فصلنامه مطالعات دفاع مقدس
دوره ۳، شماره ۱، شماره پیاپی (۹)، بهار ۱۳۹۶، ص ۲۹ ـ ۷

نقد بلاغی «از نخلستان تا خیابان»

امیرعلی عظیم‌زاده[۱]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۱/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۳/۲۱

چکیده: علیرضا قزوه یکی از شاعران نسل انقلاب است که به دلیل فراوانی شعرهایش در حوزه جنگ تحمیلی، شاعر دفاع مقدس شناخته می‌شود. وی از سال ۱۳۹۱ شعرهایی را در موضوع جنگ منتشر کرد و با ادامه کار و پختگی شعرهایش به عنوان یکی از شاعران دهه شصت مطرح شد. این مقاله به بررسی و تحلیل بلاغی یکی از مجموعه شعرهای قزوه با عنوان "از نخلستان تا خیابان "می‌پردازد. قزوه در بیشتر قالب‌های عروضی و نوسروده‌ها طبع‌آزمایی کرده و با استفاده از قدرت تخیل خود تصاویر شعری بدیعی آفریده است. تصاویر شعری قزوه صرفا جنبه تزیینی ندارد. وی تمام عناصر شعری را در خدمت معنا و عاطفه قرار داده است. گاهی شاعر به مدد سوز دل و صداقت بیان شعرهای عاطفی و روانی سروده است که برای تأثیرگذاری نیازی به آرایه‌های ادبی و تصاویر شعری ندارد؛ اما افراط در معناگرایی ـ بویژه در شعرهای سپید ـ بعضی از شعرهای او را تا حد یک نثر ادبی و شعار تنزل می‌دهد. قزوه در شعرهای سپیدش طنزپردازی تواناست و طنزهای اجتماعی او تکان دهنده است.

واژگان اصلی: قزوه، شعر دفاع مقدس، تخیل، عاطفه، تصاویر شعری.

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه امام حسین (ع)، تهران، ایران

مقدمه

جنگ تحمیلی عراق علیه ایران (۱۳۵۹–۱۳٦۷ه.ش) یکی از فرهنگ‌سازترین جریان‌های تاریخ ایران است که در حوزه ادبیات فارسی نیز تأثیر عمیقی بر جای گذاشته است. همزمان با آغاز تجاوز ارتش عراق، مردم ایران در ابعاد فرهنگی و نظامی از مرزهای اعتقادی و جغرافیایی خود دفاع کردند و شاعرانی که در مسیر جریان انقلاب قرار داشتند، با سرودن شعرهایی به تهییج و تشجیع مردم و رزمندگان پرداختند. شاعران جوان نسل انقلاب بتدریج در کنار این دسته از شاعران رشد کردند و تمام توان خود را در پشتیبانی معنوی از رزمندگان به کار گرفتند.

یکی از این شاعران علیرضا قزوه است. «وی که از سال ٦١ تا ٦٥ تنها در قالب رباعی و دوبیتی طبع خود را آزموده و از این راه به زبانی موجز و پرمغز رسیده بود، در سال ٦٥ وارد عرصه غزلسرایی شد و غزل را بسیار خوب و موفق آغاز کرد [...] اما آنچه از اواخر سال ٦٦ باعث اشتهار قزوه شد، دو شعر نسبتا بلند «مولا ویلا نداشت» و «در روزگار قحطی وجدان بود» (کاکایی، ۱۳۷٦: ۱٦۷– ۱٦۸).

قزوه پس از پایان جنگ نیز به موضوع دفاع مقدس پرداخته و تاکنون پنج دفتر شعر منتشر کرده است که عبارت‌اند از: از نخلستان تا خیابان، شبلی و آتش، این همه یوسف، عشق علیه‌السلام و بهار در آسانسور. بیشترین حجم شعرهای وی در سال‌های پس از پایان جنگ به موضوعاتی چون انتقاد از اوضاع اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه اختصاص دارد. وی در این شعرها نگرانی خود را از فراموشی ارزش‌های دفاع مقدس و یاد و نام شهیدان ابراز می‌دارد.

از «نخلستان تا خیابان» نخستین مجموعه چاپ شده از شعرهای علیرضا قزوه است. این دفتر شعر مشتمل بر ٤٦ قطعه شعر در قالب‌های غزل، رباعی، دوبیتی، مثنوی و نوسروده‌هاست. در این مقاله، نگارنده این مجموعه را از دیدگاه بلاغی نقد و تحلیل کرده است. «نقد بلاغی به تجزیه و تحلیل عواملی می‌پردازد که باعث تأثیر متن برخواننده است و فضای اثر را در ذهن خواننده رسوخ می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۸۳ السف: ۳۷۲). بر این اساس مقاله در پی پاسخ به این پرسش است که شعرهای این مجموعه تا چه حد قدرت تأثیرگذاری دارد و دلایل این تأثیرگذاری چیست. برای پاسخ به این پرسش، عوامل تأثیرگذاری مانند موسیقی شعر، تصاویر شعری و عاطفه در این مجموعه به شیوه توصیفی – تحلیلی نقد و بررسی شده است.

۱. موسیقی شعر

موسیقی شعر مجموعه عواملی است که در سخن نوعی وزن و آهنگ ایجاد می‌کند و موجب تمایز آن با کلام روزمره مردم می‌شود. این عوامل سه نوع موسیقی را در شعر ایجاد می‌کند که عبارت است از: موسیقی بیرونی، موسیقی کناری و موسیقی میانی، موسیقی شعر موجب تحریک احساسات مخاطب می‌شود و در انتقال عاطفه و احساسات درونی شاعر نقش مؤثری ایفا می‌کند.

۱-۱. موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی وزن عروضی شعر است. بسیاری از منتقدان ادبی وزن را جزء جدایی ناپذیر شعر دانسته و بر اهمیت آن تأکید کرده‌اند: قدامه بن جعفر، امام سکاکی، ابن‌سینا، خواجه نصیرالدین توسی و شمس قیس رازی وزن را جزء ماهیت شعر می‌دانند (ر.ک: خواجه نصیرالدین توسی، ۱۳٦۹: ۸). نیما نیز شعر بی‌وزن را به انسانی برهنه تشبیه کرده و درباره ضرورت آن گفته است: «من وزن را چه بر قواعد کلاسیک، چه بر قواعدی که شعر آزاد را به وجود می‌آورد لازم و حتمی می‌دانم» (نقل از سنگری، ۱۳۸۰: ۲۵).

«وزن در شعر تنها جنبه تزیینی ندارد، بلکه یک پدیده طبیعی است برای تصویر کردن عواطف [...] عاطفه یک نیروی وجدانی است که آثاری نیز در جسم دارد که در وی به هنگام خشم و شادی و اندوه آشکار می‌شود؛ به هر حال تپش قلب و نبض به گونه‌ای است و نفس کشیدن به طرزی، و این کارها خود نمودار انفعالی است در نفس. پس هر وقت بخواهیم حالات را با کمک واژه‌ها نشان دهیم، ناگزیر کلمات به شکل‌هایی تقسیم خواهد شد و هر قسمتی وزنی به خود می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۸)؛

به همین دلیل اگر شعر حاصل جوشش درونی و عواطف شاعر باشد، وزن شعر با موضوع آن هماهنگی کامل خواهد داشت و تأثیر آن در مخاطب مضاعف خواهد بود.

قزوه شاعری است که در عنفوان جوانی جریان انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی را تجربه کرده و در طول دوران دفاع مقدس یک سال را در جبهه‌ها گذرانده است» (بیگی حبیب‌آبادی، ۱۳۸۲: ۹۲٤). قرار گرفتن در فضای جبهه و دیدن معنویت‌ها، ایثارها و شهادت‌ها، فضای شعرهای او را معنوی و محزون نموده و به همین دلیل وی در بیشتر شعرهای خود از وزن‌های حزن‌انگیز و اندوهبار استفاده کرده است؛ مانند غزل زیر که بر وزن حزن انگیز «مفعول فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» سروده شده است.

سالی گذشت و باغ دلم برگ و بر نداشت — من ماندم و شبی که هوای سحر نداشت
زین داغ، سنگ سوخت ولی من نسوختم — چشـمان من شراره غیـرت مگر نداشت

می‌خواستم دل، این دل مجروح بشکند　　تا صبحدم گریستم اما اثر نداشت
یک شب، کدام شب؟ شب مرگ ستاره‌ها　　یک کهکشان سوخته دیدم که سر نداشت...
(قزوه، ۱۳۸۷: ۲۱).

تناسب بین وزن شعر با احساسات شاعر در بیشتر شعرهای قزوه محسوس و مشهود است؛ اما گاهی وزن برخی از شعرهای وی با موضوع تناسب چندانی ندارد؛ برای مثال، شعر «باغ نگاه» که در وصف جانبازی «مجید ابوالقاسمی» و ایثار چشمان اوست بر وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» سروده شده است. این وزن شاد و طرب انگیز تناسب چندانی با موضوع ندارد.

نکته دیگر در وزن غزل‌های قزوه استفاده از اوزان دوازده رکنی است. از این غزل‌ها می‌توان «غزل آشنایی» و «غزل تماشایی» را نام برد که مطلع آن‌ها چنین است:

فدای نرگس مستت باد هزار زنبق صحرا　　هزار سر همه سودایی هزار دل همه دریایی
(قزوه، ۱۳۸۷: ۳).

بر وزن «مفاعلن فعلاتن فع مفاعلن فعلاتن فع»

در این دو روز عمر هرچند در پنجه غریب اسیریم　　دلبسته پرواز سرخیم ننگ سلامت کی پذیریم
(همان: ١٤).

بر وزن (مستفعلن مستفعلن فع مستفعلن مستفعلن فع»

در دیگر دفترهای اشعار قزوه با نمونه هایی از اوزان دوری طولانی‌تری روبه‌رو می‌شویم؛ برای مثال:

آن سه تکه ابر را پیچیده در خود روی دوش چار زندانبان می‌آید.

در غروبی سخت محزون، سخت ابری، آخرین سردار از میدان می‌آید. (قزوه، ١٣٨٤: ١٣٢).

بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن».

«به کارگیری این نوع وزن‌ها یک حسن دارد و یک عیب: حسن آن این است که به سبب دارا بودن تعداد هجاهای بیشتر نسبت به وزن‌های شش یا هشت رکنی فضای بازتر و آزادی را برای ابراز خلاقیت‌های شعری در اختیار شاعر قرار می‌دهد؛ و عیب آن این است که به دلیل طولانی بودن مصراع‌ها (البته در ابیات بیش از چهارده یا شانزده رکنی) این ابیات و غزل‌ها را تا حد یک بحر طویل متوسط الحال تنزل می‌دهد» (فروتن پی، ۱۳۸۳: ۸۲). اگر موسیقی میانی در این شعرها ضعیف باشد، نقش موسیقی کناری (قافیه و ردیف) هم در آن‌ها کمرنگ‌تر خواهد شد.

۲-۱. موسقی کناری

منظور از موسیقی کناری نقش موسیقایی قافیه و ردیف است. درباره لزوم قافیه در شعر اختلاف نظرهایی وجود دارد: از عروضیان قدیم، شمس قیس رازی قافیه را از فصول ذاتی شعر دانسته و نوشته است: «سخن بی‌قافیت را شعر نشمرند، اگرچه موزون افتد» (شمس الدین محمد بن قیس رازی، ۱۳۷۳: ۱۹۶)؛ اما خواجه نصیرالدین توسی عقیده دارد که «قافیه از فصول ذاتی شعر نیست، بل از لوازم اوست به حسب اصطلاح» (خواجه نصیر الدین توسی، ۱۳۶۹: ۲۳). قافیه، صرف نظر از محدودیت‌هایی که برای شاعر ایجاد می‌کند، نقش مؤثری در جنبه موسیقایی شعر و انتقال عواطف و احساسات شاعر دارد. افزون بر جنبه موسیقایی، قزوه در قافیه‌ها از کلمه‌هایی استفاده کرده است که از نظر معنایی و عاطفی با مضمون شعر سازگاری دارد. این قافیه‌ها احساسات درونی شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند؛ برای مثال، وی در «غزل داغداری»، کلمه‌های سوگواری‌ها، شرمساری‌ها، شب زنده‌داری‌ها، ناسازگاری‌ها، و نی‌سواری‌ها را قافیه قرار داده است. افزون بر اینکه خود این کلمه‌ها از نظر معنایی کلمه‌های اندوهباری هستند، حروف وصل و خروج قافیه‌ها(ها)، آه کشیدن را تداعی و غم و انده درونی شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند. در بیتی از «غزل اقیانوس‌ها» نیز کلمه «آه» در صدر و ابتدای بیت آمده و در پایان قافیه به شکل «ها» قلب شده و آه کشیدن طبیعی را به نمایش گذاشته است:

آه دنیا باز در مرگ شقایق صبر کرد　　آه لعنت بر زبان بسته ناقوس‌ها

(قزوه، ۱۳۸۷: ۲۶).

هرچه حروف مشترک در قافیه‌ها بیشتر باشد، قافیه‌ها خوش آهنگ‌تر خواهد بود و جنبه موسیقایی شعر را تقویت خواهد کرد. در بسیاری از شعرهای قزوه این جنبه موسیقایی به طور طبیعی حفظ شده است؛ اما او اصراری ندارد که در همه شعرها قافیه‌ها را متکلفانه پرطنین کند.

در برخی از شعرهای قزوه قافیه در دو بیت متوالی تکرار شده است که این امر از نظر بعضی‌ها از عیوب قافیه پردازی محسوب می‌شود. خواجه نصیرالدین در معیار الاشعار می‌گوید: «قدما گفته‌اند تکرار قافیه در قطعه‌ها و غزل‌ها بعد از هفت بیت و در قصاید بعد از چهارده بیت روا باشد، اما به نزدیک محدثان مستعمل نیست» (خواجه نصیرالدین توسی، ۱۳۶۹: ۱۵۹). به نمونه‌ای از این نوع تکرار اشاره می‌شود:

آه می‌کشم تو را با تمام انتظار　　پرشکوفه کن مرا ای کرامت **بهار**

در رهت به انتظار صف به صف نشسته‌اند　　کاروانی از ش هید، کاروانی از **بهار**

(قزوه، ۱۳۸۷: ۱۵).

تکرار قافیه در غزل‌های «عدالت» و «بیعت» هم به چشم می‌خورد. در یک دوبیتی هم کلمه «شهیدان» با کلمه‌های جانان و ایمان هم قافیه شده است که عیب «شایگان» محسوب می‌شود؛ اما از آنجا که فقط یکی از کلمه‌ها «ان» جمع دارد و شعر مزدّف است، ردیف عیب قافیه را می‌پوشاند.

این مسایل از دیدگاه نیما عیب محسوب نمی‌شود. «نیما معتقد است که ظهور آن (قافیه) در شعر باید متناسب با نیاز شاعر و مناسب با مضمون و فضای درونی شعر باشد» (روزبه، ۱۳۸۳: ۹۷) و درباره تکرار قافیه می‌گوید: «خیال می‌کند قافیه عبارت از این است که جفت جفت بسازد یا تک تک، یا کدام و چند تا فاصله با کدام». (همان: ۹۸).

از دیگر عواملی که به موسیقی کناری و عاطفی‌تر شدن شعر کمک می‌کند، ردیف است. تنها کمتر از ٤٥ درصد از غزل‌های «از نخلستان تا خیابان» مردّف است، اما در دفتر «عشق علیه السلام» درصد غزل‌های مردّف به ٦٥ می‌رسد. قزوه بیشترین ردیف را در قالب‌های دوبیتی و رباعی به کار برده است؛ به طوری که از ۲۱ رباعی و دوبیتی موجود در مجموعه شعر «از نخلستان تا خیابان» تنها یک دوبیتی مردّف نیست. گاهی ردیف در شعرهای قزوه از کلمه‌هایی انتخاب شده است که به انتقال احساسات درونی شاعر کمک می‌کند:

بیا نایی بزن نی تا بگرییم　　شب غربت در این صحرا بگرییم
کنار چاه دل بنشین که امشب　　تمام خویش را یکجا بگرییم

(قزوه، ۱۳۸۷: ۲۸).

۲-۱-۱ . موسیقی کناری در شعرهای سپید قزوه

«اصولا شعرهای سپید قزوه جزو گروه شعرهایی است که در آن کوچکترین توجهی به مسایل موسیقایی نمی‌شود؛ به همین دلیل هم خبری از انواع موسیقی کلام در شعرهای سپید قزوه نیست» (ترابی، ١٣٨٤: ١١٣). با وجود این اظهار نظر در برخی از شعرهای سپید قزوه نمی‌توان نقش موسیقایی قافیه را نادیده گرفت؛ مانند «مرا نشناختند/ که گفتند/ بخند و شاد باش/ شاد/ مرا نشناختند که گفتند/ لب فروبند و به سری که درد نمی‌کند/ دستمال مبند» (قزوه، ۱۳۸۷: ٦٧). البته این خصوصیت در حدی نیست که یکی از ویژگی‌های شعر سپید قزوه به حساب آید.

در شعرهای سپید «از نخلستان تا خیابان» بندها از نظر موسیقایی در یک سطح نیستند؛ مثلاً در شعر «مولا ویلا نداشت» در بسیاری از بندها اثری از موسیقی میانی و کناری نیست، اما در برخی از بندها، قافیه‌ها شعر را خوش آهنگ می‌کند: «شاعران پروازی/ هتل بازی/ آدم‌های از خود راضی/ دکه‌های سکه

سازی» (همان: ۵۵) و گاهی ردیف‌های بی‌قافیه و تکرار کلمه‌ها در صدر، به جنبه موسیقایی شعر کمک می‌کند: «بعضی خودشان را کشف کردند/ بعضی خودشان را باور کردند/ بعضی خودشان را گم کردند/ بعضی در مصاحبه‌هایشان خودکشی کردند»(همان: ٥٤).

۳-۱ . موسیقی میانی

منظور از موسیقی میانی تناسب‌های لفظی از قبیل تکرار صامت‌ها، جناس‌ها و قافیه‌های میانی است. این تناسب‌ها و تکرارها اگر غیر متلکفانه، و با احساسات شاعر و مضمون شعر هماهنگ باشد، تأثیر فراوانی در برانگیختن احساسات مخاطب خواهد داشت.

قزوه از شاعرانی است که بیشترین توجه را به بعد محتوا و پیام مبذول داشته است. «موسیقی در شعرهای قزوه، همان موسیقی ناشی از وزن عروضی و قافیه‌های کناری است که از اصول اولیه شعر کلاسیک به شمار می‌رود. قزوه به موسیقی شعر و نقش آن در کلیت ساختار شعری توجهی ندارد» (ترابی، ١٣٨٤: ١٠٦). البته این اظهار نظر بدین معنی نیست که در شعر قزوه اصلاً طنین موسیقی میانی به گوش نمی‌رسد. وجود قافیه‌های میانی، واج آرایی و تکرار واژه‌ها از مصادیق موسیقی میانی است که در شعرهای قزوه به چشم می‌خورد؛ البته این موارد بسامد زیادی ندارد. به نمونه‌هایی از موسیقی میانی در شعر شعر قزوه اشاره می‌شود:

۱-۳-۱. قافیه میانی

شکسته بال ترینم من، شکسته، خسته همینم من همین که هیچ در او شوقی به پر کشیدن و رفتن نیست
چه شد که در شب خاموشی زگردباد فراموشی میان کوچه دل هامان چراغ عاطفه روشن نیست
به وقت چشم فرو بستن به رسم لاله رخان برمن کفن ز خون گلو آرید که خاک خلعت این تن نیست
(قزوه ۱۳۸۷: ۱۷).

در برخی ابیات پنج غزل از شانزده غزل موجود در این دفتر شعر قافیه میانی به چشم می‌خورد.

۲-۳-۱. واج آرایی

ماندیم چه دلگیر و گذشتند چه دلسوز آن سینه زنان حرمش دسته به دسته (تکرار واج «د» و «س»)
(قزوه، ۱۳۸۷: ۹).

کو قلمدان صداقت کو مرکَب درد حسن خود را می‌نمایانند این طاووس‌ها (تکرا واج «د»)
(همان: ٢٦)

کهکشان در کهکشان اسطوره می‌غلتد به خاک برتر از اسطوره‌های عهد دقیانوس‌ها

(همان)

در این بیت تکرار واج «هـ / ه» موجی از سوز دل و آه و اندوه را به مخاطب منتقل می‌کند.

۳-۳-۱. تکرار واژه‌ها

شب است و سکوت است و ماه است و من فغان و غم و اشک و آه است و من

شب و ناله‌های نهان در گلو **شب** و ماندن استخوان در گلو

(همان: ۳۹۹)

دسته گل‌ها **دسته دسته** می‌روند از یادها گریه کن ای آسمان در مرگ توفان زادها

(همان: ۲٦)

تو مثل کوی بن بستی دل من **تهیدستی تهیدستی** دل من

(همان: ۳۰)

موسیقی میانی در شعرهای عروضی قزوه بیشتر از اشعار سپید او نمود دارد.

این موسیقی در شعر سپید، به دلیل نداشتن موسیقی بیرونی و کناری، اهمیت بیشتری دارد. نبود جلوه‌هایی از موسیقی، گاهی بندهایی از شعر سپید او را به نثر بی‌آهنگی تبدیل می‌کند که اگر برش‌های آن را حذف کنیم، تفاوتی بانثر ساده و معمولی ندارد: «او نمی‌داند کادیلاک چه جانوری است/ و داخل هواپیما چه شکلی است/ اما خوب می‌داند که شمشیر امام حسین(ع) از طلا نبوده است/ و امام زمان(عج) در جزیره خضرا نیست/ او قلبش برای انقلاب می‌تپد و مرتب دعا می‌کند که پیروزی با امام باشد و آقا بیاید» (همان: ٦٦).

۲. تصویرگری در شعر

تصویرگری در شعر حاصل تخیل است. «تخیل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیا ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی را که قبل از او دیگری درنیافته، دریابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۹). در سبک‌ها و مکتب‌های ادبی مختلف، شاعران اهداف گوناگونی را از خلق تصاویر شعری دنبال کرده‌اند: «تصویر در شعر گویندگانی از قبیل منوچهری ارزش اصالی دارد و جنبه القایی ندارد؛ یعنی شاعر تصویر را فقط به عنوان اینکه تصویری در شعر آورده باشد می‌آورد، نه اینکه تصویر را وسیله انتقال اندیشه یا عاطفه‌ای کرده باشد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۷۸). «در بلاغت سنتی غایت اصلی از ابداع تصویر ایده است و صورت مانند یک رسانه آن ایده را توضیح و ترسیم می‌کند و

در خدمت مفهوم قرار می‌دهد [...] در ادبیات مدرن با تصاویری مواجه می‌شویم که از قاعده تصویر سنتی پیروی نمی‌کنند؛ یعنی اجزای آن در حکم هدف/ ابزار نیستند، بلکه همه با هم یک امر تازه می‌سازند. این امر تازه در خدمت هیچ چیز نیست، بلکه خودش یک واقعیت مستقل است، یک اتفاق خیالی است که هیچ نسبتی با واقعیت بیرونی ندارد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۷)؛ «اما در شعر جدید که افق زیبایی شناسی و کارکرد شعر تغییر کرده، ارزش تصویر به بار احساسی و عاطفی آن است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲).

با توجه به مطالب بالا تصاویر شعری را می‌توان به دو دسته عمده تقسیم کرد: دسته اول تصاویری است که هدف از آن‌ها انتقال مفهوم، احساس یا عاطفه است. در این اشعار افراط در صراحت تصویر و معناگرایی از ارزش ادبی شعر می‌کاهد. دسته دوم تصاویری است که صرفاً ارزش زیبایی شناسی دارد و یا حاصل یک اتفاق خیالی است. افراط در خلق این تصاویر و خالی بودن آن‌ها از پیام و مفهوم، شعر را به هذیان گویی‌های دادائیستی و آشفته‌گویی‌های اشعار پست مدرنیستی نزدیک می‌کند. «شعر عالی آن است که عنصر اثبات و الهام در آن به طور متعادل آمده باشد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ٦٢).

در اشعار قزوه به تصویری بر نمی‌خوریم که هدف از آن صرفاً تزیین شعر یا تصویر برای تصویر باشد؛ اما در شعرهای سپید وی گاهی با تصاویری روبه‌رو می‌شویم که بیشتر حاصل یک اتفاق خیالی است؛ البته این تصاویر قدرت و قوت عاطفی دارند و از معنا و مفهوم کاملاً خالی نیستند؛ «من با زین چهل تکه ابر/ بر ماه سوار بودم/ و شب‌های کودکی‌ام این‌گونه می‌گذشت/ یک شب/ در صخره‌های عرش زلزله آمد/ و اسب من گم شد/ گریستم/ و ماه رفته بود/ تا در آخور کهکشان سر فرو کند»(قزوه، ۱۳۷۸ک: ۷۷).

کسانی که درباره شعر قزوه اظهار نظر کرده‌اند، عاطفه را عنصر اصلی شعر قزوه دانسته‌اند: عبدالجبار کاکایی، عاطفه را اصلی‌ترین سلاح قزوه در شاعری می‌داند (رک. کاکایی، ۱۳۷٦: ١٤). از نظر حسن قاسمی «عاطفه در شعر قزوه جایگاه اول را به خود اختصاص داده است» (قاسمی، ۱۳۸۳: ١٤٧) و ضیاء الدین ترابی می‌نویسد: «برخورد قزوه با جهان و اشیای پیرامونی و نیز مسائل جاری و اجتماعی بر محوری است عاطفی، و به همین جهت هم اندیشه در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد» (ترابی، ۱۳۸٤: ٤١).

بوالو از نویسندگان فرانسوی می‌گوید: «برای اینکه از چشم من اشک در آوری باید خودت گریه کرده باشی»(نقل از فیاض منش، ۱۳۸۹: ۱۹۳). قزوه بسیجی دلسوخته‌ای است که در جبهه‌های جنگ حضور داشته و بارها بر پیکر پاره پاره عزیزان خود گریسته است. وی در اشعار خود طبیعت را به رنگ احساسات خود در می‌آورد. در سوگ سرودهای او همه عناصر طبیعت ماتم‌زده و عزادار شهیدان هستند:

برایت ای سپیدپوش سبز قامت　　سپیده هم هنوز در عزا نشسته است
دگر چراغ کوچه‌های آسمان هم　　ستاره نیست، حجله‌های دسته دسته است

(قزوه، ۱۳۸۷: ۱۱)

قزوه برای خلق تصاویر شعری خود از آرایه‌های گوناگون ادبی استفاده کرده است که به پربسامدترین آن‌ها اشاره می‌شود.

۱-۲. استعاره

قزوه علاقه زیادی به استفاده از استعاره می‌کنه از نوع تشخیص دارد. تشخیص استعارهای است که «مشبه به یا مستعار منه محذوف آن آدمی، و به تعبیر و قولی دیگر جاندار باشد» (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۸٦: ۱۲٤). قزوه با استفاده از این نوع استعاره و نسبت دادن رفتار انسانی به اشیای بی‌جان، تحرک و پویایی خاصی به اشعار خود بخشیده و تصاویر شعری بسیار عاطفی و زیبایی خلق کرده است:

رفتی و باد دگر شد شعرت ترانه دریا　　عزمت صلابت توفان خشمت نشانه دریا
تا موج باد افتاد چون من قرار زکف داد　　شد چاک پیرهن باد لرزید شانه دریا
گل کرد بغض بهاران، وقت غروب که خورشید　　افراشت خیمه غربت بر بیکرانه دریا
از داغت ای همه خوبی نیلی است دشت نگاهم　　آن سان که گونه ساحل از تازیانه دریا
آخر چگونه نگرید شبنم برای گل سرخ　　آخر چگونه نگیرد این دل بهانه دریا

(قزوه، ۱۳۸۷:۱۰)

این غزل در سوگ شهید کوه‌پیما و دیگر شهیدانی سروده شده است که در عملیات والفجر هشت با اروند به دریا پیوستند. چنانکه مشاهده می‌شود هیچ بیتی از این غزل خالی از تشخیص نیست. قزوه برای خلق تصاویر شعری خود از مظاهر و عناصر طبیعت بخوبی استفاده کرده و همه آن‌ها را به جنبش و تکاپو واداشته است:

موج از یاد شهیدان ناآرام می‌شود، شانه دریا از شدت گریه می‌لرزد، باد به نشانه عزا پیراهن خود را پاک می‌کند و دریا چنان بر سر و صورت می‌زند که گونه ساحل کبود می‌شود؛

اما نکته مهم‌تر این است که گاهی محیط جغرافیایی عملیات‌های نظامی چنین تصاویر عاطفی و زیبایی را در شعر قزوه می‌آفرینند؛ چنانکه جغرافیای عملیات آبی – خاکی والفجر هشت خالق تصاویر شعری این غزل است.

در عملیات والفجر هشت رزمندگان با عبور از رودخانه بسیار عریض و خروشان اروند، بندر فاو را

به تصرف خود در آوردند و تعدادی از رزمندگان با آب اروند به دریا پیوستند و مفقودالاثر شدند. قزوه در جای دیگر نیز به این عملیات اشاره کرده و گفته است:

شهیدان سوره والفجر هستند که چون آب از دل آتش گذشتند

(قزوه، ۱۳۷٦: ۳۰)

قزوه در اشعار خود از انواع دیگر استعاره هم استفاده کرده است؛ اما استعاره‌های مصرحه او، چه نوع مجرده و چه از نوع مرشحه، غالباً استعاره‌های قریبی است؛ یعنی ربط بین مستعار منه و متسعارله در آن بسیار آشکار است. «این‌گونه استعاره‌ها گاهی به حدی تکراری و به اصطلاح کلیشه‌ای می‌شوند که در حکم لغت معمولی قرار می‌گیرند و اندک اندک به زبان روزمره و فرهنگ‌های لغت راه می‌یابند» (شمیسا ۱۳۸۳ ب: ٦۸). در استعاره مرشحه یکی از مناسبات مستعارمنه می‌آید و در آن اثری از ملایمات مستعارله محذوف به چشم نمی‌خورد(ر.ک. همایی، ۱۳۷۰: ۱۸۷). این نوع استعاره هنری‌تر است و ذهن باید برای کشف رابطه مستعارله و مستعار منه تلاش کند و به لذت کشف برسد؛ اما گاهی در شعرهای قزوه استعاره مرشحه نیز از کلمه‌های بسیار کلیشه‌ای و آشکار است و ذهن بدون هیچ فعالیتی به معنای آن راه می‌یابد؛ مانند «فدای نرگس مستت باد هزار زنبق صحرایی»(قزوه، ۱۳۸۷: ۲۳). در این استعاره «زنبق» ملایم با متسعارمنه (نرگس) است، اما واژه «نرگس» در اثر کثرت تکرار به یکی از معانی «چشم» در آمده است و این گونه استعاره‌ها ارزش ادبی ندارند. استعاره‌های مصرحه در مجموعه «از نخلستان تا خیابان» غالباً استعاره‌های تکراری و کلیشه‌ای هستند؛ مانند گل سرخ، لاله‌های داغدار، ستاره، دسته گل و گل پرپر (استعاره از شهید)؛ بند و کوی بن بست (استعاره از دنیا)؛ آینه (استعاره از دل) و ...

۲-۲. تشبیه

تشبیه در شعر قزوه از عوامل تصویرسازی است که بسامد زیادی دارد. وی از انواع تشبیه گرایش شدیدی به تشبیه بلیغ از نوع اضافه تشبیهی دارد:

چه شد که در شب خاموشی زگردباد فراموشی میان کوچه دل هامان چراغ عاطفه روشن نیست

(قزوه، ۱۳۸۷: ۱۷)

در مسجد سینه چندی است تا صبحدم نوحه خوانی است بر منبرگونه شب‌ها این‌گونه اشکم خطیب است

(همان: ۱۲)

تشبیه اگر با تلمیحی همراه باشد (تشبیه تلمیحی) تصویرهای شعری پیچیده‌تر، هنری‌تر، و تأثیرگذارتر خواهد بود:

در ازدحام دست‌ها به گاه تشییع　　غدیر دل گواه بیعتی خجسته است

(همان: ۱۱)

این تشبیه، تلمیحی به ماجرای غدیر خم دارد. غدیر خم آبگیری است در میان مکه و مدینه. پیامبر (ص) هنگام بازگشت از حجه الوداع جمعیت انبوهی را در این محل جمع کرد و در حضور همه دست علی (ع) را بالا برد و حدیث معروف «من کنت مولاه فهذا علی مولاه ...» را خواند. شیعه به استناد این حدیث آن حضرت را جانشین پیامبر و شایسته بیعت می‌داند (ر.ک: فرهنگ معین، ٦: ۲۰۸۳).

در موقع بیعت مردم به سوی امام دست دراز می‌کردند؛ در تشییع جنازه شهیدان هم مردم به سوی تابوت شهید دست دراز می‌کردند تا گوشه‌ای از تابوت را بگیرند. شاعر با برقراری چنین رابطه‌ای این صحنه را بیعت با شهید تعبیر کرده و تصویر شعری زیبایی آفریده است. باید در نظر داشت که غدیر به معنای گودال است، و «غدیر دل» رساننده این معناست که مردم از اعماق دل با شهیدان پیمان می‌بستند که راه آن‌ها را ادامه دهند.

در موارد زیادی یکی از طرفین تشبیه بلیغ در شعرهای قزوه از مفاهیم دینی است. این‌گونه تشبیه‌ها در شعر دفاع مقدس بر جنبه اعتقادی دفاع مردم ایران در جنگ با متجاوزان تأکید دارد:

از شبنم اشک گونه‌هامان تر بود　　تشییع جنازه گلی پرپر بود

از منبر دست‌ها که بالا می‌رفت　　در صحن حسینیه دل محشر بود

(همان: ۳٦)

«تشبیه بلیغ می‌تواند به صورت غیر اضافه نیز به کار رود. در این صورت اغراق در آن به اوج خود می‌رسد؛ زیرا در کلام ادعای همسان بودن قوی‌تر از ادعای شبیه بودن است»(شمیسا، ۱۳۸۳ب: ٤٦).

این‌گونه تشبیه‌ها نیز (اگرچه کم) تصاویر شعری عاطفی و زیبایی در شعر قزوه خلق کرده است:

وقتی بهشت را به زر سرخ می‌خرید　　چشمانتان شکاف تنور قیامت است

(قزوه: ۱۳۸۷: ۲۰)

دگر چراغ کوچه‌های آسمان هم　　ستاره نیست حجله‌های دسته دسته است

(همان: ۱۱)

در شعر قزوه با انواع دیگر تشبیه نیز روبه‌رو می‌شویم که گاهی تصاویر شعری زیبایی می‌آفرینند:

منت چه می‌نهید که عمق نمازتان　　خمیازه‌ای به گودی محراب راحت است

(قزوه، ۱۳۸۷: ۲۰)

در این تشبیه وجه شبه (گودی) ذکر شده است و اصولاً ذکر وجه شبه دریافت تصویر را آسان می‌کند و از ارزش ادبی آن می‌کاهد؛ اما قزوه با ایجاد رابطه بین کلمات و دیگر تصاویر شعری، تصویری پیچیده و شگرف آفریده است؛ در این بیت عمق نماز به عمق خمیازه و شکل دهان باز به شکل محراب تشبیه شده است؛ در صورتی که عمق (حضور قلب در نماز با خمیازه و محراب (محل حرب) با راحتی تناقض دارد. قزوه با ایجاد این تناقض‌ها، دینداری کسانی را که در گوشه عبادت نشسته و از شرکت در امر دفاع خوداری می‌کنند، زیر سؤال برده است.

برخی از تشبیهات قزوه بسیار ساده و غیرهنری به نظر می‌رسد. وی در مثنوی «این همه یوسف» صفا و ساده زیستی شهید یوسف کلاهدوز را به آب تشبیه کرده و گفته است:

شبیه آب می‌جوشید یوسف همیشه ساده می‌پوشید یوسف

(قزوه، ۱۳۷٦: ۳۸)

این تشبیه، مرسل مفصل و از نظر فنی از پیش پا افتاده‌ترین تشبیه‌هاست، اما از نظر بلاغی و تأثیرگذاری بسیار با اهمیت است؛ زیرا هیچ آرایه‌ای به اندازه سادگی این تشبیه نمی‌تواند ساده زیستی شهید کلاهدوز را در ذهن مخاطب مجسم کند.

۳-۲ . کنایه

«کنایه یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار است. بسیاری از معانی را که اگر با منطق گفتار عادی ادا کنیم، لذت بخش نیست و گاه مستهجن و زشت می‌نماید، از رهگذر کنایه می‌توان به اسلوبی دلکش و مؤثر بیان کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱٤۰). در کنایه باید مخاطب از ظاهر کلمه به یکی از لوازم آن که مراد گوینده است پی ببرد. دریافت مراد گوینده لذت کشف رادر مخاطب ایجاد و تأثیر کلام را مضاعف می‌کند. قزوه در بیتی می‌گوید:

قسمت نشود روی مزارم بگذارند سنگی که گل لاله بر آن نقش نبسته

(قزوه، ۱۳۸۷: ۹)

لازمه گذاشتن سنگ منقوش به لاله بر روی مزار، «شهادت» است. در این نوع بیان مخاطب روی معنی تأمل می‌کند و از لازم به ملزوم پی می‌برد.

کنایه‌هایی که بر اثر تکرار، مقصود گوینده در آن‌ها آشکار است و ذهن بی‌هیچ کوششی به مکنی‌عنه پی می‌برد، ارزش ادبی چندانی ندارند؛ اما گاهی همین کنایه‌ها در ارتباط با سایر کلمه‌ها و آرایه‌ها تصاویر شعری بدیعی می‌آفرینند که نشانگر قدرت هنری شاعر است. مثلاً کیسه به نام کسی دوختن

(کیسه دوختن) کنایه‌ای معمول و رایج است و ارزش ادبی زیادی ندارد؛ اما قزوه همین کنایه معمول را با یک ایهام، متناقض نما و اغراق همراه کرده و به آن ارزش ادبی زیادی بخشیده است:

سخت گمنامید اما ای شقایق سیرتان کیسه می‌دوزند با نام شما شیادها

(همان: ۲۲)

برای درک معنای دقیق این کنایه باید روی شبکه تصویری تمام بیت تأمل کرد: گمنام بودن شهیدان ایهام دارد: هم به معنای شهیدانی است که شناسایی نشده‌اند و هم به معنای شهیدانی که شهرت و مقام دنیوی ندارند. کیسه به نام افراد گمنام دوختن متناقض نماست؛ زیرا شیادها برای رسیدن به مطامع خود از اسم و رسم افراد مشهور سوء استفاده می‌کنند، اما کسانی که با نام شهیدان کیسه می‌دوزند شادترین شیادان هستند؛ زیرا می‌توانند از نام گمنامان هم سوء استفاده کنند.

کنایه‌هایی که تازه و غیر تکراری باشند و همچنین واسطه‌های بین لازم و ملزوم متعدد باشد، هنری‌تر و لذت بخش‌تر خواهد بود. قزوه در شعر سپیدی خطاب به شهیدان می‌گوید: «دیشب برای خانه‌ام/ چراغ خواب خریدم» (قزوه، ۱۳۸۷: ۸٤). در این کنایه ذهن مخاطب از خریدن چراغ خواب به خوابیدن، و از خوابیدن به غفلت و فراموش کردن منتقل می‌شود. با این کنایه قزوه از اوضاع جامعه که در آن آیین و نام شهیدان به دست فراموشی سپرده می‌شود، انتقاد می‌کند.

کاربرد کنایه (بویژه تعریض) در شعرهای سپید قزوه بسیار گسترده‌تر از اشعار عروضی اوست. قزوه با استفاده از کنایه‌ها، طنزهای اجتماعی آفریده است که به دلیل کثرت استعمال، در بخشی جداگانه بررسی خواهد شد.

٤-۲. تلمیح

تلمیح اشاره به داستانی در کلام است و دو ژرف ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اولاً رابطه تشبیهی بین مطلب و داستان است و ثانیۀ بین اجزای داستان تناسب وجود دارد» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱۱۲)؛ بنابراین در تلمیح تزاحم تصویری وجود دارد که بیان را موجز و تصویر را پیچیده می‌کند. «قدرت تأثیر و القا به وسیله استفاده از تلمیح زیاد می‌شود و یک علت آن این است که کلام مستقیم به وسیله تلمیح کنایی و غیر مستقیم می‌شود [...] یکی از دلایل استفاده از تلمیح رسیدن به ایجاز است؛ زیرا با استفاده از یک کلمه (یک جزء تلمیحی) می‌توان تمام مقصود داستان را بیان کرد؛ زیرا در حقیقت آن یک کلمه، عصاره آن داستان و سمبل معنای آن قصه است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۷).

برای نشان دادن فشردگی تصویر و ایجاز در تلمیح، شبکه تصویری یکی از تلمیحات قزوه تحلیل

می‌شود: «قصه نویس‌های شنگول/ در زمستان هم حبه انگور می‌خورند» (قزوه ۱۳۸۷: ٥٦).

الف) این شعر به داستان معروف سه بزغاله (شنگول، منگول و حبه انگور) اشاره دارد که در آن گرگی با حیله و نیرنگ، شنگول و منگول را می‌خورد، اما حبه انگور پنهان می‌شود و از دست گرگ نجات پیدا می‌کند.

ب) در مصراع اول شنگول ایهام دارد: می‌تواند صفت قصه نویس‌ها باشد، یعنی سرخوش، سرمست» (فرهنگ معین، ۲: ۱۲٤٤) و یا مضاف الیه آن‌ها (افراد که در روزگار آتش خون از سر بی دردی مردم را با چیزهای دیگری سرگرم می‌کنند).

ج) در مصراع دوم حبه انگور ایهام دارد: می‌تواند به معنای دانه انگور باشد، یا یکی از سه بزغاله که از دست گرگ نجات پیدا کرد.

د) خوردن انگور در فصل زمستان کنایه از ثروت زیاد و آن هم کنایه از بیدردی است.

هـ) در داستان سه بزغاله، گرگ با حیله و نیرنگ شنگول و منگول را می‌خورد؛ اما قصه نویس‌های شنگول، حبه انگور را که از دست گرگ نجات پیدا کرده است، می‌خورند؛ یعنی آن‌ها حیله گرتر از گرگ مکار هستند.

تلمیح‌هایی که به این شکل تزاحم تصویری داشته و هنری باشند، در مجموعه اشعار «از نخلستان تا خیابان» بسیار کم و نادر است. قزوه در این مجموعه شعری به منظور بهره‌گیری از نمادها، اسطوره‌ها و حوادث تاریخی سعی در به کارگیری واژه‌هایی دارد که هر کدام به تنهایی می‌توانند تداعی کننده حادثه‌ای تاریخی باشند.

نقش این گونه از کلمات در شعر بیشتر نقش ثانوی در حیطه زبان و بیان شاعرانه است و موجب تحرک چندانی در عناصر دیگر شعری مانند موسیقی و تخیل نمی‌شود و بیشتر می‌تواند مضامین شعر را حجیم‌تر کند (بشخوده، ۱۳۸٤: ٤۹).

تلمیحات «از نخلستان تا خیابان» جز یک مورد – همگی تلمیحات مذهبی هستند و اشاره‌های تاریخی و اسطوره‌ای در این تلمیحات جایگاهی ندارد:

درون سینه یارانت زلال عاطفه می‌جوشد و در ادامه یک بیت فتاده است علمداران

(قزوه، ۱۳۸۷: ۱۳)

هنوز نیزه‌های شکسته برجاست/ آن سوتر/ هنوز سرهای تابناک بر نیزه هاست(همان: ۸۳) .

اینجا عقیل درد فقیری نمی‌کشد (همان ۷۳).

پنهان کنید یوسف اندیشه مرا جایی که دزد راه زلیخای تهمت است

(همان: ۲۰)

۲-۵ . متناقض نمایی

متناقض نمایی یا پارادوکس آن است «که تضاد، منجر به معنای غریب به ظاهر متناقض شود؛ اما تناقضات با توجیهات عرفانی، مذهبی، ادبی (توسل به مجاز و استعاره) و ... قابل توجیه است» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱۲۱). وقتی ذهن مخاطب دو چیز متناقض را در کنار هم می‌یابد، شگفت زده می‌شود و به فعالیت می‌پردازد تا این تناقض را توجیه کند. با این تأمل، مخاطب به حقیقتی که در پشت پرده تناقض وجود دارد پی می‌برد. حاصل چنین تلاشی درک لذت ادبی و عمق معنای شعر خواهد بود:

شوریده سران صف عشقیم مگر تیغ مرهم بنهد زخم پریشانی ما را(همان: ١٦)

مرهم نهادن تیغ امری متناقض نماست، زیرا تیغ فقط زخمی می‌کند؛ اما برای شوریده سران صف عشق تنها مرهم و دارو، شهید شدن و وصال معشوق است؛ بنابراین تیغ می‌تواند با شهید کردن، این مرهم را روی زخم اشتیاق بگذارد و عاشق را به وصال معشوق برساند.

نمونه‌هایی دیگر از متناقض نمایی:

باور کنید حمام‌های سونا ما را بی‌بخار بار می‌آورد: (همان، ٧٤)

با آنکه آبدیده دریای طاقتیم آتش گرفته‌ایم که غرق خجالتیم (همان: ١٩)

٦-٣. اغراق

«اغراق توصیفی است که در آن افراط و تأکید شده باشد **[...]** مبالغه و اغراق وقتی جنبه بدیعی دارد که با صفتی همراه باشد یا در آن نکته و دقیقه و لطیفه‌ای باشد» (شمیسا، ١٣٨٦: ٩٥-٩٦). قزوه گاهی برای انتقال احساسات درونی خود در مضامین عاطفی و حماسی از عنصر اغراق استفاده می‌کند:

زین داغ سنگ سوخت ولی من نسوختم چشمان من شراره غیرت مگر نداشت (همان: ٢١)

در این بیت همراهی اغراق با تجاهل العارف آن را عاطفی تر کرده است.

رفتی و با دگر شد شرعت ترانه دریا عزمت صلابت توفان خشمت نشانه دریا (همان: ١٠)

در این بیت همراهی اغراق با تشخیص آن را تخیلی و حماسی‌تر کرده است.

۲-۷. جناس

جناس بیشتر به جنبه موسیقایی شعر کمک می‌کند؛ مانند:

خموشید و آتش به جان می‌زنید زبونید و زخم زبان می‌زنید (همان: ٦٢)

در میان کلمه‌های زبون و زبان جناس لاحق برقرار است «و این چنان است که هر دو متجانس در همه حروف متفق باشد، الا در حرفی از حروف وسط» (واعظ کاشفی، ١٣٦٩: ١٠).

قزوه گاهی از آرایه جناس برای غنای معنا و مفهوم شعر خود استفاده کرده است:

در لاک خود فرو می‌رفتیم/ اگر ناخن‌های لاک زده / صورت انقلاب را نمی‌خراشیدند/ حتی شاید به پارتی می‌رفتیم / اگر پارتی بازی نمی‌شد! (قزوه، ۱۳۸۷: ۷۰).

«قزوه از شاعرانی است که در بیان اندیشه برخاسته از احساس و عاطفه‌ی پویا و صمیمی‌خود، توجه و حساسیتی خاص به استفاده بی‌حد و حصر از صنایع شعری از خود نشان نمی‌دهد. او می‌کوشد تا منظورش را با سادگی و صمیمیتی خاص آشکارا بیان کند و شعر را برای دل مخاطبش بگوید، نه چشم او؛ به عبارتی قصد او از به کارگیری صور گوناگون خیال تزیین نیست، بلکه بیان مفاهیم ذهنی با کمترین الفاظ و در نهایت سادگی و صداقت و استحکام معنوی است» (قاسمی، ۱۳۸۳: ١٤٤). با وجود این، قزوه برای القای مفاهیم ذهنی خود به علاوه بر تصویرسازی‌های مزبور از دیگر آرایه‌ها و شگردهای ادبی نیز استفاده کرده است. این آرایه‌ها و تصویرهای شعری، اشعار او را عاطفی‌تر و تأثیرگذارتر می‌کند.

۳. شعر بی‌تصویر

آرایه‌ها و تصویرهای شعری ابزاری هستند که بر قدرت تأثیر کلام می‌افزایند. گاهی «شاعر می‌تواند قشر صنایع بدیعی و شگردهای بلاغی را بشکند و تماس صریح و عریان با جهان بیرون و درون پیدا کند. سرودن چنین شعرهایی بسیار دشوارتر از شعرهای تصویری به معنای بلاغی آن است؛ زیرا در این‌گونه اشعار آنچه باید جایگزین زیبایی‌های بیان غیرمستقیم و استعاری گردد، قدرت بیان مستقیم است» (حسنلی، ١٣٨٦: ۲۸۵). در مجموعه شعر «از نخلستان تا خیابان» برخی از اشعار بدون توجه به تصویرپردازی‌های پررنگ و لعاب، احساسات و سوز درونی قزوه را به مخاطب منتقل می‌کند. یکی از این شعرها مثنوی شرمساری است که ابیاتی از آن نقل می‌شود:

شب است و سکوت است و ماه است و من — فغان و غم و اشک و آه است و من

شب و خلوت و بغض نشکفته‌ام — شب و مثنوی‌های ناگفته‌ام

شب و ناله‌های نهان در گلو — شب و ماندن استخوان در گلو

کجا رفت تأثیر سوز و دعا — کجایند مردان بی ادعا

کجایند شورآفرینان عشق — علمدار مردان میدان عشق

هلا! دین فروشان دنیا پرست — سکوت شما پشت ما را شکست

اگر داغ دین بر جبین می‌زنید — چرا دشنه بر پشت دین می‌زنید....

(قزوه، ۱۳۷۸: ۳۹)

٤. نگاهی به شعرهای سپید قزوه

بیش از نیمی از شعرهای «مجموعه از نخلستان تا خیابان» را شعر سپید به خود اختصاص داده است. شعرهای سپید این مجموعه غالباً طولانی است و جنبه روایی دارد و از نظر تصویرپردازی و القائات شاعرانه با هم متفاوت هستند: در برخی از بندها معناگرایی افراطی، شعر را به شعار تبدیل کرده است. در این بندها گویی قزوه نگران انتقال مفاهیم ذهنی خود است و به قدرت دریافت ذهن مخاطب اعتماد ندارد و همه چیز را به صراحت بیان می‌کند: «من خبر موثق دارم/ هنوز در بیمارستان‌های بلوار کشاورز/ هیچ کشاورزی پذیرش نمی‌شود و با پول بیت المال/ رپورتاژ تسلیت چاپ می‌کنند/ بیایید به دلارها به چشم یک اجنبی نگاه کنیم / بیایید به کراوات‌ها محل نگذاریم/ بیایید با ماشین بیت المال / به خانه باجناقمان نرویم/ بیایید مظلومیت علی (ع) را صادر کنیم/ و صداقت اما را» (همان: ۷۲).

اما در برخی از بندها بیان هنری‌تری و تصویری‌تر می‌شود: «شب بر مصلی می‌گریست/ با هزار هزار ستاره/ و چشمان فانوس عزا بودند/ و مردانی با هزار هزار فانوس/ از جنوب خدا می‌آمدند/ تمام شب توفان وزید/ از خاک تا ماه/ و ماه نحیف شد/ و ما همچنان مصیبت خواندیم» (همان ۹٤).

نکته قوت شعرهای سپید قزوه طنزهای اجتماعی آن است که به علت گستردگی و بسامد زیاد، به طور جداگانه بررسی می‌شود.

۵. طنز در شعرهای سپید قزوه

«طنز در اصطلاح ادبی به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی، سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده‌دار به چالش می‌کشد»(اصلانی، ۱۳۸۵: ۱٤۰).

«یکی از انگیزه‌های طنزگویی که با روح آدمی زاده ارتباط دارد کمال جویی است. وقتی وضع اخلاقی افراد یا اجتماع، او (طنزگو) را نمی‌تواند راضی بسازد، او به دنبال وضعی بهتر می‌گردد و چون آن را در بنیادهای موجود نمی‌یابد با ارزش‌های مورد نظر خود را مورد حمله ارزش‌های فاسد یا تباه سازنده می‌بیند، از دفاع آن‌ها دست برنمی‌دارد و با ابزار مسخره و طنز وضع موجود را انتقاد می‌کند» (حلبی، ۱۳٦۵: ۵۳).

قزوه در شعرهای سپید خود از اوضاع جامعه پس از جنگ انتقاد، و از کم رنگ شدن ارزش‌ها، گرایش به اشرافی‌گری، رفاه طلبی، تبعیض‌ها و ... شکایت می‌کند:

«جنگ که تمام شد/ عموجان فرانک هم از فرانسه برگشت/ هنرمندان برای گاو مش حسن رمان

نوشتند/ و بر اساس یه قل دوقل/ آخرین فیلمشان را ساختند و هنرمندان دلسوز/ در فضای ملکوتی چوب گردو/ به مصاحبه نشستند و باز همان آش بود و همان کاسه» (قزوه، ۱۳۸۷: ٤٨)

قزوه با استفاده از شگردهای گوناگون ادبی طنزهای تلخ و شیرینی آفریده است. به برخی از این شگردها اشاره می‌شود:

۱-۵. کنایه‌هایی که جنبه مثل پیدا کرده‌اند

- نان کسی را آجر کردن کنایه است از «از دست دادن نعمت و روزیم (میرزانیا، ۱۳۸۲: ۷۷۰).
- این همه خون حجامت ملت بود/ تا حاج آقا همچنان چلوکباب سلطانی کوفت کند [...] تا اگر نانش آجر شد/ آجر را گران‌تر از نان بفروشد! (قزوه، ۱۳۸۷: ۵۰۹)
- پا از گلیم خود دراز کردن، کنایه است از «تجاوز به حقوق دیگران و از حد گذشتن» (میرزانیا، ۱۳۸۲: ۱۷). ببخشید اگر پایم را/ از گلیم خود دراز کردم / تقصیر کوچکی گلیم بود (قزوه، ۱۳۸۷: ٦٨).
- کلاه خود را قاضی کردن، کنایه است از «با وجدان خود مشورت کردن» قاضی در یک روز از دو طرف/ سه بار سفارش شد/ من کلاهم را قاضی کردم / جهنمی شد! (قزوه، ۱۳۸۷: ۷۲).
- از دماغ فیل افتادن کنایه است از «تکبر و تبختر» کامبیز خان دوست دارد پسرش را آلفرد صدا کند/ آلفرد فکر می‌کند از دماغ فیل افتاده است/ برای همین می‌خواهد به هندوستان پناهنده شود! (همان: ۵۷)

۲-۵. تعریض

این نوع کنایه جمله یا عبارتی است اخباری که مکنی عنه آن هشدار به کسی با نکوهش و مسخره کردن باشد (شمیسبا، ۱۳۸۳ ب: ۱۹۸). قزوه با استفاده از تعریض، تزویرها و ریاکاری‌ها را به مسخره می‌گیرد و از «خوش رقصی سالوس‌ها» پرده بر می‌دارد.

او در پاک کردن حساب مردم مهارتی خاص دارد/ هر وقت جنگ جدی می‌شد به جبهه می‌رفت/ و یک تغار آب پرتغال تگری می‌خورد (قزوه ۱۳۸۷: ۵۳).

بعضی برای جنگ شعار می‌دهند/ و خودشان از جاده شمال به جبهه می‌روند (همان: ٦٢١). امسال متولی‌های مسجد و امامزاده/ باهم مسابقه گذاشتند/ و همه از رساله امام یک جور سؤال دادند/ تلویزیون‌های رنگی/ سشوار/ هدف بالا بردن معلومات است/ کودکان شش ماهه هم می‌توانند شرکت کنند (همان: ۵۹).

۳-۵. تهکم

تهکم از فروع استعاره عنادیه، یا مجازی است که علاقه آن تضاد باشد و «در اصطلاح ادبی نوعی

وارونه گویی کلامی است که با بیان طنزآمیز کسی را به ظاهر ستایش کنند، اما در لحن کلام مشخص است در پی تحقیر باشد»(اصلانی، ۱۳۸۵: ۹٤).

همسایه ما شخص شریفی است/ با هشتصد متر بنا/ به دنیا اعتقاد ندارد (قزوه، ۱۳۸۷: ۵۲). ما با یک سماور برقی متمدن شدیم/ و یاد گرفتیم بگوییم مرسی عالی جناب (همان: ٤۷).

٤-۵. نقیضه سرایی

«نقیضه سرایی در اصطلاح ادبی به تقلید اغراق آمیز و مضحک از یک اثر ادبی مشخص اطلاق می‌شود» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۲۹).

– اصلا گور پدر مال دنیا/ ریاضت کش به ویلایی بسازد (قزوه، ۱۳۸۷: ۱۰). این شعر نقیضه‌ای است از یک دوبیتی بابا طاهر:

دل عاشق به پیغامی بسازد　　خماره آلوده با جامی بسازد

مرا کیفیت چشم تو کافی است　　ریاضت کش به بادامی بسازد

(دوبیتی‌های باباطاهر: ۹۱).

– شاعری زخم زبان می‌خواهد/ نه مبانی نه بیان می‌خواهد (قزوه، ۱۳۸۷: ۱۱). این شعر نقیضه‌ای است از بیتی معروف:

شاعری طبع روان می‌خواهد　　نه معانی نه بیان می‌خواهد.

نتیجه گیری

عاطفه عنصر اصلی در شعرهای مجموعه «از نخلستان تا خیابان» است. قزوه تمام عناصر و تصاویر شعری خود را برای بیان مفاهیم ذهنی و انتقال احساسات و عواطف درونی خود به کار گرفته است. وی اصراری بر استفاده بی حد و حصر و متلکفانه از آرایه‌های پیچیده ادبی ندارد و گاهی به مدد سوز دل و صداقت بیان شعرهای بی‌تصویری سروده که بسیار عاطفی و تأثیرگذار هستند. شعرهای قزوه را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

دسته اول شعرهایی است که ارزش ادبی دارند. در این شعرها شاعر با استفاده از قدرت تخیل خود و با بهره‌گیری از آرایه‌های گوناگون ادبی، تصاویر شعری زیبا و تأثیرگذاری آفریده است. این دسته از شعرها به پشتوانه قدرت و قوت ادبی ارزش ماندگاری دارند.

دسته دوم غالباً بندهایی از اشعار سپید است که صراحت بیش از حد در بیان مفاهیم، آن‌ها را به

شعار یا یک نثر معمولی تبدیل کرده است. این بندها غالباً پس از طنزی تکان دهنده می‌آید؛ طنز وجدان مخاطب را بیدار می‌کند و پس از آن قزوه مفاهیم ذهنی خود را بی‌پرده و لفافه بیان می‌کند. استفاده از این شگرد مفاهیم ذهنی قزوه را تأثیرگذار می‌نماید. این مفاهیم، فرازمانی و فرامکانی نیستند، اما دردهای جامعه، و معضلات فرهنگی و اجتماعی دوران جنگ پس از آن را به تصویر می‌کشند؛ بنابراین از نظر بررسی‌های تاریخی و جامعه شناسی ادبیات، ارزش ماندگاری دارند.

کتابنامه

اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۰). فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز. تهران: کاروان.

بخشوده، حبیب الله (۱۳۸٦). به رنگ هنوز. قم: نسیم حیات.

بیگی حبیب آبادی، پرویز (۱۳۸۲). حماسه‌های همیشه. تهران: فرهنگ گستر.

ترابی، ضیاء الدین (۱۳۸٦). شکوه شقایق. قم: انتشارات سماء قلم.

حسن لی، کاووس (۱۳۸۹). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر. چاپ دوم، تهران: نشر ثالث.

حلبی، علی اصغر (۱۳۹۰). مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران. چاپ دوم، مؤسسه پیک ترجمه و نشر.

خواجه نصیرالدین توسی (۱۳٦۹). معیار الاشعار. با تصحیح و اهتمام جلیل تجلیل، تهران: ناهید.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۳). شعر نو فارسی. تهران: حروفیه.

سنگری، محمدرضا (۱۳۸۰). نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس. جلد سوم، تهران: پالیزان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). موسیقی شعر. چاپ چهارم، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳). صور خیال در شعر فارسی. چاپ سیزدهم، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی. تهران: سخن.

شمس الدین محمدبن قیس رازی (۱۳۷۳). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به کوشش سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳ الف). بیان و معانی. چاپ هشتم، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳ ب). نقد ادبی. چاپ چهارم، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸٦). نگاهی تازه به بدیع، چاپ سوم از ویرایش دوم، تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). فرهنگ تلمیحات؛ چاپ چهارم، تهران: فردوس.

علومی مقدم، محمد؛ اشرف زاده، رضا (۱۳۷٦). معانی و بیان؛ تهران: سمت.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

فروتن پی، روزبه (۱۳۸۳). از حماسه و عشق. انتشارات الهه ناز.

فیاض منش، پرند (۱۳۸۹). موسیقی شعر جنگ. پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

قاسمی، حسن (۱۳۸۳). صور خیال در شعر مقاومت. تهران: فرهنگ گستر.

قزوه، علی رضا (۱۳۸۷). از نخلستان تا خیابان. چاپ دوازدهم، تهران: سوره مهر.

قزوه، علی رضا (۱۳۷٤ الف). شبلی و آتش. تهران: اهل قلم.

قزوه، علی رضا (۱۳۷٦). این همه یوسف. تهران: کنگره بزرگداشت سرداران شهید، کمیته انتشارات.

قزوه، علی رضا (۱۳۷٤ ب). قطار اندیمشک. تهران: لوح زرین.

متن درست و کامل دوبیتی های باباطاهر (۱۳۸۰). به کوشش علی شیر محمدی؛ کرج: راضیه.

معین، محمد (۱۳۷۱). فرهنگ فارسی. چاپ هشتم، جلد ۲ و ٦، تهران: امیرکبیر.

میرزانیا، منصور (۱۳۸۲). فرهنگنامه کنایه. چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
واعظ کاشفی سبزواری، میرزا حسین (۱۳۶۹). بدایع الأفکار فی صنایع الاشعار. ویراسته میرجلال الدین کزازی، تهران: نشر مرکز.
همایی، جلال الدین (۱۳۷۰). معانی و بیان؛ تهران: نشر هما.