مجلهٔ پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبیات و هنر دانشگاه جهرم
سال اول، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۲۳- ۴۰

واکاوی پیوند شعر و نقاشی در سروده‌های حسین پناهی

امید انصاری‌کیا*

چکیده

سروده‌های حسین پناهی به‌دلیل پیشینهٔ وی در هنرهای نمایشی، کارگردانی، فیلم‌نامه‌نویسی، نمایش‌نامه‌نویسی و نویسندگی، متأثر از سینما، هنر و نقاشی است. در این مقاله که به‌شیوهٔ توصیفی- تحلیلی سامان یافته، به کاربرد هنر نقاشی در سروده‌های حسین پناهی پرداخته شده و تصاویر بدیع نقاشی برآمده از این پیوند، معرفی شده است. در اشعار حسین پناهی عناصر نقاشی به‌طور بارز در اندیشه و سبک شعری وی وجود دارد. برخی عوامل و عناصر نقاشی در اشعار او شامل رنگ‌آمیزی، قلم‌گیری، قرینه‌سازی و ترکیب‌بندی است. در شعر پناهی استفاده از رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی بیش‌تر و قرینه‌سازی و قلم‌گیری در اولویت بعدی است. او از میان رنگ‌ها، به ویژه رنگ سیاه و سفید، نهایت استفاده را کرده‌است. پناهی ضمن آن‌که گاه کارکرد نمادین رنگ‌ها را مدنظر داشته، برای القای اندیشهٔ خویش نیز از آنان استفاده کرده است. همچنین حضور نقاشی و تصویر در اشعار حسین پناهی با صور خیال چون تشبیه، کنایه، مجاز، استعاره و جان‌بخشی همراه است.

واژه‌های کلیدی: حسین پناهی، شعر ، نقّاشی و هنر.

۱. مقدمه

پیوند عمیق بین شعر و نقاشی در فرهنگ ایرانی، نمادی از تاریخ، فلسفه، عرفان و زندگی اجتماعی این سرزمین است. این پیوند نه‌تنها به‌عنوان ابزاری برای سرگرمی و لذّت، بلکه به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال ارزش‌ها، مفاهیم و احساسات عمیق انسانی به کار رفته است. این تعامل همچنان نقش مهمّی در حفظ هویّت فرهنگی ایران دارد و نسل‌های آینده نیز از این میراث ارزشمند، بهره‌مند خواهند شد.

رنگ، عنصر زینت‌بخش جهان و مایهٔ آرامش جهانیان است. اولین نگارگری که در نقش‌های خود از این عنصر بهره گرفته، نقّاش عالم هستی، خداست. رنگ، علامت و مشخصهٔ هر چیز و ممیز یک شیء از دیگراشیا بوده و به کمک آن می‌توان سره را از ناسره، پخته را از خام و خوب را از بد تشخیص داد.

* دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز omid.barann۱۳۵۹@gmail.com

در انتخاب میوهٔ رسیده از نارس، به مدد رنگ می‌توان بهترین و لذیذترین آن را برگزید؛ رنگ‌ها، رابطهٔ مستقیمی با اعصاب انسان داشته و در اشتهای آدمی نیز تأثیرگذارند (آیتن، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

در میان انواع ادبی، شعر با در هم شکستن قوافی و اوزان در دورهٔ معاصر از بند تنگ ویژگی‌های خاص رها شد و به دامن تودهٔ مردم و تمامی کسانی که ذائقه و قریحهٔ شاعری داشتند رخنه کرد. این نهضت بزرگ در ادبیات باعث شد تا هنرمندان از هر شاخه وگرایشی و همچنین اهالی دیگر حرفه‌ها و علوم گهگاهی برای زدودن غبار از دل، شعر بسرایند؛ بنابراین بر تعداد اشخاصی که هم شاعر هم مهندس هم پزشک هم هنرمند باشند، افزوده شد و شعر به‌عنوان هنری، برای ذوق‌آزمایی تمامی اهالی فنون و علوم تبدیل شد (انوشیروانی و آتشی،۱۳۹۱: ۱۵).

در این میان تعداد نقّاشان شاعر و یا به عبارتی دیگر؛ شاعران نقّاش به دلیل همسانی این دو هنر در ثبت زیبا و خلاقانهٔ سوژه‌ها قابل توجّه است. در ادبیات مختلف جهان از عربی، فارسی، فرانسوی و انگلیسی، تعداد پرشماری از شاعران هستند که به هر دو تکنیک و مهارت می‌پردازند. آنچه در این ساحت قابل بررسی است؛ تأثیر جهان شعر بر جهان نقاشی و بالعکس است (قهرمان‌پور و دیگران،۱۴۰۰: ۱۳۶).

باید توجه کرد یک رابطهٔ دوگانه و متقابل میان هنر و ادبیات برخوردار است. همانگونه که هنرهای ترسیمی و تجسمی یا هنرهای هفتگانه از ادبیات بهره می‌گیرند و در موارد زیادی این هنرها از قبیل نقاشی و نمایش و تئاتر وامدار ادبیات هستند؛ ادبیات، نیز برای این‌که مخاطبان خود را در سطح جهانی حفظ کند و در جهان معاصر همچنان پویا و زنده باقی بماند به جای از میان رفتن، پوست می‌اندازد و شیوه‌های جدیدی به خود می‌گیرد؛ از جملهٔ این شیوه‌ها و رویکردهای جدید ادبیات، عاریت گرفتن عناصر سایر هنرهاست که جلوهٔ خاص به آثار ادبی به‌ویژه شعر و داستان داده است. (همان: ۱۳۹)

«آنچه در زبان با استفاده از واژه‌ها و عبارات مختلف بیان می‌شود، در ارتباط دیداری با استفاده از رنگ‌ها و چیدمان اجزای مختلف تصویر جلوه‌گر می‌شود» (کرس و لیون،۱۹۹۶: ۲).

هر اندازه شاعر از توانایی دقیق توصیف برخوردار باشد، نمی‌تواند همچون تصویرپرداز، جنبه‌های جسمی تصویر یا عکس را تعیین کند. او با وصف‌های پی در پی، آن را توصیف می‌کند تا تخیّل الهام‌بخش آن تصویرکامل شود؛ اما تابلوی نقاشی شده، می‌تواند به بیننده در یک آن، تصویر جامع،کامل و روشنی ارائه دهد. به هر روی، شعر بر نقاشی در توصیف حرکت و جنبش و پویایی، برتری ویژه‌ای دارد. نقّاش در تابلوی خود، منظره‌ای را به تصویر می‌کشد و بیانگر شرایط معیّنی دربارهٔ اجسام است؛ اما شاعر می‌تواند در تصویرپردازی این حرکت تا آنجا که می‌تواند شعر را جولان دهد، زمینهٔ حرکت را گسترش دهد و از خشکی به دره و از دره به خشکی، بدون هیچ قید و بند مکانی جابجا شود (نافچی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۱).

پناهی از دید یک شاعر، نه رهگذر یا جهانگرد نگریسته و شکی نیست که شاعر آنچه در فکر و ذهنش بوده، بیش‌تر از آنچه به چشم دیده تعبیرکرده است. شاعری شغلی بود که بیش‌تر از هر حرفهٔ دیگری با روحیات پناهی سازگار بود. نگرش پناهی به جهان پیرامون خود با صمیمت و عاطفهٔ بسیار همراه است. او حرف‌های ناگفتهٔ بسیاری دارد که باید روایت شود. شاعران نقّاش یا نقّاشان شاعر، از منظری دیگرگون به جهان پیرامون‌شان می‌نگرند و به جای واژه‌سازی، تصویری‌سازی می‌کنند. پرمایگی تصویرپردازی، اصطلاحات سینمایی و هنری، تأثیر نقاشی و ادبیات نمایشی در سروده‌های حسین پناهی باعث شده است که بتوان از زوایای گوناگون به آن نگریست. این پژوهش به واکاوی پیوند شعر و نقاشی درآثار وی پرداخته تا برخی از جنبه‌های هنری نقاشی این آثار بیش‌تر نمایانده شود. حسین پناهی بیش‌تر با صناعات ادبی، توانسته هنر نقاشی و عینیت‌گرایی را به تصویر بکشد.

۲.۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشی مستقل درزمینهٔ پیوند شعر و نقاشی درآثار حسین پناهی به نگارش درنیامده است. دربارهٔ پیوند میان شعر و نقاشی، تحقیقاتی صورت گرفته که می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «پیوند میان شعر و هنر نقاشی» (۱۳۹۲) از اصغر مولوی نافچی و حسین شمس‌آبادی. نویسندگان در این پژوهش کاربرد هنر مجسمه‌سازی و کنده‌کاری را در شعر بررسی کرده و بر این پایه به واکاوی دو قصیدهٔ أبوریشه و کیتس با عنوان‌های «معبد کاجورائو» و «گلدان یونانی» پرداخته‌اند. مقاله‌ای دیگر با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی عناصر نقاشی در شعر سهراب سپهری و سوزان علیوان» (۱۴۰۰) نگاشتهٔ معصومه قهرمان‌پور و همکاران. مؤلفان در این پژوهش میزان حضور و بسامد عناصر نقاشی را در شعر این دو شاعر بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که عوامل و عناصر نقاشی چون قلم‌گیری، قاب‌بندی، ترکیب‌بندی، رنگ‌آمیزی در سروده‌های شعری هر دو شاعر به کار رفته است. مقالهٔ «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب» (۱۳۹۱) از علیرضا انوشیروانی و لاله آتشی. نویسندگان دراین پژوهش مفاهیم ایستایی و پویایی را تحلیل کرده‌اند که در بیان نوشتاری شعر و بیان تصویری نقاشی به روش‌های متفاوتی صورت می‌گیرد. مقالهٔ «تأثیر هنر نقاشی در «چشم‌هایش» بزرگ علوی و «ذاکرةالجسد» احلام المستغانمی» (۱۳۹۳) از اکبر شامیان و همکاران. نویسندگان این مقاله کوشیده‌اند تا ضمن معرفی نوع ادبی «رمان هنرمند»، دو نمونهٔ مشهور از این نوع رمان‌ها را در ادبیات معاصر فارسی و عربی ارزیابی کنند.

۳.۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده؛ با این توضیح که نگارنده، نخست همهٔ دفاتر شعری حسین پناهی را بررسی و سپس آثار مستعد نقاشی را بر اساس چهار

مؤلفهٔ بنیادینِ رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی، قرینه‌سازی و قلم‌گیری واکاوی کرده است

۲. بحث و بررسی

ارسطو، شعر را یکی از هنرهای زیبا شمرده و به نظر او شعر، وسیلهٔ تعبیر است؛ همانطورکه نقاشی با رنگ، تعبیر می‌شود و هنر کنده‌کاری با سنگ، شعر نیز با زبان تعبیر می‌شود (زرین‌کوب، ۱۴۰۱: ۴-۵).

> خاستگاه‌های نظریهٔ خویشاوندی شعر و نقاشی را در *رسالهٔ هنر شاعری* هوراس و *بوطیقای* ارسطو می‌توان یافت. نظریهٔ خلق دنیای آرمانی در هنر، در *بوطیقای* ارسطو و نظریهٔ رعایت سازواری بین اجزا در شعر و نقاشی، مهار تخیّل توسط شاعر و نقّاش و استفاده از موضوعات مرسوم در *رسالهٔ هنر شاعری* هوراس یافت می‌شود (انوشیروانی، ۱۳۹۰: ۷).

ناقدان، شعری را که از قدرت تجسّمی و وجه بصری زیادی برخوردار است، نقاشی نامگذاری کرده‌اند (مکاوی، ۱۹۸۷: ۳۲). ارتباط تنگاتنگ شعر و نقّاشی و عاریت گرفتن عناصر یکدیگر، از جهت نظری، قابل تبیین است.

در این بخش از پژوهش، به پیوند شعر و نقاشی در مؤلفه‌های بنیادین هنر نقاشی؛ یعنی رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی، قرینه‌سازی و قلم‌گیری با زبان بلاغی و ادبی پرداخته و تأثیرپذیری پناهی از نقاشی در مؤلفه‌های یادشده را بررسی می‌کنیم.

۱.۲. رنگ‌آمیزی

رنگ‌آمیزی از مهم‌ترین مؤلفه‌های نقاشی است. «رنگ، مهم‌ترین وسیله برای عینیت‌بخشی به سوژه‌ها و موضوعات در نگارگری‌های اقوام باستانی بوده است» (فروغی و جوادی، ۱۳۹۶: ۷۰).

پناهی در سروده‌های خویش هنرمندانه و بجا از رنگ‌های متفاوت استفاده نموده است؛ رنگ‌هایی که در سروده‌هایش مواج است، سیاه، سفید، سرخ، سیاه و زرد است که به صورت نمادین و زبان بلاغی به کار رفته‌اند. با توجه به شاهد مثال‌هایی که ذیل مدخل هر عنوان آورده‌ایم به این نتایج دست یافتیم که پناهی از رنگ‌ها، نه فقط به خاطر دل‌مشغولی‌ها بلکه در مضامین بارقه‌های امید، یادآوری سنت و آیین‌ها، تأثیرپذیری سابقهٔ بازیگری در تئاتر و سینما، انتقال تجربیات، شکایت از روزگار و بخت و ... هنرمندانه و خلاقانه بهره برده است. او از جهان بدون رنگ، شکوه و بر حس دیداری تأکید می‌کند. «شاعر و نقاش برای ارائهٔ تصاویر خیال‌انگیز، ابزارهای مشترک به کار می‌گیرند. مهم‌ترین این ابزارها فرم و رنگ است» (شمیسا و کریمی، ۱۳۸۴: ۱۰۴)

هیچ‌وقت/ هیچ‌وقت/ نقّاش خوبی نخواهم شد/ امشب دلی کشیدم/ شبیه نیمه‌سیبی/ که به خاطر لرزش دستانم/ در زیر آواری از رنگ‌ها/ ناپدید ماند... (پناهی، ۱۳۹۰: ۳۰).

پناهی در این مصرع‌ها با به تصویرکشیدن دلی که به نیمه‌سیبی شبیه است، با تأکید و تکرار هیچ‌وقت، فضایی با چشم‌اندازی وسیع‌تر بنیان نهاده که به دلیل لرزش دستانش، زیر آواری از رنگ‌ها ناپدید مانده است. شاعر همه‌چیز را رنگی می‌بیند و با ذکر کلیدواژهٔ «آواری از رنگ‌ها»، رنگ، سرتاسر خیال شاعر را فرا گرفته است.

> شاعر تلاش دارد تا با استفاده از رنگ‌آمیزی، تجربهٔ متفاوت و دل‌انگیزی از روحیات خود را عرضه کند؛ بنابراین رنگ، به طور کلی در صحنه‌های مصوّر شاعر جریان دارد. نه فقط در نسبیت با چیز و سوژه‌ای خاص، بلکه به کلی با همهٔ ماهیّت و هستی خود، جهان شاعر را درنوردیده است. پس شاعر از رنگ برای تداعی اندیشه‌های خود به مانند نقاش بهره می‌برد. همان‌طورکه هر رنگی در پی القا و انتقال مفهومی خاص است، چنین تعاملی با رنگ و رنگ‌آمیزی دارد (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۱: ۹).

هر فصل را چون گبّه وُ گلیم،/ دستی استاد می‌زند کرکید/ طالع بخت رنگ نمی‌گیرد گاه/ چاره‌ای کو؟ جز به سیاهُ سفید (پناهی، ۱۳۸۷: ۲۲).

در این‌جا نیز شاعر با تناسب واژگان گبّه، گلیم، کرکید و دستی استادانه، قالی بخت را جز سیاه و سفید نمی‌داند. این دو رنگ در خیال شاعر حضوری پررنگ دارد؛ گویی او همه چیز را سیاه و سفید می‌بیند.

> موارد متعدد دیگر نیز وجود دارد که پناهی از رنگ در جلوه‌های ترسیمی و تصویری استفاده می‌کند و این رویکرد نشان‌دهندهٔ تأثیرگذاری جهان نقاشی شاعر بر شعر است. پناهی با به‌کارگیری رنگ، در پی القای اندیشه‌های پسامدرن چون پوچی، اضطراب و آشوب است و بسامد فراوان رنگ سیاه و سفید، از این اندیشه حکایت دارد (نافچی، ۱۳۹۲: ۱۷).

در مصرع‌های: پشت دیوار لحظه‌ها، همیشه کسی می‌نالد/ کیست او؟/ زنی است در دوردست‌های دور/ زنی شبیه مادرم/ زنی با لباس سیاه/ که بر رویشان/ شکوفه‌های سفید کوچک نشسته است (پناهی، ۱۳۹۰: ۴۳).

نیز با تصویر نالهٔ زنی در دوردست‌ها، پشت دیوار لحظه‌ها، سیاهی لباس زن را در کانون توجه قرار می‌دهد تا شکوفه‌های سفید کوچکی را که روی آن نشسته، آشکارتر نماید و بارقه‌های امید را هنرمندانه‌تر به تصویرکشد. دوردست‌ها، سیاهی لباس زن و شکوفه‌های سفید، سه نقطه‌ای هستند که نگاه مخاطب را جذب می‌کند؛ اما نهایتاً آنچه نگاه را منعطف می‌نماید، نقطه‌های سفیدی هستند که در دل‌ها امید می‌کارد.

تا بسازم شیشهٔ چشمانِ خود را آینه/خون دل را جیوه کردم سال‌ها/حالیا از دشت رنگِ گل درآ/ زُلفِ خود را شانه زن در چشم ما (پناهی، ۱۳۸۸: ۲۵).

در این مصرع‌ها نیز با آوردن دشت رنگ گل، خون دل، جیوه، زلف، آینه و شیشهٔ چشمان، دنیایی از رنگ‌های گوناگون و هماهنگ را مثل پازلی کنار هم می‌چیند تا خواننده را از سطح نوشتاری واژگان فراتر ببرد و حس دیداری را تقویت کند. همچنین تلاش می‌کند تا لحظه‌ای هم که شده خویش را از دل‌مشغولی‌ها برهاند و خوش باشد.

او در شعر: شب، در چشمان من است/به سیاهی چشم‌هایم نگاه کن/روز، در چشمان من است/ به سفیدی چشم‌هایم نگاه کن/شب و روز در چشمان من است/به چشم‌های من نگاه کن/پلک اگر فروبندی، جهانی در ظلمات فروخواهد رفت (پناهی،۱۳۸۸: ۴۳).

با بستن پلک (جهان کوچک) و فرورفتن جهان (عالم بزرگ‌تر) در ظلمات، بیش‌تر روی سیاهی و سفیدی چشمان متمرکز می‌شود تا رنگ معنوی ظلمات را محسوس نماید؛ بنابراین به سیاهی و سفیدی چشمان توجّه ویژه‌ای دارد تا رنگ‌آمیزی و قرینه‌سازی (شب و روز به قرینهٔ سیاهی و سفیدی چشمان) را که دو مؤلفهٔ نقاشی هستند، هنرمندانه بیان نماید. وی با متمرکزشدن روی چشم و رنگ چشمان این نکته را به مخاطب گوشزد می‌کند که دیدن بر شنیدن و دیگر حواس برتری دارد و شاید همهٔ حواس این‌قدر مفید نباشند؛ زیرا که مهم‌ترین حس هم در نقاشی، حس دیداری است.

همچنین در شعر: سیاه سیاهم/ با زرد هماهنگم کن استاد/ دستمال سرخ دارم/ این جایم/ بر تلی از خاکستر/ پا بر تیغ می‌کشم/ و به فریب هر صدای دور/دستمال سرخ دلم را تکان می‌دهم/ گاه حجم یک کلاغ/ کنتراست یک تابلو را حفظ می‌کند (پناهی،۱۳۹۳: ۴۶).

شاعر در رنگین‌کمانی از رنگ‌ها شناور است و دقیقاً همان کاری را با کلمات می‌کند که یک نقّاش با رنگ. کورسویی امید در میان رنگ‌ها، نهفته است و تقریباً رنگ سیاه، سایه افکنده است؛ زیرا که شاعر دل‌نگرانی و دل‌مشغولی‌های فراوانی دارد و در منجلابی از گرفتاری‌ها افتاده است. گاهی به دروغ هم که شده دستمال سرخ دلش را با نوایی تکان می‌دهد.

سرخ می‌شوی، وقتی می‌شنوی/دوستت دارم؛/ زرد می‌شوم، وقتی می‌شنوم دوستش داری؛/ چهارشنبه‌سوری راه انداخته‌ایم!/ سرخی تو از من/ زردی من از تو/ همیشه من می‌سوزم.../ همیشه تو می‌پری(پناهی، ۱۳۹۰: ۵۷).

پناهی در این مصرع‌ها نیز با به کاربستن رنگ‌ها، یک فرهنگ را یادآوری می‌کند که خود عین نقاشی و هنر و لبریز از شادی و رنگ‌هاست و این لغزیدن رنگ‌ها از سرخی به زردی و بالعکس، تلویحاً آتشی را به تصویر می‌کشاند که خود ترکیبی از رنگ‌های سرخ و زرد است.

رنگ در شعر پناهی بستری برای بیان دلتنگی‌های شاعر است:

کفش، ابتکار پرسه‌های من بود/ و چتر، ابداع بی‌سامانی‌هایم!/ هندسه، شطرنجِ سکوتِ من بود/ و رنگ، تعبیر دل‌تنگی‌هایم!/ اگه ما نمی‌دیدیم از کجا می‌فهمیدیم که سفید یعنی چه؟/که سیاه یعنی چی؟ (پناهی،۱۳۸۹: ۶۳).

پناهی روی حس دیداری تأکید می‌کند و در غیاب این حس، همه‌چیز را عبث می‌داند. تأکید شاعر بر حس دیداری، نشأت‌گرفته از دنیای اوست که تقریباً همه‌چیز را تجربه نموده و شعرش را زندگی کرده و روایت‌گری دقیق و آسان‌گوی است. زندگی پناهی خود داستان است و هر سرودهٔ او فصلی از این داستان.

در مصرع‌های: می‌چرخاند فلک،/آتش گردانِ دو رنگی را!/ زردُ سبز!/ جهان، خاکستری است/ و صداها، به سفری دور رفته‌اند! (پناهی، ۱۳۸۵: ۶۶)

نیز در اصطلاح خاکستری‌دیدن جهان، به تعریض و کنایه، اندیشهٔ خویش را ابراز کرده و از کاربست رنگ‌ها در عبارت شعری بالا کاملاً پیداست که به رنگ‌ها توجه ویژه‌ای دارد و هر رنگی را در معنا و مکان خودش به کار می‌گیرد. در ادامه در مصرع «و صداها به سفری دور رفته‌اند» (جان‌بخشی) صحنه را عوض می‌کند و لنز دوربین را روی نقطه‌ای دیگرگون متمرکز می‌کند که این نیز سبک خاص اوست.

۲.۲. ترکیب بندی

ترکیب‌بندی از دیگر عناصر نقاشی است که پناهی از آن در شعر استفاده کرده است.

> ترکیب‌بندی در واقع، چگونگی چیدمان عناصر بصری و ایجاد رابطه‌های خاص بصری در یک اثر است. با توجه به مفهوم کلی که یک اثر بیان دارد، رابطهٔ اجزا نسبت به کل اثر، تنظیم و تبیین می‌شود... عناصر مختلف بصری، می‌توانند آرایش‌های گوناگونی داشته باشند تا در نهایت در کل اثر هماهنگی، وحدت یا تنوع ایجاد کنند. ترکیب‌بندی مناسب، باعث می‌شود بخش‌های مختلف یک اثر هنری با هم هماهنگ باشند و متعادل به نظر برسند. به این ترتیب، نگاه بیننده به درستی در اثر حرکت می‌کند و پیام یا احساسی را که هنرمند، قصد داشته منتقل کند، بهتر درک می‌شود (پورتر به نقل از قهرمان‌پور، ۱۴۰۰: ۱۴۳).

او در تلاش است تا «اجزا و عناصر صحنهٔ خود را با استفاده از ابزارها و شگردهایی در قالب و قابی معین ارائه دهد. در صحنه‌های تصویری و ترسیمی شاعر، تمامی ارکان در آرایشی خاص با استفاده از قالبی تقریباً معین و یا کاملاً دقیق نشان داده شده است» (قهرمانی و همکاران،۱۳۹۱: ۱۴)؛ به عنوان مثال در صحنهٔ زیر، اجزا در قاب و ترکیبی تقریبا معیّن، یعنی چرخهٔ زندگی به تصویر کشیده شده است. شاعر، ترکیب را زمینهٔ هنر خویش قرار داده و دیگر عناصر را در آن می‌چیند:

میزی برای کار/کاری برای تخت /تختی برای خواب/ خوابی برای جان/ جانی برای مرگ/ مرگی برای یاد /یادی برای سنگ / این بود زندگی ....(پناهی،۱۳۸۹: ۲۱)

آنچه در این‌جا مهم است، آن است که این عناصر، جملگی در یک ترکیب خاص، یعنی قاب زندگی چیده شده‌اند و شاعر اجزای خود را بدون تعیین قالبی مشخص ارائه نداده است. در شعر وی هم ترکیبات دقیق خطی و هم تقریباً معین دیده می‌شود.

از آجیل سفرهٔ عید/چند پستهٔ لال مانده است/ آن‌ها که لب گشودند؛ خورده شدند/آن‌ها که لال مانده‌اند، می‌شکنند/ دندان‌ساز راست می‌گفت/پستهٔ لال ؛سکوت دندان‌شکن است (پناهی، ۱۳۹۰: ۴۴).

در این مصرع‌ها نیز شاعر با اجزایی که در یک قاب چیده، از میهمانی عید نوروز حرف می‌زند؛ اما صحنه را که فراهم می‌کند، اجزا را با زبان نمادین به تصویر می‌کشد. ترکیب‌بندی، متمرکز و دایره‌وار است و روی یک‌نقطه منعطف است؛ اما در دل تصویر همان‌طورکه بیان شد، هدفی رازآلود نهفته است و با شخصیت‌بخشی به اجزا به‌درستی در جایگاه یک منتقد اجتماعی می‌ایستد و فحوای کلام این ضرب‌المثل را فرایاد می‌آورد: زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد.

با اجازهٔ محیط زیست/دریا، دریا دکل می‌کاریم/ماهی‌ها به جهنم/کندوها پر از قیر شده‌اند/زنبورهای کارگر به عسلویه رفته‌اند/تا پشت بام ملکه را آسفالت کنند/چه سعادتی/داریوش به پارس می‌نازید/ما به پارس جنوبی (پناهی،۱۳۸۵: ۲۷)

در این‌جا نیز پناهی با آوردن اصطلاح «دریادریا» نمی‌خواهد فقط به غنای کلامش بیفزاید؛ بلکه باعث تناسب اجزایی می‌شود تا اندیشه‌اش را بیان دارد و با تعریض به محیط زیست می‌تازد و از بی‌دانشی و سردرگمی آن رنج می‌برد؛ زیراکه با تولد تکنولوژی، مرگ محیط زیست آغاز می‌شود. او افق فکری را فراتر می‌برد؛ از داریوشی می‌گوید که به پارس می‌بالید و ما به پارس جنوبی؛ به عبارتی می‌گوید داریوش کجا و ما کجا؟ و این‌جاست که شاعر با تناسب اجزایی به‌جا، پی کلّیت تصویر را بنا می‌نهد تا هدفش متعالی و ماندگارتر جلوه نماید.

او با تصویرسازی و تشابه‌های متعدد، انسانیت خویش را بیان کرده است و صفات انسانی خویش را به طبیعت پیوند زده و این‌گونه منظرهٔ چشم‌نوازی را آفریده‌است؛ این‌جاست که پناهی، طبیعت را بهانه می‌کند تا مقاصد خویش را بیان کند: انسانم/ ساکت، چون درخت سیب/گسترده، چون مزرعهٔ یونجه/ و بارور چون خوشهٔ بلوط (پناهی،۱۳۹۱: ۵۰).

خوشبختیم زیرا هنوز صبح‌هامان، آذین ملکوتی بانگ خروس‌هاست/ سروها، مبلغین بی‌منت سرسبزی‌اند/ و شقایق‌ها، پیام‌آوران آیه‌های سرخ عطر و آتش/ برگچه‌های پیاز، ترانه‌های طراوتند و فکر کن/ واقعاً فکر کن که چه هولناک می‌شد اگر از میان آواها/ بانگ خروس را برمی‌داشتند/ و همین‌طور ریگ‌ها/ و ماه/ و منظومه‌ها (پناهی، ۱۳۹۰: ۴۵).

شاعر در این شعر اذعان می‌کند که اگر از میان آواها، بانگ خروس نبود و نیز ریگ‌ها، ماه و منظومه‌ها، چه می‌شد؟ در پس تصویر ذهن شاعر، چنین جهانی بی‌روح، منجمد و هولناک است. او با جلوهٔ نمادین اجزای متناسب یک مجموعه، تابلویی ترسیم نموده که به آذین ملکوتی بانگ خروس، سرو، شقایق و برگچه‌های پیاز مزیّن شده است. وی طبیعت و آنچه را که در آن است، ابزاری برای بیان مقاصد خویش می‌شمارد؛ اما جهان بدون طبیعت را هم هولناک می‌داند؛ یعنی به‌گونه‌ای طبیعت را اصل می‌داند.

چه مهمانان بی‌دردسری هستند، مردگان/ نه به دستی، ظرفی را چرک می‌کنند/ نه به حرفی، دلی را آلوده/ تنها به شمعی قانعند / و اندکی سکوت ...(پناهی،۱۳۹۲: ۴۲).

قابی که شاعر در این‌جا آفریده نیز بیش از هر چیزی، سکوت رعب‌انگیزی را تصویر می‌نماید که حاکمان این قاب، میهمانان بی‌دردسری هستند که آزارشان به هیچ‌کسی نمی‌رسد؛ یعنی قرارگرفتن عناصری چون مردگان، قناعت، سکوت و بی‌آزاری. شاعر به‌طور دقیق از ترکیب‌بندی استفاده کرده‌است. و با کاربرد واژگان مردگان، میهمانان و قانع به سکوت بودن، اندیشهٔ خویش را به بهترین صورت ممکن که تعریضی به کم‌آزاری یا بی‌آزاری مطلق است، ابراز نموده است.

قاب‌های شاعر اغلب مکان‌های طبیعی و بکر است؛ همچون بیابان،کوه، درّه، باد، باران، سبزه، سنگ، حیوانات. او با انسجام دقیق اجزایی که در متن آورده؛ یعنی چند حرفی روی سنگ و روییدن سبزه و چریدن آن توسط بزغاله، چرخهٔ فانی و پوچی و گذران زندگی را ساده و هنرمندانه ترسیم نموده است:

یادگارم چندحرفی روی سنگ/ باد و باران و زمان و هاله‌ای/ سبزه می‌روید به روی خاک من/ می‌چرد بابونه را بزغاله‌ای (پناهی،۱۳۸۲: ۶۱).

در این مصرع‌ها نیز با آوردن ترکیب‌های «یخ زدن» و «کوره روشن‌کردن»، حالات متناقضی را کنار هم چیده تا اجزای به ظاهر نامتناسب را برجسته‌تر نماید:

تو سینه‌ام، قلبم، داره یخ می‌زنه/ اون وقتش توی سرم، کوره روشن کردند./ پاتو چرا بستی به تخت؟ پامو! پامو بستم که اگه یه وقت/ زمین سقوط کنه طوری نشم./ کی، کی گفته زمین می‌خواد سقوط کنه؟/ قانون دافعه گفت (پناهی،۱۳۹۲: ۱۸).

پناهی با حالت پارادوکسیکال واژگانی و با کمک‌گرفتن از عناصر نمادین طبیعت، دریچهٔ ذهن را به چشم‌اندازی لایتناهی می‌کشاند و دقیقاً این‌جاست که طبیعت در شعر پناهی حکم معلمی را بازی می‌کند که شاگردش را به چالش می‌کشاند تا دامنه و عمق استعدادش را دریابد که از عبارت باز فیلسوف و سؤال و آمال و محال به خوبی برداشت می‌شود:

باز بارون خیال، آسیاب ذهنتو چرخونده؟/ باز فیلسوف و سؤال/ باز عارف و سفال/ باز هستی و زوال/ باز آمال و محال/ باز شاعر و نهال/ باز کودک و خیال؟ (پناهی،۱۳۸۶: ۳۲).

گز می‌کنم خیابان‌های چشم‌بسته از بر را/ میان مردمی که حدوداً می‌خرند و/ حدوداً می‌فروشند/ در بازار بورس چشم‌ها و پیشانی‌ها/ و بخار پیشانیم حیرت هیچ‌کس را برنمی‌انگیزد/ برهنهٔ برهنه!/ جز کاسه‌ای سفال به جای کلاه،/ آذینِ زنی نازا/ و پوتین کهنه‌ای بر پینه‌های پا/ بی بندُ وعاصی به دایره‌ها/ از انسان، کسی نمانده بود...(پناهی،۱۳۸۷: ۶۰).

در قاب بالا نیز شاعر از قحط عاطفه‌ها و بی‌تفاوتی‌ها می‌گوید و این اندیشهٔ بکر را با ساده‌ترین واژگان و عبارات فریاد می‌زند؛ واژه‌ها و ترکیبات «حدوداً، می‌خرند، می‌فروشند، برهنهٔ برهنه و چشم‌بسته گزکردن و ...» تکه‌های این ترکیب هستند که به صورت خطی و دقیق، تصویرآفرینی کرده‌اند.

پناهی با تناسب و ترکیب واژگانیِ انتخابات، جبر همیشگی تاریخ، مصلحت، دینامیت تبلیغات و مدت‌زمان اندکی که از انتخابات گذشته است، به‌گونه‌ای تعریضی همهٔ مردم را با ضمیر جمع می‌بندد و همه را در هزارتوی مصلحت بایدها و نبایدها، پنهان می‌کند. این پنهانی به معنای مطلق به فراموشی سپرده شدن است و جالب این‌که همین مردم تنور انتخابات را با دینامیت تبلیغات منفجر می‌کردند و به‌عبارتی سرنوشت این مردم را محکوم به جبر نموده است:

«دو روز از اتمام انتخابات گذشته است/ مردم به جبر همیشگی تاریخ/ به ضمیر، تبدیل می‌شوند/ و ضمیرها/ با همهٔ خوبی‌ها و بدی‌هاشان، خود را در هزارتوی مصلحت/ مستتر می‌کنند/ ماهی‌های هراسان از انفجار دینامیت تبلیغات/ دور می‌زنند، کوسهٔ وحشت در لایهٔ بالای آب ها/ و ماهی‌ها، هستند و نیستند/ احساس می‌کنم به سردخانه‌ای، برای شناسایی یک جسد می‌روم» (پناهی،۱۳۸۳: ۳۷-۳۵).

او فرارسیدن فصل سرما را با تصویرآفرینی موس‌موس‌کنان سگان پشت در اتاق، ملموس‌تر نموده است و در ادامه، حیاط بی‌حصار خویش را می‌گستراند تا فقر و درماندگی خویش را گوشزد کند و در پایان با طنز و تعریض، تندیس آزادی را درهم می‌کوبد. با ساده‌ترین کلمات و جملات، مسائل روز را نقادانه به تصویر می‌کشد؛ سمبل‌آفرینی می‌کند و مضمون بلند آزادی را با سگ و بوسیدن توله‌اش، در حقیقت به بند می‌کشد و به گونه‌ای دهن‌کجی می‌نماید:

سگ‌های ولگرد/ موس موس‌کنان، پشت در اتاقم آمده‌اند/ تا به من بفهمانند/ که شب سرد از نیمه گذشته است/ در حیاط بی‌حصار خانهٔ من/ سگ‌ها، این قدرآزادی دارند/ که توله‌هایشان را بلیسند. (پناهی،۱۳۹۱: ۳۶).

۳.۲. قرینه‌سازی

گاه شاعر، همانند یک نقّاش عمل می‌کند و اشیا را همانند به تصویر می‌کشد. کلمهٔ تقارن «از واژه لاتینی symmetria که ویژهٔ معماری است، در قرن شانزدهم وارد زبان فرانسه شد. معنای دقیق آن

تناسب و هماهنگی در ساختار جمله است؛ بدین صورت که عناصر مشابه و همگون واقع در دو طرف یک نقطهٔ مفروض، با یکدیگر تقارن و تناسبی را برقرار می‌کنند. موازنه در معنای فوق، فقط در شعر یافت می‌شود» (کهنمویی‌پور به نقل از قهرمان‌پور ،۱۴۰۰: ۱۴۶).

پناهی در این عبارت شعری: تا بگذرند دایناسورهای پخمه/ از کنار صخره‌ای/ که در آن/ اشتیاقِ منُ تو قرینه بود (پناهی،۱۳۹۰: ۴۷). از واژهٔ قرینه، به‌جا استفاده کرده است؛ صخره‌ای که شاعر از آن یاد می‌کند در مکانی واقع شده که دایناسورهایی در آن‌جا در حال گذر هستند و به خوبی می‌دانیم که دایناسورها هم قدمت بالایی دارند و شاعر با آوردن عناصر در دو طرف یک نقطهٔ مفروض یعنی صخره، عشق و دوست داشتن را ترسیم می‌کند.

همچنین شاعر در مصرع‌های: هرگز شیشهٔ عطر از دستتان افتاده که بشکند؟/ شیشهٔ عطرم شکسته بود!/ حیاط پر از بوی خدا شده بود! (پناهی،۱۳۸۸: ۲۱). یک اتفاق معنوی را کاملاً حسی و تجسمی نموده است. عطر، بو، شکستن شیشهٔ عطر و حیاط خانه و آن سو، خدا که دقیقاً مانند یک نقاش اشیا را به شکل همانند به تصویر کشیده است و جالب‌تر این‌که شیشهٔ عطر بشکند و بوی آن که محدود است، مضاعف و حتی بیش‌تر شود و فضا را رمانتیک و آکنده نماید. شاعر با آوردن واژگان همگون و مشابه در دو طرف نقطهٔ مفروض که حیاط خانه است، به درستی این قرینه‌سازی را به تصویر کشیده است.

روزها، رفتند و رفتیم و گذشت/آه، آری زندگی افسانه بود/خاطری از خاطراتی ماندهِ جا/تار مویی در کنار شانه بود (پناهی،۱۳۸۲: ۱۳). پناهی در سطر آغازین عبارت بالا نیز به قرینهٔ ما که می‌گذریم و می‌رویم، روزها را همگام نموده که حائز اهمیت است و در ادامه، خاطری از خاطرات را به تار مویی که کنار شانه مانده باشد، مانند کرده و قوهٔ بصری و تجسمی را آشکارتر نموده است. پناهی، روزها را به قرینهٔ رفتن انسان‌ها، خاطرات را به قرینهٔ تار مو به درستی در دو طرف نقطهٔ مفروض زمانی آورده است.

درختان، می‌گویند بهار/پرندگان، می‌گویند لانه/ سنگ‌ها، می‌گویند صبر/ و خاک‌ها، می‌گویند مصاحب/ و انسان‌ها، می‌گویند «خوشبختی»/ امّا همهٔ ما در یک چیز شبیهیم ،/در طلب نور! / ما نه درختیم/ و نه خاک (پناهی،۱۳۸۹: ۳۸).

در این شعر نیز شاعر با بیان دغدغه و خواستهٔ هر آفریده، در پایان، همه را در یک چیز، مشترک می‌داند و حول همین نقطه؛ یعنی طلب نور، همگونی و تشابه را عیان و خط تقارن را رسم می‌کند.

پناهی، همیشه با کوله‌باری از سؤال، همراه بود و شاید از همین روست که شعر زیر را با سؤال آغاز کرده و به درستی همه چیز را در آغاز در یک نقطه، همگون و مشترک می‌دانسته و این، تناسب و دوستی بین اجزا را به خوبی نشان می‌دهد؛ این‌که کبوتر، جیرجیرک، شاپرک و سنگ با پا، گلو، پر و نگاه او می‌رفتند، می‌خواندند و پرواز و تماشا می‌کردند:

یادمه قبل از سؤال/ کبوتر با پای من راه می‌رفت/ جیرجیرک با گلوی من می‌خواند/ شاپرک با پر من پر می‌زد/ سنگ با نگاه من برف را تماشا می‌کرد/ سبز بودم درشب رویش گلبرگ پیاز/ هاله بودم در صبح گرد چتر گل یاس/ گیج می‌رفت سرم در تکاپوی سرگیج عقاب/ نور بودم در روز/ سایه بودم در شب/ بیکرانه است دریا (پناهی،۱۳۹۴: ۲۷).

آشکار است که اجزا را به‌درستی چیده و خط تقارن را حول نقاط مفروض، پا، گلو، پر و نگاه کشیده است و این تناسب و همگونی همهٔ اجزا حول نقاط مفروض این مدعا را اثبات می‌کند.

او در شعر زیر نیز برای همگون کردن اجزا، سؤال کرده که دلیل خیرگی چیست؟ و اجزایی را در اطراف این نقطهٔ مفروض به‌زیبایی آورده و برای این‌که معنای همه‌گیری این سکوت را فریاد بزند و بر غنای کلام بیفزاید به همهٔ موجودات پرداخته تا این پوچی و بیهودگی را در خیرگی و سکوت، بهتر بیان نماید و این اوج همگونی اجزای یک مجموعه است که حول نقطهٔ اشتراکی هدف می‌چرخند:

آه/ خنده‌های بی‌دلیل/ گریه‌های بی‌دلیل/ خیرگی‌ها ، خیرگی‌ها ، خیرگی/ خیرگی‌ها و سکوت/ خیرگی و افق سرخ غروب/ خیرگی و علف ترد بهار/ خیرگی و شبح کوه و درختان در شب/ خیرگی و چرخش گردن جغد/ خیرگی و بازی ستاره‌ها/ خنده بر جنگ بز و گیوهٔ پهن مادر/ گریه بر هجرت یک گربه از امروز به قرنی دیگر/ خنده بر عرعر خر (پناهی،۱۳۸۲: ۴۷).

وارفته زیرِماه:/ کنارِ سنگ/ با هم دمانِ دائمی‌اَم:/ بوته‌های ارغوانُ وِز وِزِ مگس! /چون گُرگِ شَل که به بوی هزارپرسه آلوده است/ جفتم نیامده استُ/ در افق/جز هاپُ هوپِ سگ،/ صدایی، طلوع نمی‌کند!/ گمُ شُدیم/چشم از دیوار گرفتی/ و گفتی:/ کی؟کجا؟/ چشم از دیوار گرفتم/وگفتم:/ به راستی،/ کی؟کجا؟/ غروب،/ با چشمان خیس از هم جدا شدیم/ و گم شدیم/ در شهری که هیچ یک از ساکنانش نمی‌دانستند،/ به‌راستی،کیُ کجا؟ (پناهی،۱۳۸۷: ۵۱).

در این‌جا نیز قرینهٔ خویش را نیافته و به‌درستی گفته: چون گرگ شَل به بوی هزار پرسه آلوده است و نقطهٔ مفروض شاعر کنار سنگی است که در متن شعر، از آن سخن رفته است. همین است که با سرگردانی به مسیر ادامه می‌دهد و در شهری که هیچ‌کدام از ساکنانش همدیگر را نمی‌شناختند، جدا و گم می‌شود.

همسفر سایهٔ خویشم و به سوی بی‌سوی تو می‌آیم/ معلومی چون ریگ/ مجهولی چون راز/ معلوم دلی و مجهول چشم/ من رنگ پیراهن دخترم را به گل‌های یاد تو سپرده‌ام/ و کفش‌های زنم را در راه تو از یاد برده‌ام/ ای همهٔ من/کاکل زرتشت/ سایه‌بان مسیح/ به سردترین‌ها/ مرا به سردترین‌ها برسان (پناهی، ۱۳۸۶: ۷۱). او در عبارت بالا با سایهٔ خویش همسفر شده و به سوی بی‌سوی تو می‌رود و از چیزی یاد می‌کند که معلوم دل و مجهول چشم است و همهٔ اوست که این تقارن و تناسب در سایه و هم در اصطلاح همهٔ من به وضوح به تصویر کشیده شده است.

در شعر زیر نیز تلویحاً قرینهٔ پروانه‌هایی را که بی‌نهایت بار در شعله‌ها سوختند تا سند سوختن نویسنده‌شان باشند، دل‌هایی دانسته که پوشیده به آن اشاره نموده و نگهبانانی را بر آن گمارده. این تصویرسازی و همگونیِ چرخش پروانه دور شعله و ساختن قله‌ای از دل، بسیار هنری و کم نظیر است:

چشم‌ها، نگهبان دل‌هایند/ می‌دانی؟/ ازافسانه‌های قدیم، چیزهایی در ذهنم، سایه‌وار در گذر است/ کودک/ خرگوش/ پروانه/ و من چقدر دلم می‌خواهد همهٔ داستان‌های پروانه‌ها را بدانم که/ بی‌نهایت بار/ در نامه‌ها و شعرها/ در شعله‌ها سوختند/ تا سند سوختن نویسنده‌شان باشند/ پروانه‌ها (پناهی،۱۳۸۹: ۲۶).

دل‌مشغولی‌های پناهی گویی پایان ندارد. او در این شعر با آوردن واژگان حیرت، درام و پرده تسلط موسیقایی خویش را که بر تناسب و همگونی اجزا می‌افزاید، نشان می‌دهد؛ اشاره‌ای می‌کند به این‌که تنها دو کلاغ روشن برایش مانده است و یک اقاقیای تاریک که دنبال آجیل اشتغالی می‌گردد تا قرینه‌ای همگون پیدا کند: بوفه بسته است/ و دست من/ به ته پاکت تخمه‌های حیرت، رسیده است/ کو آجیل اشتغال؟ / تنها، دو کلاغ روشن برایم مانده است/ و یک اقاقیای تاریک/ و از این درام، هنوز یک پرده گذشته است (پناهی،۱۳۹۰: ۸۲).

ما از عدالت حرف می‌زنیم / برای درختان شعر می‌گوییم/ پرندگان را به استعاره، تمثیل آزادی می‌کنیم/ پس، آن قمّه چیست که در تاریکی برق می‌زند؟/ تورها و سلاخ‌خانه‌ها؟/ و بی‌اعتمادی بر پیام پیامبران با کتاب بی‌کتاب/ مقصّر این‌همه هرج و مرج کیست؟ (پناهی،۱۳۸۶: ۴۰).

در این شعر نیز با قرار دادن عناصر مشابه و همگون واقع در دو طرف یک نقطهٔ مفروض؛ یعنی عدالت، شعر، آزادی، قمه، سلاخ‌خانه‌ها و پیامبران بی‌کتاب، هنرمندانه و ساده، اندیشه‌ای را بیان می‌کند که انگار همه‌چیز در شعار خفه می‌شود و خبر از شاخ و برگی نیست. او جامعه‌ای را تصویر می‌نماید که از درون و برون متناقض رنج می‌برد و بر مدار عقاید و شعار بیهوده می‌چرخد و به صراحت بیان می‌کند که تندیس آزادی و قمّه با هم جمع نمی‌شوند و شباهت میان آزادی، شعر و عدالت و در سویی دیگر قمّه و سلاخ‌خانه‌ها و هرج و مرج و چرخیدن حول این محور را مرگ می‌داند و چقدر دقیق این تقارن واژگانی را مقابل هم چیده است تا همزمان بودن دو امر و یا شباهت میان دو چیز را بیش‌تر تداعی نماید.

حسین پناهی در عبارات شعری بالا، مطابق تعریف دقیق قرینه‌سازی که از شباهت میان دو چیز، پیوستگی و اتحاد، همزمانی دو چیز و همانندی در تصویر اشکال، نشأت می‌گیرد، با تکنیک کلامی جان‌بخشی، تشبیه، تناسب، طنز، تعریض و کنایه، حس‌آمیزی، استعاره، مجاز، تلمیح و تمثیل بیش‌ترین تأثیر را پذیرفته است که به چندین مورد در بالا خلاصه‌وار اشاره می‌شود: رسوب کردن با جیب‌های پر از سنگ در ته رودخانه، حرف از آزادی و عدالت و آوردن تصاویر پارادکسیکال قمّه و سلّاخ‌خانه‌ها، پروانه‌ها و سند سوختنشان، خاک‌گرفتن پنجره‌های خیال، حصار تنهایی و سکون تلخ، تصاویر معلوم دل و

مجهول چشم، همسفر سایهٔ خویش، طلوع هاپ هوپ سگ در افق، موهای وزوزو و شانه نخورده، سیب‌زمینی تازه از خاک درآمده، فلک آتش‌گردان دو رنگ، جهان خاکستری و قرینه‌بودن اشتیاق من و تو، راه‌رفتن کبوتر با پای من، آواز خواندن جیرجیرک با گلوی من، سنگ و تماشای برف با نگاه من، تشخّص‌بخشی به درخت، پرنده، سنگ و خاک.

۴.۲. قلم‌گیری

از دیگر عناصر و ویژگی‌های نقاشی، قلم‌گیری است. «این هنر در نگارگری شرق، به‌ویژه ایران به کار می‌رود. کاربرد آن در شعر و ادبیات نیز می‌تواند با استفاده از شیوهٔ تعبیر و بیان و چیدمان کلمات انجام گیرد. زمانی‌که شاعر، درخشندگی و تیرگی و نور و سیاهی را با استفاده از تعابیر و جمله‌های خود به خواننده القا می‌کند؛ به‌گونه‌ای از قلم‌گیری استفاده کرده است» (قهرمان‌پور و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۴۸-۱۴۹).

جا مانده است/ چیزی/ جایی/ که هیچ‌گاه دیگر/ هیچ‌چیز/ جایش را پر نخواهد کرد/ نه موهای سیاه و نه دندان‌های سفید (پناهی،۱۳۹۲: ۳۹).

پناهی در این مصرع‌ها، مثل یک نقاش حرفه‌ای با پی در پی آوردن کلمات: چیزی، جایی، هیچ‌چیز، هیچ‌گاه و پر نخواهد کرد، تأکید می‌کند که جایگزین خوبی نیست و یا نمی‌تواند باشد که همهٔ هدفش را ابراز نماید. به همین دلیل تصویری را در ذهن مخاطب می‌آفریند که گویی نیمه‌کاره است؛ اما با همین نقصان برتری دارد بر رنگ و نقشی که بی‌هدف و از سر ناچاری به کارگرفته شود و این‌جاست که جوهرهٔ کار پناهی آشکارتر می‌شود؛ زیرا که هر رنگی و نقشی در ذهن و زبان او آبستن اهداف پر رمز و رازی است که در حوصلهٔ هرکسی شاید نباشد.

به من بگویید.../ فرزانگان رنگ بوم و قلم!/ چگونه/ خورشیدی را تصویر می‌کنید/ که ترسیمش/ سراسر خاک را خاکستر نمی‌کند؟ (پناهی،۱۳۸۲: ۲۳).

در این‌جا نیز دقیقاً از واژگان بوم، قلم، تصویر، ترسیم ، رنگ و خورشیدی که چگونه سراسر خاک را خاکستر نمی‌کند، استفاده کرده است؛ گویی از تکرار خسته شده و آن را ملال‌آور می‌داند و از فرزانگان بوم و قلم می‌خواهد خورشیدی بکشند که همه‌جا و همه‌چیز را خاکستر کند و این هم شاید از نظر روان‌شناسی به یأس فلسفی وی اشاره‌ای می‌کند. شاعر، جهان دیگری را متصوّر است؛ جهانی که خیال آن هم حتی ترسناک است و دلیل این، چراهایی است که ذهن شاعر را فراگرفته است.

در عبارت شعری زیر نیز با آوردن هنرمندانهٔ ضمایر من، تو و او، خطوط اصلی و فرعی را بسان یک نقاش، کم‌رنگ و پررنگ نموده و هدف خویش را به سادگی و روانی بیان کرده است:

می‌دانی ... !؟ به رویت نیاوردم/ از همان زمانی که جای " تو " به " من " گفتی : " شما "/ فهمیدم/ پای " او " در میان است (پناهی، ۱۳۹۰: ۲۱).

او در این شعر بر تلی از خاکستر ایستاده و با حجم یک کلاغ رو در روست و این دروغ شیرین را هم پذیرفته است که دستمال سرخ دلش را گاهی تکان می‌دهد؛ اما حجم سیاهی چنان سایه افکنده است که همه‌چیز سیاه می‌نماید و بیش‌تر به سیاه‌قلم نزدیک‌تر است تا قلم‌گیری:

دستمال سرخ دلم/ این جایم/ بر تلی از خاکستر/ پا بر تیغ می‌کشم/ و به فریب هر صدای دور/ دستمال سرخ دلم را تکان می‌دهم (پناهی،۱۳۸۵: ۲۱).

در گهواره از گریه تاسه می‌رود/ کودک کر و لالی که منم/ هراسان از حقایقی که چون باریکه‌ای از نور از سطح پهن پیشانیم می‌گذرد/ با تو/ بی‌تو/ همسفر سایهٔ خویشم و به سوی بی‌سوی تو می‌آیم/ معلومی، چون ریگ، مجهولی، چون راز/ معلوم دلی و مجهول چشم (پناهی،۱۳۹۲: ۴۳).

در شعر بالا نیز انگار قلم‌مویی را برداشته و حقایقی که چون باریکه‌ای از نور از سطح پهن پیشانیش می‌گذرد، کم‌رنگ می‌بیند و با آوردن سایه، همان کورسوی امید هم محو می‌شود و نگاه مخاطب را از زوایای متعدد، تصویر لغزان، کم‌رنگ، محو در سایه و مجهول، هنرمندانه به تصویر می‌کشد.

با توجه به شواهد موجود، چنین برداشت می‌شود که پناهی در بعد قلم‌گیری، کم‌ترین نمود را داشته و شاید ظریف‌ترین و فنّی‌ترین خصوصیت یک نقّاش زبردست، همین قلم‌گیری باشد و چنانکه از تعریف قلم‌گیری مشخص است، در شیوهٔ تعبیر و چیدمان کلمات و معلّق بودن در فضای روشن و تیره و تار است:

خورشید/ می‌درخشد جاودانه در مدار خویش/ ماییم که پا جای پای خود می‌نهیم و غروب می‌کنیم هر پسین/ این روشنای خاطرآشوب/ در افق‌های تاریک دوردست نگاه/ سادهٔ فریب کیست که همراه با زمین/ مرا به طلوعی دوباره می‌کشاند؟/ ای راز/ ای رمز/ ای همه روزهای عمر/ مرا اولین و آخرین (پناهی، ۱۳۸۸: ۷۲).

۳. نتیجه‌گیری

در شعر پناهی استفاده از رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی بیش‌تر است و قرینه‌سازی و قلم‌گیری در اولویت بعدی شاعر قرار دارد. او از میان رنگ‌ها، خاصه رنگ سیاه و سفید، نهایت استفاده را کرده و هدف او از به کار بردن رنگ‌ها،گاه تعبیر دل‌تنگی‌هایش است؛ وی از رنگ‌ها ضمن آن‌که گاه کارکرد نمادینش را مدنظر داشته، برای القای اندیشهٔ خویش نیز از آن استفاده کرده است. تصویرسازی و نقاشی بدون زبان بلاغت، ابتر است و پناهی اغلب نقاشی‌های خود را به کمک زبان بلاغی آفریده است. او از میان علوم

بیانی و بدیعی، بیش‌تر از علوم بیانیِ تشبیه، استعاره، کنایه و نماد و از میان علوم بدیعی از تضاد، پارادوکس، طنز، اغراق، تناسب و تمثیل، بیش‌ترین تصاویر شعری را به کار گرفته است.

پناهی با خلق و ابداع مضامین نو، تصاویر و تعابیر خاص و شیوهٔ بیان تصویری، به‌گونه‌ای ویژه استفاده کرده است؛ وی با تحمّل رنج، همه‌جا می‌کوشد با بهره‌گیری از صور خیال، سخن خود را به شکل‌های خیالی بیاراید و از این رو سبک شعری مخصوص خود را آفریده است که حتی برای کلیشه‌ای‌ترین مضمون، تصویر می‌سازد.

این شاعر نقّاش، بیش‌تر تأثیرپذیری از نقاشی در آثار خویش را از رنگ آمیزی برای ترکیب بندی گرفته است و با توجه به شواهد مثالی از دفاتر شعری وی، این مدعا به اثبات می‌رسد که مدار متحوّل زندگی، تنوّع حرفه و ظاهرشدن در سینما، بازیگری، شاعری، فیلم‌نامه‌نویسی، نمایش‌نامه‌نویسی، نویسندگی و ... با جزئی‌نگری و واقعیت‌گرایی تا چه اندازه در تصویرپردازی موفق بوده است. این‌جاست که تفاوت بین یک هنرمند، شاعر، نقاش، شاعر نقاش، نقاش شاعر و ... بیش‌تر آشکار می‌شود. پناهی شاعری سهلِ ممتنع‌گویی است که از هنر نقاشی، بیش‌تر برای بیان و القای اندیشه‌ها، نوستالژی، به تصویرکشیدن اعیاد، ملیّت و تمدن، دل تنگی‌ها، مسائل فلسفی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی به مخاطب استفاده کرده است و از طبیعت و آنچه که در آن است، به‌عنوان ابزاری برای بیان عقاید و اندیشه‌هایش استفاده کرده است. او به‌دلیل برخورداری از روحیهٔ روستایی و ایلی، دوری از خانواده، شاعری و واقعیت‌نگری، به نقّاشی ماهر در عرصهٔ تصویرپردازی دست یافته است. این هنرمند شاعر چنان به زندگی می‌نگرد که هیچ‌چیزی، حتی بی‌ارزش‌ترین‌ها، از چشمانش دور نیست و به همین دلیل، خود را از مردم جدا نمی‌بیند و همین همگامی و همسایگی با مردم و آنچه در پیرامون آن می‌گذرد، از او چهره‌ای متفاوت ساخته است. معلّق‌بودن بین مدرنیته و سنت، شاعری و هنرمندی، چند حرفه‌ای بودن و... مؤید ادعای این پژوهش است. او شاعر نقّاشی است که همه چیز را به چشم واقعیت می‌نگرد و جزئی‌نگری، دقّت، ظرافت، احساس، ادراک، تعهد و انسانیّت، در ترکیب‌بندی‌ها، رنگ‌آمیزی و قرینه‌سازیِ شعری وی هویداست.

منابع

انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۹). آسیب شناسی ادبیات تطبیقی در ایران. *ادبیات تطبیقی*، ۴، ۳۵-۴۷.

انوشیروانی، علیرضا، و آتشی، لاله (۱۳۹۱). تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب و سوزان علیّوان. *فصلنامه پژوهش های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۱، ۳۴-۴۳.

آیتن، جوهانز (۱۳۸۸). *کتاب رنگ*. ترجمهٔ محمد حسین حلیمی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

پناهی، حسین (۱۳۹۱)، *افلاطون کنار بخاری*(دفتر دوم از مجموعه شعر چشم چپ سگ). چاپ اول، انتشارات: آناپنا.

.....(۱۳۸۲). *به وقت گرینویچ* (مجموعه اشعار). چ ۳، تهران: دارینوش.

.....(۱۳۸۸). چشم چپ سگ (گزیدهٔ اشعار). چ۸، تهران: دارینوش.

.....(۱۳۸۷). *چیزی شبیه زندگی*. چ اول، تهران: الهام.

.....(۱۳۸۶). *راه با رفیق* (کتاب شعر). تهران: دارینوش.

.....(۱۳۹۳). سال‌*هاست که* مرده‌ام (دفتر پنجم). چ مهدیه، تهران: دارینوش.

.....(۱۳۹۴). *ستاره‌ها*(کتاب مجموعه اشعار). چ ۶ ، تهران: دارینوش.

.....(۱۳۸۹). *سلام، خداحافظ* (کتاب مجموعه اشعار). چ۴، تهران: دارینوش.

.....(۱۳۹۲). *کابوس‌های روسی* (دفتر چهارم از مجموعه شعر چشم چپ سگ). چ ۵، تهران: دارینوش.

.....(۱۳۸۵). *من و نازی* (کتاب شعر). چ۲، تهران: الهام.

.....(۱۳۸۳). *نامه‌هایی به آنا. دفتر دوم*، انتشارات: آناپنا.

.....(۱۳۸۴). *نامه‌هایی به آنا*. دفتر ششم ، تهران: دارینوش.

.....(۱۳۹۰). *نمی‌دانم* (دفتر هفتم از مجموعه شعر چشم چپ سگ). چ ۸، تهران: دارینوش.

پوپ، آرتور (۱۳۸۹). *آشنایی با مینیاتورهای ایران*. ترجمهٔ حسین نیر، تهران: مرکز نشر کتاب‌های طراحی و نقاشی در ایران.

رانکین‌پور، هنری (۱۳۸۲). *ترکیب‌بندی در نقاشی*. ترجمهٔ فرهاد گشایش، تهران: لوتس.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۴۰۱). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.

سپهری، سهراب(۱۴۰۲). هشت *کتاب*. چ۹، تهران: ذهن‌آویز.

شامیان ساروکلایی، اکبر، لامعی، احمد، بیدختی، محمدعلی، و طلایی، هاجر (۱۳۹۴). تأثیر هنر نقاشی در "چشم‌هایش" بزگ علوی و "ذاکره الاجسد" احلام المستغانمی. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، سال چهارم، ۱۵، ۷۸-۶۳.

شمیسا، سیروس، کریمی، پرستو(۱۳۸۴). بررسی مفاهیم نمادین رنگ در هنر نقاشی مصر باستان. *باغ نظر*، ۱۴، ۶۵-۷۴.

فروغی، مهدی، جوادی، شهره (۱۳۹۶). سبک شخصی حافظ در رنگ‌آمیزی تصاویر شعری. *زبان و ادبیات، ۲۵، ۱۰۳-۱۱۸.*

قهرمان‌پور، معصومه، قهرمانی، علی، و حاجی‌زاده، مهین (۱۴۰۰). مطالعات تطبیقی عناصر نقاشی در شعر سهراب سپهری و سوزان علیوان. *کاوش نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۴۱ (۱۱) ، صص ۱۵۲-۱۳۵.

کرس، گونتر ، لیوون، تئون (۱۳۹۸). *خوانش تصاویردستور طراحی بصری*. ترجمهٔ سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.

خطاط، نسرین‌دخت؛ کهنمویی‌پور، ژاله، افخمی، علی (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی*. تهران: دانشگاه تهران.

مکاوی، عبدالغفار (۱۹۸۷). *قصیدهٔ و صورهٔ*. کویت : عالم المعرفهٔ.

مولوی نافچی، اصغر، و شمس‌آبادی، حسین (۱۳۹۲). پیوند میان شعر و نقاشی. *مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۲۷(۴)، ۵۱-۶۷.

An Analysis of the Connection Between Poetry and Painting in the Works of Hossein Panahi

Omid Ansari Kia*

Abstract

Hossein Panahi's poetry is significantly influenced by cinema, art, and painting due to his background in performing arts, directing, screenwriting, playwriting, and writing. This study, conducted using a descriptive-analytical method, examines the application of painting in Panahi's poetry and introduces the innovative painted imagery emerging from this connection. In Panahi's poems, painting elements are prominently present in both his thought and poetic style. Some of the key pictorial elements in his poetry include colorization, brushwork, symmetry, and composition. Among these, colorization and composition are more prevalent, while symmetry and brushwork hold secondary importance. He has made the utmost use of colors, particularly black and white, with the intention of conveying various meanings.While occasionally considering their symbolic functions, he has also employed colors as a means to express his thoughts and ideas.

Furthermore, the presence of painting and imagery in Panahi's poetry is closely intertwined with figures of speech such as simile, allusion, metonymy, metaphor, and personification.

Keywords: Hossein Panahi, Poetry, Painting, Art.

* Ph.D. graduate in Persian Language and Literature, University of Tabriz.

omid.barann۱۳۵۹@gmail.com