرروایی، یعنی مقوله‌ای، خطابه‌ای، انسانی و تندی گر، قرار دارد. در کنار حضور کم‌رنگ فرم روای، مخصوصاً در شعرهای نیما یوشیج و اخوان، فرم بسیاری از اشعار مقوله‌ای است. به این معنی که موضوعی کلی در این گونه شعرها بایان می‌شود و مقوله‌ای متعدد و متغیر در یپ همدیگر موضوع اصلی را بسط می‌دهند. گاهی نیز فرم و ساختار اشعار خطابه‌ای است که با آبی‌خیم به استدلال و شواهد به دنبال ایفای فکری و ذهنی مخاطب در جهت هماهنگ شدن با پیام شعر بر می‌آید. فرم انسانی یک دیگر از فرم‌های رایج در شعر معاصر است که با کمک تقصیر و تنوع آنها و الگو و جایگاه روزمره پدیده‌ها می‌تواند در تصمیم‌گیری و درنهایت باعث نازگی و طراوت در درک خواننده می‌شود. فرم تدقیق گری نیز با توسیع به مجاورت و تکرار تقصیر هم عرض باعث می‌شود تا کیفیت‌های احساسی و مفهومی با طول و عرض متغیر در شعر اتفاق افتد. در کنار این گونه‌های متعدد نظام فرمال ممکن است انواع فرم‌ها در ترکیبی با هم به کار گرفته شود و همچنین گفتن اینکه یک شعر مانند «صدای پای آب» به صورت خارچ خود در جهت فرمی استفاده کرده است آسان نیست. در شعر «صدای پای آب»، که وجه فرم مقوله‌ای غلاب است، در بعضی از مقوله‌ها شاهد روایت‌های کوتاه نیز می‌توان بود. با این حال، معمولاً یک نوع فرم غلاب و سلطن است و ساختار شعر را تعیین می‌کند و بسط می‌دهد. برای شناخت اصل بین‌دانی ساختاری یک شعر توجه به آغاز و انجام آن کمک‌های فراوانی
می‌کند، زیرا محکم‌ترین سرخ‌ها در آغاز و پایان قرار دارند. به علاوه، نحوه مناسب‌سازی این برهم‌نهادی آغاز و پایان معمولاً کمک می‌کند که روابط و نظام فرمال حاکم در درون اثر مشخص گردد.

منابع
امحمدی، بابک (1385) ساختار و تأویل من. تهران: مرکز.
ایرانی‌نژاد، رضیه (1383) پیش‌داشت جدی بر نظریه‌های ادبی. ترجمه عباس مخبر. ویراست دوم. تهران: مرکز.
دریدار، زاک و دیگران (1381) به‌سوی پاسخ‌های در مطالعات ادبی. ترجمه
پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
لایح، دیود و دیگران (1389) از نگاه‌های پاسخ‌های ادبی. ترجمه حسن پاپین. تهران: نیلوفر.
سپهری، سهراب (1389) هشت کتاب، چاپ دوم. تهران: طوره.
امیر‌پور، قیصر (1387) گردونه اشعار، چاپ ششم. تهران: مروریوند.
رحمانی، نصرت (1385) مجموعه اشعار تهران: نگاه.
شفیعی کدکن، مهدوی‌زاده (1388) یک‌یاد برای صداها. چاپ ششم. تهران: علمی.
مصدق، حمید (1378) مجموعه اشعار. چاپ ششم. تهران: نزیب.


