فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
دانشگاه اصفهان
سال هفتم، شماره ۱، (پیاپی۱۲) بهار و تابستان۱۳۹٤، ص۸٦-۷۳

سطوح بلاغی خیال در تصاویر شعر معاصر

حسن دلبری* فریبا مهری **

چکیده

هدف مقالهٔ حاضر آن است تا با بررسی روند تصویرسازی‌های ادبی در قلمرو تخیّلات شاعرانه که از مباحث بنیادین و قابل‌توجّه در بلاغت امروزی است، به معرفی سطوح مختلف خیال در این تصاویر بپردازد. مسئلهٔ بنیادی این مقاله چگونگی تصاویر شعری معاصر از نظرگاه سطح و عمق و کارکرد، و گذر از لایه‌های سطحی و میانی تخیّل آنها به لایه‌های درونی و عمیق و نمایش توانایی‌های شاعران در عرصهٔ خیال‌پردازی و هنر تصویرگری آنهاست. در این خصوص، پس از معرفی لایه‌های مختلف تصویر در دو حوزهٔ تصویر سطح و تصویر اعماق و معرفی تصاویر اثباتی و اتفاقی با ذکر نمونه‌هایی برای هریک، این نتیجه حاصل می‌شود که میزان پیچیدگی شبکهٔ تصویری در شعر شاعران مختلف، ارتباطی مستقیم با شبکهٔ ذهنی آنان دارد؛ به‌گونه‌ای که سطوح مختلف این تصاویر به‌تدریج جزو ویژگی‌های سبکی آن شاعران می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر، تصویر سطح، تصویر اعماق، تصویر اثباتی، تصویر اتّفاقی

مقدمه

هر شاعری می‌کوشد تا شعر خود را با تصاویر هنری چاشنی بخشد. «شعـری که در آن تصویر نباشد شعر به حساب نمی‌آید» (یوسفی، ۱۳٦۱: ۱۱۳)؛ امّا گیرایی و جذّابیّت این تصاویر و موفّقیّت یا عدم‌موفّقیّت شاعـر، در ارائهٔ تصاویر شعری او، چیزی است که به میزان کاربرد عوامل تصویرساز در هر سروده‌ای برمی‌گردد. همچنان‌که در یک تابلوی نقّاشی، کاربرد هنرمندانه و ترکیب درست رنگ‌ها در کنار تکنیک‌های این هنر، بر اهمّیّت اثر و ارزش آن می‌افزاید. کاربرد عناصر تصویرساز بر پایهٔ سطوح بلاغی خیال در شعر و میزان توانایی شاعر در استفادهٔ درست و تأثیرگذار و اقناعی از این عناصر، در خلق تصاویر ادبی و هنرمندانهٔ او و در نتیجه اثربخشی هرچه بیشتر شعر وی مؤثر است.

در مقالهٔ حاضر، تصاویر شعر معاصر از منظر برون‌گرایی و درون‌گرایی (تصاویر سطح و اعماق) و از منظر کارکرد (تصاویر اثباتی و اتفاقی) ارزیابی شده است. این ارزیابی از سویی مستقیماً در ارتباط با سبک فردی شاعران معاصر و از سویی دیگر به صورت غیرمستقیم تا حدودی مبیّن سبک عصری این شاعران است. با وجود اینکه «تنها عدهٔ معدودی دارای سبک شخصی

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری (مسؤول مکاتبات) hassan_delbary@yahoo.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری
تاریخ وصول:۹۲/۲/۱۳ تاریخ پذیرش:۹۳/۲/۲۰

هستند و شاعران و نویسندگان دیگر در مقام foil و سیاهی لشکر فقط برای آن‌اند که تشخّص سبکی این هنرمندان صاحب سبک شناخته آید» (شمیسا، ۱۳۸٤: ۹۵). نمونه‌هایی که در این مقاله آمده است از میان شاعران معاصر در طیف‌های مختلف زبانی و اعتقادی برگزیده شده‌است تا استنتاج آن تا حدودی مبتنی بر کلیت شعر معاصر باشد، نه شعر تعدادی از شاعران صاحب سبک. بدین ترتیب نتیجهٔ حاصل می‌تواند تا حدی مبیّن سبک عصری شاعران باشد.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ تصاویر شعری به طور عام و تصاویر شعر معاصر به طور خاص، پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است و در ادامه به تعدادی از مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود؛ اما گونه‌ای از تقسیم‌بندی تصاویر شعر معاصر که در مقالهٔ حاضر آمده‌است؛ در نوع خود مسبوق به سابقه‌ای نیست. تألیفات و پژوهش‌های مرتبط با این موضوع به شرح زیر است: ۱- کتاب *بلاغت تصویر* از دکتر محمود فتوحی رودمعجنی که در این نوع، اولین و اصلی‌ترین منبع موجود است و اساس این مقاله نیز تقسیم‌بندی همین کتاب بوده است. ۲- کتاب *صور خیال در شعر فارسی* از محمدرضا شفیعی‌کدکنی. ۳- کتاب *طلا در مس* از رضا براهنی (دو کتاب اخیر با وجود اینکه مباحثی در بارهٔ تصویر در شعر دارند به معرفی و ارزیابی تصاویر از منظری که در مقالهٔ حاضر پرداخته شده‌است نپرداخته‌اند). ٤- مقالهٔ «تصویر در شعر سپید» چاپ شده در مجلهٔ علمی-پژوهشی ادبیات پارسی معاصر(در این مقاله با وجود اینکه اشاره‌ای به تصاویر سطح و اعماق شده‌است؛ موضوع و شیوهٔ کار در آن تفاوتی ماهوی با مقالهٔ حاضر دارد). جز موارد مذکور، پژوهشی دیگر که مستقیما مرتبط با موضوع این مقاله باشد صورت نگرفته است، یا لااقل نگارندگان رؤیت نکرده‌اند.

۱- **ماهیت تصویر**: تصویر که در ادبیات فارسی آن را معادل ایماژ اروپاییان در نظر گرفته‌اند در معنای تخصّصی؛ نخستین بار، توسط شفیعی‌کدکنی با تعریف زیر در کتاب *صور خیال در شعر فارسی* مطرح شد: «تصرّف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را **خیال** یا **تصویر** می‌نامیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷). و دیگران نیز به تناسب، تعاریفی از آن ارائه کردند که به تعدادی از آنها اشاره می‌شود:

«تصویر، هرگونه کاربرد زبان مجازی است که شامل همهٔ صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل، حسّ‌آمیزی، اسطوره و...شود» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸٦: ٤۵)؛

«مراد از تصویر، چیزی است که اروپائیان به آن ایماژ و گذشتگان ما به آن تشبیه، استعاره و مجاز گفته‌اند» (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۲۰۵)؛

«ایماژ یا تصویرخیال در اصطلاح ادبی، اثری ذهنی یا شباهت قابل‌رؤیتی است که به وسیلهٔ کلمه، عبارت یا جملهٔ نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربهٔ حسّی او به‌وسیلهٔ آن به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۷٤)؛

«تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به وسیلهٔ آن، شاعر به کلمات و اشیاء رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آنها می‌نهد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرّین‌کوب، ۱۳٦۷: ۱۹۰)؛

«تصویر عبارت از نحوهٔ خاصّ ظهور یک شیء در شعور انسانی است یا به طریق اولی، تصویر طریقهٔ خاصّی است که شعور انسانی به وسیلهٔ آن، یک شیء را به خود ارائه می‌دهد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۳)؛

«تصویر، توصیف تخیّلی یا مقایسه‌ای تخیّلی است که منجر به ایجاد نقشی در ذهن خواننده یا شنونده می‌شود. در مباحث ادبی، خیال و تصویر در برابر ایماژ، به مجموعهٔ تصرّفات بیانی و مجازی‌ای اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات، تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد» (داد، ۱۳۸۲: ۱۳۹)؛

«به طورکلّی، خیال و تصویر هنگامی رخ می‌نماید که حادثه‌ای در منطق عقلی و عمومی کلام بـه وقـوع پیونـدد و جـایش را بـه نوعی مجاز بدهد» (احمد سلطانی، ۱۳۷۰: ۸)؛

«تصویر صورتی است از طبیعت، که در آیینهٔ ذهن منعکس می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳٦٤: ۱۵۸).

اگر از میان تعاریف ارائه‌شده برای تصویر، تعریف شفیعی کدکنی را مبنا قرار دهیم: («تصرّف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او بـرای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت... ») (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷) و از دیگر سو عاطفه یا به تعبیری «افسون شاعرانه» (ولک، ۱۳۵۷: ٤۳) را اصلی‌ترین عنصر شعر بدانیم- چنان‌که هست- «هیچ مفهومی تا صبغهٔ عاطفی به خود نگیرد نمی‌تواند وارد قلمرو شعر شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۷۰)، خیال و عاطفهٔ شعری دو عامل مهم تصویرساز در عرصهٔ کلام مخیّل یا شعر هستند.

تصویرهای شعری بسته به عمق خیال و عاطفهٔ شاعران، متفاوت با یکدیگرند. هرچه شاعری در اثر خود از خیال، عاطفـه و اغراق‌های شاعرانـهٔ بیشتری بهره جوید، مسلّماً تصاویر ارائه‌شده در سروده‌های وی شگفت‌انگیزتر و در نتیجه تأثیر آن بـر خواننده عمیق‌تر و شعر وی موفّق‌تر است؛ بنابراین کمیّت و کیفیّت تخیّل و بار عاطفی، دو مؤلفهٔ مهمی است که هر تصویر شعری همواره برای جاودانگی، به آن نیازمند است؛ از همین روست که به زعم بعضی منتقدان «به‌جز تخیّل بشری، واقعیّتی در ادبیّات وجود ندارد»(فرای، ۱۳٦۳: ٦۰) و از سویی دیگر، تخیّل بدون بار عاطفی و احساسی، عنصری خشک و بی‌روح است و کار چندانی از پیش نخواهد برد.

۱-۱-سطوح مختلف تصویر: بر اساس تقسیم‌بندی فتوحی رودمعجنی، تصویرها از حیث برون‌گرایی و درون‌گرایی به تصویرهای سطح و اعماق (ر.ک: فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸٦: ٦۲) و از حیث کارکرد، به تصویرهای اثباتی و اتّفاقی (همان: ۵۸)، تقسیم می‌شود؛ از همین روی، بنیاد این مقاله بر سطوح مختلف خیال و بررسی تصاویر شعری از نظرگاه سطح و عمق است و در همین باره لازم می‌نماید تصویـرهای اثباتـی و اتّفاقی نیز بیشتر بررسی می‌شوند؛ لذا این تقسیم‌بندی با توجّه به اینکه شعر معاصر، موضوع اصلی مقالهٔ حاضر است، با ذکر نمونه‌هایی از تصاویـر یادشده در این سروده‌ها، دنبال می‌شود.

۱-۱-۱-تصاویر از منظر برون‌گرایی و درون‌گرایی: تصاویر شعری به تناسب کارکرد تخیل در آن از تصاویر سطح به سمت تصاویر اعماق ارتقا می‌یابند. بدیهی است این تخیل چنان‌که در سطر بعد خواهد آمد، از نوع تخیل ثانویه است. از این نظر تصاویر شعری به تصاویر سطح و اعماق تقسیم شده‌اند.

۱-۱-۱-۱-تصویر سطح: از نظرگاه ارزشمندی و میزان کارآمدی هنری، تصاویر سطح، ساده‌تـرین تصاویـر شعـری هستند؛ زیرا در این‌گونه از تصاویر، با سطح نازلی از تخیّل- «تخیّل اوّلیّه یا عام» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۷۳-۷٤)- و عاطفهٔ شعری «وصف» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸٦: ۷۰)- مواجهیم.

تخیّل اوّلیّه یا عام، حاصل تلاش ذهن برای دست یافتن به تصویر اوّلیّه از یک شیء است که پس از شنیدن واژهٔ آن در ذهن تداعی می‌شود. این نوع از تخیّل کاملاً غیرارادی است و مربوط به نازل‌ترین سطح ادراکات حسّی می‌شود. آنچه از این طریق تصویر می‌شود، برداشتی است عینی از واقعیّت‌های خارجی پدیده‌های پیرامون ما در طبیعت. وصف نیز ضعیف‌ترین و ابتدایی‌ترین حالت ارتباطی شاعر با اشیاء و جهان اطراف اوست (همان).

در نقطهٔ تلاقی این دو مؤلّفه، تصاویر سطح شکل می‌گیرد، تصاویری واقعی و به دور از ابهام و قابل‌درک در قلمرو محسوسات که نیازی به تبیین آنها نیست و غالباً از سطح زبان عادی و ارتباط‌های معمولی و حسّی میان واژه‌ها فراتر نمی‌رود. اخوان ثالث در بندی از شعر «طلوع» می‌گوید:

پنجره باز است/ آسمان پیداست، بام روبه‌رو پیداست/ اینک اینک مرد از خواب‌پریدهٔ چشم و دل هشیار/ می‌گشاید خوابگاه کفتران را در/ و آن پس یزدان رنگارنگ و دست‌آموز، بر بی‌آذین بام پهناور/ «قور قو بقّور قو» خوانان/ با غرور و شادخواری دامن‌افشانان/ می‌زنند اندر نشاط بامدادی پر (اخوان ثالث، ۱۳۸۵: ۱۳۳).

شبکهٔ تصویری شاعر در این بند، هیچ ابهامی را برای خواننده به دنبال ندارد. این تصویر، روایتی است سطحی از حضور مردی به همراه کبوترانش بر فراز بام که شاعر آن را از پنجرهٔ باز اتاقش می‌بیند. از همین گونه است تصویری که فروغ فرخزاد از بازی‌های دوران کودکی خود ترسیم می‌کند:

«گوشواری به دوگوشم می‌آویزم/ از دو گیلاس سرخ همزاد/ و به ناخن‌هایم برگ گل کوکب می‌چسبانم (فرخزاد: ۱۳۷۹: ۳۰۳).

یا:

زندگی شاید/ یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد» (همان: ۳۰۳).

به جز مشبّه این تصویر که یک مفهوم عقلانی است مابقی اجزای تصویر کاملاً حسی و قابل‌درک است.

یک لایهٔ دیگر از تصاویر سطح، همان وصف‌های حسّی و ساده‌ای است که ادراکش برای همه آسان است؛ وصف‌هایی که با معیارهای عقلی و منطقی سازگاری دارد، برای نمونه در قطعه شعری با عنوان «کودک» از نادر نادرپور می‌خوانیم:

«چشم‌هایش: چشم‌های گربه‌ای در آفتاب صبح/ پنجه‌های بسته‌اش: انجیرهای کوچک شیرین/ آه رگ‌هایش/ در لعاب پوستی شفاف‌تر از نور/ عنکبوتی کهربایی رنگ/ در حباب حبه انگور» (نادرپور، ۱۳۸۱: ٤٦۷).

این یک نمونه از تصاویر سطح است. شاعر با آوردن تشبیهاتی کاملاً حسی، به خواننده، تصویری از یک نوزاد، با چشمانی روشن و درخشان، پنجه‌های بسته و پوستی شفاف و لطیف که از ورای آن، رگهایش پیداست، ارائه می‌کند. خوانندهٔ این شعر نیازی به تکاپوی ذهنی برای درک تصویر ندارد. از این تصویرها در شعر نادرپور فراوان به چشم می‌خورد شاید از همین روست که برخی او را شاعری تصویرگرا «با گوشه چشمی به تصویرپرداز بزرگی همچون منوچهری» (سلحشور، ۱۳۸۰: ۱۹) دانسته‌اند.

در حوزهٔ شعر کلاسیک معاصر نیز تصویرهایی از این دست که تداعی کنندهٔ تصاویر سبک خراسانی است دیده می‌شود:

ماه از خلال شاخ درختان دمید و ریخت — در جام عاشقان طبیعت شراب‌ها
با تارهای طرهٔ سیمین خویش دوخت — اشجار را به دامن لرزان آب‌ها
چون جیوهٔ رها شده بر سطح آینه — در جسم زنده رود قرار و سکون نبود
جز پیچ و تاب و لرزش و عزم و درنگ آب — نقشی بر آن صحیفهٔ سیماب‌گون نبود

(پژمان بختیاری، ۱۳٦۲: ۳۸۸)

همین تصاویر سطح، گاه با وجود اینکه به سادگی درک می‌شوند، پس از خوانش، ذهن را تا مدتی درگیر خود می‌کنند:

تنهایی‌ام آخرین قوچ غمگینی است/ که از نژادش فقط شاخ‌هایی بر دیوار مسافرخانه‌ای/ باقی مانده است (ساری، ۱۳۸۷: ۱٤٦)

بسامد این‌گونه تصاویر (سطح) در شعر شاعران، معمولاً چندان بالا نیست؛ زیرا شعر عرصهٔ کلام مخیّل است و شاعران چه بسا همواره در پی آن‌اند که تصویرآفرینی‌های عمیق‌تر و زیباتری داشته باشند تا شعرشان مورد استقبال بیشتری قرار گیرد.

شاعر در دنیای شاعرانهٔ خود به آگاهی‌هایی فراتر از شعور عادی دیگران می‌رسد در این دنیای شاعرانه «تصویر عبارت از نحوهٔ خاصّ ظهور یک شیء در شعـور انسانی است یا بـه طریق اولی، تصویر طریقهٔ خاصّی است که شعور انسانی به وسیلهٔ آن، یک شیء را به خود ارائه می‌دهد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۳). بنابراین با بار عاطفی‌ای که شاعر بر دوش واژه‌ها قرار می‌دهد و رستاخیزی که در آنها پدید می‌آورد، بسیار طبیعی است که تصاویر خود را فقط در سطح نیافریند و در اعماق نیز سیری همیشگی داشته باشد؛ چنان‌که حمید زرّین‌کوب در مجموعه مقالات خود اشاره کرده است: «تصویرسازی در شعـر، نوعی آفرینش هنری است کـه بـه وسیلهٔ آن، شاعر بـه کلمات و اشیاء رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آنها می‌نهد و به یاری این تصاویر دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرین‌کوب، ۱۳٦۷: ۱۹۰)

از سویی دیگر، حتّی در همین تصاویر سطحی، شاعر، فضای تصویری شعر خود را تا پایان، در یک راستا (محـور تصویرهای سطح) حفظ نمی‌کند و در بسیاری از مـوارد دیده می‌شود که شعری با تصویرهای سطحی آغاز شده است اما به‌سرعت وارد فضاهای عمیق‌تر و خلق تصاویری پیچیده‌تر می‌شود. از این رو، کمتر می‌توان شعری را یافت کـه شاعر در آن، فضای تصویرهای خود را تا پایان برمبنای تصویرهای سطح حفظ کرده باشد؛ چنان‌که در نمونه‌های زیر می‌بینیم:

«آن بلوط کهن آن‌جا بنگر/ نیم پاییزی و نیمیش بهار/ مثل این است که جادوی خزان/ تا کمرگاهش با زحمت، رفته است و از آن جا دیگر/ نتوانسته است بالا برود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۵۸).

در این تصویر که شاعر به آن بن‌مایه‌های خیالی بخشیده است، خزان جادویی انسان‌نما ترسیم شده است که در بالارفتن از درخت چون انسان‌ها متحمّل سختی و زحمت می‌شود و گاه همانند آنها درمی‌ماند.

یا:

«ریخته سرخ غروب/ جابه‌جا بر سر سنگ/ کوه خاموش است/ می‌خروشد رود/ مانده در دامن دشت/ خرمنی رنگ کبود» (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۷).

سپهری با ذکر خاموشی برای کوه و خروشیدن برای رود که در مقولهٔ اسنادهای مجازی جای دارند، تصویرهایی رو به عمق به خواننده می‌نمایاند؛ این ویژگی را می‌توان در تصویر دیگری از منوچهر آتشی دید؛ جایی که شاعر در توصیف طلوع خورشید می‌گوید:

«دو رشته جبال پریده رنگ/ از انحنای دور/ سر برکشیده‌اند/ وز تنگنای زاویه مبدأ/ ناو عظیم خورشید/ بار طلا می‌آورد از شهرهای شرق» (آتشی، ۱۳۸۰: ۵۲).

یا وقتی می‌خوانیم:

«کشیده قامت من/ آوازی به سینه دارد/ هم از آب و هم از آتش/ پک می‌زنم/ گل‌های سرخ/ باز/ می‌شوند» (منزوی، ۱۳۸۸: ۷۸)

شاعر به جای اینکه بگوید زغال‌ها روشن می‌شود، با کاربرد استعاری «گل‌های سرخ باز می‌شوند»، تصویر خود را از فضای سطحی آن خارج می‌کند و عامدانه ذهن و ضمیر خواننده را با یک ابهام هنرمندانه و به دنبال آن لذّتی دوچندان روبه‌رو می‌سازد..

با توضیحاتی کـه گذشت، به نظر می‌رسد کـه شاعران تمایلـی بـه حفظ تصویـرها در سطح ندارند و اغلب می‌کوشند تصاویر شعری خـود را به زیور خیال و عاطفهٔ شعری عمیق بیارایند و در این میان به کمک همین ویژگـی، به حفظ رسالت اقناعی شعـر خود در طول زمان و در میان مخاطبان کمک می‌کنند؛ از همین روست کـه در غالب اشعار با تصاویر سطحی کمتری مواجهیم.

در همین جا باید یادآور شد که مرز ریاضی‌واری میان تصاویر سطح و عمق وجود ندارد و چه بسا تصویری در گزاره‌های مختلف یک شعر میان سطح و عمق در سیلان باشد؛ مثل نمونهٔ زیر از شفیعی کدکنی:

بر ساقه‌های سربی سنجد ستاره‌ها/ آویخت از چکین سحرگاهی بهار/ باران نرم‌بار علف کش/ شست از غبار پار/ جاجیم باغ و منظر دیدار (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۷۵)

۱-۱-۱-۲-تصویر اعماق: یک شعر برای اینکه تأثیرگذاری بیشتری بر خواننده داشته باشد و در این میان بتواند در ذهن و خاطرهٔ زمان، سهم بیشتری از ماندگاری را به خود اختصاص دهد، باید از حیث تخیّل و عاطفهٔ شعری عمیق‌تر باشد و این مستلزم آن است که شاعر، آگاهانه خوانندهٔ خود را هرچه بیشتر به فضاهای ذهنی و انتزاعی سوق دهد و این همان نکته‌ای است که بسیاری از صاحب‌نظران بر آن اصرار دارند: «آثار هنری به‌طور عام و آثار شعری به وجه خاص باید نشان دهندهٔ درجه‌ای از ابهام و پیچیدگی‌های ناشی از انتزاعی بودن باشند» (رید، ۱۳۷۸: ١٦).

در روند خلق ابهام و پیچیدگی، شاعر باید بر غنای لایهٔ میانی زبان خود بیفزاید؛ «لایه‌ای که کلّ دستگاه تصویرگری شاعر در آن قرار دارد؛ همان لایه‌ای که زبان شعر را از زبان روزمرّه جدا کرده و صنایع شعری در آن شکل می‌گیرد» (زرقانی، ١٣٨٤: ٣١). در این فرایند، فتوحی رودمعجنی، سیر استعلایی تصویرگری از حس به عالم ذهن را این‌گونه ترسیم می‌کند: «تشبیه حسّی در فروترین مرتبهٔ ادراک حسّی قرار دارد. بعد از آن استعاره است که از تشبیه درونی‌تر است. تمثیل در مرحلهٔ بالاتری که ساحت عقلانیّت است قرار دارد و نماد در بالاترین مرحلهٔ فعّالیّت ذهنی جای می‌گیرد» (فتوحی رودمعجنی، ١٣٨٦: ٢٧٣- ٢٧٤)؛ به بیان دیگر، قلمرو این گونه از تصاویر، کاربردهای مجازی زبان است که تصاویری عمیق و ژرف را در خود جای می‌دهند «صناعات و آرایه‌هایی مثل نماد، تمثیل رمزی، حسّ‌آمیزی، پارادوکس، اسطوره، تلمیحات اساطیری و ... شگردهای تصویرپردازی ادراکات ژرف و عمیق‌اند» (همان: ٦٧)و این فرایند یعنی خلق تصاویری که از آنها با عنوان تصاویر اعماق یاد می‌شود.

بنابراین تصویر اعماق، نقطه مقابل تصویر سطح است؛ تصویری مبهم و کاملاً پیچیده که به علّت خیال‌ورزی‌های عمیق شاعرش، تکاپو و تلاش ذهنی دوچندانی را می‌طلبد و درک این گونه از تصویرها، لذّت‌های خاصّ خود را برای خواننده به همراه می‌آورد. در این‌گونه تصاویر، «شاعر با کمک احساس و تخیّل خود، اشیاء را چنان می‌بیند که می‌خواهد، نه چنان‌که هستند» (صفا، ١٣٦٩، ج٥: ٥٦٢). این تصویرها از سطح ادراکات حسّی فراتر می‌روند. خواننده در مواجهه با این تصاویر عمیق، برای آنها، مصادیق خارجی نمی‌یابد؛ زیرا این تصاویر با حواس پنج‌گانه قابل‌درک نیستند. او در این میان، تنها با سپردن این تصویرها به عالم خیال و عاطفه به درک آنها نایل می‌شود.

تصاویر اعماق را باید در قلمرو «تخیّل ثانویه» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۷۳- ٧٤) و روابطی عاطفی همچون «همدلی، یگانگی و حلول» (فتوحی رودمعجنی، ١٣٨٦: ٧٠) جست‌وجو کرد. از جملهٔ این تصاویر در شعر معاصر، می‌توان با گزینش‌هایی عامدانه از تصاویری با سطوح مختلف یاد کرد که بسته به درجهٔ تخیّل و بار عاطفی نهفته در آنها، باید برای درک بهتر، از مرحلهٔ حس گذشت و به قلمرو فراحس و دنیای خیالات رسید.

پیراهن بختم را ترسم نتواند دوخت

خورشید که صد سوزن بر سر ز طلا بسته (بهبهانی، ۱۳۷۷: ۱۹۹).

تصویر خورشید با صد سوزن طلایی بر سر، هرچند تکاپوی ذهنی چندانی را نمی‌طلبد و برای خیلی از اذهان قابل پذیرش و تصوّر است، باز هم خواهان کاربرد سطوحی از تخیّل است؛ به‌ویژه وقتی که شاعر بحث دوختن پیراهن بخت خود را در قلمرو اسنادهای مجازی، مطرح می‌کند.

یا:

بسترم/ صدف خالی یک تنهایی است/ و تو چون مروارید/ گردن آویز کسان دگری... (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۲).

شاید در نگاه نخست، تشبیه بستر به صدف خالی، یک تشبیه ساده باشد؛ اما در این تصویر، با طیفی از بار عاطفی مواجهیم که لذّتی بیش از یک تشبیه حسّی را به خواننده منتقل می‌کند. این لذّت دوچندان می‌شود وقتی که شاعر، بن‌مایه‌های خیالی و عاطفی بیشتری را در بدنهٔ تصویر تعبیه می‌کند؛ مانند شعر زیر که با کاربرد عناصری چون سایه‌روشن ماه، ماه پریده‌رنگ، پرتوی چو دود، موّاج، نور سرد و خستهٔ مهتاب، هالهٔ امید و... بر گنگی و ابهام هرچه بیشتر فضای آن که خاصّ تصویرهای رمانتیسمی است، می‌افزاید:

در زیر سایه روشن ماه پریده رنگ/ در پرتوی چو دود غم‌انگیز و دلربا/ افتاده بود و موی سیاهش به دست باد/ موّاج و دلفریب... در نور سرد و خستهٔ مهتاب، کوهسار/ چون آرزوی دور، چون هالهٔ امید/ یا چون تنی ظریف و هوسناک در حریر/ می‌خفت در نگاه/ وز دشت‌های خرّم و خاموش می‌گذشت/ آهسته شامگاه... (تولّلی ۱۳۷٦: ٦۰- ٦۱).

این ویژگی را می‌توان با نوساناتی درکمیّت و کیفیّت خیال و عاطفهٔ شعری، در مثال‌های دیگری نیز دید:

شب به روی شیشه‌های تار/ می‌نشست آرام، چون خاکستر تب‌دار/ باد نقش سایه‌ها را در حیاط خانه هر دم زیر و رو می‌کرد/ پیچ نیلوفر چو دودی موج می‌زد بر سر دیوار/ در میان کاج‌ها جادوگر مهتاب/ با چراغ بی‌فروغش می‌خزید آرام/ گویی او در روح ظلمت، روح سرگردان خود را جست‌وجو می‌کرد (فرخزاد: ۱۳۷۹: ۸۵)؛

«می‌چکد سمفونی شب/ آرام/ روی دلتنگی خاموش غروب/ مغرب از آتش افسردهٔ روز/ بی‌صدا می‌سوزد» (شاملو، ۱۳۸۹: ۳۲۵)؛

پسر روشن آب، لب پاشویه نشست/ و عقاب خورشید، آمد او را به هوا برد که برد (سپهری، ۱۳۸۵: ۳٥٦)؛

با هزاران سوزن الماس/ نقره دوزی می‌کند مهتاب/ روی ترمهٔ مرداب... (شاملو، ۱۳۸۹: ۱۷۸)؛

و جنگل میدان است/ و هر درخت سواری است/ پا در رکاب گردباد/می‌پیچد و پیش می‌آید (علی پور، ۱۳۸٦: ۷۱)

در نهفت پردهٔ شب/ دختر خورشید/ نرم می‌بافد/ دامن رقّاصهٔ صبح طلایی را... (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۷۹)؛

آب می‌غرّد در مخزن کوه/ کوه‌ها غمناک‌اند/ ابر می‌پیچد، دامانش تر/ وز فراز درّه «اوجا»ی جوان، بیم‌آورده بر افراشته سر (یوشیج، ۱۳۸۹: ٦٦۰)؛

ناگاه ترکید بغض تندر/ در صبر ابرها/ پاشید خون صاعقه/ بر سبزهٔ جوان (شفیعی کدکنی،۱۳۷۷: ۱٦۳)؛

باغ بی‌برگی/ خنده‌اش خونی است اشک‌آمیز/ جاودان بر اسب یال افشان زردش می‌چمد در آن/ پادشاه فصل‌ها، پاییز (اخوان ثالث، ۱۳۸٥: ۸۸)؛

کودک زیبای زرّین موی صبح
شیر می‌نوشد ز پستان سحر
تا نگین ماه را آرد به چنگ
می‌کشد از سینهٔ گهواره سر (مشیری، ۱۳۷۷: ۱۷٤).

در نمونه‌هایی که آورده شد، تصویرآفرینی‌های متنوّع، بدیع و در عین حال ماندگار شاعران در قلمرو ناپیداکرانه‌ی کاربردهای مجازی زبان به‌ویژه حوزهٔ تشبیه، اسنادهای مجازی و تشخیص شکل گرفته است. در نمونه‌های پیش رو، شبکه‌های تصویری دیگری آورده می‌شود که با کاربرد استعاره، سطح عمیق‌تری از خیال را در خود جای داده است.

استعاره به مراتب از تشبیه هنری‌تر و پرورده‌تر است (کزازی، ۱۳۷۰: ۹۷)؛ چنان‌که سخنوران اروپایی از حیث زیبایی و تأثیر، از آن با عنوان «ملکهٔ تشبیهات مجازی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۱۱) یاد کرده‌اند؛ از سوی دیگر استعاره، کارکردها و موارد استعمالی خاصّ خود را دارد که آن را از تشبیه برجسته‌تر می‌سازد. استعاره را می‌توان برای اهدافی چون «وضوح، ایجاز، پرهیز از رکاکت، بزرگ‌نمایی، کوچک‌نمایی و تزئین» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱) کلام به کار برد؛ اهدافی که در مثال‌های زیر به روشنی نمود یافته است:

دست شب نارنج سرخ آسمان را چیده است

خون او جاری است از دندان کهساران هنوز (نادرپور، ۱۳۸۱: ٦۰۰)؛

مشرق چپق طلایی خود را/ برداشت، به لب گذاشت، روشن کرد/ زرّین دودی گرفت عالم را/ آفاق ردای روز بر تن کرد (اخوان ثالث، ۱۳۸۵: ۳۳۵)؛

اگر کاشف معدن صبح آمد/ خبر کن مرا (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۹٦)؛

صبحگاهان که بسته می‌ماند/ ماهی آبنوس در زنجیر/ دم طاووس پر می‌افشاند/ روی این بام تن شسته ز قیر (یوشیج، ۱۳۸۹: ٤۲۳)؛

پردگیان باغ/ از پس معجر/ عابر خسته را/ به آستین سبز/ بوسه‌ای می‌فرستند (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۲۰)؛

باز آیینهٔ خورشید از آن اوج بلند/ راست بر سنگ غروب آمد و آهسته شکست/ شب رسید از ره و آن آینهٔ خرد شده/ شد پراکنده و در دامن افلاک نشست (اخوان ثالث، ۱۳٦۹: ۱۲)؛

گلوی مرغ سحر را بریده‌اند و/ هنوز/ در این شط شفق/ آواز سرخ/ او/ جاری است... (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۵۵).

گاه تصاویر اعماق در قالب اسطوره و تلمیحات اساطیری شکل می‌گیرد. به باور فروید، اسطوره‌ها، حاصل فرافکنی بخش ناخودآگاه ذهن انسان است (روتون، ۱۳۷۸: ۲۸)؛ از این رو، باید ریشهٔ خلق این تصاویر را در اعماق روان و ناخودآگاه شاعران جست؛ تصاویری مانند:

رهگذرهایی که شب در راه می‌مانند/ نام آرش را/ در دل کهسار می‌خوانند/ و نیاز خویش می‌خواهند/ با دهان سنگ‌های کوه/ آرش می‌دهد پاسخ/ می‌کندشان از فراز و از نشیب جاده‌ها آگاه/ می‌دهد امید/ می‌نماید راه (کسرایی، ۱۳۷۵: ۸۵)؛

خدایا/ زین شگفتی‌ها/ دلم خون شد، دلم خون شد/ سیاووشی در آتش/ رفت و/ زان سو/ خوک بیرون شد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۹۷)؛

تو ایوبی که از این پیش اگر/ به پای/ برخاسته بودی خضروارت/ به هر قدم/ سبزینهٔ چمنی/ به خاک می‌گسترد (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۱٦).

عمیق‌ترین سطح تصاویر شعری در تصاویر برخاسته از نمادها دیده می‌شود؛ مانند تصاویری که در زیر به آن اشاره می‌شود:

به شب‌نشینی خرچنگ‌های مردابی

چگونه رقص کند ماهی زلال‌پرست

رسیده‌ها چه غریب و نچیده می‌افتند

به پای هرزه علف‌های باغ کال‌پرست (بهمنی، ۱۳۸۳: ۱۹).

غزلی که ابیاتی از آن به عنوان نمونه یاد شد، کاملاً در فضای نمادین سروده شده است. شاعر هریک از عناصر شعرش را آگاهانه به خدمت می‌گیرد تا اندیشه و فکری متعالی را به تصویر بکشد، «ماهی در فرهنگ سمبل‌ها، رمز وجود روحانی و ارتباط میان آسمان و زمین است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۵۸)؛ بر همین اساس می‌توان عناصری چون خرچنگ‌های مردابی یا هرزه علف‌ها را مقولاتی متضاد و در مقابل این وجود روحانی تعبیر کرد. البته، اینکه هر خواننده‌ای چه تعبیری از نماد داشته باشد، به ساحت برداشت‌های شخصی او برمی‌گردد؛ زیرا «نماد بنا به طبیعتش اساساً مبهم و چندپهلو است» (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۵۳۸) و «هرکسی در آن چیزی می‌بیند که قدرت باصره‌اش اجازهٔ مشاهدهٔ آن را می‌دهد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۹۳). این برداشت نمادین را می‌توان در نمونهٔ دیگری از این دست تصویرها دید؛ مثلاً در قطعهٔ:

«**باز طوفان شب است/ هول بر پنجره می‌کوبد مشت.../ باد فانوس مرا خواهد کشت**» (ابتهاج، ۱۳٦۰: ٤۰)،

می‌توان فانوس را نماد بیداری و امیدی دانست که در شب ظلم و خفقان، بیم نابودی آن می‌رود. یا وقتی فروغ فرخزاد می‌گوید:

من پری کوچک و غمگینی را/ می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد/ و دلش را در یک نی‌لبک چوبین/ می‌نوازد آرام، آرام/ پری کوچک غمگینی که/ شب از یک بوسه می‌میرد/ و سحرگاه/ از یک بوسه به دنیا خواهد آمد (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۰٤).

پری نمادی از خود شاعر است (شمیسا، ۱۳۷٦: ۱٦۵) که در لحظات ناب سرایش، به خلسه‌ای نیمه‌آگاهانه می‌رود. در این حالت، جاندار و غیرجاندار برای او فرقی ندارد. با همه‌چیز و همه‌کس انس می‌گیرد، حرف می‌زند، درونی می‌شود و از آنها جواب می‌گیرد. در این حلول شاعرانه است که لحظاتی تکرارنشدنی برای او پدید می‌آید و او را به برساختن تصاویری ناب برمی‌انگیزد.

۱-۱-۲- تصاویر از منظر کارکرد: از نظرگاهی دیگر، تصاویر شعری به تصاویر اثباتی و اتفاقی تقسیم شده‌اند. مبنای این تقسیم‌بندی میزان حسی بودن، قابلیت تجسم، انطباق با معیارهای عقلانی و هنجارهای عمومی زبان، پذیرش عامه و سطح تخیل و عاطفه است.

۱-۱-۲-۱-تصویر اثباتی: در تصاویر اثباتی، شاعر در پی اثبات عقیده و نگرش خود است و در همین راستا تصویرآفرینی می‌کند و از آن جا که هدف، اثبات است، تصویرهای او باید به دور از تخیّل، عاطفه و اغراق باشد و این یعنی تصویری کاملاً حسّی که قابل‌تجسّم است؛ بنابراین، این گونه تصاویر کاملاً شفاف هستند، با معیارهای عقلانی و مورد پذیرش عامّه هم‌خوانی دارند و می‌توان گفت در این گونه از تصاویر، شاعر به نحوی در پی معادل‌سازی برای اثبات نگرش و عقیدهٔ خود است. پس اگر تشبیهی در کار است، غالباً از نوع حسّی به حسّی است؛ هر چند که گاه با مایه‌های خیالی نیز آمیخته می‌شود:

از رفتنت دهان همه باز.../ انگار گفته بودند:/ پرواز!/ پرواز! (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۲۸).

این شعر یک معادل‌سازی کاملاً حسّی است برای نشان دادن تصویری از حالت حیرت و بهت‌زدگی که شاعر آن را برای خوانندهٔ خود محسوس و معقول کرده است. تصویر او نمایی است حسّی از تجسّم دهانی باز که از شگفتی و حیرت صاحب خود حکایت **می‌کند؛**

زندگی شاید/ یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۰۱).

فروغ برای اثبات روند تکرار و ملال‌آور زندگی که وجه شبه این تشبیه است، تصویر زنی را ترسیم می‌کند که هر روز- چه بسا از سر اجبار یا از روی عادت- با زنبیلی از یک خیابان طولانی می‌گذرد. از همین دست است تصاویری مانند:

گوییا سنگی به گردن بسته دارندم، کز این سان

پاس حرمت، خواجگان را برده‌واری سر به زیرم (بهبهانی، ۱۳۷۷: ۳۷۲)

شب، چون زنی که پنجره‌ها را یکان یکان/ می‌بندد و چراغ اتاقش را/ خاموش می‌کند/ یک یک ستاره‌ها را خاموش کرد و خفت (نادرپور، ۱۳۸۱: ٥٨٦)؛

نیمه‌شب آن‌گه که از شکاف دریچه

رشتهٔ نوری فتد به کلبهٔ دهقان

رخنهٔ در را به کنج کلبه کند وصل

میلهٔ باریکی از بلور درخشان (همان: ۹۲)؛

آفتاب را سر بریده‌اند/ و ما را دهان، درّه‌وار/ به بهت باز مانده‌است (موسوی گرمارودی، ۱۳۵۷: ٦۹).

۱-۱-۲-۲-تصویر اتّفاقی: تصاویر اتّفاقی بر خلاف نوع اثباتی که برتناسب و معیارهای عقلانی و پذیرفته‌شدهٔ عمومی تأکید دارد، بر نوعی ناهمگونی، تضاد، تناقض و خیال‌ورزی ژرف بنا شده‌اند. این تصاویر، از نوع تصویرهای هیجان‌آوری هستند که شاعر به مدد آنها، در پی شکستن مرزهای روزمرّگی و عادت در خوانندهٔ خود است. شاید بتوان گفت تصاویر اتفاقی به طور غیرارادی از ناخودآگاه شاعر برمی‌خیزند؛ بنابراین مشخّصهٔ این‌گونه تصویرها، عدم حضور تعقّل، خردگرایی و بی‌سابقه بودن است.

شاعر با آوردن تصاویر اتّفاقی در شعر خود، خواننده را به فراسوی باورها، اعتقادات و چهارچوب‌های عقلانی می‌کشاند؛ «به عقیده فروید، این بخش از وجود آدمی، مفهومی به غایت شخصی دارد» (شایگان، ۲۵۳۵: ۲۰۷)؛ فضایی حیرت‌آور و سرشار از شگفتی. او گویا که به عوالم خواب و رؤیا قدم می‌گذارد و از جهان مادّی شناخته‌شده خارج شده‌است. بنابراین، از مشخّصات دیگر تصویرهای اتّفاقی، حیرت‌آفرین بودن آنهاست. «این نگارش، نوعی از فیضان وجود، فیضان ناخودآگاهی با آزادی مطلقی است که برتون از آن با تعبیر املاهای جادویی یاد می‌کند» (ادونیس، ۱۳۸۰: ۱٤۸). از جمله تصویرهای اتّفاقی در شعر معاصر می‌توان از نمونه‌های زیر یاد کرد:

صبح شد، آفتاب آمد.../ در گشودم، قسمتی از آسمان افتاد در لیوان من/ آب را با آسمان خوردم (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۸۰).

خواننده در قسمت پایانی این قطعه با یک تکانهٔ ذهنی و یک مکث پرسش‌آفرین روبه‌رو می‌شود. چگونه؟ به عقیدهٔ شمیسا مراد از آسمان به‌مجاز، روشنی و زلال صبح و سپیده است (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۳۱). یا وقتی در تصویر دیگر می‌خوانیم:

مادرم چاقو را در آب نشست/ **ماه زخمی می‌شد** (سپهری، به نقل از فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸٦: ۳۸٤).

در نظر خواننده، شاعر میان ماه واقعی آسمان و تصویر آن در آب تفاوتی قائل نشده است؛ گویا او همچنان در رؤیاهای کودکانهٔ خویش به سر می‌برد. نمونهٔ این‌گونه تصاویر را که در اشعار سپهری فراوان به چشم می‌خورد، در شعر دیگر شاعران معاصر نیز می‌توان دید:

این اسب سیاه وحشی که در افق طوفانی چشم تو چنگ می‌نوازد/ با من چه می‌خواهد بگوید؟ (شاملو، ۱۳۸۹: ۲۳۸).

در یک طرف این تصویر اسبی سیاه وحشی است که چنگ می‌نوازد و در سمت دیگر، افق طوفانی چشم. بخش‌هایی که حتّی خود به تنهایی قابل‌تصوّر نیستند، در خلق تصویری سهیم می‌شوند که حیرت‌آور است؛

دیگرم گرمی نمی‌بخشی

عشق ای خورشید یخ بسته (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۱۲۰).

تشبیه عشق به خورشید یخ بسته، تشبیهی کاملاً بی‌سابقه است. این تصویر مستقیماً از ناخودآگاه شاعر برخاسته است؛

یک بال فریاد و یک بال آتش:/ مرغی از این‌گونه، سرتاسر شب، بر گرد آن شهر پرواز می‌کرد... (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۱۰).

تصوّر مرغی با این مشخصّات سراسر ابهام است؛ اما مبهم‌تر از آن تصویری است که امین‌پور ترسیم می‌کند:

از سایهٔ خود هراسان/ بر جاده‌ای از مه و دود/ روحی سراسیمه، سرکش/ در باد می‌رفت/ با کفش‌هایی از آتش!/ آه!/ او مثل من راه می‌رفت!/ موجی از آیینه برخاست/ ـ طوفانی از بال سیمرغ/ با طیفی از آبی و ارغوانی ـ/ ومحو پرواز خود شد/ آه! / او مثل تو بال می‌زد! (امین‌پور،۱۳۸۸: ۳۲۸).

همچنان که می‌بینیم، سراسر شعر ابهام و پیچیدگی است. مقولاتی مانند سایه، جادّهٔ مه و دود، روح، روحی کـه سراسیمه و سرکش است، باد، کفش‌هایـی از آتش، امواج برخاسته از آینـه، طـوفانـی از بال سیمـرغ و...کـه خـود، هنوز به تنهایی چندان قابل‌هضم و تجسّـم نیستند، در خلق یک تصـویـر بزرگ مشارکت می‌کنند؛ تصویری بدیع که به هیچ روی در فضای بیداری قابل‌تجسّم و تصوّر نیست؛ تصویری کاملاً خارج از محدودهٔ جغرافیای عقل. گـویا شاعر این تصـویر، در رؤیا بـه سر می‌برد یا حدّاقل در فضای بین خواب و بیداری است.

رهایی ذهن و ضمیر شاعر از قید منطق و استدلال در تصویر او کاملاً آشکار است. چنین تصویری نه تنها در عالم واقعی مصداق ندارد، که حتّی تجسّم آن در عوالـم ژرف خیال، دشـوار و محال می نماید:

چگـونه یک روح کـه خـود قابل‌تصـوّر نیست و معمـولاً بـه صورت یک هالـهٔ مبهم در تصاویـر ساختگـی و ویدئویـی نمایش داده می‌شود، در حالتـی سراسیمه و سرکش، که باز بر ابهام می‌افزاید، در یک جادّهٔ مه‌آلـود و باز در فضایی ابهام‌انگیزتر (باد)، راه برود؛ آن هم بـا کفش‌هایی از آتش که اصلاً قابل‌تصـوّر نیست، یا در تصویـر دوم، سیمرغ، خـود مبهم است. طوفان برخاسته از بال زدن یک موجود خیالـی و افسانه‌ای یا امـواج برخاسته از آینـه کـه مصداق خارجی ندارند، تصـویـر را مبهم‌تر مـی‌کند؛ امواجـی کـه خود حاوی طیف‌هایی از آبی و ارغوانی است و باید توجّه داشت که ارغوانی رنگی ترکیبی است که خود بر ابهام‌انگیـزی هرچه بیشتر تصویر می‌افزاید. در کل می‌توان گفت این شعر یک نمونه‌عالی از تصویرهای اتّفاقی است که فضایی کاملاً خارج از محدودهٔ عقل را ارائه می‌کند. در نمونه‌ای دیگر از وی می‌خوانیم:

پرنده/ نشسته روی دیوار/ گرفته یک قفس به منقار (همان: ۳۲).

اوّلین ویژگی‌ای که در این تصویر فریاد می‌زند، تناقضی است که ذهن خواننده را به خود مشغول می‌کند. پرنده معمولاً جایش در قفس است. چگونه شاعر در این تصویر، او را حامل قفس می‌بیند؟ تصویر پرندهٔ حامل قفس بر روی دیوار، چهارچوب‌های عادت و روزمرگی را در ذهن و ضمیر خواننده می‌شکند و خالی از تناسب‌های آشنای ذهنی است.

این تصویر از بن‌مایه‌های آرمانی شاعر و از دنیای ناخودآگاه او برمی‌خیزد. گویا برای تصویرگر این منظره، حدّ و مرزی وجود ندارد. او می‌تواند عمل و تصویر آرمانی خود را در فضایی کاملاً نامأنوس، خارج از چهارچوب‌های عقلانی، برمبنای زیبایی‌های تشنّج‌آور مطرح شده در سوررئالیسم بر خواننده عرضه کند.

گاه تصویرهای سوررئال را می‌توان در فضاهای سیّال ذهنی هم دید مانند:

«یک شاخه/ با تصویر پرنده/ یک پرنده با تصویر شاخه/ روی دیوار کنار رودخانه با چاقو/ چاقوی تیز و رنگ‌پریده حک شده بود/ پرندهٔ تصویر/ از زخم چاقو مرده بود» (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۹).

شاعر یک تصویر واقعی و یک تصویر ذهنی را به هم وصل کرده است. دنیای تصویر او یک دنیای سیّال است. پریده در اصل صفت پرنده است که به چاقو منتقل شده است.

و یا:

«... درد درد دروغ بود/ در حماسه‌ی توهین/ و زیر یوغ سرهایی/ که خوابشان را شب‌ها میان موهاشان پرت می‌کردند» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۲۷۲).

تصویر سرهایی که خواب را میان مو پرت می‌کنند، برای خوانندهٔ این قطعهٔ شعری، تصویر غیرقابل‌تجسّمی است.

هزار تن ز درختی تناور آویزان — هزار سر و بدن‌های بی‌سر آویزان

به روی خاک پر از شاخه‌های خون‌آلود — ز ابرها سر گل‌های پرپر آویزان

...شبی تو رفتی و من هردو حلقه چشمم را — به راه آمدنت کردم از در آویزان

(میرزایی، ۱۳۸۷: ۱۸-۱۹)

آب تا گردنم بالا آمده / آجرها تا گردنم بالا آمده/ آب تا لب هایم بالا آمده/من اما نمی میرم، ماهی می‌شوم (عبد الملکیان،۱۳۸۷: ۱۹)؛

ز فرط گریه باران می‌چکد از دستم این شب‌ها — یکی دستم بگیرد مست مست مستم این شب‌ها

غزل می‌خوانم و سجاده‌ام پر می‌کشد با من — نمی‌خوابند یک شب عرشیان از دستم این شب‌ها

...به جای خون به رگ‌هایم کبوتر می‌پرد تا صبح — تشهد نامه می‌بندد به بال دستم این شب‌ها

(قزوه، ۱۳۸۷: ۱۲۱)

نتیجه

از مجموع بررسی‌هایی که با تمرکز بر تصاویر شعر امروز ایران به‌عمل آمد این نتیجه حاصل می‌شود که میزان پیچیدگی شبکهٔ تصویری در شعر شاعران مختلف ارتباطی مستقیم با شبکهٔ ذهنی آنان دارد؛ به گونه‌ای که سطوح مختلف این تصاویر به‌تدریج جزو ویژگی‌های سبکی آن شاعران می‌شود و در صورت زیاد شدن بسامد آن از سوی شاعران هم‌عصر وی، به صورت ویژگی سبکی آن عصر نیز پدیدار می‌شود؛ اما آنچه در این میان تقریباً قطعی است این واقعیت است که شاعران برجسته از یک سو تمایل

به برساختن تصاویری با لایه‌های چندگانهٔ خیال دارند و از سویی دیگر نگران درک عمومی مخاطب هستند و سطح تصاویر شعری آنان در این کشمکش همیشگی شکل می‌گیرد.

منابع

۱. آتشی، منوچهر (۱۳۸۰). *آواز خاک*، چ ۲، تهران: نگاه.

۲. ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸). *راهی و آهی* (منتخب هفت دفتر شعر)، تهران: سخن.

۳. ـــــــــ (۱۳٦۰). *یادگار خون سرو*، تهران: توس.

٤. احمد سلطانی، منیره (۱۳۷۰). *قصیده فنّی و تصویرآفرینی خاقانی شروانی*، چ ۱، تهران: کیهان.

۵. احمدی، احمدرضا (۱۳۷۱). *همهٔ آن سال‌ها*، تهران: مرکز.

٦. احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، ۲ ج، چ ۲، تهران: مرکز.

۷. اخوان ثالث، مهدی (۱۳٦۹). *زمستان*، چ ۲، تهران: مروارید.

۸. ـــــــ (۱۳٦۵). *شعر زمان ما ۲*، به کوشش محمّد حقوقی، چ ۱۱، تهران: نگاه.

۹. ادونیس، (احمد علی سعید) (۱۳۸۰). *تصوّف و سوررئالیسم*، ترجمه حبیب الله عبّاسی، چ ۲، تهران: روزگار.

۱۰. امین‌پور، قیصر (۱۳۸۸). *مجموعه کامل اشعار*، چ ۱، تهران: مروارید.

۱۱. براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*، چ ۳، تهران: کتاب زمان.

۱۲. بهبهانی، سیمین (۱۳۷۷). *جای پا تا آزادی* (مجموعه اشعار)، چ ۱، تهران: نیلوفر.

۱۳. بهمنی، محمدعلی (۱۳۸۳). *گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود*، چ ٦، تهران: دارینوش.

۱٤. پژمان‌بختیاری، حسین (۱۳٦۲). *دیوان اشعار*، تهران: مانا.

۱۵. تولّلی، فریدون (۱۳۷٦). *شعله کبود*، چ ۱، تهران: سخن.

۱٦. داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ ۱، تهران: مروارید.

۱۷. رؤیایی، یدالله (۱۳۷۹). *هفتاد سنگ قبر*، گرگان: آژینه.

۱۸. روتون، ک. ک. (۱۳۷۸). *اسطوره*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چ ۱، تهران: مرکز.

۱۹. رید، هربرت (۱۳۷۸). *معنی هنر*، ترجمه نجف دریابندری، تهران: خوارزمی.

۲۰. زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸٤). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، چ ۲، تهران: نشر ثالث با همکاری انتشارات دبیرخانه شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.

۲۱. زرّین‌کوب، حمید (۱۳٦۷). *مجموعه مقالات*، چ ۱، تهران: علمی و معین.

۲۲. زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦٤). *شعر بی‌نقاب، شعر بی‌فروغ*، چ ۱، تهران: محمّد علی علمی.

۲۳. ساری، فرشته (۱۳۸۷). *شهرزاد پشت چراغ قرمز*، تهران: نگاه.

۲٤. سپهری، سهراب (۱۳۸۵). *هشت کتاب*، چ ٤۳، تهران: طهوری.

۲۵. سلحشور، یزدان (۱۳۸۰). *بر کفّه ترازو*، تهران: مروارید.

۲٦. سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*،۲ ج، چ ۱٤، تهران: نگاه.

۲۷. شاملو، احمد (۱۳۸۹). *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*، چ ۹، تهران: نگاه.

۲۸. شایگان، داریوش (۲۵۳۵). *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*، چ ۱، تهران: امیرکبیر.

۲۹. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۹). *ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت*، چ ۱، تهران: توس.

۳۰. ـــــــــــــــــ (۱۳۷۷). *آواز باد و باران*، چ ۱، تهران: چشمه.

۳۱. ـــــــــــــــــ (۱۳۷۸). *آیینه‌ای برای صداها*، چ ۱، تهران: سخن.

۳۲. ـــــــــــــــــ (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*، چ ٦، تهران: آگاه.

۳۳. ـــــــــــــــــ (۱۳۷۷). *هزاره دوم آهوی کوهی*، چ ۱، تهران: سخن.

۳٤. شمیسا، سیروس (۱۳۷٦). *نگاهی به فروغ فرخزاد*، چ ۳، تهران: مروارید.

۳۵. ـــــــــــــــــ (۱۳۸۲). *نگاهی به سپهری*، چ ۸، تهران: صدای معاصر.

۳٦. صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۹). *تاریخ ادبیّات ایران*، چ ۳، ۵ ج، تهران: فردوسی.

۳۷. طاهری، حمید و رحمانی، مریم (۱۳۹۰). «تصویر در شعر سپید»، در مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، صص ۵۷ ـ ۸۸.

۳۸. عبد الملکیان، گروس (۱۳۸۷). *رنگ های رفته دنیا*، تهران: نگاه.

۳۹. علی پور، مصطفی (۱۳۸٦). *باران انگورهای سوخته*، تهران: تکا.

٤۰. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸٦). *بلاغت تصویر*، چ ۱، تهران: سخن.

٤۱. فرای، نورتروپ (۱۳٦۳). *تخیّل فرهیخته*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

٤۲. فرخزاد، فروغ (۱۳۷۹). *دیوان اشعار*، چ ۲، تهران: پل.

٤۳. فرشیدورد (۱۳۷۳). *خسرو، درباره ادبیّات و نقد ادبی*، چ ۱، تهران: امیرکبیر.

٤٤. قزوه، علیرضا (۱۳۸۷). *سورهٔ انگور*، چ ۱، تهران: تکا.

٤۵. کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۰). *زیبایی شناسی سخن پارسی*، چ ۵، تهران: مرکز.

٤٦. کسرایی، سیاوش (۱۳۷۵). *از خون سیاوش* (منتخب سیزده دفتر شعر)، چ ۲، تهران: سخن.

٤۷. مشیری، فریدون (۱۳۷۷). *سه دفتر*، چ ۸، تهران: چشمه.

٤۸. منزوی، حسین (۱۳۸۸). *از ترمه و تغزّل* (برگزیده‌ی شعر)، چ ٦، تهران: روزبهان.

٤۹. موسوی گرمارودی (۱۳۵۷). *سرود رگبار*، چ ۲، تهران: رواق

۵۰. میرزایی، محمد سعید (۱۳۸۷). *دیروز می‌شوم که بیایی*، چ ۲، تهرات: تکا.

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

۵۲. نادرپور، نادر (۱۳۸۱). *مجموعه اشعار*، چ ۳، تهران: نگاه.

۵۳. ولک، رنه (۱۳۵۷). *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۱، چ ۱، تهران: نیلوفر.

۵٤. هاوکس، ترنس (۱۳۷۷). *استعاره*، ترجمه فرزان طاهری، تهران: مرکز.

۵۵. یوسفی، غلامحسین (۱۳٦۱). *کاغذ زر*، چ ۱، تهران: علمی.

۵٦. یوشیج، نیما (۱۳۸۹). *مجموعه اشعار*، تدوین سیروس طاهباز، چ ۱۰، تهران: نگاه