پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۷، صص ۱۶۷-۱۴۷

تأثیر تقابل و تکرار در ایجاد معنی و خلق تصویر نو در شعر «کیفر» شاملو

حسینعلی بیات[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۴/۱۸ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۲/۱۷**

10.22080/RJLS.2024.25326.1393

چکیده

تقابل معانی، از جمله روابط معنایی در حوزه معنی شناسی است. دو ساخت نحوی متقابل، هم نقاط مشترک و هم وجوه متضّاد با هم دارند. وقتی سخن از تقابل به میان می‌آید، بحث تکرار و جانشینی ساخت‌های نحوی، مطرح می‌شود. در شعر سپید، تقابل و تکرار یکی از راه‌های آفرینش معنی است. همچنین در خلاء آرایه‌های ادبی سنتی و توازن‌های عروضی و نظام قافیه و ردیف، شاعر با تقابل و تکرار ساخت‌های نحوی، تصاویر نو خلق می‌کند. مسأله این است که در فقدان آرایه‌های ادبی سنتی در شعر کیفر، شاملو چگونه با تکرار و تقابل واج‌ها، واژه‌ها، گروه‌های اسمی و فعلی و بندهای شعر، علاوه بر تقویت ساختار شعر، ایجاد معنی و خلق تصویر نو کرده است؟ هدف این پژوهش آن است که به روش توصیفی ـ تحلیلی نشان دهد، چگونه دو عنصر تقابل و تکرار باعث خلق و انباشت معنی و همچنین آفرینش تصاویر سینمایی در شعر کیفر شده است.

کلیدواژه‌ها: شاملو، کیفر، تقابل، تکرار، معنی و تصویر سینمایی.

۱- مقدمّه

از میان انبوه تعاریفی که از دیرباز تاکنون از شعر ارائه شده است، «زبان» و «کلام» عنصر اصلی این تعاریف است. حتی در تعاریف سنتی، آنجا که خواجه نصیرالدین طوسی شعر را «کلام موزون مخیل و مقفی تعریف می‌کند»، علاوه براینکه واژه «کلام» بر عنصر زبان تأکید می‌کند، دو عنصر دیگر «موزون» «مقفی» از مشخصه‌های موسیقایی هستند که قطعا با زبان، قابل تصوّر هستند. در نگاه ساختارگرایان هم که شعر را «رستاخیز کلمات» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳)؛ می‌دانند. زبان، ماده‌ی اصلی شعر است. همانگونه که پیکرتراش بر جسم صلب و بی‌قواره‌ی سنگ، نقش می‌زند و نقّاش بر روی صفحه طرح می‌افکند، شاعر نیز، موسیقی، اندیشه، تصویر و حتی عاطفه را نیز بر زبان و با زبان برجسته می‌کند. شعر و اثر ادبی قصری است که بر پایه و بنیاد زبان گذاشته می‌شود.

۱- ۱- بیان مسأله

نگاه انفسی شاعر در شعر نو با نگاه آفاقی شعر کلاسیک، تفاوت محتوا را موجب می‌شود. فرم، تکنیک‌های پرداختن به زیور سخن و نظام‌های موسیقی لفظی و معنوی هم در هر دو متفاوت است، امّا زبان که ماده‌ی اصلی شعر (هنر کلامی) است، در این دو سبک، تفاوت فراوان دارد. در شعر کلاسیک

[۱]- استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آیت الله بروجردی، ایران. رایانامه: bayat_149@yahoo.com

غالبا زبان از معنای اصلی و قاموسی خود عبور می‌کند و در فضای گسترده‌ی مجازی در خدمت تخیّل شاعر قرار می‌گیرد، امّا وقتی شاعر نیمایی می‌خواهد نگاه خود را زمینی و انفسی کند، نمی‌تواند از معنای قاموسی و اصلی واژگان بیش از حدّ عدول کند. از سویی، اگر زبان را صرفا در معنای اصلی و غیر مجازی به کار ببرد، سخن او با زبان علمی تفاوت نمی‌کند. علاوه بر این در شعر کلاسیک وجود انواع موسیقی درونی و بیرونی و پوشش غلیظ آرایه‌های معنوی، نقص‌های احتمالی زبان را جبران می‌کند، امّا در شعر سپید چون نظام عروض و قافیه و ردیف به شکل متعارف وجود ندارد و شعر آرایه‌محور نیست، زبان علاوه بر ابلاغ معنی، باید در ایجاد موسیقی و خلق تصاویر هم، نقش اصلی را داشته باشد.

همچنین تکرار از عوامل مهم ایجاد موسیقی و آرایه‌های ادبی در سخن است. در شعر کلاسیک فارسی، ردیف، قافیه، وزن عروضی و آرایه‌های جناس، سجع، تکرار و ترصیع رد الصدر و ترجیع و... همگی از تکرار واحدهایی زبانی شکل می‌گیرند، زبانشناسان نیز تکرار را از عوامل ایجاد توازن و در نتیجه قاعده‌افزایی و برجسته‌سازی در اثر ادبی می‌دانند. از سوی دیگر تکرار از عوامل تأکید بر موضوع و «از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۹۹)؛ در شعر معاصر که برخلاف شعر کلاسیک آرایه‌محور نیست، شاعر توجّهی به آرایش کلام خود به وسیله‌ی این ابزارها ندارد. تکرار در شعر معاصر به دلایل گوناگونی چون: ایجاد وحدت بین شاعر و مخاطب، بیان دوام عمل یا حالتی، مکث و توقّف بین بندهای شعر و... صورت می‌گیرد. (روحانی، ۱۳۹۰: ۱۶۰-۱۵۸)؛ در شعر سپید که نظام عروض و قافیه و ردیف به شکل معهود وجود ندارد، تکرار، سبب ایقاع و نوعی توازن می‌شود. از سوی دیگر، در شعر کلاسیک وقتی سخن از تقابل به میان می‌آید، ذهن متوجّه آرایه‌ی تضّاد می‌شود که از صناعات کلیشه شده با بار هنری اغلب نازل در سخن است؛ امّا در شعر سپید که آرایه‌های ادبی سنّتی، حضور چندان ندارد، تقابل عناصر نحوی سخن، در دو محور جانشینی و هم‌نشینی رسالت ایجاد معنی و خلق تصویر را بر عهده دارد.

حال مسأله این است: در شعر کیفر که آرایه‌های سنتی ادبی در آن بسیار اندک است (دو تشبیه و دو استعاره) شاعر چگونه به ایجاد معنی و خلق تصاویر نو می‌پردازد؟ هنر عمده‌ی شاملو کشف معانی پنهان و آشکار کلمات و احضار واژه در زنجیره‌ی سخن و برقراری روابط گوناگون معنایی و موسیقایی در رابطه‌ی هم‌نشینی و جانشینی است. در شعر کیفر، تقابل و تکرار در سه لایه‌ی واجی، واژگانی و نحوی (ساختار گروهی‌های اسمی و کل جمله) دیده می‌شود. از این میان تقابل و تکرار واژگانی و نحوی تشخّص بیشتری دارند و در ایجاد معنی و تصویرآفرینی نقش بیشتری دارند. هدف این پژوهش آن است که به روش توصیفی- تحلیلی نشان دهد چگونه شاملو با بهره‌گیری از دو عنصر تقابل و تکرار باعث ایجاد معنی و آفرینش تصاویر نو سینمایی در شعر کیفر شده است.

۱- ۲- پرسش‌های پژوهش

ـ چگونه تقابل و تکرار عناصر هم‌نقش (عناصر نحوی همسان) باعث ایجاد معنی در شعر کیفر شده است؟

ـ چگونه تقابل و تکرار عناصر هم‌نقش (عناصر نحوی همسان) سبب خلق تصاویر نو سینمایی در شعر کیفر شده است؟

۱- ۳- روش پژوهش

در این پژوهش ابتدا نظریّه‌ی «تقابل معنی» را از دیدگاه چند تن از زبان شناسان، واکاویی کرده‌ایم و پس از آن به روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی متن شعر کیفر پرداخته‌ایم، و نشان داده‌ایم شاعر چگونه با گزینش هدفمند، ساخت‌های نحوی و تقابل و تکرار آن در سخن خود، ایجاد معنی و خلق تصاویر نو سینمایی می‌کند.

۱- ۴- پیشینه پژوهش

ـ کورش صفوی(۱۳۶۹) در مقاله‌ی «نگاهی به تقابل معنایی» نظرات زبانشناسان را درباره‌ی تقابل معنایی بررسی و دسته‌بندی کرده است و با مثال‌هایی از زبان فارسی به طبقه‌بندی جدید از این مفهوم دست یافته است.

ـ مرضیه صناعتی(۱۳۸۲) مقاله‌ی «پیشنهادی در طبقه‌بندی تقابل معنایی در زبان فارسی» را با رویکرد طبقه‌بندی‌جدید این مفهوم تحت عنوان تقابل دوتایی و غیر دوتایی دسته بندی می‌کند.

ـ مسعود روحانی (۱۳۸۹و ۱۳۹۰) در دو مقاله‌ی «کارکرد واج آرایی و تکرار در موسیقی شعر شاملو» و «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر» از عنصر تکرار در ایجاد موسیقی درونی، و توسعه‌ی معنی و حسن تأثیر کلام، سخن گفته است.

ـ علیرضا طاهری (۱۳۹۴) پژوهش «جنبه‌های نمایشی شعر شاملو» را با هدف نشان دادن عناصر نمایشی در شعر شاملو نوشته است.

ـ حسین اسکندری (۱۳۹۱) مقاله‌ی «تصویر سازی سینمایی در تاریخ بیهقی» بخش‌هایی از تاریخ بیهقی را دارای غنای درامّاتیک است و در آن از شگردهای سینمایی می‌توان سخن گفت، تحلیل کرده است.

۲- مبانی نظری

معنی‌شناسی از حوزه‌های اصلی و پنجگانه‌ی مطالعات زبانشناسی است. معنی‌شناسی به مطالعه‌ی معنی در زبان می‌پردازد. از میان مباحث مهم مطرح در معنی‌شناسی می‌توان به روابط معنایی اشاره کرد. روابط معنایی، روابط موجود بین واژگان از نقطه نظر معنایی را بررسی می‌کند. چند معنایی، تقابل معنایی، شمول

معنایی و ... از این روابط محسوب می‌شوند. (صناعتی، ۱۳۸۲: ۱۵)؛ تقابل معانی از جمله روابط معنایی در حوزه‌ی معنی شناسی است.

هنگام بحث درباره‌ی تقابل معنایی، معمولاً اصطلاح سنتی متضّاد به کار می‌رود. اکثر لغتنامه‌های فارسی و خارجی، انواع گوناگون تقابل‌های معنایی از قبیل «بالا»/ «پایین»، «خرید»/ «فروش»، «زیر»/«رو»، «خام/ «پخته» و جز آن واژگان متضّاد مشخص شده‌اند و این بدان خاطر است که ارزش معنایی یکی از این جفت واژه‌ها در نقطه‌ی مقابل ارزش معنایی دیگری قرار گرفته است. (صفوی، ۱۳۶۹: ۲)؛ گاهی تضّاد را اینگونه تعریف می‌کنند: واژه‌هایی دارای رابطه‌ی تضّاد هستند که کاملاً در معنی، متفاوت باشند. لین مورفی این تعریف را مطرح می‌کند و برای رد آن اظهار می‌دارد: نه تنها واژه‌ها نباید کاملاً متفاوت باشند بلکه در حقیقت اعضای جفت متضّاد باید کاملاً شبیه باشند. دو واژه در صورتی متقابل هستند که حتما با یکدیگر نقطه مشترکی داشته باشند، مثلا جفت متقابل «کوتاه» و «بلند» در مقیاس «قد» مشترک‌اند. (صناعتی، ۱۳۸۲: ۱۶)

مبحث تقابل که از مباحث معنی‌شناسی واژگانی است، بخش مهمی از معنی‌شناسی ساختارگرا را تشکیل می‌دهد که در آن، معنی یک واژه مورد بررسی قرار می‌گیرد. در چنین حوزه، معنای واژه‌ها از طریق روابط جانشینی تحلیل می‌شوند. (صناعتی، ۱۳۸۲: ۱۵)؛ رابطه‌ای که سوسور به آن هم‌آیندی می‌گوید، ولی زبانشناسان بعدی ترجیح دادند آن را جانشینی بخوانند. این رابطه، واژگان را برحسب تفاوت‌های آنها متمایز می‌کند، بدین ترتیب «داغ» به خاطر تضّاد با «سرد» یک مفهوم متمایز معناشناسیک را تثبیت می‌کند و «صعود» به خاطر تضّاد با «سقوط» چنین مفهومی را تثبیت می‌کند. دو واژه‌ی متقابل در برخی خصوصیات به هم شباهت دارند و در پاره‌ای از ویژگی‌ها با هم تضّاد دارند که اگر این واژه‌ها درپی‌هم بیایند، و به خصوصیات مشابه توجّه کنیم، تکرار و هم نشینی واژگان است، و اگر به ویژگی‌های متضّاد آنها توجّه کنیم، جانشینی به حساب آید.

از میان انواع تقابل‌های هشتگانه مدرّج، مکمّل، جهتی، خطّی، متقاطر، واژگانی، ضمنی و همسنگ که خلاصه نظریّات زبانشناسان است. (صفوی، ۱۳۶۹: ۱۱۲)؛ در شعر کیفر که موضوع این مقاله است، تقابل‌های «واژگانی» ، «ضمنی« و «همسنگ» به کار رفته است.

در گروه واژه‌های متباینی مانند: عالی، بسیار خوب، بد، بسیار بد و افتضاح، دو عضوی که نهایت تناقض را دارا هستند، یعنی اولین و آخرین عضو گروه، تقابل همسنگ دارند (صناعتی، ۱۳۸۲: ۱۳)؛ تقابل واژگانی به کمک اضافه شدن تکواژهای منفی ساز «نا»، «بی» به یکی از اعضای جفت، ساخته می‌شود؛ آگاه/ ناآگاه، باشرف/ بی‌شرف. تکواژهای منفی‌ساز که بر سر افعال می‌آید نیز می‌تواند جزو این دسته‌بندی قرار بگیرد. در تقابل ضمنی هر یک از واژه‌های متقابل در ارتباط با تصوری ذهنی قرار

می‌گیرند. بدین معنا که تصویر ذهنی (و ضمنی) که شخص دارد، موجب ایجاد تناقض میان دو واژه می‌گردد: مثلا در واژگان «مرد» و «نامرد»، معنای «جوانمرد» مورد نظر است. پس واژه‌ی «مرد» در تقابل با واژه‌ی «زن» نیست. بنابراین این جفت در گروه تقابل واژگانی قرار نمی‌گیرد. (صناعتی، ۱۳۸۲: ۱۴)

علاوه بر تقابل واژگانی، رابطه‌ی متقابل میان دیگر واحدهای زبانی مثل واج و واحدهای دستوری نحوی، صادق است. از سوی دیگر، وقتی سخن از تقابل به میان می‌آید حداقل باید دو واحد و عنصر زبانی درپی هم بیاید، یعنی هر کدام از این واحدهای زبانی باید تکرار شود. انجام گرفتن یک کنش به صورت متوالی همراه با رعایت معین و منظم فاصله‌های زمانی را تکرار می‌گویند. (بارانی، ۱۳۹۱: ۳)؛ و این تکرار که در ساختار زبانی واقع می‌شود، موجب برجسته‌سازی در اثر ادبی و انباشت معنی و خلق تصویر می‌شود.

۳- تحلیل داده‌ها

تقابل و تکرار عناصر زبانی اعم از واج، واژه و دیگر عناصر، هم سبب آفرینش معنی و هم موجب خلق تصویر در شعر کیفر شده است:

۳-۱- زبان و آفرینش معنی

برای تحلیل و تجزیه‌ی ساختار شعر کیفر و نشان دادن عناصر سازنده‌ی ساختار که در تقابل و هم‌نشینی و جانشینی یکدیگر نقش‌آفرینی کرده‌اند، شعر را به شش بند (پاراگراف یا پاره) تقسیم کرده‌ایم: بند اول در حکم برائت استهلال (فضاسازی) روایت شعر است. بند دوم بی‌تردید اصلی‌ترین بند شعر است و در آن شاعر به معرفی گروه زندانیان می‌پردازد، در درون این بند بیشترین تقابل‌های هدفمند و هنری دیده می‌شود. همچنین در این بند، به اعتبار اینکه در آن از پنج گروه زندانیان سخن به میان می‌آید در تقابل با بند سوم است که شاعر در آن فقط از خود سخن می‌گوید. بند چهارم تکرار بند اول است و به نوعی ترجیع‌بند شعر است و این تکرار برای خود در این شعر، فلسفه‌ای دارد که پس از این به شرح آن خواهیم پرداخت. بند پنجم در تقابل با بند سوم و تفسیر آن است. (بند سوم اجمال و بند پنجم تفسیر است). و در نهایت بند ششم در تقابل بند سوم قرارمی‌گیرد که تفسیر بند سوم است.

آنچه مسلم است، زیبایی شعر را باید در تناسب اجزای تشکیل دهنده و چینش به کارگیری آن اجرا جستجو کرد. بنابراین اجزای تشکیل دهنده‌ی هر شعر می‌توانند نقش عمده‌ای در زیبایی آن ایفا کنند و زیبایی شعر درگرو هماهنگی و هم‌سازی اجزای متفاوت، امّا یک دست آن است. (روحانی، ۱۳۹۱: ۲)؛ علاوه بر تکرار و تقابل بندها که در بالا از آن سخن به میان آمد، تکرار و تقابل دیگر واحدهای زبانی چون؛ واج، واژه و گروه‌های اسمی و فعلی در سراسر شعر، در انسجام سخن و تقویت محور عمودی

سخن، نقش‌آفرینی و آن را ساختارمند می‌کنند. زیرا ساختار به تمام اجزایی گفته می‌شود که در ارتباط متقابل با یکدیگر قرار دارند تا کلیّت آن اثر را پدید آورند. (آبرامز[2]، ۱۹۷۰: ۳۵۲)

۳-۱-۱- بند اول

در این جا چار زندان است

به هر زندان دو چندان نقب،

در هر نقب چندین حجره،

در هر حجره چندین مرد در زنجیر ...

در بند اول دو خوشه‌ی تقابلی دیده می‌شود. خوشه اول شامل واژگان عددی (صفت پیشین عددی و مبهم)؛ «چار»، «دوچندان»، «چندین» و «چندین» است. تقابل این واژگان را که همراه با تکرار است، می‌توان از نوع تقابل همسنگ دانست که در آن ازتوالی واژگانی سخن گفته می‌شود که از ارزش بالا به پایین نزول می‌کند مثل عالی، بسیار خوب، بد، بسیاربد و افتضاح. (صفوی، ۱۳۶۹: ۱۱۲)؛ در فرایند صعودی از پایین به بالا صعود می‌کند، مثل چار، دو چندان (هشت)، چندین و چندین.. خوشه دوم در بردارنده واژگانی است که ارزش مکانی دارند. واژگان؛ «زندان»، «نقب»، «حجره»، «مرد» و سه نقطه .(...) تقابل این واژگان نیز از نوع تقابل همسنگی است. زندان بزرگ‌تر از نقب (سیاهچال) و نقب بزرگتر از ازحجره(سلول) و...

ارزش هنری این تقابل‌ها که در هم‌نشینی آمده‌اند، زمانی است که سخن را به طرزی ایجازگونه، انباشت از معنی کرده است. شاعر در این بند می‌خواهد بگوید «زندان شلوغ است» و قصد دارد شلوغی زندان را توصیف کند، امّا این مهم را نه با بیان صریح، بلکه با توالی خوشه‌های تقابل و خلق تصویر و ایماژ برآمده از این تقابل‌ها، بیان می‌کند. توصیف شلوغی زندان به طرزی پنهان از عبارت «دوچندان نقب» آغاز می‌شود. دو چندانِ چهار می‌شود: «هشت». مصرع «به هر زندان دو چندان نقب» یعنی در هر زندان « هشت سیاهچال» وجود دارد و پس در چهار زندان مجموعا «سی و دو سیاهچال» وجود دارد. تکرار مصرع‌های «در هر نقب چندین حجره،/ در هر حجره چندین مرد در زنجیر...» یک رابطه‌ی تصاعدی و مضاعف‌گونه‌ی ریاضی ایجاد می‌کند. واژه‌ی «چندین» به معنی این همه، این مقدار، (دال بر کثرت) است. (معین، ۱۳۷۵: ۱۳۱۶)؛ اگر ما واژه‌ی مبهم «چندین» را همان حداقل چهار معنا کنیم، شاعر می‌گوید «صد و بیست و هشت سلول» وجود دارد و باز در هر سلول چهار نفر زندانی باشد در مجموع رقم حیرت‌انگیز «پانصد و دوازده نفر» اسیر در این زندان هستند، امّا اگر چندین همانگونه که در زبان فارسی به معنای کثرت آمده فرض کنیم، این عدد بسیار بیشتر می‌شود. از سویی این سه نقطه (...) نشانگر

[2] .Abrams

چه عددی است؟ و آیا معنی و مفهومی دارد؟ اگر واژه‌های «زندان » «سیاهچال» «سلول» و «مرد» را ظرفی بدانیم که واژه پس از آن مظروف آن است، آنگاه مرد در بند زندان ظرفی و مکانی می‌شود. برای این این سه نقطه (...). شاعر می‌گوید و در ذهن و خیال و دل هر کدام از این زندانیان «هـزاران آمـال و آرزو و یـا هزاران فکر و اندیشه» در تلاطم است.

درج این سه نقطه(...) نوعی «هنجار گریزی نوشتاری» در شعر نـو اسـت. مـی‌تـوان گفـت کـه کـاربرد هنجارگریزی نوشتاری در ساختار نظم و شعر سنتی فارسی دارای بسامد صفر بوده اسـت. اسـتفاده از ایـن گونه هنجارگریزی به شکلی که در برخی از سروده‌ی چند دهه‌ی اخیـر مشـهود اسـت، تجربـه‌ی تـازه‌ای می‌نماید. (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۴۱)؛ مـثلا در شـعر؛ «از روی نـرده/ خـم شـده/ روی/ ر/ و/ د» و یـا «سـیماب صبحگاهی/ از قله بلندترین کوه‌ها/ فرو/ می/ ریخت» که واژه «رود» و«فرو می‌ریخت» به طور عمودی در طول صفحه نوشته می‌شود تا حرکت رود و ریختن سیماب را با ظاهر کلمات و نوشتار بـه تصـویر بکشـد. امّا در این شعر تنها با هم‌نشینی و تقابل و تکرار با واژگان پیشین، معنی پیدا می‌کند.

۳-۱-۲- بند دوم

از این زنجیریان یک تن زنش را، در تب تاریک بهتانی، به ضرب دشنه‌ئی کشته است.

از این مردان یکی، در ظهر تابستان سوزان، نان فرزندان خود را بر سر برزن، به خونِ نان فروشِ سختِ دندان گرد آغشته است.

از اینان چند کس، در خلوت یک روز باران‌ریز، بر راه رباخواری نشسته‌اند.

کسانی، در سکوت کوچه، ازدیوارکوتاهی به روی بام جسته‌اند.

کسانی، نیمه‌شب، در گورهای تازه، دندان طلای مردگان را می‌شکسته‌اند.

تمام جمله‌های پنجگانه‌ی این بند از ساخت واحـدی برخوردارنـد. سـاخت در اینجـا آرایـش عناصـر دستوری سازنده‌ی جمله در مرتبه‌ی واژگان است. آرایش مصـرع ۱ در مصـرع‌هـای ۲ و ۳ و ۴ و ۵ و هـم تکرار شده است. این بیت‌ها از تکرار ساخت برخوردارند. در چنین شرایطی می‌توان بـا هم‌نشـینی عناصـر هم‌نقش، نوعی نظم به وجود آورد. می‌توان گفت که هم‌نشینی عناصـر هم‌نقـش بـه نـوعی تـوازن نحـوی می‌انجامد. (صـفوی، ۱۳۸۳: ۲۲۳)؛ بنـد دوم، مجموعـه‌ی درهـم تنیـده و منظمـی از خوشـه‌هـای تقـابلی و هم‌نشینی هنری و معنی‌ساز واژه‌هاست. در این بند از پنج خوشه‌ی واژگـانی (نهادهـا، عبـارت‌هـای فعلـی، قیدهای مکان، قیدهای زمان و زمان فعل‌ها)، می‌توان سخن گفت که هرخوشه در جایگاه نحـوی یکسـان قرار گرفته است. و با هم‌نشینی و تکرار و تقابل با عناصر هم‌نقش علاوه بر ایجاد نظم و توازن نحوی، خلق معنی نیز در پی دارد.

الف- خوشه اولِ تقابل‌ها را باید در«نهاد»های جملات بند دوم (معنای و ساخت تصریفی واژگان) جستجو کرد. با این که در فضای کلی شعر هیچ نشان‌های دال بر مونث بودن هیچ یک از زندانیان نیست، شاعر بین «زنجیریان» و «مردان» تمایز قائل شده است. پس تقابل اول بین واژه‌های «زنجیریان» در مصرع اول با «مردان» در مصرع دوم است. شاعر، واژه‌ی زنجیریان را با ایهام ظریفی در سخن درج کرده است: (۱. به زنجیر کشیده‌شدگان، ۲. دیوانگان زنجیری) و معنی دوم را اراده کرده است تا که قاتل یک زن را نه مرد، (که در آن معنای مردانگی و جوانمردی نهفته است) بلکه یک «دیوانه‌ی زنجیری» و بیمار روحی به تصویر بکشد که عوامل دیگر او را به ارتکاب این قتل واداشته است. واژه‌ی مقابل و جانشین زنجیریان در مصرع دوم «مردان» است که معنی شجاعت و تهوّر در آن نهفته است، در تقابل با زنجیریان قرار می‌گیرد که به طور ضمنی معنی نامرد را در بر دارد. مرد و نامرد در تقابل ضمنی با یکدیگرند؛ زیرا در اینجا معنی صریح «مرد» که در تقابل مکمل با «زن» است، منظور نیست، بلکه نوعی معنی ضمنی از آن «جوانمردی» متصوّر است. (صفوی، ۱۳۶۹: ۱۱)؛ زیرا توانسته نان فرزندانش را که در مغازه‌ی همسایه‌ی محتکرش انبار شده با کشتن او به چنگ آورد. توالی واژگان نان‌فروش (با ایهام) به معنی سرسخت و ناخن خشک و دندان‌گرد که همگی واژگان نشاندار منفی هستند، سوگیری احساسی شاعر را نسبت به این عمل شجاعانه و تنفّر او را از مقتول نشان می‌دهد و این همه ثابت می‌کند که چرا در اول مصرع از واژه‌ی مردان بهره نگرفته است.

در توالی و هم‌نشینی واژه‌های «زنجیریان» «مردان» «اینان» و «کسان» «کسان» از مصرع اول تا پنجم نکته‌ی معنی‌دار تکرار «ان» در تمام واژه‌هاست که نشان دهنده‌ی پُر و شلوغ بودن زندان و کثرت این اعمال نابهنجار و بزه‌هاست. غرض شاعرانه، معرفی مصداقی مجرم نیست، بلکه شناساندن نوع جرم است که صدها و هزاران از این نوع جرم و مجرم می‌توان در جامعه یافت.

همچنین توالی و هم‌نشینی صفت‌های مبهم و نکره «یک تن» «یکی» «چند کس» «کسانی» و «کسانی»، به معنی اهمیّت عمل ناهنجار است نه آن کسی که آن را مرتکب شده است، امّا تمایز و تقابل یک تن و یکی در مصرع اول و دوم می‌تواند معنادار باشد. «یکی» در مصرع دوم که معنای تفخیم و عظمت دارد، تأکید بر عمل قهرمانانه است که مرد رنجبر و کارگر، یکه و تنها برای دفاع از فرزندان خود اقدام کرده است و «یک تن» در مصرع اول با تأکید بر واژه‌ی «تن» بیانگر این مفهوم است که قاتل در زمان کشتن یک زن که تهمت او نیز ثابت نشده (بهتانی) همچون دیوانه‌ی زنجیری در آتش خشم و کینه (تب) می‌سوزد و از سبکی روح و وجدان در او خبری نیست و آنچه هست، سنگینی تن است و بازوان قوی که ضربات دشنه را وارد می‌کند .

ب- خوشه‌ی دوم را در معنای عبارت‌های فعلی باید جست‌وجو کرد. عبارت‌های فعلی پنج مصرع، نشان دهنده‌ی پنج نوع جرم است. در بند دوم، شاعر از پنج گروه زندانی که پنج نوع جرم مرتکب شده‌اند، سخن می‌گوید که فقط در مصرع اول، زمینه‌ی جرم ناموسی و غیراقتصادی است. به «خون آغشته است» (قتل)، بر «راه رباخوار نشسته‌اند» (راهزنی)، به «روی بام جسته‌اند» (سرقت)، «دندان طلا شکسته‌اند» (دزدی)، تقابل یک به چهار و تأکید بر زمینه‌های مالی و اقتصادی جرم، نشان دهنده‌ی باورها و پس‌زمینه‌ی فکری شاعر و باورمندی او به اندیشه‌های حزب توده است. حزب توده بر مبنای اندیشه‌های مارکسیسم – کمونیسم اقتصاد را زیر بنا و دیگر مؤلفه‌ها را روبنا می‌دانستند. احمد شاملو مهمترین مرید نیما و از طرفداران حزب توده قلمداد می‌شد، و شاید به طرز ناخودآگاه بر این باور تأکید می‌کند.

پ- خوشه‌ی سوم عبارت‌هایی هستند که در جایگاه «قید زمانی» قرار گرفته‌اند، به غیر از مصرع اول «تب تاریک بهتانی» که قید حالت و نشانگر حالت روحی یک بیمار روانی برای ارتکاب قتل ناموسی است، تمامی مصراع‌های دیگر قیدهای زمانی نشاندار دارند. قیدهای زمانی چهارگانه؛ «در ظهر تابستان سوزان»، «در خلوت یک روز باران ریز»، «در سکوت کوچه»، «نیمه شب»، همگی بیانگر اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی جامعه است. این تصویرها در شعر معاصر، به‌ویژه شاگردان نیما و شاعران هم‌عصر شاملو، نمونه‌های فراوانی دارد که در این شعر زمینه‌ساز ایجاد فقر و سپس انجام عمل مجرمانه‌ی اقتصادی می‌شود. تکرار این قیدهای چهارگانه، و تقابل زمانی قیدها که یک سیر نزولی به سوی تاریکی و بحران بیشتر را طی می‌کند (که از ظهر تابستان شروع می‌شود و به نیمه‌شب می‌انجامد) علاوه‌بر معنای صریح جملات معانی ضمنی را نیز به شعر انباشت می‌کند.

ت- خوشه‌ی چهارم، متمم‌هایی هستند که در جایگاه قید مکانی قرار گرفته‌اند. عبارت‌های؛ «بر سر برزن»، «بر راه»، «از دیوارکوتاهی به روی بام» و «در گورهای تازه»، اگرچه در نگاه اول در هم‌نشینی در طول یکدیگر قرار گرفته‌اند، امّا اگر سیر نزولی ارزش مکانی این عبارت‌ها را درنظر بگیریم، یک تقابل وجود دارد. این عبارت‌ها هر کدام به «کیفیت عمل مجرمانه» و ویژگی مجرمین اشاره می‌کند. «برسر برزن» به این نکته‌ی پنهان تأکید دارد که در جامعه، فقر و غنا همسایه هستند و در بن بست آن کوچه‌ای که فقیر خانه دارد بر سر همان کوچه و برزن نان‌فروش سخت دندان گرد، دکان و حجره‌ای دست و پا کرده است. واژه‌ی «راه» در مصرع دوم تداعی عمل عیاروار مردانی است که راه بر کاروان تجاری بازرگانان می‌بستند. در مصرع‌های چهارم و پنجم هر چه شعر پیش می‌رود، نشان می‌دهد اوضاع اقتصادی بحرانی‌تر، شدّت فقر بیشتر و عمل مجرمانه کم‌اهمیّت‌تر می‌شود و شاعر از خرده‌دزدانی سخن می‌گوید که در حاشیه‌ی شهر و از روی دیوارکوتاه مناطق پایین شهر بالا رفته و سرقت کرده‌اند. در مصرع آخر از دزدانی سخن می‌گوید که شبحوار در گورستان‌های خارج از شهر، شبانه مردگان ثروتمند را از قبر بیرون

می‌کشند و دندان‌های طلای آنان را شکسته و سرقت می‌کنند. زمانی پیام شاعر برای مخاطب بهت‌آور و ترسناک می‌شود که کشف کند این میت ثروتمند با دندان‌های طلایی همان خواجه‌ی حجره‌دار بر سر برزن است و این مجرم فقیر ناگزیر او را تا گورستان تعقیب کرده و سهم خود را از او طلب می‌کند.

ث- پنجمین و آخرین خوشه‌ی معنی‌ساز این بند، زمان فعل‌ها هستند. فعل‌های «کشته است»، «آغشته است»، «نشسته‌اند»، «جسته‌اند» و «می‌شکسته‌اند» شباهت و همسانی در زمان دارند و همگی به زمان ماضی نقلی آمده است. از مهمترین کاربردهای ماضی نقلی، بیان فعلی که در زمان گذشته شروع شده و هنوز ادامه دارد و همچنین بیان فعلی که در گذشته اتفاق افتاده و اثر یا نتیجه‌ی آن تا حال باقی است. (انوری، ۱۳۷۹: ۴۸)؛ شاعر با تکرار تمام فعل‌ها به زمان ماضی نقلی می‌خواهد بگویید این اعمال مجرمانه و علل سبب‌ساز این اعمال که همان بی‌عدالتی در جامعه است به زمان گذشته خلاصه نمی‌شود و همیشه این رفتارها و بازتاب آن تکرار می‌شود. همچنین یکی از کارکردهای تکرار در شعر می‌تواند تداوم و استمرار امر باشد. این تداوم با تکرار فعل، بیشتر نمود می‌یابد؛ زیرا در یک ساختار کلامی، این فعل است که بار اصلی معنا و احساس را بر دوش دارد. (روحانی، ۱۳۹۰: ۱۶۰)؛ تکرار این اعمال در گستره‌ی زمانی طولانی از گذشته تا آینده و تأکید شاعر به آوردن علامت جمع در خوشه‌ی اول این اندیشه را تقویت می‌کند که شاعر از زندانی فراتر از یک زندان با چهار دیواری معمول و حصار فیزیکی سخن می‌گوید. زندان مورد نظر او فضایی به وسعت یک کشور و جامعه و حتی فراتر از آن به وسعت یک جهان است؛ جهانی که در آن در یک تسلسل علت و معلول نارسایی‌های اجتماعی و اقتصادی، زمینه‌ساز جرم‌ها هستند.

۳-۱-۳- بند سوم

من امّا هیچ‌کس را در شبی تاریک و طوفانی نکشته‌ام
من امّا راه بر مرد رباخواری نبسته‌ام
من امّا نیمه‌های شب ز بامی بر سر بامی نجسته‌ام.

بند سوم به نوعی در تقابل بند دوم قرار می‌گیرد. شاعر در این بند ابتدا به وضوح به زندانی بودن خود اشاره می‌کند. اول، تقابل واژه‌ی «من» مفرد با تمام واژه‌های خوشه‌ی اول بند پیشین (زنجیریان، مردان، اینان و...) که همگی جمع هستند، و تقابل دیگر این که در این بند تمام فعل‌ها منفی آمده است، (نکشته‌ام، نبسته‌ام، نجسته‌ام) در تقابل با فعل‌های مثبت که بر وقوع عمل دلالت می‌کند و از نوع «تقابل واژگانی» است که در آن واژه‌هایی به کمک تکواژ منفی‌ساز«ن» در تقابل با یگدیگر قرار می‌گیرند. (صفوی، ۱۳۶۹: ۱۱۳)؛ شاعر با این تقابل‌ها می‌خواهد هم زندانی بودن خود را مطرح کند و هم بیان کند که نوع جرم او با مجرمان بند پیشین متفاوت است؛ یعنی ایشان یا به دلیل بیماری روحی روانی، «قتل

ناموسی» مرتکب شده‌اند و یا به خاطر فقر، قتل کرده‌اند و جرم شاعر شبیه هیچکدام از اینها نیست، امّا از جرم خود تا پایان شعر سخن نمی‌گوید و مخاطب را در یک انتظار و تعلیق دلخواه باقی می‌گذارد.

۳-۱-۴- بند چهارم

در اینجا چار زندان است.

به هر زندان دو چندان نقب،

در هر نقب چندین حجره،

در هر حجره چندین مرد در زنجیر...

یکی از اهداف تکرار، داشتن وحدت موضوع و تکمیل همدیگر است. گاهی در کلام ، موضوع جدید ذکر می‌شود که با موضوع قبلی بی‌ربط نیست و برای ایجاد ارتباط بین آنها، موضوع قبلی یک بار هم تکرار می‌شود تا همدیگر را تکمیل کنند. (سبزعلی پور، ۸۸: ۱۰)؛ همچنین یکی از کارکردهای تکرار، مخصوصا تکرار مصراع یا یک بند از شعر، ایجاد مکث و توقّف در فواصل عمودی شعر است. (روحانی، ۱۳۹۰: ۱۵۶)؛ این بند شبیه بیت «ترجیع» یا «برگردان» در شعر سنتی ترجیع‌بند است. همانگونه که بیت ترجیع با قافیه‌ای ویژه و لفظ و معنی یکتا تکرار می‌گردد و خانه‌ها را به هم متّصل می‌کند، این بند نیز بندهای پس و پیش خود را به هم متصل کند، امّا مثل شعر سنتی قافیه تغییر نمی‌کند، بلکه مفهوم و زاویه‌ی دید شاعر به موضوع تغییر می‌کند. از سوی دیگر اگر ساختار این شعر را به تئاتر تشبیه کنیم، این بند نشانگر شروع پرده‌ی جدید است. هر نمایش به قسمت‌هایی تقسیم می‌شود. اگر هر قسمت با باز و بسته شدن پرده اعلام شود به هر قسمت یک «پرده» می‌گویند. شاعر در پرده‌ی اول (بندهای ۱و۲و۳) به توصیفی بیرونی از زندانیان و معرفی آنها و خود می‌پردازد. حال با افتادن پرده، بخش دیگر آغاز می‌شود.

۳-۱-۵- بند پنجم

در این زنجیریان هستند مردانی که مردار زنان را دوست می‌دارند.

در این زنجیریان هستند مردانی که در رؤیایشان هر شب زنی در وحشت مرگ از جگر برمی‌کشد فریاد.

من امّا در زنان چیزی نمی‌یابم - گر آن همزاد را روزی نیابم ناگهان، خاموش...

من امّا در دل کهسار رؤیاهای خود، جز انعکاس سرد آهنگ صبور این علف‌های بیابانی که می‌رویند و می‌پوسند و می‌خشکند و می‌ریزند، با چیزی ندارم گوش.

مرا گر خود نبود این بند، شاید بامدادی همچو یادی دور و لغزان می‌گذشتم از تراز خاک سرد پست...

جرم این است!

جرم این است!

اگر در بند دوم و سوم، شاعر در جایگاه یک مأمور قضایی و یا یک بازپرس فقط به معرفی ظاهری زندانیان می‌پردازد، در بند پنجم در جایگاه یک روانشناسی و یا یک مددکار اجتماعی به درون زندانیان و هزارتوی افکار و اندیشه‌ها و امّال و آرزوهاشان نفوذ می‌کند. اگر در بندهای پیشین زندانیان تک تک از مقابل شاعر و نگاه او عبور می‌کنند، در این بند در آن سوی میز روبروی شاعر نشسته‌اند و شاعر به زمینه‌های روانشناسی و اجتماعی جرم می‌پردازد. تفاوت و تقابل اصلی بند دوم و پنجم با تقابل و «در این زنجیریان » و«از این زنجیریان» و مشخصا با تقابل «از» و «در» شروع می‌شود. «از» اینجا برای بیان اجزای یک کل به کار رفته است. (انوری، ۱۳۷۹: ۲۶۸)؛ و «در» هم برای بیان ظرفیت در مکان به کار رفته است. (همان: ۲۷۳)؛ «از» معنای نگاه از بیرون، به ظاهر زندانیان و صورت جرم ایشان، و «در» معنای نگاه به درون، ذهن و کاوش در زندگی ایشان، و چرایی وقوع جرم را افاده می‌کند. ذهن زندانیان ظرفی است که شاعر به درون آن نظر می‌کند. در بند دوم، شاعر به معرفی اجزای یک کل از نگاه یک ناظر بیرونی می‌پردازد، به همین دلیل تمام مصرع‌ها با «از» شروع می‌شود، امّا در بند پنجم نگاهی به درون و افکار و اندیشه‌های زندانیان می‌افکند. پس اگر بند دوم، توصیف ظاهری زندانیان باشد، بند پنجم، تفسیر احوال ایشان است. در کاوش اندرون دیوانگان زنجیری به نوعی بیماری «سادیسم» یا تمایل به آزاررسانی، پیدا می‌کند. بیمارانی که از نوعی سادیسم حاد و بدنی، رنج می‌برند و از دیدن جسم مرده‌ی زن، لذت می‌برند. و گروه دیگر که سادیسم ذهنی دارند که در ذهن و آرزوی خود صحنه‌ی آزار زنان را تا آستانه‌ی مرگ تجسم می‌کنند.

شاملو، مفاهیم زندان را محدود به حبسیه نمی‌کند، بلکه استعارات زندان را با سمبولیسم اجتماعی پیوند می‌زند. (رضایی فومنی،۱۴۰۰، ۱۴۳)؛ جهان پر از نشانه‌هایی است که با استعاره‌ی زندان، رابطه دارد. چنانکه گزاره‌ی «بدن زندان روح است»، « در بسیاری از اسطوره‌ها و ادیان یک حکم مکرّر است. (همان، ۱۳۵)

در شعر کلاسیک ایرانی هر چیزی که مانع رسیدن روح به اصل خود باشد، شباهتی به زندان دارد، چه جهان باشد، چه نفس امّاره و چه تعلّقات دنیوی. (همان: ۱۴۵)؛ تکرار نشانه «ان» جمع در واژه‌های «زنجیریان»، «مردان»، «اینان» و «کسانی»، که بر کثرت زندانیان و همچنین «ی» و «یکی» نشانه نکره که بر مفهوم «یکی از هزاران» و صفت مبهم «چند» که بر کثرت زندانیان دلالت دارد؛ و آوردن تمام افعال به زمان ماضی نقلی (نک، ۱.۲.۵)، بیانگر این است که غرض شاعر یک زندان خاص نیست، و زندانیان هم افراد شناخته شده‌ی خاص نیستند، پس در تفسیری کلان‌تر می‌توان از معنای عرفی زندان گذشت و آن را به یک فضای بزرگ‌تر، جامعه و یا حتی دنیا تعبیر کرد. و یا حتی روح در زندان تن است تنی که این

بزه‌ها و ناهنجاری‌ها، دیوارهای بلند این زندان هستند. شاعر خود را در بند می‌بیند و آرزوی رهایی از بندِ تن و یا بندِ دنیا را دارد، امّا او وظیفه‌ای دارد و آن انعکاس خاطرات این زندانیان است که کسی توجّهی به ایشان ندارد.

۳-۲- زبان و تصویرسازی

ساختار شعر کیفر به ساختار نمایش خطی شبیه است که یک شیوه‌ی نگرش به واقعیّت است. در نظام خطی یا عّلت و معلولی و آثاری که با این نوع نگرش خلق می‌شوند، یک نقطه‌ی شروع، وسط و پایان وجود دارد. از آنجا که بیشتر نمایشنامه‌ها با این ساختار منطبق‌اند، می‌توان آن را معمول‌ترین ساختار دانست. (شریف نسب، ۱۳۸۹: ۴۵)؛ اگر از بند اول که نوعی فضاسازی و برائت استهلال آغازین و بند چهارم که ترجیع و بند تکراری است، درگذریم ساختار شعر کیفر ساختار نمایش خطی که در یک روایت ساده، جای علت و معلول عوض شده است؛ یعنی ابتدا بند دوم، معلول بیان می‌شود و سپس بند پنجم که علّت است.

کادن در «فرهنگ اصطلاحات و نظریّه‌های ادبی» ساختار نمایشنامه‌ها را به طور خاص به دو بخش بیرونی و درونی تقسیم کرده است. به نظر او ساختار بیرونی نمایشنامه شامل پرده‌های نمایش، صحنه‌ها و وابستگی و تعادل درونی آنهاست و ساختار درونی نیز متشکّل از حوادث و اعمالی است که در نمایشنامه اتفاق می‌افتد.» (کادن، ۱۹۹۹: ۸۷۱)؛ با این تقسیم بندی، بندهای شعر کیفر ساختار بیرونی و حوادث و اعمال زندانیان به‌ویژه در بند دوم، ساختار درونی را تشکیل می‌دهد. که تمام تصویرسازی و توصیف صحنه‌ها تنها به قدرت تقابل تکرار واژه‌ها، صورت می‌گیرد.

تصویرسازی در معنای اعم، شامل طیفی از معانی از صورت‌سازی‌های شاعرانه تا عکس و فیلم را در برمی‌گیرد. (سبزعلی پور، ۱۳۹۱: ۲)؛ تصویرسازی در آثار کلاسیک ادبیات فارسی اغلب ذهنی است و حتّی آنجا که شاعر با دقّت تمام، تابلویی از طبیعت را توصیف می‌کند، سعی دارد قرینه‌ای ذهنی و خیالی در مقابل آن قرار دهد، امّا ادبیات معاصر در پرتوی گسترش تکنولوژی، دوربین، هنر و تکنیک‌های سینمایی، امکان بازنمایی طبیعت و نگاه به آن از زوایای مختلف را پیدا می‌کند. جوزف کنراد گفته است: «کار من که سعی دارم در آن موفق شوم آن است که با قدرت کلمه‌ی مکتوب، شما را وادار به شنیدن کنم. شما را واردار کنم که وجود آن را احساس کنید، بیش از همه شما را وادارکنم تا ببینید.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۲۰)؛ اغلب نویسندگان هم برای اینکه ما را به دیدن صحنه‌های داستانی خود بنشانند، سعی می‌کنند از زوایای مختلف با توصیف واقعی عناصری خرد و کلان، تصویر را زنده کنند. سابقه‌ی تصاویر نمایشی و توصیف واقعی صحنه‌های روایی - داستانی به ادبیات کلاسیک فارسی باز می‌گردد. رد این نوع تصاویر را در شاهنامه‌ی فردوسی و تاریخ بیهقی و حتی در بخش‌هایی از گلستان سعدی می‌توان

نشان کرد، امّا در ادبیات معاصر عشقی و نیما و اخوان به نمایش و تئاتر بیشتر بها می‌دهند و شاملو عاشق سینماست. (جورکش، ۱۳۸۳: ۲۴۲)؛ گرچه جذابیّت میزانس‌های سینمایی ممکن است شاعر را به خلق چنین تصاویری بکشاند، امّا خود شاملو معتقد است که عناصر درونی شعر آن را به سینما نزدیک می‌کند. (همان، ۲۴۷)

ادبیات، هنر کلامی است و سینما بر پایه‌ی زبان تصویر شکل گرفته است، و هنر شاعر و نویسنده این است که تنها با واژگان، نور، صدا، صحنه آرایی و احوالات، شخصیّت‌های فیلم را زنده کند. در شعر شاملو حداقل در سه بند اول، دوم، سوم توصیف شاعر به تصویرسازی سینمایی به‌ویژه به حرکت دوربین در روی سوژه شباهت دارد. و مهم آن است که شاعر با تکرار و هم‌نشینی عناصر زبانی به این توصیف می‌رسد.

۳-۲-۱- تیلت (حرکت عمودی دوربین)

حالتی در فیلمبرداری است که دوربین روی سه پایه قرار می‌گیرد و فقط سرش به سمت بالا یا پایین حرکت می‌کند. این حرکت دقیقا مثل بالا بردن سر برای دیدن یک ساختمان بلند، یا پایین بردن سر برای دیدن عمق دره است. از این حرکت دوربین حتی برای نشان دادن سر تا پای بازیگر هم استفاده می‌شود. مثلا برای نشان دادن عظمت یک برج یا کوه یا درخت. (دوائی، ۱۳۶۹: ۵۳)

این حالت‌ها هنگام معرفی یک شخصیّت، به‌ویژه شخصیّتی باشکوه، در یک فیلم محبوب هستند. در بند اول شعر نگاه شاعر مانند حرکت عمودی دوربین از بالای «زندان» به سوی اجزای کوچک‌تر« نقب»، «حجره»، به حرکت در می‌آید.

در این جا چار زندان است به هر زندان دو چندان نقب، در هر نقب چندین حجره، در هر حجره چندین مرد در زنجیر، ....

در این تکنیک زاویه دید شاعر مثل «نمای دید پرنده است» که از بالا به پایین باشد، به این تکنیک فیلمبرداری از هوا، نمای هوایی نیز گفته می‌شود، نمایی که دوربین فیلمبرداری از هوا از ارتفاع نسبتا زیاد از بالای جرثقیل مخصوص فیلمبرداری، از داخل هواپیما و با هلیکوپتر می‌گیرند. (همان، ۱۷۳)؛ و این فقط با تکرار و هم‌نشینی عناصر زبانی شکل می‌گیرد.

۳-۲-۲- پن (حرکت افقی دوربین)

در زبان سینما، پن یعنی حرکت افقی دوربین روی محور ثابت به سمت راست یا چپ. درست مثل حسی شبیه چرخاندن سر به چپ یا راست. برای معرفی کردن اجزا و افراد در یک صحنه، دوربین به آهستگی حرکت می‌کند و با نمایش افراد آنها را به مخاطب معرفی می‌کند. (دوائی، ۱۳۶۹: ۴۲)

در بند دوم شاعر از این تکنیک استفاده کرده است. در یک «نقب» (سیاهچال یا سالن) «حجره» (سلول)های چندی کنار هم هستند و زندانیان با توجّه به نوع جرم در این سلول‌ها اسیرند. نگاه شاعر مثل دوربینی که به آرامی از سوی به سوی دیگر افقی حرکت می‌کند و زندانیان معرفی می‌شوند. (از این زنجیریان یک تن، زنش را....(بند قاتل روانی)؛ از این مردان یکی . خون نان فروش... (بند، قاتل، قتل، فقر)؛ از اینان چند کس ... بر راه رباخوار... (بند راهزن)؛ کسانی از روی دیوار... (بند سارقان جزء) کسانی... دندان طلای مردگان را...(بند دزدان حاشیه و ول گردها). زمانی ما متوجّه این هنرآفرینی شاعر می‌شویم که این بند در تقابل بند اول قرار می‌گیرد، در بند اول دوربین به حالت عمودی از بالا به پایین حرکت کرد و در این بند افقی.

۳- ۲- ۳- خلق فضا

خلق فضا در فیلم به کمک چندین عامل، صورت می‌پذیرد. پخش موسیقی، آب وهوایِ صحنه و مکان واقعه از عواملی هستند که در خلق معنی و تأثیرگذاری آن دخیل هستند. در شعر به علت فقدان این ابزار در شعر شاعر به کمک تکرار واج‌ها و واژه‌ها خلق فضا می‌کند.

۳-۲-۴- موسیقی

پخش موسیقی دل‌انگیز یا هراس‌انگیز تا حدودی می‌تواند به خلق فضای فیلم کمک کند. در غیبت آلت و نوای موسیقی در اثر ادبی هماهنگی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها چنین فضاهایی را در شعر خلق می‌کند. همچنین «صداهای متفرقه» که تمام صداهای فیلم به جز گفتگوها و موسیقی، صداهای مختلف (صدای پا، ریزش آب، غرش هواپیما و...) شامل می‌شود. در شعر، تنها با تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها امکان پذیر است. صحنه‌ی کشته شدن زن به دست شوهر تنها صدای «تاب تاب» برخورد دشنه به گوش می‌رسد و این در واج آرایی صامت «ت» احساس می‌شود: «یک تن زنش را، در تب تاریک بهتانی، به ضرب دشنه‌ای کشته است». همچنین تکرار و توالی هجاهای «می» و «و» آهنگ کش‌دارو محزون و غم انگیز را که نشانگر تأثّر و ملالت شاعر از بطالت و بیهودگی زندانیان است، به گوش می‌رساند. «این علف‌های بیابانی که می‌رویند و می‌پوسند و می‌خشکند و می‌ریزند».

۳-۲-۵- جو پیرامونی

هماهنگ کردن درونیات شخصیّت‌ها با آب وهوایِ محیط و جو پیرامونی زندگی آن‌ها نمایش یا اشاره به وجود باران، مه، برف سنگین، توفان، آفتاب سوزان و ... می‌تواند تصویری نمادین از روحیات شخصیّت‌ها باشد؛ مثلا، شخصیّت سردرگم، درون مه راه می‌رود، فقدانی عظیم روی داده و ناگهان برف شروع به باریدن می‌کند «تب تاریک بهتانی»، علاوه براین که تب و گُرگرفتگیِ تنِ قاتل از شدّت خشم را به ذهن متبادر می‌کند. تاریکی و ظلمت شب را که وقوع جنایت در آن ممکن‌تر و پذیرش آن برای

مخاطب قابل پذیرش‌تر است، به تصویر می‌کشد. «در ظهر تابستان سوزان»، هرم گرمای ظهر تابستان هم علاوه برخلوتی خیابان و امکان وقوع جرم علت، عصبی شدن و پایین آمدن آستانه‌ی تحریک قاتل از شدت گرما برای ارتکاب جرم را ممکن می‌سازد. «روز باران‌ریز» این تصویر هم که در شعر شاعران نیمایی با بسامد فراوان آمده است، نشانگر اوضاع بد جامعه‌ی خفقان است.

۳-۲-۶- مکان

مکان، این امکان را فراهم می‌سازد تا بدون توضیح اضافی، پس‌زمینه‌ای از شخصیّت‌ها و شیوه‌ی رفتار آن‌ها در ذهن مخاطب ایجاد شود. هماهنگی مکان با روحیه و احوال شخصیّت‌های داستانی و همچنین وقایع داستانی در ابلاغ معنی به ذهن خواننده، نقش دارد. «کسانی، در سکوت کوچه، از دیوارکوتاهی به روی بام جسته‌اند.»؛ «کوچه‌ی ساکت» علاوه بر رعب‌انگیز کردن فضای جنایت احتمال وقوع آن را بیشتر می‌کند. «دیوار کوتاه» می‌تواند هم امکان وقوع جرم را بیشتر کند و هم نشان دهنده‌ی بناهای توسری‌خورده‌ی غیراعیانی و مناطق پایین شهر باشد که دزدان کم‌توان از آن بالا رفته‌اند. «کسانی، نیمه‌شب، در گورهای تازه، دندان طلای مردگان را می‌شکسته‌اند.»

۴- نتیجه‌گیری

معنی، عاطفه، تخیّل و زبان همگی عناصر تشکیل دهنده‌ی یک اثر ادبی هستند. امّا واقعیّت این است زبان، تنها ابزار شاعر برای خلق معنی و سَیَلان عاطفه و نقش زدن تخیّل است. شاعر با زبان و ساخت‌های زبانی (واج، هجا، واژه، گروه‌های اسمی و فعلی و...) طرح سخن را می‌افکند، آن را نقش می‌زند، رنگ‌آمیزی و معنی و احساس خود را به مخاطب القا می‌کند. در شعر کلاسیک، وجود نظام عروض و قافیه و انواع تناسب‌های لفظی، خلأهای معنایی و عاطفی را پر می‌کند، امّا در شعر نو و به‌ویژه شعر سپید که شاعر تلاش می‌کند خود را از قید و بندهای نظام سنتی و پیش‌ساخته‌ی شعر کهن رها کند، و دیگر تساوی‌های موسیقی سنتی در مصرع‌ها وجود ندارد که مخاطب را اقناع عاطفی کند، زبان و توانایی شاعر در بهره‌گیری از ساخت‌های زبانی در آفرینش معنی و ایجاد تصاویر نو و القای احساس به مخاطب پر رنگ‌تر می‌شود. شاملو در شعر کیفر با تکرار و تقابل ساخت‌های گوناگون زبانی به ایجاز در متنی گزیده و موجز انباشتی از معنی خلق کرده است. شاعر با گزینش هوشمندانه‌ی واژگان در یک سطر و انتخاب واژه‌ی متقابل در سطرهای دیگر و در همان جایگاه نحوی به طرزی هنرمندانه و با ایجازی شگفت، امّا پنهان، خلق معنا می‌کند. همچنین با تکرار و تقابل واحدهای نحوی، شگردهای سینمایی (پن، تیلت و فضاسازی) را در شعر خود، جایگزین آرایه‌های سنتی تشبیه و استعاره نموده است.

منابع

- انوری حسن و احمدی گیوی حسن، (۱۳۷۹)، «**دستور زبان فارسی۲**»، ویرایش دوم، چ نوزدهم. مؤسسه‌ی انتشارات فاطمی: تهران.
- بارانی محمد، نسیم بهارعلی اصغر، (۱۳۹۱)، «تکرار در معانی عاطفی و زبان هنری غزلیات سعدی»، **پژوهشگاه ادب غنایی**، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دهم، ش هیجدهم، بهار و تابستان.
- جورکش شاپور،(۱۳۸۳)، «**بوطیقای شعر نو**»، ققنوس: تهران.
- دوائی پرویز، (۱۳۶۹)، «**فرهنگ واژه‌های سینمایی**»، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: تهران.
- رضایی فومنی مهیلا، (۱۴۰۰)، «ظهور سوژه‌ی سیاسی و پدیدار شدن زیبایی شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو»، **نقد و نظریّه ادبی**، سال ششم، دوره‌ی دوم، ش ۱۲، پاییز و زمستان.
- روحانی، مسعود، (۱۳۹۰)، «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر»، **بوستان ادب**، سال سوم، ش ۲.
- _____، (۱۳۹۱)، «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین پور»، **فصلنامه زبان و ادبیات فارسی**، سال ۲۰، ش ۷۳.
- سبزعلیپور، جهاندوست، (۱۳۸۸)، «تکرار بلاغی؛ اهمیّت و لزوم بازنگری آن»، **زبان و ادبیات نشریه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز**، سال ۵۲، ش ۲۱۱، پاییز و زمستان.
- _____، (۱۳۹۱) «تصویرسازی سینمایی در تاریخ بیهقی»، **ادب پژوهی**، ش ۲۲.
- شریف نسب، مریم؛ رون، مهسا (۱۳۸۹)، «تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های اکبر رادی»، **فصلنامه سبک شناسی نظم و نثر (بهار ادب)**. ش ۱۱. بهار، ص ۴۱-۶۴.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۸)، «**موسیقی شعر**»، انتشارات آگاه: تهران.
- صفوی، کورش، (۱۳۶۹)، «نگاهی به تقابل معنایی»، **دانشکده ادبیات و علوم انسانی باهنر کرمان**، ش ۱، بهار.
- _____ ، (۱۳۸۳)، «**از زبان شناسی به ادبیات**»، (جلد اول نظم)، سوره مهر: تهران.
- صناعتی، مریم، (۱۳۸۲)، «**پیشنهادی در طبقه‌بندی تقابل معنایی در زبان فارسی**»، مجله‌ی زبان و ادب، ش ۱۸.
- معین، محمد، (۱۳۷۵)، «**فرهنگ فارسی**»، امیرکبیر: تهران.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۰)، «**عناصر داستان**»، نشر سخن: تهران.

- Abrams, M. H. (1970). A Glossary of Literary Terms. Holt: Richart and Winston Inc.Cuddon, J. A. (1990). A Dictionary of Literary Terms & Literary Theory. Penguin.

The Impact of Contrast and Repetition in Creating Meaning and Generating New Imagery in Shamlou's poem "The Punishment"

Hoseinali Bayat[3]

DOI: 10.22080/rjls.2024.25326.1393

Abstract

Semantic contrast is one of the semantic relations in the field of semantics. Two contrasting syntactic structures share both commonalities and opposing aspects. When discussing contrast, the issue of repetition and substitution of syntactic structures arises. In free verse poetry, contrast and repetition are among the methods used for creation of meaning. Additionally, in the absence of traditional literary devices, metrical balance, and systems of rhyme and refrain in this type of poetry, the poet uses contrast and repetition of syntactic structures to generate new imagery. In this research, we aim to examine how Shamlou strengthens the structure of the poem "The Punishment" and creates meaning and generates new imagery in the absence of traditional literary devices through the repetition and contrast of phonemes, words, noun and verb groups, and the poem's clauses. In other words, the aim of this descriptive-analytical research is to demonstrate how the two elements of contrast and repetition lead to the creation and accumulation of meaning as well as the creation of cinematic imagery in the poem "The Punishment".

Keywords: Shamlou, The Punishment, Contrast, Repetition, Meaning, Cinematic Imagery.

Extended Abstract

Introduction

The poet's subjective perspective in modern poetry differs in content from the objective view found in classical poetry. The form, techniques of ornamentation, and systems of verbal and conceptual music also vary between the two. However, language, which is the fundamental material of poetry (as a verbal art), differs significantly between these two styles. In classical poetry, language often transcends its literal meaning, serving the poet's imagination within an expansive figurative space. Yet, when a modernist poet like Nima Yooshij wants to make his perspective grounded and internal (subjective), he cannot excessively deviate from the literal meanings of words. On the other hand, if the poet strictly adheres to the literal meanings, his speech risks resembling scientific language.

In classical poetry, various forms of internal and external music, alongside heavy use of figurative devices, compensate for potential shortcomings in the language. However, in free verse, where the traditional systems of meter, rhyme, and refrain are absent and the poetry is not device-driven,

[3] Assistant Professor. Ayatollah Boroujerdi University. bayat_149@yahoo.com

language must not only convey meaning but also play a central role in generating music and creating imagery.

Repetition is a key factor in generating music and literary devices in speech. In classical Persian poetry, elements like rhyme, meter, alliteration, assonance, parallelism, and more are all formed through the repetition of linguistic units. Linguists also consider repetition a factor in creating balance and thus contributing to pattern-making and prominence in a literary work. Furthermore, repetition emphasizes the subject matter and is considered to be "one of the strongest factors of influence and the best way to instill an idea or thought in someone" (Shafi'i Kadkani, 2009: 99). In modern poetry, which is not driven by literary devices as in classical poetry, poets are less concerned with adorning their language using these tools. Repetition in contemporary poetry serves various purposes, such as creating unity between the poet and the audience, expressing the persistence of an action or state, or pausing between the poem's lines (Ruhani, 2011: 158-160).

In free verse, where traditional meter and rhyme are absent, repetition creates rhythm and a kind of balance. Additionally, in classical poetry, when we discuss contrast, it often brings to mind the literary device of "antithesis," which is a clichéd technique. However, in free verse, where traditional literary devices are scarcely present, the contrast of syntactic elements—along the axes of substitution and combination—undertakes the role of generating meaning and creating imagery.

In this research, we aim to examine how Shamlou strengthens the structure of the poem "The Punishment" and creates meaning and generates new imagery in the absence of traditional literary devices through the repetition and contrast of phonemes, words, noun and verb groups, and the poem's clauses.

Research Methodology and Questions

In this study, we first analyze the theory of "semantic contrast" from the perspective of several linguists and then, using a descriptive-analytical method, examine the text of the poem "Punishment". We demonstrate how the poet, through deliberate selection, contrast, and repetition of syntactic structures, generates meaning and creates new cinematic imagery. As such, this research aims to answer the following questions:

1. How do contrast and repetition of similar syntactic elements (equivalent syntactic units) generate meaning in the poem "The Punishment"?
2. How do contrast and repetition of similar syntactic elements lead to the creation of new cinematic imagery in the poem "The Punishment"?

Findings and Conclusion

Meaning, emotion, imagination, and language are all fundamental elements of a literary work. However, the reality is that language is merely the poet's tool for creating meaning, expressing emotion, and shaping imagination. The poet utilizes language and linguistic structures (such as phonemes, syllables, words, and noun and verb phrases) to craft their discourse, imbuing it with color, meaning, and feelings to convey to the audience.

In classical poetry, the presence of meter, rhyme, and various forms of phonetic balance fills the semantic and emotional gaps. In modern poetry, particularly in free verse, where the poet strives to break free from the constraints of traditional poetry, the traditional musical equivalences in the lines are absent, which diminishes emotional persuasion. As a result, the poet's language and his ability to employ linguistic structures for creating meaning and evoking new imagery become more pronounced.

In his poem "The Punishment", Ahmad Shamlou uses repetition and contrast among various linguistic structures to create a concise and rich text filled with meaning. The poet intelligently selects words within a line and employs contrasting terms in subsequent lines, maintaining the same syntactic position to create meaning in an artful yet subtly concise manner. Additionally, through the repetition and contrast of syntactic units, he replaces traditional figures of speech, such as similes and metaphors, with cinematic techniques in his poetry.