

## بحشی در ارتباط هنر شعر و نقاشی در آئینه اشعار کانکریت محمدعلی سپانلو

\* یعقوب نوروزی<sup>۱</sup> - برات محمدی<sup>۲</sup> - نوریا یاهو<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup>. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ماکو، دانشگاه آزاد اسلامی، ماکو، ایران. (نویسنده مسئول)  
رایانامه:

[yagub.noruzi@iau.ir](mailto:yagub.noruzi@iau.ir)

<sup>۲</sup>. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.

<sup>۳</sup>. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ماکو، دانشگاه آزاد اسلامی، ماکو، ایران.

### اطلاعات مقاله (۳۰۵-۳۲۴) چکیده

شعر همواره برای زیبایی و تأثیربخشی چیزهایی را از سایر هنرها وام گرفته از جمله ریتم و آهنگ کلمات را از موسیقی دریافت و سعی کرده به آن نزدیک شود؛ از هنرهای نمایشی در جهت نزدیک شدن به هنر نمایش و از نقاشی نیز در جهت تصویری کردن و عینی کردن مفاهیم وام گرفته است. جریان شعر کانکریت (concrete poetry) که با نام‌هایی چون شعر دیداری، تجسمی و بصری نیز شناخته می‌شود در اوایل قرن بیستم در اروپا متأثر از هنرهای تجسمی و کوبیسم و ایماژیسم شکل گرفت. این گونه شعر، قصد نزدیک شدن به هنر نقاشی را دارد و شاعر تلاش می‌کند با استفاده از امکانات بصری نوشتار، بسیاری از مفاهیم را به شکل دیداری و به صورت نقاشی ارائه دهد. شاعران معاصر ایرانی نیز با الهام از این جریان شعری، اشعار دیداری سروده‌اند. علت گرایش به این جریان نیز در ذات هنری آن نهفته؛ چرا که هنر، قصد کمال در ابعاد روستاختی و ژرف ساختی را دارد و شعر دیداری علاوه بر لذت شنیداری، از زیبایی بصری نیز برخوردار است و تلاشی برای خلق هماهنگی مضمون و شکل نوشتار و زیبایی آفرینی از این رهگذر است. در شعر سپانلو می‌توان نمونه‌های زیبایی از شعر دیداری را دید. او به واسطه دیداری کردن اشعار در پی انتقال و القاء مفاهیم و خلق هماهنگی بین مضمون و معنا و هیأت دیداری شعر است. این پژوهش ضمن بحث از رابطه شعر و هنرهای تجسمی قصد آن را دارد که با روش توصیفی-تحلیلی اشعار دیداری سپانلو را مورد تجزیه و تحلیل علمی و منتقدانه قرار دهد.	<p><b>نوع مقاله:</b> مقاله پژوهشی</p> <p><b>تاریخ دریافت:</b> ۱۴۰۴/۰۲/۱۰</p> <p><b>تاریخ پذیرش:</b> ۱۴۰۴/۰۶/۰۹</p> <p><b>واژه‌های کلیدی:</b> هنر زیبایی‌آفرینی نقاشی شعر کانکریت محمدعلی سپانلو</p>
---	---

## ۱. مقدمه

شعر کانکریت (concrete poetry) که از آن با عنوان «شعر تصویری» نیز یاد می‌شود بیش از شعر به هنرهای تجسمی نزدیک است و شاعر با واژگان و شیوه نوشتار قصد آن را دارد که با زبان و کلمات نقاشی کند و این نوع شعر «چیدمان عناصر زبانی است که در آن افکت‌های تایپوگرافی نسبت به ویژگی‌های کلامی، اهمیت بیشتری در انتقال معنا دارند.» (۹: ۱۹۷۱ Sharkey)

سابقه این نوع شعر در دوره معاصر نیز از تباط آن با هنر نقاشی و حکاکی را نشان می‌دهد؛ چرا که این نوع شعر نخست بار با الهام از عبارت «Gerechtigkeitsspirale» حکاکی برجسته یک شعر در کلیسای زیارتی سنت والتین در شهر هسن آلمان آغاز شده است. به این صورت که متن شعر به صورت مارپیچی در جلوی یکی از نیمکت‌های کلیسا حکاکی شده است.» (Higgins ۱۹۸۷:p71)

نقش «کوبیسم» نیز که سبکی در هنر «نقاشی» در اوایل قرن بیستم بوده در شکل‌گیری شعر کانکریت انکارناشدنی است؛ آپولینر با الهام از این مکتب نقاشی بود که شعر را نیز ویژگی تجسمی بخشید. او بر این بود که شاعر نیز مانند نقاش کوبیست می‌تواند تمام ابعاد یک چیز را به جای نشان دادن یک جنبه از آن، به نمایش بگذارد و منطبق با این دیداری کردن شعر و نشان دادن مفهوم با شیوه نوشتار و نقاشی با کلمات می‌توانست مفید باشد و شعر به مثابه نقاشی زبان مطرح گردد. همانطور که «در نقاشی کوبیسم «نقاش» سعی می‌کند به جای دوباره‌سازی یا تقلید ابعاد و پرسپکتیوهای موجود در طبیعت، نخست عناصر تصویری را که می‌خواهد ترسیم کند، تجزیه کند و به صورت قطعات جدا جدا درآورد، سپس آن‌ها را از نو به صورت ترکیبی بسازد. نتیجه این روش آن است که شکل‌های طبیعی به وسیله نقاش به صورت اشکال هندسی در می‌آید. در واقع شاعر شعر دیداری نیز همین کار را می‌کند او با تجزیه یک جمله ساده، عناصر آن را به شیوه مورد نظر خود می‌چیند و میان واژه‌های آن به مناسبت موضوع، آرایش ویژه‌ای ایجاد می‌کند که با تماشای آن می‌توان شکل و تصویر مورد نظر را دید.» (میرصادقی ۱۳۷۳: ۲۲۲)

در کنار این، نقش ایماژیزم (تصویرگرایی) نیز در ظهور شعر دیداری برجسته است. این مکتب با تأکیدی که بر ایماژ داشت تصویر را نه صنعت و زیبایی در شعر بلکه اساس شعر می‌دانست و «اصرار داشت که تصویرآفرینی از اجزای تزئینی شعر نیست، بلکه اساس شعر را

تشکیل می‌دهد. تأکید ایماژیست‌ها بر تصویرسازی و توجه به ایجاز و فشرده‌گی شعر، در پیدایش شعر تصویری و دیداری بی‌تأثیر نبوده است. نمونه‌هایی از این گونه شعرها را می‌توان در آثار آنان دید. برای نمونه، می‌توان به شعر «چرخ زنبه ی قرمز» از ویلیام کارلوس ویلیامز اشاره کرد.» (حسینی ۱۳۷۱: ۸۵) قرابت و نزدیکی شعر کانکریت به هنر نقاشی سبب شده است تا شمیسا در تعریف این نوع شعر بنویسد: «شعر تجسمی یعنی بیت یا مصرعی از بیت حالت تابلوی نقاشی را داشته باشد.» (شمیسا ۱۳۷۲: ۸۲) و تجسیم نیز در اصطلاح ادبیات: «به معنای مجسم و مصور کردن امری ذهنی است؛ یعنی امور انتزاعی را در حالت مادی قرار دادن با کلمات.» (محبتی ۱۳۸۰: ۱۷۴) همچنین در تعریف کلی شعر دیداری نوشته‌اند: «شعر دیداری در واقع به هر نوع شعری اطلاق می‌شود که صرفاً از حالت سمعی خارج شده و مخاطب جهت درک بهتر (لذت) نیازمند مشاهده متن باشد.» (مزدک پنجاه‌ای)

#### ۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در شعر دیداری، شعر به نقاشی نزدیک می‌شود؛ لازم به ذکر است که شعر از همه ظرفیت‌های زبان و واژگان و تصویر در جهت زیبایی آفرینی استفاده می‌کند و هنری است که از قابلیت‌های متفاوت کلمه بهره می‌برد. وحیدیان کامیار در مقاله «کنایه؛ نقاشی زبان» این اصل را مورد تأکید قرار داده که شیوه‌های بیانی از مهم‌ترین ترفندهای و شگردهای زیبایی آفرینی‌اند. او در مورد کنایه می‌نویسد: «کنایه نقاشی زبانی است، یعنی سخن را تا حد تصویر اعتلاء می‌دهد؛ هم سخن است و هم نقاشی - سخن است و دارای مفهومی و احیاناً پیامی، نقاشی است چون می‌تواند مفهوم پیام را نشان دهد. مثلاً اگر بگوییم «گدایی مکن» این سخن تنها مفهومی را ابلاغ می‌کند و فاقد هر گونه زیبایی است؛ اما وقتی خاقانی می‌گوید «دست کفچه مکن به پیش فلک»؛ دست کفچه کردن صورت تصویر «گدایی» است و دستی را در نظر مجسم می‌سازد که چون کفچه دراز شده است.» (وحیدیان کامیار ۱۳۷۵: ۵۵)

همچنین شمیسا صفت مخیل بودن در ادبیات را به نقاشی در زبان و با زبان، تعبیر کرده است: «وقتی می‌گوییم ادبیات کلام مخیل است؛ مراد این است که آفرینندگان آثار ادبی در زبان نقاشی می‌کنند.» (شمیسا ۱۳۷۳: ۱۸-۱۷) البته این نقاشی در ذهن است و به واسطه عناصر خیال، تصویرهای ذهنی پدید می‌آید. شعر دیداری (کانکریت) نیز همین عملکرد را دارد؛ با این تفاوت که تصویر در ذهن ایجاد نمی‌شود؛ بلکه بر روی صفحه کاغذ نقاشی

می‌شود. در تشابه کار شاعران جریان شعر کانکریت و نقاشان کوبیست نیز می‌آید: «هر دو می‌کوشند از نمودهای طبیعت، طرحی تازه بی‌افکنند و با انتقال حس درونی واقعیت‌ها، بیش از پرداختن به پوسته و صورت بیرونی آن، بر حدود تخیل بشری بیفزایند.» (انوشه ۱۳۷۶: ۱۱۷۰) کلمات دارای مفهوم و معنایی‌اند و علاوه بر آن شکل نوشتار نیز هماهنگ با این مفهوم در انتقال مفهوم یاری می‌رساند. این ویژگی را نیز می‌توان از عوامل زیبایی شعر دانست؛ چرا که زیبایی در هماهنگی است و در این نوع اشعار، هماهنگی شکل و صورت و مفهوم به بهترین وجهی جامه عمل به خود می‌پوشد.

در واقع شاعر در این شیوه نوشتار قصد آن را دارد تا از ظرفیت نوشتاری کلمات نیز در انتقال مفاهیم بهره‌بردار و «غرض شاعر؛ بیان مفاهیم انتزاعی از طریق بیگانه‌سازی در کلام و یا به وسیله آفرینش اشکال گرافیکی و هندسی است.» (دین محمدی کرسفی ۱۳۹۶: ۱۸۴) شعر کانکریت در حدود سال‌های ۱۹۵۰ در اروپا شکل گرفت و بانیان آن افرادی چون اوجین گومرینگر<sup>۱</sup>، اویویند فاهلستروم<sup>۲</sup> و گیوم آپولنیر<sup>۳</sup> بودند. پیشاهنگان این جریان «عنوان *concret poetry* را در ۱۹۵۵ میلادی از ماکس بیل<sup>۴</sup> معمار، نقاش و مجسمه‌ساز سوئیسی اقتباس کردند.» (ولک ۱۳۸۹: ج ۸/ ۴۹۶)

در شعر معاصر فارسی شعر دیداری متأثر از شعر دیداری (کانکریت) اروپا شکل گرفت. شاعران ایرانی چون طاهره صفارزاده، هوشنگ ایرانی، اسماعیل نوری علاء و ... به سرودن اشعاری منطبق با اصول این جریان شعری پرداختند. محمدعلی سپانلو از شاعران معاصر ایران نیز تلاش داشته است در برخی از اشعار خود از این ظرفیت استفاده کرده و شعر خود را دیداری کند. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به کاوش و بررسی و تحلیل تجارب سپانلو در این مورد پرداخته و اینکه ارتباط بین شعر و نقاشی به چه نحوی در شعر دیداری بروز می‌یابد و زیبایی هنری و لذت‌بخشی به چه نحوی در اشعار کانکریت سپانلو ظهور و نمود یافته است و سپانلو از چه تکنیک‌هایی در جهت دیداری کردن اشعار خود بهره‌برده از جمله سئوالات این پژوهش است.

<sup>۱</sup> Eugen Gomringer

<sup>۲</sup> Öyvind Fahlström

<sup>۳</sup> Apollinaire Guillaume

<sup>۴</sup> Max Bill

## ۲-۱. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

این پژوهش تلاشی است در جهت آشکار ساختن ارتباط بین هنرهای تجسمی بخصوص هنر نقاشی و شعر (شعر کانکریت). این مقاله تلاش دارد قرابت و نزدیکی این دو شاخه هنری را مورد مطالعه قرار دهد. محدوده پژوهش حاضر مطالعه اشعار دیداری محمدعلی سپانلو شاعر معاصر ایران است.

هدف پژوهش حاضر نیز این است تا در قالب بررسی اشعار کانکریت محمدعلی سپانلو، ارتباط بین این گونه شعر و هنر نقاشی را مجسم سازد؛ چرا که شعر کانکریت تلاش دارد خود را به نقاشی نزدیک کند و هنرهای تجسمی و نقاشی در اصل منبع الهام برای خلق این نوع شعر بوده‌اند. شاعر در این نوع شعر تلاش دارد تا مفاهیم و موضوعات را دیداری کند و تصویری عینی از مفاهیم و موضوعات ارائه داده و مفاهیم را نقاشی کند. بر این اساس، این پژوهش با هدف آشکار ساختن جلوه‌های زیبایی هنری و نزدیکی شعر کانکریت با هنرهای تجسمی در اشعار کانکریت سپانلو نگارش یافته و هدف دیگر تبیین و تحلیل نقش دیداری کردن شعر در ادراک مخاطب و تفهیم و القاء اندیشه و احساس و حالت از این رهگذر است. از این منظر این مقاله تلاش دارد تا دیداری کردن شعر را به مثابه بخشی از زیبایی در هنر شعر که نقشی ادراکی نیز دارد مورد تحلیل قرار دهد.

## ۳-۱. پیشینه پژوهش

در مورد ادبیات تطبیقی و مطالعات بینارشته‌ای در دهه‌های اخیر با رونق مطالعات تطبیقی، پژوهش‌های ارزشمندی صورت گرفته است. کتاب «درآمدی بر ادبیات تطبیقی» از فرانسوا یوست توسط دکتر انوشیروانی، لاله آتشی و رقیه بهادری ترجمه شده است. همچنین کتاب «درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی» توسط انوشیروانی و مصطفی حسینی ترجمه شده است. کتاب «ادبیات تطبیقی» در تعریف و توصیف و رویکردهای ادبیات تطبیقی از بهمن نامور تألیف گردیده است. همچنین کتاب «ادبیات تطبیقی» از علی مجید البدیری و معصومه نعمتی قزوینی در این موضوع انتشار یافته است.

غالب پژوهش‌ها در این مورد، در قالب مقاله بوده است. از پژوهشگران فعال در این زمینه می‌توان انوشیروانی را نام برد که مقالات متعددی در این زمینه به چاپ رسانده است و از پژوهشگرانی است که در شکل‌دهی ذهنیت جامع در مورد ادبیات تطبیقی نقشی مؤثر داشته است. از جمله این مقالات می‌توان مقالات «شکوفایی ادبیات تطبیقی در ایران»، «ادبیات تطبیقی و مطالعات بینارشته‌ای»، «آینده ادبیات تطبیقی در ایران»، «نابسامانگی

ادبیات تطبیقی در ایران» را نام برد. مقاله «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی» از هنری مارک ترجمه فرزانه علوی‌زاده نیز مقاله‌ای مفید در زمینه دیدگاه‌های رماک در مورد ادبیات تطبیقی و رویکردهای جدید در آن است.

در مورد شعر کانکریت (دیداری) نیز پژوهش‌های قابل توجهی انجام گرفته است. از مهم‌ترین منابع در این مورد کتاب «جریان‌شناسی شعر دیداری شنیداری» از مزدک پنجه‌ای است. در این کتاب گونه‌های مختلف شعر دیداری-شنیداری مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته و اشعاری از شاعران معاصر آمده است. در کتاب‌های «ساختار زبان شناسی شعر امروز»، «در خلوت روشن» از مهدی شادخواست، «جریان‌شناسی شعر معاصر» از علی حسین پور چافی نیز بخش‌ها و مطالبی به شعر کانکریت و دیداری و تجسمی اختصاص یافته است.

علاوه بر کتاب‌ها، پژوهش‌ها در قالب مقالات در مورد شعر دیداری و جلوه‌های آن در اشعار شاعران معاصر قابل توجه است. از نخستین پژوهش‌ها در این مورد در قالب مقاله را می‌توان مقاله «در جستجوی هویت شعر تجسمی» از اسماعیل نوری علا دانست. از دیگر مقالات می‌توان به مقالات «شعر تجسمی (کانکریت) در نیم‌نگاهی تحلیلی، انتقادی و تطبیقی» از نصرت‌اله دین محمدی کرسفی، «شعر کانکریت در گذشته ادبی ایران و عرب» از مجاهد غلامی، «تحلیل شیوه‌های تولید نشانه‌های دیداری در شعر معاصر» از علی کریمی فیروز جایی، «شعر دیداری و تجسمی» از عباس صفاری، «شعر کانکریت و یادی از طاهره صفارزاده» از سهیل محمودی، «بررسی جایگاه و چگونگی تصویر در شعر پلاستیک» از مجید یگانه و چندین مقاله دیگر نام برد.

## ۲. شعر کانکریت

در شعر کانکریت یا دیداری، دیدن با شنیدن در می‌آمیزد. (احمدی، ۱۴۰۱: ۳۴) شعر کانکریت قصد دارد مخاطب خود را از لذت چشم نیز برخوردار کند. همچنین از قابلیت شکل نوشتاری شعر در جهت القاء مفهوم و احساس و موضوع بهره ببرد.

باطنی در تاریخچه این جریان شعری در ادبیات ایران و اینکه این نوع شعر گونه‌ای هنجارگریزی نوشتاری است، می‌نویسد: «شعر تجسمی یا کانکریت از مدرن‌ترین جریان‌های شعری در ادبیات فارسی است که عمری پنج دهه‌ای در ادبیات ایران دارد. این نوع شعر گونه‌ای از هنجارگریزی نوشتاری است.» (باطنی، ۱۳۸۳: ۴۷) این نوع شعر را ترکیب گرافیک و

شعر می‌دانند و بر این‌اند که این نوع شعر با «کشیده شدن دامنهٔ کوبیسم به عرصهٔ ادبیات» (رضی ۲۰۰۹: نقل از شعیری ۱۳۸۸: ۴۲) محقق شده است.

در این نوع شعر مفاهیم و موضوعات دلخواه در هیأت یک تصویر، ارائه می‌گردد. این هیأت تصویری برگرفته از شکل نوشتاری حروف و کلمات می‌باشد. هدف این جریان شعری این است که «با سوق دادن لفظ به سوی تصویر یا با تداعی تصویر به وسیله لفظ سعی می‌کند به جای بافت کلامی بر بافت بصری متکی باشد.» (غریبی ۱۳۹۱: ۱۲)

این نوع شعر در راستای ماهیت هنر شعر که تلاش در رسیدن به نهایت هماهنگی و انسجام دارد خلق شده است؛ چرا که ارائه هیأت تصویری از یک مفهوم و موضوع نیز خالق هماهنگی فرم و موضوع است و می‌تواند در خلق زیبایی و لذت‌بخشی به مخاطب مؤثر باشد و همچنین در انتقال و القاء مفهوم و حالت نقش داشته باشد و پدید آمدن این نوع شعر «در واقع محصول کوششی است که شاعران برای دیداری کردن اشعار خود و القای بیشتر مقصود به کار بسته‌اند.» (حسن‌لی ۱۳۹۱: ۲۳۳)

در شعر محمدعلی سپانلو نیز می‌توان نمونه‌های زیبایی از اشعار کانکریت را دید. او در بسیاری موارد با بریده‌نویسی، نگارش پلکانی، زیر هم نویسی، تجزیه و جدانویسی واج‌های کلمه و طرق دیگر سعی داشته است شعر خود را دیداری کرده و مخاطب شعرش را از لذت بصری نیز برخوردار کند و در همین راستا القاء و انتقال مفاهیم و موضوعات را نیز در قالب این شکل نوشتار تسهیل کند.

## ۲-۱. پیوند هنر نقاشی و شعر در اشعار کانکریت محمدعلی سپانلو

در دورهٔ معاصر، شاعران ایرانی که در قالب‌های نیمایی و سپید شعر سروده‌اند کم و بیش تجربه‌هایی در شعر دیداری نیز دارند و در اشعارشان می‌توان آزمون این نوع شعر را دید. بخصوص برای تداعی مفاهیمی خاص، دیداری کردن این مفاهیم را مفید و مؤثر دیده‌اند و به این شکل، در هیأتی دیداری هم در انتقال مفهوم، تلاش پیوسته و هم ظرفیت‌های نوشتار را گوشزد کرده و هم خلق زیبایی کرده‌اند و در کنار لذت سمعی، لذت بصری آفریده‌اند. محمدعلی سپانلو از شاعرانی است که تلاش کرده از همه ظرفیت‌های سخن ادبی در جهت القاء و انتقال مفهوم و احساس و معنا استفاده نماید و منظور و مقصود خود را در مواردی در قالب هیأت دیداری کلام نیز بازنماید. بر این اساس در شعر او می‌توان به نمونه‌های زیبایی از هنرورزی در شعر دیداری (کانکریت) برخورد کرد.

او برای دیداری کردن شعر که شیوه‌های مختلفی چون «تجزیه و جدانویسی واحدهای شعر، گونه‌گون نویسی مصراع‌ها، کم و زیاد کردن تعداد هجاهای هر مصراع برای دستیابی به شکل‌های مورد نظر، بهره‌گیری از هنر خوشنویسی و فن صحنه‌آرایی، بهره‌گیری از نقاشی در کنار نوشتار، تکرار و ...» (رضی ۲۰۰۹: نقل از شعیری ۱۳۸۸: ۴۲) را برشمرده‌اند، شیوه جدانویسی و تجزیه واژگان و مصراع‌ها و واحدهای شعری و گونه‌گون نویسی مصراع‌ها را برگزیده است و به این شکل در قالب دیداری کردن شعر، مفاهیم و موضوعات را القاء کرده است.

در بند زیر سخن از «دهلیز» است؛ با اینکه شاعر به کمک کشیدگی مصوت بلند «آ» در پایان دهلیزها و همچنین علائم سجاوندی سه نقطه، درازای دهلیز را القاء کرده و به واسطه موسیقی، طول و درازای دهلیز را بازنموده است؛ ولی از دیگر ظرفیت زبان نیز در تداعی و القاء مفهوم مورد نظر خود بهره برده و آن همانا دیداری کردن شکل دهلیز در قالب نوشتار است؛ او چنان نوشته که گویی قصد داشته شکل دهلیز را نیز نقاشی کند و شکل نوشتار در خدمت القاء مفهوم و معنا و موضوع سخن درآمده است. به این شکل از جمیع امکانات بصری و آوایی در جهت تداعی معنای مورد نظر خود سود جسته است:

بعد از آن دهلیزها ...

دهلیزها....

دهلیزهای تار...

یادا یاد بی انجام (سپانلو ۱۳۹۵: ۱۰۲)

منتقدان ادبی، هماهنگی اجزای شعر را عامل زیبایی دانسته‌اند و «زیبایی عبارت از تناسب و هماهنگی است.» (شیله ۱۳۵۷: ۱۶۲) است. در هنر شعر این تناسب و هماهنگی چه تناسب موسیقی و مضمون باشد و چه تناسب شکل دیداری و مضمون، عامل زیبایی و لذت است. گرایش سپانلو به تصویری کردن این مفهوم نیز ریشه در درک مفهوم زیبایی هنری دارد.

او در شعر «پاییز رنگ» نیز وقتی به موضوع نشستن گنجشک‌ها روی سیم‌های برق می‌رسد، در پی دیداری کردن این موضوع به واسطه شیوه نوشتار برمی‌آید و به این موضوع شکلی دیداری نیز می‌دهد:

روی خطوط بی تپش سیم‌ها

گنجشک‌ها...

اندیشناک و تنها

خاموشند (سپانلو ۱۳۹۵: ۴۴)

مخاطب در این شعر با دیدن هیأت دیداری این موضوع، لذت بیشتری کسب می‌کند و چشم نیز قسم و بهره خود را از زیبایی به چنگ می‌آورد و بُعدی دیگر از نزدیکی نقاشی و شعر، رخ می‌نماید که گفته‌اند: «نقاشی شعر خاموش است و شعر نقاشی گویاست.» (نقل از انوشیروانی و آتشی ۱۳۹۰: ۲)

تصویرگری و نقاشی «بازو» با شکل نوشتار نیز در بند زیر مشهود است. شاعر کلمات «بیدار»، «بود» و «خنجر» را چنان نوشته که گویا بازویی به سوی بلندی دراز شده است. بحث در شعر نیز از «دستی بلند» است؛ شاعر همگام با موضوع در صورت نوشتار نیز به ترسیم شکل این دست پرداخته و هماهنگی فرم و مفهوم را خلق کرده است.

زخمی میان ابرو

دستی فراز خاک

دستی بلند و رهبر

بیدار

بود

خنجر (سپانلو ۱۳۹۵: ۲۴۱)

هدف از دیداری کردن، لذت بصری بوده است. نقاشی به یاری شعر آمده است و شعر به نقاشی نزدیک شده تا مفهوم را هر چه بهتر و آسان تر به مخاطب انتقال دهد و این نشان از رابطه بین این دو رشته هنری و بهره بردن از امکانات هم در جهت خلاقیت هنری است.

«تنهایی» مفهومی است که در بند زیر هیأتی دیداری به خود گرفته است و در قالب نوشتار نیز آمده است. شاعر می‌خواهد تنهایی پاسور (نگهبان) شب را در شکل نوشتار نیز ترسیم کند. برای این منظور، از جدانویسی و زیر هم نویسی برای تداعی این مفهوم استفاده و تولید نشانه‌های بصری کرده است و مضمون در شکل بیرونی و شیوه نوشتار نیز تجلی یافته است.

تنها

تنهاتر

از پاسور شب (سپانلو ۱۳۹۵: ۲۵۴)

همانطور که در تعریف شعر دیداری نوشته‌اند: «شاعر به جای آنکه معنا را بنویسد تصویری از آن را ترسیم می‌کند.» (حسن‌لی ۱۳۹۱: ۲۳۳) در بند فوق نیز «تنهایی» ترسیم شده و نقش گردیده است. شعر به کمال، شعری است که جمیع اجزاء آن هماهنگ با هم در انتقال و تداعی مفهوم عمل کند و همه بخش‌ها هماهنگی با هم به سوی هدف مشترک

بشتابد. شکل دیداری نیز یکی از این بخش‌هاست که شاعر توانا آن را در هماهنگی با سایر اجزاء قرار می‌دهد.

در بند زیر نیز شکل نوشتار، تجسم عینی مفهوم شعر بوده است؛ شاعر تلاش کرده است تا مفهوم «آویزان» بودن را دیداری کند و مفهوم «آویزان بودن» در هیأت دیداری شعر نیز ترسیم و نقاشی شده است.

ایستگاهی است پر از باران

در چشم تو

آویزان (سپانلو ۱۳۹۵: ۲۵۹)

شکل نوشتار به گونه‌ای بوده است که این مفهوم را انتقال داده و دیدن شکل نوشتار شعر لذتی مضاعف برای مخاطب ایجاد می‌کند. در واقع در اینجا هنر شعر و نقاشی به وحدت رسیده‌اند و عملکردی یکسان دارند و ارتباط بین این دو رشته هنری بسیار به هم نزدیک شده است.

در بند زیر نیز سپانلو با دیداری کردن شعر و شکل نوشتار قصد انتقال مفهوم را داشته است و بین مفهوم شعر و شکل نوشتار، هماهنگی خلق کرده است. «ریشه» یکی از کلماتی است که در متن شعر آمده است و شاعر چنان نوشته که گویی «ریشه» را نقاشی کرده است. شکل فرو رفتن ریشه در خاک با شکل نوشتار، هنرمندانه تصویر می‌شود و این ویژگی منطبق با مختصه‌های شعر تجسمی و دیداری است که در آن «ابیات و سطور شعر به ترتیبی قرار گیرند تا در مجموع، طرح و شکل خاصی بر صفحه کاغذ تشکیل دهند.» (داد ۱۳۷۱: ۱۹۵) در این بند هم شکل ریشه بر صفحه کاغذ نقش بسته و لذتی دیداری را خلق کرده است:

به خشکی قلمستان نو نظاره کنیم

که یخ

بدون عطر و زمان

ریشه را

فرو برده ست (سپانلو ۱۳۹۵: ۲۸۴)

گویی شاعر نقاش‌وار، کوشیده است تا شکل ریشه را نقاشی کند و شعر و نقاشی به هم پیوند خورده‌اند و ارتباط بین این دو رشته هنری هر چه آشکارتر گشته است و شعر، کارکردی نقاشی‌گونه یافته است.

سپانلو در بند زیر نیز قصد داشته تا شعر را دیداری کند و در این بند نیز شکل و حالت ریشه و فرو رفتگی آن در خاک با شیوه نوشتار تصویر شده است و شاعر در کمال هماهنگی فرم و مفهوم شعر از رهگذر هماهنگی شکل دیداری و مفهوم کوشیده است:

خوشا درخت که در انزوای چشم انداز

به ریشه های ممکن اشاره دارد

و در نهایت

به ما شناسنامه معلومی می‌بخشد

و نام منتخبی

که از یگانه شدن

یا جهان تازه

نخواهد گریخت (همان ۵۰۴)

درازی و فرو رفتن ریشه به شکل خمیده در خاک در قالب هیأت دیداری، ترسیم شده است. در بند زیر نیز تصویر ریشه به واسطه کلمات بر صفحه کاغذ نقش بسته است.

درخت شاعر

با ریشه‌های تازه

نفس می‌کشد (همان ۶۲۵)

قصد سپانلو از دیداری کردن شعر زیر نیز لذت دیداری از شعر بوده است؛ در کنار لذت شنیداری مخاطب با خواندن شعر و وجه دیداری آن نیز نوعی لذت کسب می‌کند و از این منظر است که می‌توان گفت «ادراک شعر دیداری صرفاً به شنیدن شعر صورت نمی‌پذیرد و بلکه جز با دیدن شعر و پیش چشم داشتن شکل‌های گوناگونی که از آرایش و چینش واژه‌ها و واج‌ها حاصل آمده، نمی‌توان فهمید. شکل‌گرایی در شعر اغلب متضمن معنی و دلالت‌آمیز است.» (بولفوس ۲۰۱۲: ۱۹۹)

این شکل دیداری را در بند زیر نیز می‌توان دید؛ آنچه جذابیت و گیرایی دارد بیشتر از اینکه مفهوم باشد، شکل نوشتار است و لذت بصری بیش از آنکه در این بند برخاسته از موسیقی کلام، تصویر آفرینی و دیگر اجزاء باشد برخاسته از نقاشی «رگبار» است و شاعر تلاش کرده است تا حالت رگبار را بر روی صفحه کاغذ تصویر کند. برای این منظور از گسسته‌نویسی و جدانویسی واج‌های کلمه در دیداری کردن شعر بهره برده است. او برای دیداری کردن شعر و تصویر شکل رگبار، واژه رگبار را به واج‌های «رگبا» و «رند» تقسیم کرده است.

پرندگان

بر پل

در انتظار

رگبا

رند... (سپانلو ۱۳۹۵: ۲۸۹)

لازم به ذکر است که شکستن و جدانویسی اجزای واژگان تهمیدی برای دیداری کردن شعر است و در این شیوه «شاعر به اقتضای تداعی بصری به چینش عناصر نوشتاری می‌پردازد و از این راه، تصویر یا نشانه‌ای بصری تولید می‌شود که در پیوند با محتوای شعر یا یکی از مؤلفه‌های معنایی شعر قرار می‌گیرد.» (کریمی فیروزجانی ۱۳۹۶: ۲۳۶) شاعر با نقاشی شکل رگبار در قالب نوشتار و بهره جستن کارکرد نقاشی، بین شکل و مفهوم هماهنگی ایجاد کرده و به این شکل غایت هنر را که ایجاد هارمونی و هماهنگی و تأثیر از این رهگذر است، جامه عمل پوشانده است.

عینیت‌بخشی و ارائه تصویری عینی از «دلتا» در بند زیر نیز به واسطه شیوه نوشتار محقق شده است؛ کلیت نوشتار به مثابه یک تصویر درآمده است و ابیات و سطور چنان ترتیبی یافته‌اند که طرح و شکل «دلتا» را بر روی صفحه کاغذ شکل دهند. کتاب دلتا

همیشه با دو حقیقت به انتهای فصل می‌رسد

ناپالم

یا

باران (سپانلو ۱۳۹۵: ۲۹۹)

در این شعر، نشانه‌های دیداری و کلامی ترکیب شده و بافتی منسجم را جهت گسترش معنا شکل داده‌اند و انسجام خلق شده به واسطه هیأت دیداری شعر، عاملی هنری در زیبایی است؛ چرا که «هنر در نهایت یعنی انسجام، جستجویی در پی نظم.» (پرین ۱۳۸۱: ۱۶۱) و این نظم و هماهنگی با پیوستگی شکل نوشتار و مفهوم، کمال هنری را سبب گشته است.

سپانلو در شعر زیر نیز تلاش کرده است تا بلندا و ارتفاع کوه‌ها را با شکل نوشتار نیز هماهنگ کند و شکلی دیداری به این شعر دهد. در واقع مفهوم «بلندی» و «ارتفاع» از شیوه نوشتار و زیر هم نویسی تداعی می‌شود و همانطور که علی‌پور در مورد شعر کانکریت نوشته: «هیأت فیزیکی و صوری واژه‌ها، تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست. شاعر به جای اینکه بنویسد، تصویری از آن را ترسیم می‌کند.» (علی‌پور ۱۳۷۸: ۲۲) در شعر زیر نیز

سپانلو به جای نوشتن مفهوم «بلندی» آن را بر روی صفحه کاغذ رسم کرده است. شاعر از امکانات تقطیع و سطر بندی در جهت خلق نشانه بصری استفاده کرده است. هدف شاعر این است که با نشانه دیداری مفهوم را انتقال دهد و به این شکل زیبایی آفرینی کند:

سهند

زاگرس

تفتان

دنا

گلو داغ

سبلان

البرز

هیمالیا

بالا (سپانلو ۱۳۹۵: ۳۶۶)

اینجاست که دیدگاه منتقدان شعر دیداری که باور دارند شعر دیداری قصد دارد به نقاشی نزدیک شود هر چه بیشتر قوت می‌گیرد؛ چرا که گویی شاعر می‌خواهد مفهوم «بلندا» و «ارتفاع» را نقاشی کند.

همچنان که شیوه نوشتار می‌تواند در نقاشی «ارتفاع و بلندی» مفید واقع شده و بدون نام بردن از ارتفاع، مفهوم آن را به مخاطب با شیوه دیداری کردن تداعی کند؛ به این شیوه می‌توان مفهوم «فرورفتگی» را نیز نشان داد و این شیوه به این شکل، امکانات قابل توجهی برای تداعی مفاهیم ایجاد می‌کند.

استخوان ریزه‌های پوسیده ست

استخوان محق‌ترین پسران

زیر باران

رسوب

خاک

مغاک (سپانلو ۱۳۹۵: ۴۰۰)

با نظر به اینکه «هر گونه چینش بصری عناصر کلامی و بصری در صورت متن، دارای معنای خاصی است و از نظام دستوری خاصی تبعیت می‌کند.» (نقل از هاتفی ۱۳۹۷: ۲۶۳) معنا و مفهوم فرو رفتن نیز در شعر بالا به بهترین وجهی با چینش عناصر کلامی تحقق یافته است. این شعر به شکل «مثلث» نگاشته شده است؛ مثلی که قاعده آن بالا و رأس آن

در پایین قرار دارد و به واسطه این شکل حرکت از بالا به پایین (از زمین به زیر زمین) و فرو رفتن در مغاک، نقاشی شده است.

«محاق» و فرو رفتن با شکل نوشتار در بند زیر نیز هنرمندانه تصویر شده است و شکل دیداری شعر در انتقال مفهوم «محاق» یاریگر خواننده است:

رو در هزیمتند

به سوی محاق

تا ورطه

نهایی

آفاق (سپانلو ۱۳۹۵: ۷۸۱)

در شعر «چراغ گورزا خاموش شد» وقتی سپانلو از «دود» سخن به میان می‌آورد، شکل نوشتار حالتی صعودی و خمیده به خود می‌گیرد تا منطبق با شکل ظاهری حرکت دود باشد و شاعر تلاش می‌کند با شیوه نوشتار، بالا رفتن دود را تصویر کند:

میان باغ

دودی

نیلگون

همبازی عصر زمستان است. (سپانلو ۱۳۹۵: ۴۵۲)

و به این وسیله لذت بصری به خوانندگان و مخاطبان شعر ببخشد و از ظرفیت‌های نوشتار کمال استفاده را برده و شعر را به نقاشی نزدیک کند.

در شعر زیر نیز شکل «پله» نقاشی شده است و شاعر تلاش کرده است واژه «پله» را که یکی از واژگان و مفاهیم شعر است در قالب دیداری نیز بازنماید. علاوه بر آن هیأت صعودی شعر نیز مفهوم «صعود» را بازنمایانده است.

پله وارند رشته پل‌ها

منطق پل

صعود رویاهاست

روی هم پا نهاده

می‌گذرند

تا سریر خدا

شتاب زده (همان ۶۰۴)

انتقال مفهوم با هیأت دیداری محقق شده است و شاعر با تجزیه کردن عبارات و مقطع‌نویسی این مهم را محقق کرده است و اینجاست که می‌توان به ارتباط کویسیم و شعر

دیداری پی برد؛ چرا که در نقاشی کوبیسم «نقاش سعی می‌کند به جای دوباره‌سازی یا تقلید ابعاد و پرسپکتیوهای موجود در طبیعت، نخست عناصر تصویری را که می‌خواهد ترسیم کند، تجزیه کند و به صورت قطعات جدا جدا درآورد. سپس آن‌ها را از نو به صورت ترکیبی تازه بسازد. نتیجهٔ این روش آن است که شکل‌های طبیعی به وسیلهٔ نقاش به صورت اشکال هندسی درمی‌آید.» (میرصادقی ۱۳۷۳: ۲۲۲) شاعر هم با زبان و نوشتار این کار را می‌کند و تلاشش بر این است تا با تجزیهٔ جملات، آن را به شکل دلخواه خود چینش کرده و نظم ویژه‌ای به آن دهد که مرتبط با مفهوم کلام اوست و به این شکل هماهنگی بین فرم و شکل نوشتار و مفهوم را ایجاد کند.

تداعی مفهوم «تنهایی» در بند زیر نیز با شیوهٔ نوشتار مقطع، میسر شده است. در واقع شکل نوشتار و هیأت دیداری نوشتار به کمک تداعی و القاء حس «تنهایی» آمده است و جدایی عبارات گویی جدایی و تنهایی انسان‌ها را انتقال می‌دهد. همچنین شیوهٔ نوشتار به گونه‌ای است که حرکت و گذر و عبور را تداعی می‌کند و به این شکل، معناها در تعامل متن و تصویر انتقال می‌یابند و پیوستگی این دو، قوت القاء و انتقال را سبب می‌شود.

چشم می‌بندم و

در رویایی

آسیایی

تنها می‌گذرم. (سپانلو ۱۳۹۰: ۶۱۸)

در بند زیر از شعر «عروس خزران» نیز شیوهٔ نوشتار در خدمت تداعی شکل «موج» بوده است؛ شاعر در بند زیر سخن از دریا و موج و خزر می‌کند و برای اینکه شکل نوشتار نیز حالت امواج دریا را تداعی کند و فرم و مفهوم دست به دست هم دهند، به تصویرگری «موج» با واژگان می‌پردازد.

روبان‌ش را بگشا

بگذار با موج برود

تاج عروس و

ماه قوم خزر (همان ۸۷۰)

امواجی که سرکش و خروشان به سمت ساحل می‌آیند و گویی برای بلعیدن ساحل دهان باز کرده‌اند. شاعر چون نقاشی قلم به دست گرفته و هجوم موج به سمت ساحل را نقاشی کرده و قرابتی بین شعر و نقاشی خلق کرده است.

در بندی از شعر «تعلیق» نیز سخن از معلق بودن و آونگ بودن است؛ این مفهوم را نیز سپانلو برای دیداری کردن مناسب دیده است و کلمات را چنان چیده است که شکل نوشتار نیز مفهوم «معلق» بودن را به مخاطب انتقال می‌دهد. تلاش شاعر بر این بوده است تا این حالت را نقاشی بکند.

و دهن عاشق

لب‌های امر ممنوع را می‌بوسد...

غروب

معلق است و

ارواح

بلا تکلیف (سپانلو ۱۳۹۰: ۸۷۶)

شاعر به کمک شیوه نوشتار معلق بودن و آونگ بودن را نقاشی می‌کند. به این شکل، اشعار دیداری نمونه‌هایی بی‌بدیل از تظاهر تقارب و نزدیکی شعر و هنر نقاشی می‌شوند و بر مراودات و داد و ستدهای این دو رشته هنری در جهت تقویت هم و بهره‌گیری از ظرفیت‌های همدیگر در جهت خلق زیبایی و تأثیر در مخاطب صحنه می‌گذارند.

### ۳. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر که به بررسی و مطالعه روابط بین شعر دیداری و هنر نقاشی و بررسی و تحلیل اشعار دیداری محمدعلی سپانلو پرداخته، عمق ارتباط بین این دو شاخه هنری را نشان داده است. سپانلو در این اشعار به مانند نقاشی تلاش داشته است تا مفاهیم را نقاشی کند و به این شکل به مخاطب لذت بصری بخشیده و کمال هنری را که در هماهنگی اجزاء هست عینیت بخشیده است. شکل نوشتار برای سپانلو، عرصه تداعی و القاء مفاهیم و موضوعات و خلق هماهنگی بین شکل نوشتار و مفهوم بوده است. او هر جا فرصتی یافته و عرصه را برای تداعی معنا با دیداری کردن شعر مناسب دیده، به آن پرداخته است. تکنیک‌هایی چون زیر هم‌نویسی مصراع‌ها، نوشتن پلکانی، مقطع و بریده بریده نوشتن و تجزیه واژگان، اصلی‌ترین تکنیک‌های کاربردی او برای دیداری کردن شعرند. او به این شیوه و دست یازیدن به این تکنیک‌ها شکل دهلیز، پله، مفهوم تنهایی، شکل ریشه، مگاک، ارتفاع و پاره‌ای مفاهیم دیگر را عینیت بخشیده و در هیأت نوشتاری، دیداری کرده است. این اشعار سپانلو، لذت مضاعفی را برای مخاطب ایجاد می‌کند و خواننده شعر علاوه بر لذت شنیداری، به واسطه کوشش شاعر برای تصویر کردن این مفاهیم و نقش بستن مفهوم بر

روی کاغذ از لذت دیداری نیز برخوردار می‌گردد و می‌توان گفت که با نگاهی اجمالی به شعر، مفهوم طرح شده در آن را نیز در می‌یابد و به خاطر می‌سپارد. به این شکل می‌توان ادعا کرد که حافظه دیداری نیز در سپردن این اشعار به ذهن به یاری مخاطب می‌آید و کارکرد لذت‌بخشی و خلق زیبایی و ادراک و تفهیم به هم می‌آمیزد و کمال هنری را که حاصل تناسب و هماهنگی است، خلق می‌کند و این همه به واسطه بهره‌گیری از ظرفیت‌های هنر نقاشی، عملی می‌شود.

## کتاب‌شناسی

- احمدی، پروین (۱۴۰۱)، «نقد عمیق‌گرا بر غزل اعتدال مبتنی بر آثار سیدرضا محمدی»، *پژوهش‌های نوین ادبی*، دوره اول، شماره ۲، صص ۲۷-۵۸
- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی)*، جلد ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹)، «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران»، *ویژه‌نامه نامه فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)*، دوره اول، شماره ۱ (۲)، صص ۵۶-۳۲
- انوشیروانی، علی‌رضا و آتشی، لاله (۱۳۹۰)، «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب»، *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، دوره ۳، شماره ۹، صص ۲۴-۱
- باطنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، *فرهنگ معاصر انگلیسی-فارسی*، چاپ ۴، تهران: فرهنگ معاصر.
- بوالفوس، زهیره (۲۰۱۵)، *التشکیل البصری فی الشعر الجزائری المعاصر، مجله کلیه الاداب و اللغات جامعه قسنطیبه*، دوره ۱۱، شماره ۴۰، صص ۲۲۸-۱۹۶
- پرین، لارنس (۱۳۸۱)، *شعر و عناصر شعری*، مترجم غلامرضا سلگی، چاپ ۲، تهران: رهنما.
- حسن لی، کاووس (۱۳۹۱)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.
- حسینی، صالح (۱۳۷۱)، *نیلوفر خاموش*، تهران: نیلوفر.
- داد، سیم (۱۳۷۱)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- دین محمدی کرسفی، نصرت‌الله (۱۳۹۶)، «شعر تجسمی (کانکریت) در نیم‌نگاهی تحلیلی و انتقادی و تطبیقی»، *متن پژوهی ادبی*، دوره ۲۱، شماره ۷۲، صص ۱۸۳-۲۰۶
- رماک، هنری (۱۳۹۱)، «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، ترجمه فرزانه علوی‌زاده، *ویژه‌نامه نامه فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)*، دوره ۲، شماره ۶، صص ۷۳-۵۴
- ساجدی، طهمورث (۱۳۸۷)، *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی*، تهران: امیرکبیر.
- سپانلو، محمدعلی (۱۳۹۵)، *مجموعه اشعار*، چاپ دوم، تهران: نگاه.
- شعیری، حمیدرضا و همکاران (۱۳۸۸)، «معنا در تعامل متن و تصویر: مطالعه نشانه‌شناختی دو شعر دیداری طاهره صفارزاده»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، دوره ۲، شماره ۶، صص ۷۰-۳۹.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *نقد ادبی*، تهران: فردوس.
- شیله، فیلیس (۱۳۵۷)، *شناخت زیبایی*، ترجمه علی اکبر بامداد، چاپ چهارم، تهران: کتابخانه طهوری.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوسی.
- غریبی، نوشین (۱۳۹۱)، «بررسی تجربه‌های نوشتاری -بصری (کانکریت) در شعر معاصر فارسی»، *دانشکده ادبیات دانشگاه کردستان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

کریمی فیروزجانی و همکاران (۱۳۹۶)، «تحلیل شیوه‌های تولید نشانه‌های دیداری در شعر معاصر»،  
*فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، دوره ۱۰، شماره ۳۷، صص ۲۴۹-  
 ۲۳۳.

محبتی، مهدی (۱۳۸۰)، *بدیع نو*، تهران: سخن.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳)، *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: مهناز.

هاتفی، محمد (۱۳۹۷)، «آشتی سازه‌ها در نظام حسی، ادراکی و کنشی متون پست مدرن (نقاشی،  
 عکس و شعر دیداری)»، *ادبیات پارسی معاصر*، دوره ۲، شماره ۸، صص ۲۶۹-۲۵۱.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵)، «کنایه؛ نقاشی زبان»، *نامه فرهنگستان*، دوره ۸، صص ۶۹-۵۵.

ولک، رنه (۱۳۸۹)، *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

Sharkey, John (۱۹۷۱), *The essence of a poem is inferred through a simple language pattern without necessarily having to 'read' it*, London: Lorrimer Publishing.

Higgins, Dick (۱۹۸۷), *pattern poetry: guide to an unknown literayure*, New york: state university of New york press.

## A discussion on the relationship between concrete poetry and visual arts and a critical analysis of Mohammad Ali Sepanlu's concrete poems

\*Yagub Norouzi<sup>۱</sup> - Barat Mohammadi<sup>۲</sup> - Nouria Yahu<sup>۳</sup>

۱. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Maku Branch, Islamic Azad University, Maku, Iran. (Corresponding author) Email: [yagub.norouzi@iau.ir](mailto:yagub.norouzi@iau.ir)
۲. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran.
۳. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Maku Branch, Islamic Azad University, Maku, Iran.

---

### Article Info (۳۰۵-۳۲۴)

### ABSTRACT

#### Article type:

Research  
Article

#### Article

#### history:

Received:

۲۰۲۵/۰۲/۱۰

Accepted:

۲۰۲۵/۰۸/۳۱

#### Keywords:

art  
Beauty  
painting  
concrete poetry  
Mohammad Ali  
Sepanlu

Poetry has always borrowed things from other arts for beauty and impact; it borrowed the rhythm from the art of music and tried to approach music; From the techniques of performing arts in order to approach the art of performance and from painting in order to visualize and objectify concepts. The poetry flow of concrete poetry, which is also known by other name visual poetry was formed in the early ۲۰th century in Europe under the influence of visual arts, cubism and imagism. This type of poetry aims to approach the art of painting, and the poet tries to present many concepts in a visual form, in the form of paintings and images, by using the visual possibilities of writing. Contemporary Iranian poets, inspired by this poetry movement. The reason for the tendency towards this movement lies in its artistic nature; Because art aims at perfection in deep structure and surface structure, and visual poetry, in addition to beauty and listening pleasure, also has visual beauty and an effort to create harmony between the theme and the form of writing. In Sepanlu's poems, we can see beautiful examples of concrete poems. By visualizing the poems, he has sought to convey and induce concepts and create harmony between the theme and the visual body of the poem. The necessity of the present research comes from the fact that so far no research has focused on the visual effects of Sepanlu's poems. The current research aims to analyze Sepanlu's concrete poems with descriptive-analytical method.

---



