فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال هشتم، شمارهٔ بیست و نه، زمستان ۱۳۹۷، ص. ۴۴-۲۹

ماهیت و کارکرد تصویر نمادین در شعر نیما

سید فائض درخوش[۱]، شمس الحاجیه اردلانی[۲]، سید احمد حسینی کازرونی[۳]

چکیده

تصویر از اساسی‌ترین اصطلاحات نقد ادبی و از مباحث بنیادی بلاغت امروز است. این مقاله بر آن است که ویژگی و کارکرد تصویر نمادین شعر نیما را بررسی نماید. بنابراین نماد و همچنین شاخصه‌های ایماژ نمادین در شعر نیما با بحث از: گنگی ذاتی، تأویل‌پذیری و چند معنایی، وحدت ایده و تصویر و ساختار ارگانیک تبیین شده، و به نظم افکار و احساسات و القای احساس و عاطفه، دو نقش و کارکرد مهم ساختار تصویر در شعر نیما پرداخته شده است. این پژوهش توصیفی- تحلیلی از نوع کیفی و کتابخانه‌ای است. هدف از مقالهٔ حاضر ارزیابی تصاویر شعر نیما از منظر منطق تخیلی خاص و بررسی کیفیت نظام ایماژی در شعر او با تکیه بر نظریه‌های زیبایی‌شناسی ادبی مدرن و مطابقهٔ آن با مکتب‌های ادبی است. یافته‌ها گویای آن است که ماهیت، کارکرد و فرآیند تصویر نمادین با توجه به نگرش او به مکتب‌های ادبی، متفاوت است. با توجه به طرح مسایل اجتماعی و سیاسی و گرایش نیما به وقایع اجتماعی، قلمرو معنایی این ساختار از تصویر در شعر او، نمادگرایی انسانی -اجتماعی است و ساختار اندامیک نماد، یکی از شاخصه‌های بارز تصویرگری نمادین در شعر نیما است.

کلیدواژه‌ها: نماد، تصویرنمادین، کارکرد تصویر، نیما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. sfayezdarkhoosh@gmail.com
[۲] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
[۳] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۹/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۸/۱۳

تصویرهای نمادین در شعر نیما

نمادپردازی یا نمادگرایی یکی از ابزار دانش کهن و قدیم‌ترین و اصولی‌ترین راه‌های بیان مفاهیم است. نمادگرایی در طی زمان‌ها و قرون به دست آمده و در تفکرات و رؤیای نژادهای مختلف جا گرفته است و در فراسوی مرزهای ارتباطی جای دارد. نماد، تفکر و تأمل را برمی‌انگیزد و ذهن خواننده را به واکاوی وادار می‌کند. پیشینهٔ شعر نمادین و نمادپردازی در ادب فارسی بیشتر به حوزهٔ شعر عرفانی باز می‌گردد. در شعر و نثر حوزهٔ عرفان، شاعر به سبب اوضاع حاکم بر بافت و ساختار شعر، تحت تأثیر هیجانات عاطفی و روحی شدید قرار می‌گیرد به همین سبب نمی‌تواند هیجانات روحی و عاطفی خود را به وضوح بیان کند. همچنین «در آثاری با محتوای اجتماعی و سیاسی، شاعر به خوبی می‌داند که در بیان مستقیم و خام مسائل اجتماعی و سیاسی، سروده‌های آنان را از عنصر «ادبیّت و شعریّت» تهی خواهد ساخت، پس باید به دنبال شیوه‌ای بود تا در عین جامعه‌گرایی و سیاسی‌سرایی از غنای ادبی و هنری شعر کاسته نشود و این شیوه، همان شیوهٔ بیان سمبلیک است» (حسین پور چافی، ۲۰۳:۱۳۸۳).

پیشینهٔ تحقیق

مسالهٔ نماد و نمادگرایی در شعر نیما تا کنون مورد توجه بسیاری از محققان قرار گرفته و حاصل آن در قالب کتاب و مقاله ارائه شده‌است. با توجه به سهم عمده و اساسی نماد در تصویرهای شعری نیما پرداختن به ماهیت تصویر نمادین و ویژگی‌های آن و کارکرد این قسم از تصاویردر شعر نیما، از منظر نقد مدرن کمتر مورد توجه قرار گرفته است. تألیف و پژوهش‌های مرتبط با موضوع این مقاله به شرح زیر است:

۱. فصل چهارم از کتاب «بلاغت تصویر» از دکتر محمود فتوحی به «جهان جان» یا همان تصویرهای نمادین از منظر مذکور پرداخته است که در طرح این مقاله مورد توجه قرار گرفته و نقش ارزندهٔ آن در این مقاله قابل اغماض نیست.
۲. «سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر با تکیه بر آثار نیما، مهدی اخوان ثالث واحمد شاملو»، عنوان پایان نامهٔ کارشناسی ارشد از نیما دولتشاهی. این پژوهش به بررسی وتحلیل نمادهای اجتماعی در شعر معاصر پرداخته و شیوهٔ کار آن با نگرش مقالهٔ حاضر متفاوت است.

۳. مقالهٔ «نماد و خاستگاه آن در شعر نیما»، از جعفریاحقی و احمدسنچولی، چاپ شده در پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا). این مقاله، فقط به بررسی خاستگاه نمادهای نیما پرداخته و با وجود این که بر نماد تمرکز دارد، با شیوهٔ مقالهٔ حاضر تفاوتی اساسی دارد. درمقالهٔ حاضر سعی شده بر رسالت و ویژگی های تصویرهای نمادین در شعر نیما پرداخته شود. جز موارد مذکور، پژوهشی که مستقیماً مرتبط با موضوع این مقاله باشد، نگارندگان رؤیت نکرده‌اند.

تعریف سمبولیسم

در کتاب جریان‌های شعری معاصر فارسی تألیف علی حسین‌پور چافی این‌گونه آمده است: «سمبولیسم در معنی اصطلاحی آن، یکی از مکتب‌های ادبی اروپایی است که در نیمه دوم قرن نوزدهم پس از مکاتبی چون کلاسیسم، رمانتیسم، رئالیسم و ناتورالیسم در اروپا شکل گرفته است؛ مانند همه مکاتبات ادبی اروپایی، بر روند تحولات و تطورات سایر ملل نیز تاثیراتی به جای گذاشته است» (حسین پور چافی، ۱۹۳:۱۳۸۳). این سخن و با توجه به سیر و تطور شعر فارسی که از آغاز تاکنون دستخوش تغییرات بوده، شعر معاصر فارسی از تأثیرات و نفوذ این مکتب‌ها دور نمانده است. اگرچه اوضاع سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعهٔ عصر شاعر، در نفوذ و گرایش به این مکتب ادبی بی‌تأثیر نبوده است. همچنین کتاب‌ها و تألیف‌هایی که به شرح مکتب‌های ادبی پرداخته‌اند؛ از جمله کتاب شعر در اروپا از کامین عالی پور، مکتب سمبلیک این گونه تعریف شده: «سمبولیسم، واژه‌ای یونانی است که از فعل «سوم بولون» به معنای چسباندن دو قطعه مجزا به هم است.

آندره لالاند هر نشانه محسوسی را که رابطه طبیعی چیزی غایب یا غیر قابل مشاهده را متذکر شود در حیطهٔ کار سمبولیسم می‌داند. هگل در زیباشناسی«سمبل» را اساساً چیزی مبهم و چندپهلو می‌داند. سپس در سمبل دورترین برد معنایی و رابطه بین «دال» و «مدلول» وجود دارد و آنها اندیشهٔ نشانه‌شناسی خود را از «دوره انحطاط» گرفته‌اند» (عالی‌پور،۱۴۲:۱۳۸۸). همچنین در کتاب آشنایی با مکتب‌های ادبی دکتر منصور ثروت سمبول و سمبولیسم این‌گونه تعریف شده است: «سمبولیسم از کلمه سمبول گرفته شده است؛ از فعل یونانی symballien به معنی وابستگی به یکدیگر همچنین symbolon به عنوان اسم در معنی علامت، رمز دال یا نشانه‌ای که معرف چیز دیگری است می‌باشد» (ثروت،۱۳۹۰:۱۹۰).

ترجمه و معادل سمبل در زبان فارسی، کلماتی از قبیل: نماد، رمز، اشاره و اشارت است. در فرهنگ فارسی معین در ذیل مدخل رمز این‌گونه آمده است: «۱. پوشیده گفتن، پوشیده بودن، به وسیله لب، چشم، ابرو، دهان، دست؛ ۲. ایما، اشاره؛ ۳. راز نهفته؛ ۴. نشانه مخصوصی که از آن مطلبی درک شود؛ ۵. معنی باطنی که پنهان در تحت کلام ظاهری است که غیر اهل را بدان دسترسی نیست. ج.رموز» (فرهنگ فارسی، ذیل رمز).

اگر چه در کنار این معادل‌های فارسی اصل این واژه نیز به کار برده می‌شود، به هر حال سمبل یا نماد هم مفهوم خودش را دارد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود خودش است. نماد یا سمبل خاص زبان نیست بلکه در حرکات و اعمال ما هم شکل نمادین وجود دارد. شاید با توجه به تعاریفی که از سمبولیسم شده، می‌توان در عبارتی ساده‌تر گفت که سمبولیسم هنری برای بیان افکار و عواطف در هاله‌ای از ابهام است؛ یعنی نه از راه مستقیم و نه به وسیلهٔ تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس بلکه از طریق اشاره و غیرمستقیم. «موقعیت نماد در ادبیات قدری فرق می‌کند. نمادهای ادبی مانند نمادهای دیگر، برای همه مردم قابل درک نیست. مفاهیم این نمادها معمولاً بستگی به زمینه کاربردی آنها دارد.گاهی خاستگاه نماد، رشته به خصوصی از علوم است؛ مانند مکتب روانکاوی فروید، اما در مواردی، نمادها خاستگاه معینی ندارند و بیشتر تابع ذهنیات و طرز تلقی شاعر و نویسنده هستند. در عین حال بهترین نمادها در آثار ادبی با استعانت از قدرت خلاّق نویسنده و شاعر به وجود می‌آید و راجع به موضوعی که باعث خلق نماد شده است مفهوم مؤثرتری می‌یابد» (داد،۳۰۱:۱۳۷۵).

جایگاه نماد در علم بیان

در حوزهٔ بلاغت سنتی، توجه چندانی به نماد نشده و در اغلب کتب بلاغی جایگاه این صورت خیالی، خالی است و به عنوان یک نوع مستقل از صورت‌های بلاغی مطرح نبوده است؛ زیرا «یکی از دلایل عدم نیاز به بحث سمبل، در نزد قدما شاید نزدیکی آن به ایهام و اصطلاحات دیگر؛ چون: کنایه و استعاره و مجاز بود» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۳۵). اگرچه در آثار بلاغت سنتی رمز به عنوان یکی از اقسام کنایه آمده است و نمونه‌هایی به عنوان شاهد ذکر شده، با رمز و نمادی که در بلاغت جدید مدّنظر است متفاوت و از مقولهٔ دیگری است. از میان متأخرین، سیروس شمیسا در کتاب بیان، فصلی را به عنوان «بعد از استعاره» آورده و ذیل آن به سمبل و زمینه و نمونه‌های آن توجه کرده و به رابطهٔ آن با تشبیه، استعاره و تمثیل پرداخته و در ادامه نیز مباحثی در مورد اسطوره، آرکی تایپ و صورت مثالی آورده است. محمود فتوحی در بخش چهارم کتاب بلاغت تصویر تحت عنوان «تصویر جهان جان – سمبولیسم» به نماد و تفاوت آن با برخی از صورت‌های بلاغی پرداخته است. حمیدیان در کتاب داستان دگردیسی چنین گفته است: «پیشینیان ما چیزی از مقولهٔ نماد را به صورتی که ما امروز از آن سخن می‌گوییم در منابع علوم بلاغی مطرح نکرده و طبعاً به هیچ‌گونه توضیح و تبیینی در خصوص قواعد و مسایل حول و حوش آن نپرداخته‌اند» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۴۳).

سمبولیسم نیما

اگر بخواهیم شعر معاصر فارسی را به جریان‌های مشخص و متمایز از هم تقسیم کنیم، یکی از مهم‌ترین این جریان‌ها، جریان سمبولیسم اجتماعی خواهد بود. نیمایوشیج، بنیان‌گذار و نمایندهٔ واقعی این جریان شعری است و شعر «ققنوس» او نخستین تجربه از این دست در شعر معاصر فارسی است. شعر اجتماعی و بیان آمال و دردهای یک جامعه شاید به عهد مشروطه برگردد، اما شیوهٔ بیان شاعران این دوره شتاب‌زده و سطحی بود و می‌توان گفت بیان شاعران این عهد به واقعیت نزدیک بود، اما گرایش به رعایت اصول سمبولیسم و پیچیده‌تر شدن نمادها و شدت تخیّل در شعر معاصر نیمایی خود، مدلول عواملی است. جامعه‌گرایی و توجه به دردها و رنج‌های مردم و به تصویر کشیدن فضای جامعه در بیان غیرمستقیم در فضای خفقان زده، شیوه‌ای مهم بود که نیما و پیروان او به این مهم دست یافتند. به علاوه، آشنایی با شعر و ادب اروپا، زمینهٔ عوامل پیدایش شعر سمبلیک و بیان و تصویر نمادین را فراهم کرد. بنابراین «گرایش نیما و پیروان او به زبان سمبلیک بی‌تأثیر از آشنایی آنان با مکتب سمبولیسم اروپایی نبوده است؛ بویژه آن که نیما به عنوان سردمدار این جریان، خود زبان فرانسه را خوب می‌دانست و در نتیجه با ادبیات فرانسه و مکاتب ادبی آن آشنایی نزدیک داشت. گذشته از آن می‌دانیم که شعر برخی از شاعران سمبولیست معروف اروپایی در همان سال‌ها به زبان فارسی ترجمه شده بوده است» (حسین‌پور چافی، ۲۰۲:۱۳۸۳). نیما با تأکید بر نظام چند معنایی، زمینهٔ اصلی کارش را بر سرودن شعر سمبولیک قرارداد. از نظر او سمبول یا نماد با گستره‌ای در ارتباط است که به هنر، عمق و قدرت تعبیرپذیری می‌دهد: «سمبول‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند و وقار می‌دهند» (نیما، ۶۹:۱۳۸۵). و در جایی دیگر چنین گفته است: «نمادها باعث می‌شوند خواننده خود را در برابر عظمتی بیابد، سمبول‌ها را خوب مواظبت کنید، هر قدر آنها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بوده، عمق شعر شما طبیع‌تر و متناسب‌تر خواهد بود. ولی فقط سمبول کاری نمی‌کند باید آن را پرداخته ساخت» (همان: ۷۰). نگاه اشعار سمبولیسم اجتماعی به طبیعت به گونه‌ای دیگر است. تمام پدیده‌های طبیعت از جمله شب و روز، جنگل، پرنده‌ها، حیوانات و گل‌ها همه محملی برای بیان نمادین شاعر جامعه‌گرا و متعهد می‌شوند تا با استعانت از آنها بتواند دردها، آمال و آرمان‌ها را به گوش جهانیان برساند. «جدا شدن نیما از رمانتیسم اجتماعی افسانه و رسیدن به سمبلیسم اجتماعی بسیاری از شعرهای آزاد، ناشی از تحول نگرش او به جهان و طبیعت و به تبع آن شعر است که او در ضمن زندگی و تجربه‌های شعری خود آن را کشف کرد و در پرتو آن موفق می‌شود دردها و آرزوهایی را که در اعماق ضمیر او و ما رسوب کرده و نه در ظرف زبان شعر کلاسیک بیان کردنی بود و نه آگاهی شاعران کلاسیک امکان ظهور و تجلی داشت، در آینهٔ زبانی توصیفی و سمبلیک متجلی می‌کند» (پورنامداریان،۱۷۳:۱۳۷۷).

آشنایی با شعر نمادین و بیان نمادین، نیازمند آشنایی کامل با طرز تفکر و اندیشه سرایندهٔ شعر نمادین است.؛ چون شعر نمادین مفهوم اصلی خود را در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد و این مخاطب است که باید بکوشد تا با تأویل و برداشت‌های خود رمزگشایی کند. اگرچه در بعضی از شعرها، شاعر خود رمزگشایی می‌کند. بنابراین یکی از وجوه انقلاب ادبی و تشخص شعر نیما در مقایسه با ادبیات گذشتهٔ فارسی، تعهد اجتماعی و انسانی است. نیما می‌گوید: «شعر هم حرفی از حرف‌های ماست. از حیث کم و کیف و چگونگی خود در زمان و مکان معین، مادهٔ بی‌ارتباطی با زندگی ما نیست و باید نشانه‌ای از زندگی ما باشد» (نیما،۸۹:۱۳۸۵). نیما شاعری متعهد و جامعه‌گرا است. به طبع حوزهٔ معنایی نمادهای شعری او متمایز خواهد بود. اگرچه «سمبولیسم معاصر ایرانی از منظر روش بیان، شباهت زیادی به سمبولیسم فرانسه دارد. از جمله تصویرپردازی، زبان نمادین، پیچیدگی وابهام، درهم شکستن سنّت‌های شعری؛ مانند وزن و قافیه و ابداع شعر آزاد و شعر

سپید و توجّه به موسیقی کلمات به جای موسیقی وزن و... اما از منظر نگرش، با سمبولیسم غرب متفاوت است. دیدگاه فرانسه متأثر از ایده‌آلیسم افلاطونی است. شاعر نظاره‌گر جهان آرمانی و حقیقت مطلق در ورای واقعیت مادّی است. سمبولیسم ایرانی معاصر گرایش شدیدی به وقایع اجتماعی دارد» (فتوحی،۱۳۸۹:۲۴۳).

چارلز چدویک برای سمبولیسم دو جنبه قایل است: ۱. سمبولیسم انسانی؛ ۲. سمبولیسم فرارونده. در سمبولیسم انسانی، نمادها، نمایندهٔ اندیشه و احساس‌های محدود به ذات انسان است، اما در نماد فرارونده، نمادها تصویری از جهان آرمانی و فراواقعی هستند. (چدویک، ۱۱:۱۳۷۵). سمبولیسم نیما، سمبولیسم انسانی است؛ زیرا «نمادگرایی انسانی تصویری از عواطف درونی و شخصی شاعر و مربوط است به ذات فردی وی که جنبهٔ فردی و ریشه در عواطف درونی و تصورات شخصی دارد.

این نوع نماد آنی و محصول یک لحظهٔ روانی خاص است که در نتیجهٔ آن از ذهن شاعر می‌روید و در تاریخ ادبیات ثبت می‌شود و به زمینهٔ تجربه‌های اجتماعی و انسانی محدود می‌شود» (فتوحی، ۱۹۶:۱۳۸۹).

تصویرگری سمبلیک قبل از نیما، در شعر فارسی سابقه داشته است بخصوص در حوزهٔ ادبیات عرفانی و صوفیانه. در شعر نیما مسائل اجتماعی، با تصویرهای متفاوتی منعکس شده است. نیما با دیدن سیاهی‌های منتج از نظام استبداد و برای القای این حس، تصویر«شب» را بر می‌گزیند:

شب است

شبی بس تیرگی دمساز با آن (همان:۷۴۰)؛

هنوز از شب دمی باقی است، می‌خواند در او شبگیر (همان: ۷۴۱)؛

و در یک ناسازی معنایی، شادی و امید خود را به روزهای آتی، در پدیدهٔ «صبح» به تصویر می‌کشد:

چشم بودم بر رحیل صبح روشن (همان:۳۹۶).

به هر حال «آنچه پیداست این که اگر چه نمادگرایی در شعر با زمینهٔ اجتماعی مقوله‌ای کاملاً جدید (از نیما به بعد) است، لیکن گونهٔ عرفانی آن پیشینه‌ای دیرین و پهنه‌ای فراخ در ادب پارسی دارد» (حمیدیان،۱۳۸۳:۱۴۳).

ماهیت تصویر نمادین

تصویر، در ادبیات فارسی، معادل ایماژ اروپاییان در نظر گرفته شده است. این اصطلاح را نخستین بار دکتر شفیعی کدکنی با تعریف زیر در کتاب صور خیال در شعر فارسی مطرح کرد: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۰:۲). در ادامه نیز می‌نویسد: «تصویر به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی (از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مرسل، تمثیل، نماد، اغراق و مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و ....) اطلاق می‌شود» (همان :۱۶). براهنی در طلا در مس می‌گوید: «تصویر حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به وسیلهٔ کلمات در یک نقطهٔ معین» (براهنی، ۶۴:۱۳۴۴).

در سبک‌های شعر فارسی، نگرش شاعران به هستی، یکسان نبوده، درنتیجه فرایند تصویرپردازی در دوره‌های متفاوت ادبی، دستخوش دگردیسی شده است. بر این اساس، ماهیت و کارکرد تصویر در هر سبک و دوره‌ای متفاوت خواهد بود. بر این اساس در سبک نمادگرا، «تصویر، شکل‌دهنده به ادراکات باطنی و شهودی شاعر و تنها چیزی است که از تجربهٔ باطنی شاعر در دست ماست. تصویر سمبولیک چونان سکوی پرتابی است به جهان دیگر» (فتوحی،۱۳۸۹:۳۲). تصویرگری نمادین، تصویری است که به مدد نماد صورت‌بندی می‌شود؛ یعنی تجسم اموری که امکان بیان مستقیم آنها وجود ندارد. این شگرد از تصویر، پیچیده‌ترین صورت‌های بلاغی است. «نمادگرایی (سمبولیسم) در شعر، با هر صبغه و زمینه‌ای (اجتماعی یا سیاسی،

عرفانی یا صرفاً شاعرانه) اساساً پیچیده‌ترین فرآوردهٔ تخیّل شاعرانه است» (حمیدیان،۱۴۱:۱۳۸۳). نماد بهترین تصور ممکن است برای اندیشه‌ای و ایده‌ای که نمی‌توان آن را صراحتاً بیان کرد و یا وقتی که شاعر ظرف زبان را برای بیان عواطف و احساسات تنگ می‌بیند، در پی آن دست به خلق تصاویری نمادین می‌زند. تصویر نمادین، کاربرد تصویرهای ملموس برای بیان معانی و مفاهیمی است که با نماد صورت‌بندی می‌شوند. نماد «در لغت به معنی نمود، نماد، نماینده است. نماد چیزی یا عملی را گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش.» (داد، ۳۰۱:۱۳۷۵). نماد از ژرف‌ترین لایه‌های ذهن و ضمیر خالق آن برمی‌خیزد. «رمز چیزی است که از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند. به شرط آن که این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم دیگر یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد» (پورنامداریان،۱۴:۱۳۶۷). بنابراین تصویر سمبلیک؛ همچون دیگر صورت‌های مجازی، دارای دو سویه است: یک سویهٔ ظاهر و یک سویهٔ باطن. سویهٔ ظاهر همان صورت مادی و عینی و ملموس حاضر در بافت کلام است و سویهٔ باطن همان ایده و محتوای کتمان شده که غرض اصلی شاعر است و صراحتاً به آن اشاره نمی‌شود.

ویژگی‌های تصویر نمادین

در حقیقت، تصویر انعکاسی از حالات روحی شاعر است. به عبارتی دیگر شاعر عواطف درونی و تصورات شخصی خود را با تصویر ارائه می‌دهد. بنابراین در پی نگرش‌های متفاوت شاعران به جهان و تحول و دگردیسی در فرآیند تصویرگری، در هر یک از سبک‌ها و نظریه‌های ادبی، تصویرپردازی شاخصه‌هایی دارد. مهم‌ترین شاخصه‌های ایماژ سمبلیک (نمادین) در شعر پدر شعر نوین فارسی عبارتند از:

گنگی و ابهام ذاتی

یکی از شاخصه‌های اصلی و بنیادین تصویرهای سمبلیک چه در شعر شاعران پیشین و چه در شعر شاعران معاصر از جمله پدر شعر نوین فارسی؛ یعنی نیما، ابهام وگنگی ذاتی این قسم از تصویر است. «از آن جا که نماد اغلب به این صورت منزوی می‌ماند و به خواننده دربارهٔ این که چه چیزی نمادی شده، چندان چیزی گفته نمی‌شود یا اصلاً گفته نمی‌شود، شعر سمبولیست الزاماً با نوعی گنگی ذاتی همراه است» (چدویک ،۱۱:۱۳۷۵). چارلز چدویک در مورد گستردگی قلمرو معنایی نماد و ابهام‌آمیز بودن آن می گوید: «سمبول بنا به فطرتش اساساً مبهم و چند پهلو است. انسان در اولین برخورد با یک سمبول از خود می‌پرسد که آیا این واقعاً سمبول است یا نه؟ بعد به فرض اینکه چنین باشد در میان همهٔ معنای مختلفی که سمبول می‌تواند داشته باشد آن معنی که حقیقتاً متعلق به آن است کدام است؟» (همان:۱۷). بنابراین نظام تصویر سمبلیک از مجموعه‌ای از واژگان (نماد ادبی) ساخته شده که قرینهٔ دال بر معنای روشن و معین خود ندارند. به عبارتی دیگر، غرض و ایده‌ی کتمان شده در ورای نماد، در دسترس نیست و ذهن مخاطب را وارد دنیایی مرموز می‌کند. از این رو «تفاوت اساسی نماد با دیگر تصویرهای مجازی در همین جاست. در مجاز مرسل، استعاره و کنایه یک قرینه هست که به نیمهٔ پنهان و محذوف تصویر اشاره می‌کند؛ اما نماد ادبی فاقد این قرینه است» (فتوحی، ۱۶۳:۱۳۸۹). تصویر سمبلیک، تصویری از مفاهیم انتزاعی و تودرتوی ناشناختهٔ روح و روان آدمی است. بررسی نظام تصویر نمادین در این شعر از نیما، حکایت از تصویری دارد که با یک بار خوانش، نمی‌توان به محتوای محذوف تصویر پی برد. «علّت عمدهٔ ابهام نماد ادبی همین محتوای پنهان و ناشناخته‌ای است که آن را ذاتاً گنگ و مبهم می‌نماید.» (فتوحی، ۱۶۴:۱۳۸۹).

در شعر «لکه‌دار صبح» از نیما می‌خوانیم:

چشم بودم بر رحیل صبح روشن
با نوای این سحرخوان شادمان من نیز می‌خواندم به گلشن
آمد از ره این زمان آن صبح
لیک افسوس
گرچه از خنده شکفته
زیر دندانش ز چرکینِ شبی تیره نهفته (همان:۴۴۲).

از تصاویری چون: «صبح لکه‌دار»، «در انتظارصبحی روشن نشستن»، «هم‌آواز شدن با نوای سحرخوان در گلشن» و «شبی تیره و چرکین» که یک بیان ذهنی است، می‌توان فهمید که شاعر هدفی بالاتر از توصیف یک پدیدهٔ عینی و ملموس داشته است. نگاه نیما به پدیده‌ای چون صبح، نگاهی فراتر و متمایز از نگرش شاعران سنتی است. واضح است شاعری که شعر را فریادی برای خلاص خود و مردمش می‌داند، نگاهش به پدیده‌ها، نگاهی فراتر از یگ نگاه سطحی است. در این تصویر نیما این پدیدهٔ عینی یعنی صبح را به سمبولیستی ژرف تبدیل می‌کند و در ورای این توصیف بکر و بدیع، از ایده و محتوای کتمان شده و نامرئی خود سخن می‌گوید. نیما در یک تضاد معنایی بعد از ارائهٔ سیاهی‌های حاصل از نظام استبداد در تصویر «شب»، امید به آینده‌ای روشن و اوضاع بهتر را، در پدیدهٔ «صبح» به تصویر می‌کشد. بنابراین، صبح روشنی که نیما منتظر آن بوده، اکنون از راه رسیده، اما انتظارش بی‌حاصل بوده؛ چون در آفرینش تصویری دیگر «لکه‌ای چرکین در زیر دندان صبح» این حس ناامیدی را به مخاطب القا می‌کند. بنابراین تصویرهای مذکور شفاف نیستند و دارای یک ابهام و دلالت ضمنی هستند؛ زیرا ارتباط بین سطح عینی و ذهنی به حداقل می رسد و شرط دستیابی به سویهٔ پنهان آنها آگاهی از ذهنیت نیماست. به عبارتی دیگر، تصویرهای مذکور، تصویری از حالات روحی و روانی و ناشناختهٔ شاعر حکایت می‌کند که صراحتاً به سویهٔ محذوف آن اشاره نشده است و این گنگی و ابهام ذاتی در تصویرهای نمادین، از نبود قرینه‌ای دال بر معنی روشن و معین نشأت می‌گیرد. بنابراین «موقعیت نماد در ادبیات فارسی قدری فرق می‌کند. نمادهای ادبی؛ مثل نمادهای دیگر، برای همهٔ مردم قابل درک نیستند. مفاهیم این نمادها معمولاً بستگی به زمینهٔ کاربردی آنها دارد» (داد، ۳۰۱:۱۳۷۵).

یا درشعر «کک‌کی» می‌خوانیم:

دیریست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش
کک‌کی که مانده گم
از چشم‌ها نهفته پری‌وار
زندان شده بر او علفزار
بر او که قرار ندارد
هیچ آشنا گذار ندارد.
اما به تن درست و برومند (همان:۷۸۳).

در این شعر روایی تصویری، مخاطب، با تصویر گاوی مواجه می‌شود که علفزار برای او زندان است. در نگاه اول یک توصیفی عینی و واقعی از یک زندگی روستایی جلوه می‌کند. این قطعهٔ روایی، از مجموعهٔ تصاویری دیداری و شنیداری چون «بیشه‌ای ساکت وخاموش»، «نعره کشیدن گاو»، «علفزار را زندان پنداشتن» و «مانند جن از چشم‌ها پنهان» تشکیل شده است. از طرفی، قراین صریح و معینی دال بر نمادین بودن تصویرها وجود ندارد، اما در این‌گونه شعرهای نمادین که شاعر

تصویرها را با ابهام و گنگی مقبولی چاشنی داده است، قرینه‌هایی برای تمیز نماد از غیر نماد وجود دارد. همچنین زمینهٔ کلی و عمومی شعر کمک می‌کند تا مخاطب به سویهٔ محذوف تصویر دست پیدا کند. نیما می‌گوید: «اگر می‌خواهید ابهامی قابل قبول به شعرتان بدهید، به این ابهام کمی روشنی بدهید. او می‌گوید سمبول‌ها باید با اهداف خود تناسب داشته باشند» (نیما،۹۲:۱۳۸۵). در این شعرکاملاً تصویری، عبارت «به تن درست و برومند» و «زندان پنداشتن علفزار» با توجه به اوضاع سیاسی و اجتماعی شاعر، صحه‌ای بر نمادین بودن تصویرهاست. شاعر تلاش کرده با گزینش تصویری محوری ومرکزی (ککی)، اما متناسب با سویهٔ پنهان (ایده) به طور ضمنی تصویری به ظاهر ساده، اما سایه‌دار از تنهایی خود که احساس گم بودگی و اسارت و بی‌قراری است، ارائه دهد. به طور کلّی تصاویر شعر نیما، همیشه زود فهم نیست و گاهی ابهام درآن چندان زیاد است که حتّی بعد از تأمل بسیار هم نمی‌توان به صحت تفسیر، مطمئن بود.

تأویل پذیری و چندمعنایی

پر واضح است که تصویر سایه‌دار و مبهم، تأویل و چندمعنایی را به دنبال دارد. بنابراین هر خواننده‌ای درک و دریافتی خاص از این نوع تصویرها خواهد داشت و او را به تأویل و تفسیرهای گوناگون بر می‌انگیزد. تصویرهای نمادین، این قابلیت را دارند که به گونه‌ای مختلف تعبیر و تأویل شوند؛ چون «در شعر تمثیلی و سمبلیک، یک معنای خاص برای شاعر معلوم است، اما برای خواننده نه؛ زیرا شاعر گوهر معنا را در هزارتوی تمثیل‌ها و سمبل‌ها پنهان می‌کند تا جایی که حداقل امکان برداشت دو معنا از آن وجود داشته باشد؛ بدین ترتیب، خواننده نمی‌تواند ادعا کند به یک معنای خاص که مورد نظر شاعر هم بوده، دست یافته است» (حسین‌پور چافی، ۲۰۲:۱۳۸۳). این«پوشیده‌گویی گاه به خاطر یک ضرورت اخلاقی و فرهنگی و گاه یک ناگزیری سیاسی است» (فتوحی،۳۳۹:۱۳۹۲).

بنابراین، هر خواننده‌ای به نسبت احساس و درک خود در تصویر نمادین چیزی می‌بیند. برای نمونه، تأویل شعر«ری را» از نیما به نقل از فتوحی در کتاب بلاغت تصویر: (۱۳۸۹، ۱۶۸-۱۷۲) می‌خوانیم:

«ری را» ..... صدا می‌آید امشب
از پشت «کاچ» که بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند
گویا کسی است که می‌خواند (همان:۷۶۳).

الف، سیاوش کسرایی: «ری را» را آواز نوع انسان می‌داند که غمگینانه‌ترین فریاد استمداد بشر را سر می‌دهد.

ب، هوشنگ گلشیری: در این شعر نیما دو لغت محلّی وجود دارد: یکی «ری را» که نالهٔ زنی است و دیگری «کاچ» به معنی قطعهٔ کوچک جنگل در میان مزارع.

پ، محمود فلکی: «ری را نام کسی نیست، صوت است». ایشان «ری را» را صدایی اسطوره‌ای دانسته که روان جمعی آدمی و دوردست تاریخ بر می‌آید.

ت، تقی‌پورنامداریان: شعر با دقت تمام کاویده است. به حدس ایشان «ری را»، صوتی است که از اشعار دسته جمعی گروهی از مردم از فاصله‌ای دور به گوش می‌رسد.

بنابراین نمادها مبهم و چند مدلولی و بستری مناسب برای تولید معانی و تفسیرهای متعدد هستند. این نوع از صورت خیالی می‌تواند، لایه‌های معنایی متفاوتی را نشان دهد. در تصویرهای نمادین، معمولاً سمبل‌ها قراردادی نیستند و به مقتضای حالات

روحی شاعر آفریده می‌شوند. بر این اساس «نماد و رمز تأویل‌های متعدد دارند و از این جهت خلاق‌ترند و ذهن شنونده را به چالش می‌گیرند» (فتوحی،۳۱۴:۱۳۹۰). این ویژگی از تصاویر نمادین را در شعر «قایق» نیما، بررسی وتحلیل می‌کنیم.

تصویر «قایق نشسته به خشکی»، یک تصویر ساده و شفافی به نظر می‌رسد، اما آشنایی با ذهن و زبان نیما، نشان می‌دهد که ورای این توصیف بکر، ایده‌ای پنهان است. در این شعر تصویر «قایق» یک سمبل مرکزی و محوری است که مدلول یا سویهٔ پنهان آن می‌تواند هر کدام از مفاهیم و ایده‌های زیر باشد:

۱. شعر نوپای نیما که هنوز در جامعهٔ ادبی، وضعیتی متزلزل دارد. ۲. می‌تواند خود شاعر باشد که هنوز جایگاه خود را تثبیت نکرده است.۳. می‌تواند آمال و آرزوهای شاعر باشد.

بنابراین هر مخاطبی نسبت حال خود و فهم خود تأویلی از آن به دست می‌دهد. این تأویل و تفسیرها و برداشت‌های گونه‌گون، حاصل چند معنایی یا به عبارتی چند برداشتی از تصاویر نمادین است.

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی
فریاد می‌زنم
وامانده در عذابم انداخته است
در راه پر مخاطب این ساحل خراب
و فاصله است تا آب (همان: ۷۵۲).

وحدت ایده و تصویر

تصویری که به مدد عالی‌ترین ابزار بلاغی؛ یعنی در قلمرو نماد، صورت‌بندی می‌شود، آن تصویر نمادین نه خودش است و نه غیر خودش. در تصویرهای نمادین، شاعر عالم واقعی را با صورت‌ها و تصورات ذهنی پیوند می‌زند و همین ویژگی تصویرهای نمادین است که گفته می‌شود: «سمبل زمین وآسمان را به هم پیوند می‌زند، ماده و معنی را یکی می‌کند و زمان را با ابدیت جوش می‌دهد» (میترا،۱۱۹:۱۳۵۳). بنابراین «نماد در عالی‌ترین درجهٔ بلاغت تصویر است که در آن ایده و تصویر به وحدت می‌رسند، دال و مدلول یکی می‌شوند و ناب‌ترین ابهام هنری شکل گرفته، عالم رمز را می‌آفریند و افقی می‌گشاید به سوی جهان ناشناختهٔ جهان، که از دایرهٔ امور عادی و تجربه حسی و ظرفیت زبان و عقل فراتر است» (فتوحی،۱۶:۱۳۸۲). در تصویر نمادین، دو سویهٔ تصویر از هم متمایز نیستند و نمی‌توان بین صورت ظاهر (تصویر) و صورت کتمان شده (ایده) تمایزی قایل شد. بنابراین تصویر سمبلیک، نمایشی از تجربهٔ باطنی شاعر است و محتوا چنان در صورت پنهان شده که نمی‌توان آن را از صورت جدا کرد. نیما عناصر اجتماعی عصر خود را همچون طبیعت می‌داند. زمانی که از صورت‌های عینی برای صورت‌دهی به ایده و مفاهیم انتزاعی بهره می‌گیرد و به عنوان یک تصویر نمادین به خدمت گرفته می‌شوند، دیگر یک نماد نیستند بلکه خود آن تجربه یا ایده هستند چون که «تصویر نمادین خود ایده است که محسوس می‌شود و ظهور می‌کند» (سید حسینی، ۵۴۰:۱۳۷۶). نیما مفاهیم و دغدغه‌های اجتماعی و انسانی از جمله استبداد و خفقان، بیداری و مقاومت را که از راه مستقیم و منطقی قابل بیان و تشریح نیست، در قالب واژگانی نمادین (تصویر)؛ چون: «شب»، «صبح»، «ماخ اولا» و... و در عین حال متناسب با ذهنیت خود، به تصویر کشیده و آن تجربهٔ باطنی و مفاهیم انتزاعی را در قالب تصویر (نماد) صورت‌بندی کرده است. تصویرهای مذکور دیگر نماد نیستند و تنها چیزی که از آن محتوای پنهان شده در دسترس مخاطب است، همین صورت‌های مادی و ملموس حاضر در بافت کلام است. پس صورت و ایده در تصویر

نمادین دو سویهٔ جدا از هم نیستند. شبِ دم کرده و شرجی، گویاترین نماد برای بیان تمامی ویژگی‌های عصر استبداد و اختناق سیاسی و در یک ناسازی معنایی با آن «صبح»، بیانگر شادکامی‌ها و پیروزی‌هاست. این ایده‌ها و مفاهیم انتزاعی و عواطف و تصورات شخصی، بدون این نمادهای مادی (تصویر) قابل تجسم نیستند. به همین خاطر گفته شده که «خواه شعرهای سمبولیک و خواه رئالیستی نیما، یکسره برگردان و بازنمای عاطفی- تخیّلی پدیدارها و رویدادهای اجتماعی- سیاسی است» (حمیدیان، ۱۴۷:۱۳۸۱). نیما خود معتقد است که «سمبول‌ها باید تناسب قطعی نشدنی و معین و حساب شده را با هدف‌های خود داشته باشند و مثلاً تناسب «صبح» به روز بهتر و تناسب «دریا» به دل «شب» به یک وضعیت تاریک و پوشیده...» (نیما،۹۳:۱۳۸۵). در شعر زیر، نیما، در تناسب با بن‌مایهٔ تصویری؛ یعنی تنهایی، مقاومت، دردمندی و اعتراض خود را به بی‌تفاوتی‌ها و بی‌عاطفگی‌های مردم، این گونه به تصویر می‌کشد. تصویری از یک نفر که در دریا (جامعه) غرق شده و دست و پا می‌زند و دیگران بر ساحل بی‌تفاوتی در حالی که شاد و خندان هستند، نشسته‌اند.این تصویرها و ابژه‌های نمادین، در پیوند با احساس و عاطفهٔ شاعر، دیگر خود نیستند بلکه تجربه‌ای بیرونی است که در جان شاعر لانه کرده و ناخودآگاه اورا به بازی می‌گیرد. «دریا» دیگر آن دریایی که همه می‌دانند و می‌شناسند، نیست بلکه اجتماع نیماست:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر در آب می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید (همان: ۴۴۴).

بنابراین« نیما عینی را که در نگاه او بارور از ذهن او بود، نه به منظور تزیین در کنار معنی به کار گرفت و نه برای مضمون‌پردازی در برابر معنی قرار داد. او عین و طبیعت را قائم مقام معنی ساخت» (پورنامداریان، ۲۳۸:۱۳۷۷).

یا در شعر«هنگام که گریه می‌دهد ساز» به سویهٔ پنهان تصویر این گونه جامهٔ هستی می‌پوشاند:

هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می‌زند مشت (همان: ۶۷۹).

در این شعر، تصویر دریا، تصویری غیرمستقیم است. این دریا، دریایی نیست که همه می‌شناسند و توصیفش می‌کنند بلکه نیما با الهام از طبیعت، حالات خود و انسان اجتماع خود را در این دریا می‌بیند. «رمز، وحدت نشانه و معنی است به طوری که نه معنی بدون رمز و نه رمز بدون معنی، قائم به ذات خود است. به قول ویشر: معنی مثل قند که در آب حل شده باشد در همهٔ ذرات آب حضور دارد، اما آن را به عنوان تکه قند دیگر نمی‌توان یافت» (پورنامداریان، ۲۲:۱۳۶۷). بنابراین در تصویرهای سمبلیک نمی‌توان اندیشه را از تصویر جدا کرد. این نوع از تصویر چون موجودی زنده می‌ماند که از جسم و جان تشکیل شده است و حذف هرکدام یا تغییر جزئی از اجزای آن، تصویر را از ریخت می‌اندازد؛ زیرا بین بن‌مایه‌های تصویری و صورت عینی تصویر نوعی هارمونی وجود دارد.

شب است
شبی بس تیرگی دمساز با آن
بر شاخ انجیر کهن «وگ دار» می‌خواند
خبر می‌آورد توفان و باران را، من اندیشناکم (همان: ۷۴۰).

در این قطعه، «شب تیره» تصویری از جامعهٔ جانکاه و طاقت‌فرسای نیماست. تصویر «توفان» و«باران» که در یک تصویر خوشه‌ای و در پیوند با بن‌مایهٔ تصویر «شب»، مزید بر آن شده است، چیزی جز القا و بالاتر بردن هول و ترسناک بودن این

جامعه نیست. به عبارتی رساتر، اندیشهٔ سیاسی و اجتماعی نیما، فقط در این تصویر، قابل تجسم است؛ زیرا بین این ایدهٔ محذوف با صورت ملموس تصویر؛ یعنی«شب»، «توفان» و «باران» یکپارچگی و نوعی هارمونی برقرار است.

ساختار ارگانیکی و اندام‌وارتصویر نمادین در بافت کلام

یکی دیگر از ویژگی‌های تصویر نمادین، وحدت ارگانیک است. نوآوری و انقلاب ادبی نیما تنها به ساختارشکنی شعر فارسی محدود نمی‌شود. توجه به فرم درونی و ساختار منسجم و یکپارچهٔ شعری، پیش از نیما کم سابقه بوده است. شفیعی کدکنی در کتاب ادوار شعر پارسی (۱۳۹۰: ۱۲۵-۱۲۴) به نوآوری نیما در عرصهٔ «شکل درونی» یا فرم ذهنی اشاره کرده، او می‌گوید نیما پس از قرن‌ها توانست این فرم درونی را به شعر فارسی برگرداند. با وجود این یکی از نوآوری‌های نیما و دستاوردهای بزرگ او در شعر فارسی وحدت ارگانیک و نماد ساختمند است. «این فرم نو، ساختاری خاص در شعر است که شاعر نگاهش را بر پدیده‌ای مثلاً یک مرغ، شیء، حیوان یا ... متمرکز می‌سازد و از آغاز تا پایان دربارهٔ آن شیء یا تصویر سخن می‌گوید به گونه‌ای که آن تصویر در کانون شعر قرار می‌گیرد و دیگر عناصر بیانی و زبانی شعر، همچون تصاویر جزئی، تشبیه، استعاره، وزن و قافیه در خدمت تبیین آن تصویر محوری به کار گرفته می‌شود. هرچه شعر پیشتر می‌رود، آن تصویر پا به پای متن رشد می‌کند و هر لحظه جنبهٔ خاصی از آن برای خواننده آشکار می‌شود تا اینکه بتدریج بر کل شعر غلبه می‌یابد و به شیء نمادینی با تراکمی از احساسات و معانی ادبی و هنری تبدیل می‌شود. این فرم، که در این مقاله فرم نماد ساختمند (نماد ارگانیک) نام گرفت به وسیلهٔ نیما وارد شعر فارسی شد و پس از او با استقبال دیگر شاعران معاصر روبه‌رو شد به گونه‌ای که بسیاری از مقبول‌ترین و محکم‌ترین شعرهای معاصر فارسی در این فرم سروده شده است» (فتوحی،۱۱۴:۱۳۸۶). بنابراین در تصویر نمادین، یک پدیده (تصویر) به عنوان یک تصویر کانونی و مرکزی مورد توجه شاعر قرار می‌گیرد و خوشه‌ای از تصاویر فرعی و جزئی پابه‌پای این تصویر مرکزی و در جهت به کمال رساندن آن، پیش می‌رود. بنابراین «فرآیند تدارک و شکل‌گیری این نوع فرم شعری این‌گونه است که حادثهٔ شعری از رویارویی شاعر با یک - «واژه یا شیء» اتفاق می‌افتد و با جرقه‌ای در ذهن او نطفهٔ شعر بسته می‌شود شاعر نگاهش را بر یک پدیده مثلاً مرغ، شیء، حیوان یا گیاه متمرکز می‌سازد، آن را در کانون عواطف و ذهنیات خود قرار می‌دهد و تا پایان شعر از آن سخن می‌گوید» - (فتوحی،۲۰۴:۱۳۸۹).

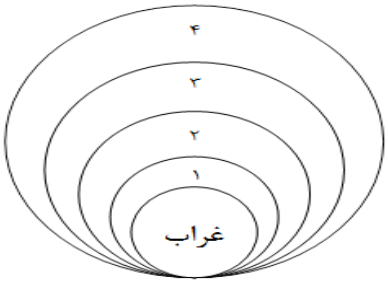
در مطالعهٔ اشعار نیما از این منظر شعرهایی؛ چون: «ققنوس»، «مرغ غم»، «مرغ مجسمه»، «غراب»، «پادشاه فتح»، «ماخ اولا» و ... کل تصویرهای موجود در شعر، پیرامون یک پدیده و تصویر می‌چرخند و تصویرهای موجود در شعر اعم از تصویرهای واژگانی و مجازی؛ یعنی تشبیهات، استعارات و دیگر صورت‌های بلاغی، در خدمت آن تصویر مرکزی و محوری قرار می‌گیرند و تصویر مرکزی به رمزی سرشار از ابهام هنری بدل می‌شود. برای محسوس و مشهود کردن این ویژگی از تصویرهای نمادین، شعر «غراب» نیما را با هم می‌خوانیم:

«غراب»

وقت غروب کز بر کهسار
با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب
تنها نشسته بر ساحل یکی غراب
وز دور آب‌ها
همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط

زرد از خزان،

کرده‌ست روی پارچه سنگی به سر سقوط... (همان: ۳۲۸).

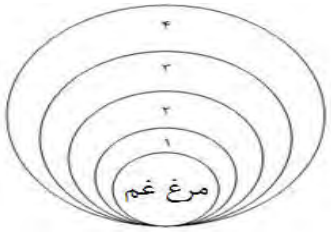


شکل (۱): فرایند شکل گیری نماد محوری(غراب) در بافت کلام نیما (خوشهٔ تصاویر مرتبط با نماد محوری)

در این شعر تصویرها به مانند حلقه‌های به هم پیوسته، پشت سر هم قرار گرفته‌اند و در یک فرم روایی، یکپارچه در پیوند با یگدیگر پیش می‌روند. دایرهٔ تصویر: ۱. غراب بر ساحل تنها نشسته است. ۲. آب‌ها همرنگ آسمان هستند. ۳. درخت بلوط به خاطر خزان زرد شده و روی سنگی سقوط کرده است. ۴. نقطهٔ سیاهی از دور پیداست. ۵. آدمی قصد دارد، پنهان از چشم دیگران جایی را بیابد. ۶. غراب چشم در چشم او می‌دوزد و .... این تصویرهای فرعی که شامل (نمادها، استعارات، تشبیهات و انواع دیگر تصویرها و توصیف‌ها) هستند، چنان در هم تنیده شده‌اند که هر کدام وابسته به دیگری است. اگر چه به ظاهر از همدیگر مستقل و مجزا هستند؛ اما همهٔ تصویرهای فرعی بر مدار تصویر مرکزی «غراب» می‌چرخند. در واقع این تصویر مرکزی و محوری که گویا نمادی از جنبهٔ شوم بودن نیما در چشم مخالفان است، به مدد تصویرهای فرعی یک سیر استیلایی را می‌پیماید تا این که تصویر مورد توجه شاعر، به یک نماد ادبی تبدیل شود. این نماد محوری از میان تصویرهای فرعی حرکت می‌کند تا به سرانجام خود برسد: «درست مثل یک بهمن بزرگ که در آغاز خرده سنگی از بالای کوه سرازیر می‌شود و بتدریج به سطح برف می‌غلتد و در طول راه برف‌ها به آن می‌پیوندند تا در نهایت به یک بهمن تبدیل می‌شود» (فتوحی،۱۳۸۹:۲۰۶).

در شعر «مرغ غم» با همین ساختار ارگانیک مواجه هستیم. «مرغ غم» یک تصویر کانونی و محوری است که سویهٔ محذوف آن یا ایدهٔ بنیادین آن، همان جنبه‌های باطنی شخصیت نیماست. نیما با مرکز قرار دادن این پدیده، آن را در بارشی از تصاویر، استعارات و تشبیهات به ظاهر مجزا و مستقل تنیده است. همهٔ این تصاویر چه قاموسی و چه تصاویر مجازی، برای پرورش این نماد خلق شده‌اند و به اندیشهٔ پنهان شاعر نظم می‌دهند. با خوانش این شعر متوجه می‌شویم که بارش‌هایی از تصاویر، برای به بار نشاندن این نماد محوری در حرکت هستند. به عبارتی رساتر، این بارش‌های تصویری، جنبهٔ پنهان و عینی این پدیدهٔ نمادین را تقویت و تغذیه می‌کنند.

ساختار این تصویر از این قرار است: تصویر مرکزی و محوری: مرغ غم (صورت عینی تصویر) و مفهوم انتزاعی (تجسم تنهایی وغم نیما و هر کسی که نگران جامعه‌اش می‌باشد). دایرهٔ تصویری: ۱. نشستن مرغ بر دیوار؛ ۲. پهن کردن بال وپر؛ ۳. سر تکان دادن از بسیاری غم؛ ۴. سوخته شدن پنجه‌ها؛ ۵. فرو کردن پنجه در زیر خاکستر....، مرکزی بودن تصویر «مرغ غم» را تثبیت می‌کنند. همهٔ تصاویر موجود در این شعر اعم از تصاویر قاموسی و تصاویر مجازی، بر مدار تصویر مرکزی «غراب» می‌چرخند و در جهت کارکرد و رسالت تصویر حرکت می‌کنند و تصویر مرکزی را تقویت و تغذیه می‌کنند:



شکل (۲): فرایند شکل گیری نماد محوری (مرغ غم) در بافت کلام نیما (خوشهٔ تصاویر مرتبط با نماد محوری)

روی این دیوار غم، چون دود رفته بر زبر
دائما بنشسته مرغی، پهن کرده بال و پر
که سرش می‌جنبد از بس فکر غم دارد به سر
پنجه‌هایش سوخته؛
زیر خاکستر فرو
خنده‌ها آموخته (همان: ۳۳۱).

کارکرد یا نقش تصویر نمادین در شعر نیما

نقشی که تصویرهای شعری ایفا می‌کنند در هر دوره‌ای و در هر روشی از تصویرگری، با دوره‌ها و روش‌های دیگر متفاوت است. بنابراین متناسب با نوع نگاه و نگرش شاعر به جهان و اشیاء، صورت‌های بلاغی و فرایند تصویرگری در هر دوره‌ای دستخوش تحوّل می‌گردد و به دنبال این دگردیسی، ماهیت و کارکرد یا هدف تصویر هم متفاوت خواهد بود. در شعر شاعران نمادگرا، کارکرد تصویری متفاوت از شاعرانی است که فقط به پوستهٔ ظاهری و محسوس اشیاء می‌نگرند. در سبک نمادگرا، «تصویر، شکل‌دهنده به ادراکات باطنی و صورت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و انتزاعی و بیان تجربه‌های شخصی است.» (فتوحی ، ۳۲:۱۳۸۹). از جمله نقش‌های مهم و ارزش‌های تصویرگری نمادین در شعر نیما، به این موارد می‌توان اشاره کرد:

نظام دهندهٔ افکار و احساسات

شاعرانی که اندیشه‌محور و از استقلال فکری و توانایی ابتکار بهره‌مند هستند، از تصویر نمادین به عنوان یک نقطه برای تمرکز استفاده می‌کنند. به عبارتی دیگر تصویر نمادین، محلی برای استقرار مفاهیم انتزاعی و تصورات و دریافت‌های شاعر است و محملی مناسب برای نظم‌بخشی به افکار و اندیشه‌های اوست. «تصویر نمادین اندیشه‌ای پراکنده را در سایهٔ خود فراهم می‌آورد، سازمان‌دهی می‌کند و یک تصویر حسی را مظهر و منشأ آن تصوّرات و دریافت می‌سازد» (فتوحی، ۱۸۲:۱۳۸۹). برای نمونه «شب» یکی از تصویرهای نمادین و پرکاربرد و کانونی شعر نیماست که با تجربیات سیاسی شاعر پیوند خورده و نقش مهمی در ابهام‌آفرینی دارد. این واژه (تصویر= شب) نسبت به تصویرهای نمادین آمده در شعر نیما، برجستگی، بسامد و غنای بیشتری دارد. به گونه‌ای که به یک تصویر کانونی و ریشه‌ای تبدیل شده است. نیما تمام ادراکات، تجربیات، احساسات و عواطف درونی خود را از جامعهٔ عصر خود، در این واژه (تصویر= شب) متمرکز می‌کند. همچنین نیما با آوردن تصاویری؛ چون: «ناقوس»، «مرغ مجسمه»، «چراغ»، «مرغ آمین»، «داروگ»، «خانه‌ام ابری است» و... مفاهیمی را کتمان کرده است که ناظر به حقایقی برتر و بالاتر از معانی واژگانی یا قاموسی هستند. در حقیقت اندیشهٔ ادراک درونی، تصورات شخصی و عواطف خود را نسبت به دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی، در تصویرهای بالا متمرکز کرده است و به آنها جهت داده است؛ زیرا «کار نماد تثبیت و سازماندهی به ادراک و احساسات پراکندهٔ فردی یا اجتماعی است» (فتوحی، ۱۸۳:۱۳۸۹).

نیما، در شعری با عنوان «ققنوس» و با الگوپذیری از سرشت و زندگی عجیب این پرندهٔ افسانه‌ای، وضعیت یا جنبه‌ای از شخصیت خود را، در بین شاعران و برای ابدیت دادن به راهی نو که آغاز کرده بود، در تصویر «ققنوس» ارائه داده است و به مهم‌ترین اندیشه و مفاهیم انتزاعی خود یعنی همان بیان احوال و تحقق بخشی به آرمان‌هایش سامان داده‌است و ایدهٔ خود را در در این تصویر، تثبیت و متمرکز ساخته‌است. بنابراین «سمبولیسم فقط نشاندن یک مضمون به جایی دیگری نیست بلکه استفاده از تصاویری عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی است» (چدویک، ۹:۱۳۷۵).

ققنوس
ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
نشسته است فرد
او ناله‌ای گمشده ترکیب می‌کند
از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور (همان: ۳۲۵)

به عبارتی دیگر، تصویر «ققنوس» با زندگی نادر و افسانه‌ای خود و سایر تصویرهایی که حول این تصویر مرکزی قرار گرفته، ظرفی مناسب برای قالب‌دهی و نظم‌بخشی به افکار و احساسات و دغدغه‌های نیماست. «این مرغ، خود شاعراست، مرغی گوشه‌گیر و خوشخوان که بانگ بلندش آوازهٔ جهان است، یا می‌تواند باشد» (حمیدیان،۱۷۴:۱۳۸۱).

یک بخش از ایده‌های بنیادی در شعر نیما، دغدغهٔ سیاسی و اجتماعی اوست. نیما فضای خفقان حاکم بر جامعهٔ خود را که ارمغان حکومت عصر بود، در تصویرکلیدی «شب» منعکس کرده است. به عبارتی رساتر نیما به مدد تصویر نمادین - «شب»، ادراکات و اندیشه‌های سیاسی خود را سامان داده است:

شب است،
شبی بس تیرگی دمساز با آن (همان: ۷۴۰)
یا:
هست شب یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است (همان: ۷۷۶).

القای احساس و عاطفه

بررسی تصویرهای شعری از نظر کارکرد در نگرش کلاسیک‌ها به تصویر، با توجه به جایگاه شاعر در تصویر، چیزی جز توصیف و تزیین اندیشه نیست، اما این کارکرد در نگرش سمبلیک‌ها و تصویرهای نمادین با توجه به نسبت و رابطه‌ای که شاعر با تصویر دارد؛ یعنی تخمیر و حلول، چیزی فراتر از آرایش و تزیین اندیشه است. بنابراین یکی از نقش‌های اساسی تصویر نمادین، القای احساس و عاطفه است. شاعر به کمک نمادی بیرونی و عینی که با احساس درونی او همخوانی دارد، احساس و عاطفه‌ای را که بر او چیره شده، به مخاطب القا می‌کند. نیما، پدیده‌های؛ چون: «شب»، «صبح»، «شب‌پره»، «ماخ اولا» و «ققنوس» را چشم‌اندازی مناسب برای بیان مفاهیم پنهانی خود می‌بیند. در واقع نیما با توصیف این نمادهای محوری و کانونی، عواطف و احساسات درونی خود را به مخاطب القا می‌کند. نیما احساسی را که به جامعهٔ عصر خود دارد، به کمک واسطه‌های عینی و بیرونی «شب»، «کشتگاه» و خیلی دیگر از تصویرهایی که متکی بر تجربیات محیط زیست و زندگی او

هستند، القا می‌کند. تصویرهایی؛ چون: «شب‌پره‌ای که به شیشه اتاقش می‌کوبد»، «شب سمج و موذی»، «کشتگاه خشک در مقابل کشتزار همسایه» و انباشتی از تصویرهای دیگر، صرفاً برای توصیف و تزیین نیستند، بلکه این تصویرها، نمایندهٔ چیزی بیشتر و فراتر از خودشان هستند. نیما به مدد این تصویرها، ایدهٔ انتزاعی و احساسات خود را القا می‌کند و به یاری همین تصویرهاست که به ذهنیت خلاق خود عینیت می‌بخشد. به عبارتی بهتر، با گره زدن تصویر با عاطفه، به بهترین وجه، احساس را در مخاطب بر می‌انگیزد. «شب» نمادی کانونی و محوری در شعر نیماست. او احساس نگرانی و ناامیدی از اوضاع اجتماعی و اختناق سیاسی عصر خود را در تصویری نمادین از «شب» و با تکرار آن، تداوم استبداد و ستم بیرونی را به مخاطب القا می‌کند:

هست شب یک شب دم کرده وخاک
رنگ رخ باخته است
هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم ازین روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را (همان: ۷۷۶)

در واقع نیما با بهره‌گیری از تصویر نمادین و رسیدن به سمبلیسم اجتماعی، توانست آلام و آمال‌هایی را که در ضمیر او و شهروندان متعهد و جامعه‌گرای او رسوب کرده بود، در تصویرگری نمادین متجلی کند. انگیزه و هدف این تصویرها این است که مخاطب همان احساسی را تجربه کند که بر شاعر چیره شده است. این نقش از تصویر در شعرهای نمادین نیما، - کاملاً مشخص است. برای نمونه در شعر «ماخ اولا» که از انباشتی از تصویر شکل گرفته‌است، هدف صرفاً توصیف رود - «ماخ اولا» نیست بلکه شاعر با اضافه کردن تصویرهای ازجمله «گنگ سرودن رود» در واقع در ابژهٔ مور نظر؛ یعنی«رود ماخ اولا» حلول می‌کند و در واقع زندگی و گذران عمر خود را در این ابژه منعکس می‌کند. به خصوص اشاره‌ای به شعر مبهم خود دارد که کسی او را نمی‌شناسد و نمی‌فهمد. نیما می‌خواهد از طریق این تصویرهای عینی و مادی که با حالات درونی او همخوانی دارد؛ یعنی حسی که خود از او برخوردار است، به مخاطب القا کند و یا حس را در درون مخاطب برانگیزد.

ماخ اولا پیکرهٔ رود بلند
می‌رود نامعلوم
می‌خروشد هر دم
و اوست در کار سراییدن گنگ
و اوفتاده است ز چشم دگران (همان:۶۸۵)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

جهان‌بینی نوین و نگرش مدرن و ذهنیت تازه، شکل تازه‌ای از تصویر را طلب می‌کند. بنابراین تحلیل تصویر در شعر نیما با اطلاعات و روش‌های موجود در بلاغت سنتی، سطحی و ساده‌نگرانه خواهد بود و تلاش و انقلاب ادبی نیما را در حوزهٔ تصویر و تخیّل به خوبی روشن نمی‌کند. با توجه به آشنایی نیما با ادبیات غرب و انقلاب ادبی او در این حوزه، بهتر است، ارزیابی و تحلیل این ساختار از تصویر در شعر نیما متناسب با دگرگونی ذوق و تغییر در نگرش و دیدگاه تازهٔ او در مورد ماهیت و کارکرد تخیل و تصویر، صورت بگیرد. با توجه به زمان شاعر و فضای اختناق حاکم بر جامعه و مسؤولیت و تعهدش در قبال جامعه، این ساختار از تصویر یکی از تئوری‌های اساسی و بخش گسترده‌ای از تصویرهای شعری او را تشکیل می‌دهد. تصویر نمادین در شعر نیما گرایش شدیدی به عینیت بخشیدن به بن‌مایه‌های اجتماعی دارد و از این منظر،

قلمرو معنایی تصویرهای نمادین او، انسانی- اجتماعی است. نمادهای او، تصویری از احساسات و عواطف و تجربه‌های اوست که در جانش رسوب کرده است.

منابع

۱. براهنی، رضا، (۱۳۴۴)، **طلا در مس**، بی جا: چاپخانهٔ چهر چاپ، چاپ اول.

۲. پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۷)، **خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد**، تهران: سروش، چاپ اوّل.

۳. .....، (۱۳۶۷)، **رمز وداستان‌های رمزی در ادبیات فارسی**، تهران: علمی وفرهنگی.

۴. ثروت، منصور، (۱۳۹۰)، **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، تهران: علم، چاپ سوم.

۵. چدویک، چارلز، (۱۳۷۵)، **سمبولیسم**، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز.

۶. حسین‌پور چافی، علی، (۱۳۸۳)، **جریان‌های شعری معاصر**، تهران: امیرکبیر، چاپ دوم.

۷. حقوقی، محمد، (۱۳۹۱)، **شعر زمان ما (نیما یوشیج)**، تهران: نگاه.

۸. حمیدیان، سعید، (۱۳۸۱)، **داستان دگردیسی**، تهران: نیلوفر، چاپ اول.

۹. داد، سیما، (۱۳۷۵)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید، چاپ دوم.

۱۰. دولتشاهی، نیما، (۱۳۸۹)، **سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر با تکیه بر آثار نیما، مهدی اخوان واحمد شاملو**، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه زنجان، دانشکدهٔ علوم انسانی.

۱۱. زرقانی، سید مهدی، (۱۳۸۷)، **چشم انداز شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث، چاپ سوم.

۱۲. سید حسینی، رضا، (۱۳۷۶)، **مکتب‌های ادبی**، تهران: نگاه.

۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۳)، **ادوار شعر فارسی**، تهران: سخن، چاپ هشتم.

۱۴. .....، (۱۳۷۰)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: نگاه، چاپ چهارم.

۱۵. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۵)، **بیان** (ویرایش سوم)، تهران: میترا، چاپ اول.

۱۶. عالی‌پور، کامین، (۱۳۸۸)، **شعر در اروپا**، خرم آباد: سیفا، چاپ اول.

۱۷. فتوحی، محمود، (۱۳۸۹)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن، چاپ دوم.

۱۸. .....، (۱۳۹۲)، **سبک شناسی** (نظریه‌ها، رویکردها، روش‌ها)، تهران: سخن، چاپ دوم.

۱۹. فتوحی، محمود، (۱۳۸۶)، «نوآوری در فرم درونی شعرفارسی»، **فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی**، سال پنجم، شمارهٔ۱۸، صص: ۱۰۳- ۱۱۶.

۲۰. .....، (۱۳۸۰)، «تحلیل دریا در مثنوی»، **پژوهشنامهٔ دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی**، شمارهٔ ۳۱، صص:۱- ۲۳.

۲۱. میترا، (۱۳۵۳)، **رئالیسم وضد رئالیسم در ادبیات**، ،تهران: نیل، چاپ پنجم.

۲۲. نیما یوشیج، (۱۳۸۵)، **حرف‌های همسایه**، تهران: نگاه.

۲۳. .....، (۱۳۹۳)، **مجموعهٔ کامل اشعار**، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه، چاپ سیزدهم.

۲۴. یاحقی، جعفر و سنچولی، احمد، (۱۳۹۰)، «نماد و خاستگاه آن در شعر نیما»، **گوهر گویا**، سال پنجم، شمارهٔدوم، صص: ۴۳- ۶۴.