مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال چهاردهم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۴۰۲ (پیاپی۲۷)، صص ۱۶۳-۱۸۸
DOI: 10.22099/JCLS.2022.40908.1884

همانندی هسته‌های تصویری چند بعدی در اشعار کودکانه محمد کاظم مزینانی و سلیمان العیسی

ربابه رمضانی*

چکیده

تخیل و تصویر، دو عنصر به‌هم پیوسته‌ی شعر کودک و نوجوان هستند. مبنای تصویرهای ناب شاعرانه، تخیل فراگیر است که از مشاهده‌ی واقعیت‌ها سرچشمه می‌گیرد. تصویر، عامل انعکاس و برجسته‌سازی محتوا و درون‌مایه‌ی شعر است. شاعر با تصویرهای بدیعِ شاعرانه‌ی خود، به کلمات جان می‌دهد و باعث می‌شود کودک و نوجوان افزون‌بر ثبت تصویری که شاعر ارائه می‌دهد، با برقراری رابطه بین کلمات و تصویرهای برآمده از آن، قدرت تخیل خود را پرورش دهند. عنصر خیال در شعر کودکان و نوجوانان، موجب تقویت ذهن و اندیشه و ایجاد خلاقیت در آنان می گردد و روح و روان آنان را تلطیف می‌کند و نگاهی برتر و هنری می‌بخشد و زمینه‌ای برای کودکان و نوجوانان فراهم می‌کند که بتوانند میان تصاویر ذهنی و عینی ارتباط برقرار کنند. تصویر به دو نوع ساده و چندبعدی تقسیم می‌شود و تصویرهای چندبعدی غالباً پیچیده هستند. یک تصویر چندبعدی که حاصل روی‌هم‌گذاشتن چند تصویر است، هسته‌ی تصویری را به وجود می‌آورد. ارزش و اهمیت و زیبایی هسته‌های تصویری که مجموعه‌ای از تصویرهای پایه و پیرو و پایانی است، براساس میزان تخیل، عاطفه و احساس شاعر تعیین می‌شود. در بررسی به‌عمل‌آمده که براساس شیوه‌ی توصیفی‌تحلیلی و تطبیقی صورت گرفته است، معلوم شد که هسته‌های تصویری در شعر محمدکاظم

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی ramezani@atu.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۴۰۰/۱۰/۲۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۴۰۱/۳/۱۰

مزینانی، انتزاعی‌تر و پیچیده‌تر هستند و از قوه‌ی شاعری بیشتری برخوردارند و طبعاً از سطح درک و فهم کودک و نوجوان فاصله می‌گیرند. درحالی‌که هسته‌های تصویری اشعار سلیمان‌العیسی عینی‌ترند و با موضوعات واقعی‌تر مانند میهن، ملیت، همبستگی‌های قومی تناسب بیشتری دارند و عنوان شعر کودک و نوجوان برای این اشعار برازنده‌تر است.

واژه‌های کلیدی: تخیل، سلیمان العیسی، محمدکاظم مزینانی، هسته‌های تصویری.

۱. مقدمه

تخیل، مبنای تصویر است و مشاهده، مبنای تخیل. شاعر، به پدیده‌های طبیعی می‌نگرد و در آن‌ها دقت و تأمل می‌کند و با ترکیب واقعیت و تخیل، برداشت تازه‌ای از آن‌ها ارائه می‌دهد. در واقع، شاعر از امور بیرونی و عینی، برداشت تخیلی می‌کند و تصویر می‌آفریند. این تصویر، زمانی شاعرانه می‌شود که بعد عاطفی و احساسی پیدا کند. تصویر هرچه تخیلی‌تر و عاطفی‌تر باشد ژرفا و غنای بیشتری به شعر می‌بخشد.

استاد شفیعی‌کدکنی دراین باره می‌نویسد: «تخیل عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیا دارد. به تعبیر دیگر تخیل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیا ارتباط برقرارکند، پل بزند و چیزی را که قبل از او دیگری درنیافته، دریابد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۹).

«تصویر یا ایماژ، عنصر ثابت شعر کودک است، زیرا تصویر، مفاهیم انتزاعی و عاطفی را عینیت می‌بخشد و از این طریق به کودکان امکان می‌دهد به دنیای پنهانی روح شاعر وارد شوند» (صادق‌زاده و همکاران، ۱۳۹۳: ۷۹).

بنابراین اگر تصویر را از شعر کودک بگیریم خاصیت ارتباط با مخاطب کودک را از آن ستانده‌ایم و ارتباط کودک با سرچشمه‌های تخیل را قطع کرده‌ایم. تصویر، عامل انعکاس و برجسته‌سازی محتوا و درون‌مایه‌ی شعر است. شاعر با تصویرهای بدیع شاعرانه خود، به کلمات جان می‌دهد و زندگی می‌بخشد و باعث می‌شود کودکان افزون‌بر ثبت تصویری که شاعر ارائه می‌دهد، با برقراری رابطه بین کلمات و تصویرهای برآمده

از آن، تصاویر دیگری را از سرچشمه‌ی خیال خود برگیرند و قدرت تخیل خود را پرورش دهند.

مخاطب‌مداربودن شعر کودک و نوجوان، محور مهم دیگری است که باید مدنظر قرار بگیرد. شاعران کودک و نوجوان باید از دایره‌ی کلمات محدود به ذهن آنان بهره بگیرند و تصویرهای ساده و دم‌دستی بسازند تا توانایی و خلاقیت این گروه سنی را نیز به چالش بکشند تا از این طریق، مخاطبان، تصویرهایی مشابه خلق کنند. در هنر تصویرگری برای کتاب‌های شعر و داستان که مخاطب آن‌ها کودکان و نوجوانان هستند نیز این قضیه صدق می‌کند:

«در هنر تصویرسازی، فهم مخاطب از اثر هنری اصالت پیدا می‌کند و تصویرگر براساس شناخت خصوصیات گروه‌های اجتماعی یا سنی و موقعیت‌های خاص مخاطبان، برای متن گفتاری یا نوشتاری، متن تصویری می‌آفریند و به همین جهت است که تصویرگر همانند نقاش نمی‌تواند تجارب هنری مستقل از موضوع و سوژه داشته باشد. خلاقیت‌های تصویرسازی، مقید به مخاطب و سوژه است» (افلاکی، ۱۳۸۴: ۲۶).

افزون‌بر آن، عواملی مانند سادگی و صمیمیت زبان، روانی کلام، بارعاطفی متناسب و صور خیال آشنا و عینی، میزان مخاطب‌محوری شعر کودک و نوجوان را بالا می‌برد.

ارتباط بین تصویر و تپش‌های عاطفی، نکته‌ی دیگری است که شعر کودک را برجسته می‌سازد. به عبارت دیگر، بیان تصویری یک معنا به همراه بخشیدن رنگ عاطفی به آن، چنان جذابیتی به شعر می‌دهد که آن را همچون تابلویی زیبا در ذهن و ضمیر کودک، ماندگار می‌سازد.

۲. بیان مسأله

تصویر، عامل مهم تخیل شعری است که به کمک آرایه‌های ساده یا پیچیده‌ی ادبی، توصیفات و برخی چیدمان‌های هنرمندانه‌ی واژگان در کنار هم ایجاد می‌شود و تصرف ذهنی و دید ویژه‌ی شاعر به دنیای اطراف، نقش مهمی در ساخته‌وپرداخته شدن آن دارد. فرایند تصویرسازی تخیلی و واقعی در ذهن، چنان است که تصویرهای خیالی یا واقعی به‌همراه هم و گاه در تقاطع با یکدیگر، به ذهن شاعر می‌آیند و تصویرهای بزرگ و

پیچیده‌ای را می‌سازند که ابزار ارائه‌ی معنا و مفهوم می‌شود. در این مقاله برآن هستیم تا این فرایند را نشان دهیم و مبانی بلاغی تصاویر را که در قالب هسته‌های تصویری شکل می‌گیرد در اشعار کودک و نوجوان محمدکاظم مزینانی از ایران و سلیمان العیسی از سوریه، بررسی کنیم.

اهمیت و ضروت این پژوهش، آشنایی با آثار نویسندگان سایر کشورها و دریافت نگاه آنان به ادبیات کودک و نوجوان است. برخلاف ایران، در بسیاری از کشورها، ادبیات کودک و نوجوان به‌عنوان یک تخصص، مطرح نیست و شاعران بزرگ‌سال برای کودکان و نوجوانان نیز شعر می‌سرایند. از جمله‌ی این کشورها می‌توان به سوریه اشاره کرد که «سلیمان عیسی» در این کشور در جایگاه شاعری بزرگ‌سال مطرح است و اشعار سیاسی و ملی‌گرایانه وی شهرت دارد. وی در کنار آثار شعری خود، دیوانی را به کودکان اختصاص داده که البته مرز بین کودک و نوجوان نیز در آن مشخص نشده است. باوجوداین، او را پایه‌گذار ادبیات کودک در جهان عرب دانسته‌اند. دلیل انتخاب محمدکاظم مزینانی، گستردگی تخیل و بسامد بالای تصویر در اشعار اوست.

شیوه‌ی پژوهش در این مقاله، توصیفی‌تحلیلی و تطبیقی، با تمرکز بر همانندی‌های تصویرپردازی در شعر دو شاعر است.

۳. پرسش‌های پژوهش

۱. تصویرهای تخیلی چندبعدی بر مبنای کدام آرایه‌های بلاغی شکل می‌گیرد؟

۲. هسته‌های تصویری چیست و تخیل و واقعیت چه نقشی در شکل‌گیری هسته‌های تصویری در اشعار محمدکاظم مزینانی از ایران و سلیمان العیسی از سوریه دارند؟

۴. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی تصویر در شعر کودک، پژوهش‌هایی صورت گرفته که به برخی از آن‌ها می‌پردازیم:

صادق‌زاده و همکاران (۱۳۹۳) در پژوهش خود با عنوان «بررسی اصلی‌ترین ویژگی‌های زبانی و تصویرآفرینی در اشعار مصطفی رحمان‌دوست» بیشتر به بررسی شیوه‌های تصویرسازی از جمله: استعاره‌ی مکنیه، تشبیه، تشخیص و... ابزارهای زبان تصویری از جمله: حس‌آمیزی و پارادوکس و... در اشعار رحمان‌دوست پرداخته‌اند.

«تخیل و تصویر در شعر کودک؛ بررسی موردی: محمود کیانوش» عنوان مقاله‌ای است از اسکویی و همکاران (۱۳۹۸) که در آن آرایه‌های خیال‌انگیز در اشعار کیانوش را بررسی کرده‌اند. «بررسی و تحلیل اشعار تعلیمی سلیمان العیسی در حوزه‌ی ادبیات کودک» عنوان مقاله‌ای است از حاجی‌زاده و همکاران (۱۳۹۴) که نویسندگان به مضمون اشعار سلیمان العیسی توجه کرده و مضامین سیاسی، روان‌شناختی و سرگرم‌کننده را بررسی کرده‌اند.

مریم شریفی‌نسب (۱۳۸۱) در پژوهش خود به بررسی زبان و تصویرآفرینی در شعر کودک و نوجوان پرداخته است.

مقاله‌ی «قالب، زبان و مضمون شعری در ادبیات کودک کشور ایران و الجزایر» از مریم جلالی (۱۳۹۴) نیز به قالب‌های شعری و مضمون اشعار شاعران ایرانی و الجزایری پرداخته و وارد حوزه‌ی تصویر نشده است.

برجستگی مقاله‌ی حاضر، پرداختن به چگونگی کارکرد هسته‌های تصویری در ارائه‌ی مضمون است که در این زمینه، مقاله یا پژوهشی مشاهده نشد.

۵. بحث و بررسی: مبانی تصویر

تصویر به دو گونه‌ی تصویر زبانی و تصویر خیالی تقسیم شده است (رک: مقدادی، ۱۳۷۸: ذیل واژه‌ی ایماژ).

«تصویر زبانی، همان تصویری است که از رهگذر کاربرد قاموسی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود. وقتی واژه‌ی انار یا پرتقال را بر زبان می‌آوریم، بلافاصله عکس آن‌ها از حافظه به ذهن می‌آید. این عکس که در حافظه محفوظ است، محصول تجربه‌ی حسی قبلی ماست که حالا در ذهن ایستاده و با صورت خارجی شیء تا حدود زیادی

منطبق است. تصویر زبانی می‌تواند از یک اسم، صفت یا توصیف ساده که در معنای حقیقی و زبانی‌اش به‌کار رفته به‌وجود آید» (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۱۲).

مثلاً در این دو شعر، گربه و گنجشکان در معنای حقیقی خود به‌کار رفته‌اند و نماینده‌ی چیز دیگری نیستند:

در خیابان امروز/ گربه‌ای را دیدم/ گربه‌ای زرد و چرک/ من به او خندیدم (مزینانی، ۱۳۶۸: ۸).

بالعصافیر بالزنابق/ زینت صدرها الحدائق: باغ‌ها با گنجشکان و زنبق‌ها سینه‌ی خود را آراستند (العیسی، ۲۰۰۵: ۱۵).

فرایند تصویرسازی خیالی ذهن چنان است که خطوط خیال در تقاطع با یکدیگر به ذهن متبادر می‌شوند گویی چند عکس، مثل اسلاید روی هم نمایش داده می‌شود. از ترکیب این عکس‌ها تصویر تازه‌ای پدید می‌آید. ذهن آدمی با اندکی عملکرد خلاق می‌تواند دنیای مطلوب و دلخواه خویش را بیافریند (رک. فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۱۷).

ارزش تخیل، در بار عاطفی آن است، تخیلی که مجرد باشد هرچه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود، ابدیت نمی‌یابد (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۰).

«تصویر خیالی، حاصل کشف رابطه یا پیوند میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی با هم ندارند. این ارتباط فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد. تصویر خیالی برخلاف تصویر زبانی، ساده و تک‌بعدی نیست، بلکه مرکب از دو یا چند جزء است که به مدد خیال و عاطفه‌ی شاعرانه با یکدیگر پیوند می‌خورند و واقعیت نوینی می‌آفرینند که سابقه ندارد و سرشار از تازگی و غرابت و شگفتی است مثل تصاویر دریای آتش، پیراهن گل» (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۱۵).

تصویر خیالی می‌تواند برپایه‌ی استعاره، ایهام، مجاز، کنایه و... شکل بگیرد و تصویرهای دوبعدی یا چندبعدی بیافریند. مجموعه‌ی تصویرهای چندبعدی، هسته‌های تصویری برپایه‌ی تخیل را خلق می‌کنند. ابتدا تصویرهای خیالی را بررسی می‌کنیم و سپس به هسته‌های تصویری می‌پردازیم.

۵. ۱. تصویر برپایه‌ی استعاره

استعاره، کاربرد لفظ است در معنای غیرحقیقی آن همراه با علاقه‌ی تشابه میان معنای حقیقی و مجازی و قرینه‌ای که مانع از اراده‌ی معنای حقیقی می‌شود (رک. همایی، ۱۳۷۴: ۲۲۰). هنر و ابتکار و خلاقیت شاعر در تصویرپردازی برپایه‌ی استعاره، آن است که استعاره‌های نو و بکر بیافریند تا ذهن مخاطب را به چالش بکشد و تصاویری تازه در ذهن او پدید آورد. به دو تصویر شکل گرفته برپایه‌ی استعاره در شعر مزینانی و سلیمان العیسی توجه کنید:

– بغض اناری ترش/ در من شبی ترکید/ پاشیده شد رازش/ جان و تنم لرزید (مزینانی، ۱۳۷۸: ۸).

در این عبارت‌های تصویری، براساس استعاره‌ی مکنیه، انار به انسانی تشبیه شده که بغض می‌کند و بغضش می‌ترکد و همان‌طور که با ترکیدن بغض انسان، راز او آشکار می‌شود، انار می‌ترکد و آبش می‌پاشد. آب انار همان راز انسان است که جان و تن شاعر را می‌لرزاند. ترش‌بودن انار، ویژگی تصویری دیگری است که مفهوم ناراحت و غمگین بودن انسان بغض‌آلود را تفسیر می‌کند.

ـ تحترق الأحزان/ فی أغنیة/ في بسمة طفل...: غم‌ها آتش می‌گیرند/ در یک ترانه/ در لبخند یک کودک... (العیسی، ۲۰۱۴: ۴۷۴).

غم‌ها به هیزمی خشک تشبیه شده است که با جرقه‌ی یک ترانه یا یک لبخند کودکانه، آتش می‌گیرد.

۵. ۲. تصویر برپایه‌ی ایهام

«ایهام، آوردن واژه‌ای است با حداقل دو معنی که یکی نزدیک به ذهن و دیگری دور از ذهن باشد» (همایی، ۱۳۶۴: ۲۵۴).

در مثال‌های زیر، تصویر شکل‌گرفته برپایه‌ی ایهام را می‌بینیم:

ـ سورهی انجیر را نوبر کنیم،/ برگهایش را همه از بَر کنیم (مزینانی، *سورهی انجیر*: زیر چاپ).

این دو سطر از شعر برپایهی ایهام شکل گرفته است؛ یعنی سورهی انجیر میتواند اشاره به سورهی «التین» (انجیر) داشته باشد یا فصل رسیدن انجیر را نشان بدهد. این تصویر تخیلی، از سوی دیگر، دارای تصویری دوبعدی است، یعنی دربردارندهی دو تصویر مادی، میوهی انجیر و معنوی، سورهی قرآن، است.

برای هر کدام از این تصویرها یک ویژگی در سطر بعد ذکر شده است. نوبرکردن از لوازم انجیر مادی است، زیرا انجیر، نوبرانه دارد. اما ازبرکردن برگها به سورهی قرآنی معطوف است، بدین معنا که آیههایش را از حفظ کنیم. البته اگر به فتح کاف بخوانیم میتواند به پوستکندن انجیر نیز اشاره داشته باشد.

ـ ترابنا ذهب/ و عزمنا لَهَب/ نبنی به البلاد/ نواصل الجهاد/ لوحدة العرب/ لأمة العرب (العیسی، ۲۰۰۵: ۱۲).

خاک ما طلا/ و ارادهی ما زبانهی آتش است/ با این اراده، کشور را میسازیم/ به جهاد ادامه میدهیم/ برای اتحاد عربها.

«ذهب» در سطر اول شعر، ایهام دارد؛ یعنی هم بر فلز گرانقیمت طلا و هم بر گندم که حاصل خاک است، دلالت دارد. تصویرِ طلابودن خاک و شعلهکشیدن اراده، تصویری برپایهی ایهام است و از توازی معنای قریب و بعید، حاصل شده است.

۵. ۳. تصویر برپایهی مجاز

مجاز به لفظی گفته میشود که شاعر در کلام میآورد و معنای دیگری غیر از معنای اصلی و ظاهری آن را در نظر دارد و با بهکاربردن قرینه، ذهن مخاطب را از معنای ظاهری به معنای باطنی مورد نظر خود رهنمون میکند (رک. همایی، ۱۳۶۴: ۲۴۸). به نمونهای از تصویر برپایهی مجاز در شعر مزینانی و سلیمان العیسی اشاره میکنیم:

ـ می‌رقصد و می‌تابد/ خورشید بر لباس‌های عاشق پدر و مادرم/ تصویری از دو پرنده‌ی خوشبخت/ باد اما می‌آید/ و می‌برد یکی از پیراهن‌ها را/ از روی بند رخت! (مزینانی، ۱۳۷۸: ۲۲).

چنان‌که پیداست لباس مجازاً با علاقه‌ی جزء از کل بر صاحب لباس یعنی پدر و مادر شاعر دلالت می‌کند. البته این تصویری چهاربعدی است؛ یعنی خورشید و لباس‌ها و بند رخت و باد، هرکدام یک بعد از تصویر هستند که ویژگی‌های آن‌ها نیز در شعر آمده است:

خورشید: رقصیدن و تابیدن؛ **لباس‌ها**: عاشق‌بودن، پرنده‌ی خوشبخت؛ **بند رخت**: آویخته‌بودن دو پیراهن؛ **باد**: وزیدن، بردن. البته تصویر دو پرنده‌ی خوشبخت، استعاری است و برپایه‌ی تشبیه بنا شده است.

ـ علی رمل الخلیج/ تتلقّانی ابنة الشطّ بآلاف الزنابق/ فی ید الله و فی أعیننا/ تخضرّ آلاف الزنابق (العیسی، ۲۰۱۴: ۴۸۰).

روی شن‌های خلیج فارس/ دختر شطّ با هزاران زنبق به استقبالم می‌آیند/ در دست خدا و در چشمان ما/ هزاران زنبق سبز می‌شوند.

ترکیب تصویری «دست خدا» برپایه‌ی مجاز با علاقه‌ی سببیّت بنا شده است، زیرا دست، عامل نعمت و سرسبزی است که در زمین دیده می‌شود. ابنة الشط نیز کنایه از شهر ابوظبی است.

۵. ۴. تصویر برپایه‌ی کنایه

کنایه، سخنی است که دو معنای دور و نزدیک دارد و معنای نزدیک آن درخور توجه گوینده نیست، اما وی جمله را چنان ترکیب می‌کند و به کار می برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل می‌شود (رک. همایی، ۱۳۷۴: ۲۱۰).

تصویرهایی که برپایه‌ی کنایه شکل می‌گیرند بسامد بالایی در تصویرسازی شاعرانه دارند. این تصویرها ممکن است دوبعدی یا بیشتر باشند. هرچه ابعاد تصویر بیشتر شود تصویر برداشتی پیچیده‌تر می‌شود:

ـ آسمان‌ها بی‌عقاب/ کوچک و کوتاه و زشت/ می‌توان بر روی آن/ یادگاری هم نوشت (مزینانی، نان و شبنم، ۱۳۷۴: ۶).

این شعر دارای تصویر دوبعدی است و برپایه‌ی کنایه شکل گرفته است و می‌توان برداشت‌های مختلفی از آن داشت. آسمان بی‌عقاب می‌تواند کنایه از انسان بدون رؤیا و بلندپروازی باشد. این آسمان، به دیواری کهنه و قدیمی می‌ماند که روی آن یادگاری می‌نویسند. از سوی دیگر، در این شعر از شگرد آشنایی‌زدایی نیز استفاده شده است؛ آسمان که همواره زیبا، بی‌کران، دور از دسترس و شایسته‌ی عقابان بلندپرواز دانسته می‌شده، اکنون چنان پست و بی‌ارزش و آسان‌یاب شده که به دیواری کهنه و رو به ویرانی شبیه است و دست همه برای یادگاری نوشتن بر روی آن باز است.

ـ قالت و غیومی فی یدها/ والثلج المُتعب و النار/ فی بعض الغابة اسرار... درحالی‌که ابرهایم در دست او بود و برف خسته و آتش، گفت: بخشی از جنگل، مالامال از راز است (العیسی، ۲۰۱۴: ۳۰۵).

این سه سطر از شعر، دربردارنده‌ی تصویری چهاربعدی است: ابرها، برف خسته، آتش، رازآلودبودن جنگل. سه عنصر تصویری اول را در دست محبوب می‌بینیم که مجموعه‌ای از متناقض‌هاست. ابرها می‌توانند باران ببارند که گریه را تداعی می‌کنند. برف و آتش، بیان‌گر دو احساس عاشقانه‌ی متضاد هستند که رازآلودبودن جنگلِ اندیشه‌ی محبوب را تفسیر می‌کنند.

۵. ۵. هسته‌های تصویری

تصویر، نقش مهمی در آفرینش مضمون دارد. شاعر می‌تواند با دو یا سه هسته‌ی تصویری، چندین تصویر فرعی را در شعر بگنجاند و مضامین مختلفی را بیافریند. هسته‌های تصویری به‌مثابه قالب‌هایی هستند که ابتدا مضمون اصلی در آن‌ها قرار می‌گیرد و سپس مطلبی که در ذهن شاعر است به کمک تصویرهای فرعی به گونه‌ای زیبا گسترش یافته

و بیان می‌شود. هسته‌های تصویری، حاصل روی‌هم‌قرارگرفتن تصویرهای متعدد بر روی یکدیگر و چندبعدی‌شدن تصویر است:

شبی سیاه و سنگین/ پیاله‌ای پر از شیر/ جواب تلخِ خرما/ سؤال سرد شمشیر (مزینانی، ۱۳۷۸: ۸).

این شعر که درباره‌ی شهادت امام حسن مجتبی (ع) گفته شده است، دربردارنده‌ی تصویری شش‌بعدی است. در شبی سیاه و سنگین‌شده از اندوه، پیاله‌ای شیر مسموم در برابر امام می‌گذارند و شمشیری بالای سر ایشان است تا وادارشان کند شیر مسموم را بنوشند. خرمایی که شیرین است به کام حضرت تلخ شده و ایشان را به شهادت می‌رساند. از سوی دیگر، ماه روشن در آسمان سیاه شب نیز می‌تواند پیاله‌ای شیر تصور شود و اگر ماه را هلال تصور کنیم شمشیر را تداعی می‌کند. پس در این شعر، هسته‌های تصویری وجود دارد که تپش‌های عاطفی آن نیز بر غنای شعر می‌افزاید.

بنابراین، تصویر می‌تواند ساده یا چندبعدی باشد و تصویرهای چندبعدی که دارای پیچیدگی هستند، هسته‌های تصویری را به وجود می‌آورند که از سویی قدرت تخیل و از سوی دیگر، میزان عاطفه و احساس شاعر را نشان می‌دهند و هدف وی را از ارائه‌ی این تصاویر بیان می‌کنند.

هسته‌های تصویری، تصویرهای پایه و پیرو هستند که تصویر پایانی براساس آن‌ها شکل می‌گیرد. هسته‌های تصویری را می‌توان از زاویه‌ی تخیل و واقعیت و از نظر موضوعی بررسی کرد و براساس موضوعات مختلف، هسته‌های تصویری آفرید. در این مقاله ابتدا به هسته‌های تصویری از زاویه‌ی واقعیت و تخیل می‌پردازیم که می‌توان آن‌ها را به سه نوع تقسیم کرد: هسته‌ی تصویرهای تخیلی، هسته‌ی تصویری واقعی، هسته‌ی تصویری واقعی‌تخیلی.

۵. ۵. ۱. هسته‌ی تصویری تخیلی

تصویرهای تخیلی «افزون‌بر آن‌که زبان شعر را به سهم خود از زبان نثر متمایز می‌کنند، ظرفیت زبان را برای برانگیختن عاطفه افزایش می‌دهند. تصویرهای شاعرانه از یک سو،

معنا را پنهان میکنند و از سوی دیگر، آن را در ذهن گسترش میدهند، البته به شرط آنکه به جا و مناسب بهکار روند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۶۰).

در هستهی تصویری شکل گرفته برپایهی تخیل، شاعر با روی هم قراردادن دو مجموعهی تصویر، به تصویر پایانی میرسد و هدف و منظور خود از شعر را بیان میکند. برای مثال شعر کوتاهی از مزینانی را بررسی میکنیم:

ستارهها، ستارهها/ سکوت خیس آسمان/ و ماه، یک پیاله شیر/ میان دیسِ آسمان/ شهابها، شهابها/ پیامهایِ ناگهان/ و یک نفر که میدود/ از این جهان به آن جهان .../ (مزینانی، ۱۳۹۱: ۶).

هستههای تصویری

تصویر پنجبعدی پایه: جهان ⇐⇐⇐ آسمان ⇐⇐⇐ ماه ⇐⇐⇐ ستاره ⇐⇐⇐ شهاب؛

تصویر سهبعدی پیرو: دیس ⇐⇐⇐ پیاله ⇐⇐⇐ شیر؛

تصویرهای پایانی: دویدن یک نفر ⇐⇐⇐ بردن پیامهای ناگهانی از جهانی به جهان دیگر.

در این شعر کوتاه، شاعر از دو مجموعهی هماهنگ از تصویرهای پایه و پیرو استفاده کرده که زمینه را برای پیام پایانی شعر فراهم آورده است. شاعر، زمین و آسمان را وارونه دیده است. به عبارت دیگر، آسمان را زمینی تصور کرده که ستارهها بهعنوان انسانهای ساکت آن هستند و دور پیالهی شیر نشستهاند.

تصویر خیسبودن آسمان را میتوان حاصل قطرههای بارانی دانست که بر دل آسمان فروپاشیدهاند که بهطبع فضا را شاعرانهتر میکند. سکوت خیس آرایهی حسآمیزی دارد که تصویر رابط نام دارد. این تصویر رابط، زمینه را برای بردن پیام ناگهانی آماده میسازد، زیرا از فضای تاریک آسمان و سکوت حاکم بر آن برای افتادن شهابها استفاده کرده است که به بردن پیام تعبیر شده است و چون سرعت شهابها بسیار زیاد است و در یک لحظه اتفاق میافتد، این انتقال پیام، ناگهانی است.

از سوی دیگر، پیاله‌ی شیر نیز که در دیس آسمان قرار دارد با مفهوم خیس‌بودن مرتبط است. فضاهای تصویری این شعر کاملاً تخیلی است و حتی عناصر واقعی آن یعنی دیس و شیر نیز در هاله‌ای از خیال فرورفته‌اند. این شعر با تصویرهای استعاری در راستای پرورش قوه‌ی تخیل کودک و نوجوان سروده شده است.

سلیمان العیسی نیز در شعری به نام «الثلج» برف با کارکرد هسته‌های تصویری پایه، توانسته است شعری زیبا و سرشار از تصاویر شاعرانه ارائه دهد:

ترک الثلج علی نافذتی/ نصف دیوان من الشعر/ و سارا/ الصراع المرّ... کی أکتبه/ نافخا من وجعی.../ فی الثلج نارا... (العیسی، ۲۰۱۴: ۳۰۴).

برف روی پنجره‌ام/ نصف دیوان شعر را جا گذاشت/ و رفت/ تا من بنویسمش، کشمکش سخت.../ از درد من زبانه کشید.../ در آن برف، آتش بود.

هسته‌های تصویری

تصویر دوبعدی پایه: پنجره ⇐⇐⇐ نیمی از دفتر شعر؛

تصویر چهاربعدی پیرو: برف ⇐⇐⇐ برجای گذاشتن ⇐⇐⇐ رفتن ⇐⇐⇐ آتش؛

تصویر پایانی: حضور نویسنده پشت پنجره ⇐⇐⇐ کشمکش تلخ نویسنده برای نوشتن ⇐⇐⇐ زبانه کشیدن آتش در برف.

«در تعبیر نافخا من وجعی فی الثلج نارا» تصویر متناقض‌نما یا پارادوکسیکالی وجود دارد. در این صنعت، «شاعر دو مفهومِ به‌ظاهر متضاد را در شعر خود به‌گونه‌ای به‌کار می‌گیرد که برای شنونده، باورپذیر باشد» (صادقیان، ۱۳۸۸: ۱۰۲). «منظور از تصویر پارادوکسی، تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم یکدیگر را نقض کنند مثل سلطنت فقر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۴).

شعر از درد برمی‌خیزد و برف، دفتر شعر را برای شاعر می‌آورد تا اشعار دفتر را تکمیل کند. کشمکشی سخت بین شاعر و خودش درمی‌گیرد که دو عنصر برف و آتش، این کشمکش و تناقض را نشان می‌دهد. ذات عنصر برف و آتش با یکدیگر سازگاری ندارند،

زیرا برف همان آب است که عنصر متضادِ آتش است. زبانه‌کشیدن آتش در برف، این کشمکش را بیشتر برجسته می‌کند و به تصویرِ شعری، زیبایی بیشتری می‌بخشد. فاعلِ نافخاً، می‌تواند شعر باشد یعنی شعر من باعث شد که از درد من، آتش در برف زبانه بکشد. تصویر زبانه‌کشیدن آتش از دل دردمند بر روی برف، تصویر پایانی شاعر است که با تصویرهای هسته‌ای پنجره و دفتر شعر و برف پیوند دارد:

*پنجره، باعث شده است شاعر، برف را نظاره کند.

*دفتر شعر، به شعر شاعر که بین دو عنصر مادی پنجره و برف در نوسان بود ویژگی انتزاعی و ذهنی می‌بخشد.

*برف، با آمدن و نشستن روی زمین باعث شده است تا احساسات و عواطف شاعر تحریک شود و دفتر شعر نیمه‌تمام خود را کامل کند.

۵. ۵. ۲. هسته‌ی تصویری واقعی

هسته‌ی تصویری واقعی، برگرفته از اشیا و جلوه‌های طبیعی پیرامونی است و در چیزهایی خلاصه می‌شود که محسوس است و عمدتاً با چشم دیده می‌شود، زیرا تصویر ابتدا از طریق چشم وارد می‌شود. چشم، نزدیک‌ترین راه ورود تصویر به قلب است. اگرچه شنیدن هم بسامد بالایی در درک اشیای پیرامونی دارد. در تصویر واقعی، شاعر فقط گزارش‌گر است و حادثه‌ی برخاسته از روابط بین اشیای عینی را گزارش می‌کند، بی‌آن‌که مخاطب را به درون هدایت کرده و سعی کند قوه تخیل او را تحریک کند.

سلیمان العیسی در شعری با عنوان «حین عطشت الأزهار» آن گاه که گل‌ها تشنه شدند، می‌گوید:

کانت الأزهار عطشی/ کانت الأغصان عطشی/ کانت الأعشاب روحا هائمة/ حجبت أمطارها عنها السماء الغائمة.../ نحن عطشی .. أمطری/ قالت فروع الشجرة/ ساعدینا یا سماء!/ أمطری... أسقی الظماء/ لم‌تُجب، لم تسمع الشکوی السماء النائمة/ وهی فوق الأرض/ ملأی بالغیوم العائمة.../ حلقت یوما الی الأعلی سنونو/ وملایین الأزاهیر عیون.../ نقرت ضرع السماء/ نبّهتها للظماء.../ فجرت کل سواقیها الغیوم العائمة/ أخذت تسقی ... وتسقی/ أخصب

الجدب/ وارتوی العشب/ هل عرفتم ما اسمها؟ تلک السنونو الحالمة/ طفلة من بلدی/ کانت تسمی: باسمة (العیسی، ۲۰۱۴: ۵۰۳).

گل‌ها تشنه بودند/ شاخه‌ها تشنه بودند/ گیاهان، روحی سرگردان بودند/ آسمان ابری، باران خود را از آن‌ها دریغ کرد/ شاخه‌های درخت گفتند: ما تشنه‌ایم، ببار، یاری رسان به ما ای آسمان/ ببار... تشنگی را سیراب کن/ آسمان پاسخ نگفت. آسمانِ خواب، این درخواست را نشیند/ درحالی‌که بر فراز زمین/ سرشار از ابرهای شناور بود/ روزی پرستو به بالا پرکشید/ درحالی‌که میلیون‌ها گُل به چشم تبدیل شده بودند/ به پستان آسمان نوک زد/ تشنگی را به او یادآوری کرد/ ابرهای شناور، همه جوی‌های خود را فروریختند/ شروع به آبیاری و آبیاری کردند/ خشک‌سالی را حاصل‌خیز/ و گیاهان را سیراب کردند/ آیا اسم او را فهمیدید؟/ آن پرستوی رؤیاپرداز/ دخترکی از کشور من بود/ به نام باسمة (خنده‌رو).

سه هسته‌ی تصویری در شعر سلیمان العیسی وجود دارد:

تصویر دوبعدی پایه: گل‌ها و شاخه‌های تشنه ⟸⟸⟸ تبدیل شدن میلیون‌ها گل به چشم‌هایی که به آسمان دوخته شدند؛

تصویر چهاربعدی پیرو: آسمان ابری⟸⟸⟸ گاو آسمانی ⟸⟸⟸ اوج‌گیری پرستو ⟸⟸⟸ نوک‌زدن پرستو به پستان گاو آسمانی؛

تصویرهای پایانی: ریزش باران ⟸⟸⟸ مرتبط کردن شجاعت با وطن.

همه تصویرهایی که شاعر در شعر آورده است عینی و در دنیای واقعیت هستند. تصویرهای زمینه‌ای آسمان و زمین هستند که سایر تصویرها هم‌چون شبکه‌ای بر آن‌ها قرار گرفته اند. آرایه‌ی اصلی که در این شعر به کار رفته و این مجموعه‌ی تصویر را برای مخاطب، باورپذیر کرده، آرایه‌ی جاندارپنداری یا تشخیص است. شاعر در دو سطر پایانی شعر، اولاً شجاعت نجات‌دادن وطن از خشک‌سالی و قحطی را به دختران وطن نسبت می‌دهد و شعر را با امیدواری و خوشی به پایان می‌برد و لبخند، آخرین پیامی است که از این شعر مخابره می‌شود. قهرمان ناجی وطن در این شعر، یک دختر است که «باسمة»

نام دارد. شاعر از این زاویه، هنجارزدایی کرده است، زیرا در جامعه‌ی مردسالاری چون سوریه، نسبت‌دادن روح مبارزه و نجات وطن از قحطی عدالت، نوعی فرهنگ‌سازی برای گذر از مظلومیت زنان و احقاق حق آنان است.

مزینانی نیز در شعری که تصاویر آن، همه واقعی و سرشار از عاطفه هستند، از نداشتن پدر سخن می‌گوید. به همین دلیل، پدربزرگ، او را برای ثبت نام به مدرسه می‌برد:

پدربزرگ/ دستم را گرفت/ به مدرسه برد/ و اسمم را نوشت/ من درس خواندم/ پر از عدد شدم/ درس‌ها را خوب بلد شدم/ یک روز رفتم سراغ باغ/ اما پدربزرگ نبود/ اصلاً آنجا هیچ باغی نبود/ حتی به تعداد انگشت‌های من/ بر شاخه‌ها کلاغی نبود. (مزینانی، *شاعر دات کام*: زیر چاپ).

تصویر سه‌بعدی پایه: مدرسه ⟸⟸⟸ پدربزرگ، اسم نوشتن، درس‌خواندن؛

تصویر دوبعدی پیرو: باغ ⟸⟸⟸ شاخه‌ها، کلاغ؛

تصویر پایانی: ⟸⟸⟸ جای خالی پدربزرگ ⟸⟸⟸ حسرت.

شعر برپایه‌ی این دو هسته‌ی تصویری شکل گرفته است که هر دو هسته، واقعی هستند، ولی نبودن پدربزرگ که به معنای بزرگ‌شدن شاعر و مرگ پدربزرگ است تصویری انتزاعی و تخیلی است.

۵. ۵. ۳. هسته‌ی تصویری واقعی‌تخیلی

در هسته‌ی تصویری گذر از واقعیت به تخیل، شاعر ابتدا تصویرهای مادی و عینی را ارائه می‌دهد و سپس به یک‌باره تصویری تخیلی را مطرح کرده و نتیجه می‌گیرد.

مزینانی در شعر انگور می‌گوید: رفته بودم توی باغ، پهلویِ انگورها، می رسید از هر طرف، پچ‌پچِ زنبورها.

خوشه‌ها چون تابلو، خیس و هم‌اندازه بود. نه! نمی‌شد دست زد، رنگ‌هایش تازه بود. (مزینانی، ۱۳۹۰: ۶).

باغ و انگور و زنبور و سایر عناصر کلامی این شعر، عینی و ملموس است. هم‌اندازه بودن و تازه‌بودن نیز حسی است که از واقعیت سرچشمه می‌گیرد و به آن مرتبط است.

شاعر به‌تدریج و با مهارت تمام، از میزان عینی‌بودن کلمات می‌کاهد و یک‌باره مخاطب را از روی زمین واقعیت‌ها به آسمان تخیل و ذهنیت می‌اندازد:

قلب آن انگورها/ نازک و شفاف و ترد/ می‌شد آه از روی پوست/ غصه‌هاشان را شمرد. (همان).

هسته‌های تصویری

تصویر دوبعدی پایه: باغ ⇐⇐⇐ میوه‌ها؛

تصویر پنج‌بعدی پیرو: انگور ⇐⇐⇐پچ‌پچ زنبور ⇐⇐⇐ تابلو ⇐⇐⇐ رنگ ⇐⇐⇐ پوست؛

تصویر پایانی: قلب انگور ⇐⇐⇐ شفافیت ⇐⇐⇐ غصه‌های انگور.

قلب، کلمه‌ای که در مرز بین واقعیت و تخیل قرار دارد، زیرا می‌تواند به معنای قلب به‌مثابه یکی از اعضای بدن باشد یا معنای دل را به ذهن بیاورد که مفهومی ذهنی است. نازکی، شفافی و تُرد بودن، حسی هستند و پوست نیز عینی و واقعی است، ولی شاعر یک‌باره با واردکردن کلمه‌ی «غصه‌ها» به شعر، مخاطب را به دنیای درون می‌برد و از شمردن غصه‌ها سخن می‌گوید که مفهومی کاملاً انتزاعی است و تصویری تخیلی به مخاطب ارائه می‌دهد.

در واقع شاعر از همان آغاز قصد داشته از غصه‌ها سخن بگوید، ولی با تصاویر عینی شروع می‌کند تا کلام او زیباتر و باورپذیرتر شود. گویی در دل انگور به جای آب، غصه هست که می‌توانیم آن‌ها را بشماریم. درعین‌حال، این تصویر براساس تشخیص است؛ زیرا دانه‌های انگور را به انسان‌هایی تشبیه کرده که ظاهرشان آرام و شفاف است، ولی در باطن، غصه‌دار و دردمند هستند.

سلیمان العیسی نیز می‌گوید:

تستیقظ العصافیر کلها/ عند أشعة الشمس الأولی/ تختلط السقسقات.../ فلا أسمع منها إلا صوت عصفور واحد/ یتردد قریبا من نافذتی/ أشبه بنقرات البیانو السریعة المقتضبة... (العیسی، ۲۰۱۴: ۵۰۵).

همه گنجشکان بیدار می‌شوند/ با اولین اشعه‌ی خورشید/ جیک‌جیک‌ها در می‌آمیزند به هم/ دیگر فقط صدای یک گنجشک را می‌شنوم/ که نزدیک پنجره‌ام در آمد و رفت است/ درست شبیه ضرب‌آهنگ‌های کوتاه و سریع پیانو...

گنجشکان و بیدارشدن آن‌ها و شعاع‌های خورشید و پیانو و... عناصر حسی به‌شمار می‌روند که شاعر با یک تعبیر متفاوت، ما را به فضای ذهن و تخیل می‌برد:

فیبعث فیّ نشوة هی السحر بعینه! (همان: ۵۰۵).

پس در من سرمستی و نشاطی پدید می‌آورد که همان جادوی واقعی است.

هسته‌های تصویری:

تصویر سه‌بعدی پایه: اشعه‌ی خورشید ⇐⇐⇐ پنجره ⇐⇐⇐ پیانو؛

تصویر دوبعدی پیرو: گنجشکان ⇐⇐⇐ جیک‌جیک؛

تصویر پایانی: ⇐⇐⇐ سرمستی ⇐⇐⇐ جادوشدن.

مفهوم سرمستی می‌تواند حالتی مادی باشد ولی جادو و افسون، مفهومی کاملاً انتزاعی و ذهنی است. در واقع، شاعر با شنیدن جیک‌جیک گنجشکی که نزدیک پنجره‌اش می‌پرد جادو شده است و محو شنیدن صدایش می‌شود.

۵. ۵. ۴. کارکرد هسته‌های تصویری موضوعی

بیان تصویری به شاعران حرفه‌ای شعر کودک و نوجوان این امکان را می‌دهد تا آموزه‌های تربیتی و اخلاقی را آموزش دهند یا با بیان تصویری، عاطفه‌ی خود را درباره‌ی یکی از جلوه‌های طبیعت بازگو کنند یا موضوعی انسانی را دست‌مایه‌ی کار خود قرار دهند. طبیعتاً این تقسیم‌بندی نسبی است و نمی‌توان با چنین معیارهایی طیف‌های مختلف اشعار شاعران را مرزبندی و محدود کرد. هدف ما تنها بیان مهارت‌های شاعران در زمینه‌ی تصویرسازی و بلاغت تصویر است.

در هسته‌های تصویری موضوعی، دیگر تصویر پایه و پیرو و نتیجه وجود ندارد، بلکه شاعر برپایه‌ی دو یا چند واژه‌ی تصویری که آن هم کلی و عام است، مفاهیم مدّنظر خود را به خواننده منتقل می‌کند. در این نوع هسته‌های تصویری، خواننده از همان آغاز شعر،

مفهوم مدّنظر شاعر را درمی‌یابد و این موضوع است که گسترش پیدا می‌کند یا تکرار شده و برآن تأکید می‌شود و به‌عبارت دیگر از کل به جزء می‌رسد. برای نمونه به دو مفهوم منجی و بهار در این قسمت می‌پردازیم:

۵. ۵. ۴. ۱. مفهوم منجی

یکی از موضوع‌هایی که همواره دست‌مایه‌ی شعر و داستان قرار گرفته است، مفهوم منجی اَبَرشخصیتی است که چشم‌ها به راه اوست تا بیاید و مردم را نجات بدهد. شاعران بیشتر چنین مفهومی را به شکل‌های مختلف، در کارنامه‌ی شعری خود دارند. مزینانی مفهوم منجی را در قالب واژه‌ی تصویری باران و سلیمان العیسی این مفهوم را در قالب واژه‌ی تصویری پشت ستارگان آورده است.

مزینانی در شعر «نامه‌ای برای باران» چنین می‌گوید:

باران سلام/ امیدوارم حال تو/ باشد همیشه روبه‌راه/ شکر خدا/ من هم ندارم غصه‌ای/ جز دوری از آن روی ماه/ از راه دور/ سوسن سلام‌ات می‌کند مریم دعاگوی شما است/ هان... راستی/ پروانه اینجا پیش ما است/ او هم دعاگوی شما است/ یادش بخیر!/ با آن صدای شُرشُرت/ ما روزهایی داشتیم/ یا راست‌اش/ آن وقت‌ها در قلب تو/ ما نیز جایی داشتیم/ باران من/ حالا که تابستان شده/ ما منتظر، ما تشنه‌ایم/ دیگر بیا/ دیگر غم دوری بس است/ ما بیش از این‌ها تشنه‌ایم/ باور بکن/ لبخند ما را تشنگی/ از روی لب دزدیده است/ اصلاً بپرس/ در باغ ما این چند روز/ آیا گلی خندیده است؟/ باران من/ این نامه را کوکب نوشت/ از جانب گل‌های باغ/ حتماً بیا/ دیگر خداحافظ، تمام/ قربان تو: مینای باغ. (مزینانی، ۱۳۶۹: ۸).

این شعر، سراسر تصویر است و با تصویر سخن می‌گوید و همین امر باعث زیبایی دوچندان شعر شده است. دو هسته‌ی تصویری موضوعی در شعر دیده می‌شود که بقیه‌ی تصاویر در دل این دو تصویر جای می گیرند:

باغ ⇐⇐ سوسن، مریم، پروانه، کوکب، مینا، خندیدن گل در باغ؛

باران ⇐⇐ صدای شُرشر، تابستان، تشنگی.

مهم‌ترین صنعتی که شاعر در این شعر از آن سود جسته است، صنعت تشخیص یا جاندارپنداری است. باران به‌مثابه انسانی فرض شده است که شاعر به او نامه می‌نویسد و در این نامه، به او سلام کرده و با او درددل می‌کند. گل‌های مختلف باغ همچون افرادی که کنار شاعر نشسته‌اند سلام خود را به باران می‌رسانند و با او احوال‌پرسی می‌کنند. پژمردگی و خواهش دو موضوع مهمی هستند که باغ را دربرگرفته است اما شاعر به آن‌ها آشکارا اشاره نمی‌کند و با استفاده از ظرایف تصویری، آن را به خواننده منتقل می‌سازد. باران که شاعر به او سلام می‌کند می‌تواند نماد منجی آزادی‌بخشی باشد که همه منتظر آمدنش هستند تا خنده را به لب‌ها بازگرداند. باغ، نماد کشور یا جهان است و گل‌ها هر کدام نماد انسان‌ها یا اقشار جامعه، که در تمنای رسیدن آن منجی هستند تا تشنگی را از جان آنان بزداید و شادی و لبخند را به آنان بازگرداند. پس هسته‌ی تصویری این شعر در خدمت موضوع اصلی شعر یعنی «انتظار منجی» است.

سلیمان العیسی نیز در شعری با عنوان یا «أیها القادم من مخابیء النجوم» (ای بازآمده از پناهگاه‌های ستارگان) می‌گوید:

شکرا لمن یُکرمُنا.../ تعرف کیف نُکرَمُ!/ وفوق آلاف الجراح النازفات أبدا/ کیف یُرشّ بلسمُ!.../ أغلی و أحلی ما ملکنا.../ ما سنملک... الحلم/ طفل جمیل بکنوز الأرض لاتبیعه...الحلم/ ولم یزل یزحزح الکابوس/ عن أجفاننا...حلم/ یصارع السکین فی أعناقنا حلم/ شکرا لمن یُکرمنا/ و قد وقفنا نرفع الشراع للسفر/ وخلفنا إرث من العذاب.../ یعطی الحبَّ/ یعطی الدفءَ.../ للبشر.(العیسی، ۲۰۱۴: ۴۵۴).

سپاس‌گزاریم آن را که ما را گرامی می‌دارد/ او راه گرامی داشتن ما را می‌داند/ و می‌داند چگونه مرهم بپاشد/ بر هزاران زخمی که همواره خون از آن‌ها جاری است/ گران‌بهاترین و شیرین‌ترین چیزی که داشته‌ایم و خواهیم داشت رؤیاست/ رؤیا، کودکی زیباست/ در گنج‌های زمین که برای فروش نیست./ رؤیا هماره کابوس را از پلک‌های ما می‌زداید.../ رؤیا با چاقو می‌جنگد در گردن‌هایمان.../ سپاس‌گزاریم آن را که ما را گرامی

می‌دارد/ ما که ایستاده‌ایم و بادبان بلند کرده‌ایم برای سفر/ و پشت سر ما میراثی است از عذاب.../ او عشق می‌دهد/ گرمی می‌بخشد/ به انسان.

منجی⇐⇐ گرامی‌داشتن، مرهم‌پاشیدن، رؤیا؛

انسان⇐⇐ زخم خون‌چکان، گنج زمین، گردن و چاقو، کشتی، بادبان.

سلیمان العیسی نیز از انتظار منجی سخن می‌گوید که راه گرامی‌داشتن انسان‌ها را می‌داند و می‌داند چگونه بر زخم انسان مرهم بپاشد. شاعر به جای تعبیر «مرهم‌گذاشتن» که مرسوم‌تر است از تعبیر «مرهم‌پاشیدن» استفاده کرده است تا نشان بدهد زخم، بسیار است و منجی، تواناست و مرهم‌های بسیاری با خود دارد. او مرهم‌ها را به روی زخم‌ها می‌پاشد. انسان که شاعر از زبان او سخن می‌گوید رؤیای خود را گران‌بهاترین چیز در زندگی می‌داند و آن را به کودکی زیبا تشبیه می‌کند.

تشبیه رؤیا به کودک، معصومیت و خلوص و زلالی این رؤیا را می‌رساند. رؤیا، زمینه را برای ظهور منجی آماده می‌کند و نمی‌گذارد انسان ناامید شود؛ زیرا از یک سو با چاقو در نبرد است تا انسان را ذبح نکند و از سوی دیگر، بادبان را برافراشته تا از سرزمین عذاب و استبداد و خفقان به سرزمین عدالت‌محوری و شادی برساند.

۵. ۵. ۴. ۲. هسته‌ی تصویری بهار

دومین هسته‌ی تصویریِ موضوعی بین دو شاعر، موضوع بهار است که باید ببینیم دو شاعر ایرانی و سوری چگونه مجموعه‌ی واژگان تصویری خود را برپایه‌ی دو هسته‌ی تصویریِ موضوعی بنا کرده و آن‌ها را در شعر خود گسترش داده‌اند. سلیمان العیسی در شعر کوتاهی با عنوان بهار، می‌گوید:

ریح الربیع أنا... أشدّ عزائمی/ وأطیر... أوقظ کل شیء نائم/ أنا بوقه و سفیره.../ تصحو الرّبا/ عن ألف لون رائع بزمازمی/ هیّا افتحوا الأبواب.../ سوف أدقّها/ حتی أری الأغصان نهر براعم (العیسی، ۲۰۰۷: ۱۹۹).

من باد بهار هستم کمر همتم را بسته‌ام/ و پرواز می‌کنم... هر چیز به خواب رفته را بیدار می‌کنم/ من شیپور و سفیر بهار هستم/ با زمزمه‌های من تپه‌ها بیدار می‌شوند/ و هزار

رنگ زیبا را بروز میدهند/ بشتابید، درها را باز کنید/ بهزودی درها را خواهم کوبید/ تا شاخهی درختان را چون رودی از شکوفه ببینم.

۵. ۵. ۴. ۳. هستهی تصویری موضوعی

شعر «ریح الربیع» برپایهی دو هستهی موضوعیِ باد بهار و تپهها، بنا شده است که در طول شعر گسترش مییابند و فضای تصویر را بهمثابه تابلویی بزرگتر میکنند:

باد بهاری⇐⇐ بستن کمر همت، پرواز، بیدارکردن، شیپور، سفیر، زمزمهکردن، کوبیدن درها؛

تپهها ⇐⇐ بیدارشدن، بروزدادن هزار رنگ، پُرشکوفهشدن شاخهی درختان.

مزینانی نیز در شعری به نام «با بهار، در خیابان» در تابلویی تصویری، از آمدن بهار سخن میگوید. تابلویی سرشار از تصویرهای رنگارنگ که با مفهوم و کارکرد بهار همخوانی دارد:

بهار آمد میان کوچهی ما/ و دستاش را برای من تکان داد/ صدایم کرد و از روی دوچرخه/ به من خورجینِ سبزش را نشان داد/ کتوشلوار سبزش، گلگلی بود/ به روی آستیناش شاپرک داشت/ رکاباش چرخ میزد چون پرستو/ به جای زنگ، چرخاش قاصدک داشت/ کلاهاش صورتی بود و نگاهاش/ مرا یاد کبوترهایم انداخت/ کمی خندید و از خورجین، گلی را/ درآورد و به پیش پایم انداخت/ گلم را از زمین برداشتم زود/ به دنبالاش سر کوچه دویدم/ بهارم را ولی من در خیابان/ میان آن همه ماشین ندیدم (مزینانی، ۱۳۶۹: ۲۲).

بهار ⇐⇐ ورود به کوچه، دست تکاندادن، صدازدن، نشاندادن خورجین سبز، کتوشلوار سبز، شاپرک روی آستین کت، پرستوی چرخ زنان، کلاه صورتی؛

کوچه و خیابان ⇐⇐ ورود دوچرخهی بهار، افتادن گل جلوی پای شاعر در کوچه، برداشتن گل و دویدن شاعر، ماشینها در خیابان.

مبنای این شعر، دو هستهی تصویری بهار و کوچه و خیابان است که تصویرهای فرعی در دل این دو تصویر اصلی جای میگیرند. همهی تصویرهای شعر برپایهی

تشخیص یا جاندارانگاری شکل گرفته و باورپذیر شده‌اند. شاعر، مخاطب را در انتهای شعر با یک تعبیر تصویری غافل‌گیر می‌کند و بین بهار و خیابان فرق می‌گذارد. گویی مقایسه‌ای بین کوچه و خیابان که می‌توانند نمادی از روستا و شهر باشند در جریان است. شاعر در خیابان، نشانی از بهار نمی‌یابد؛ زیرا خیابان انباشته از ماشین است و نشان می‌دهد آهن و سیمان و ماشین هیچ تناسبی با بهار ندارند.

این تعبیر پایانی، ناگهان شعر را از سطح یک شادی کودکانه به خاطرِ آمدن بهار، به یک موضوع مهم اجتماعی‌فرهنگی که در همه‌ی جوامع انسانی مهم است، منتقل می‌کند. البته این انتقال، بسیار هوشمندانه و ادیبانه صورت گرفته و زمینه‌های تفکر را در ذهن کودک و نوجوان به‌وجود می‌آورد و کلید اندیشه را می‌زند. شعر به‌طور کاملاً صادقانه و صمیمی این پرسش را برای مخاطب طرح می‌کند که چرا بهار در خیابان نیست؟ او این پاسخ را می‌دهد که چون ماشین در خیابان زیاد است. مخاطب باید بین فراوانی ماشین در خیابان و گم‌شدن بهار، ارتباط برقرار کند.

۶. نتیجه‌گیری

۱. تصویر به دو گونه‌ی زبانی و تصویر خیالی تقسیم می‌شود. تصویر زبانی، تصویر ساده‌ای است که با دیدن یا شنیدن یا گفتن واژه، عکس آن‌ها از حافظه به ذهن می‌آید مثل ذکر واژه‌ی «گربه» که تصویر آن به سرعت در ذهن ترسیم می‌شود. اما تصویر خیالی، در نتیجه‌ی کشف رابطه بین چند تصویر که به‌ظاهر ارتباطی با هم ندارند و به کمک خیال و عاطفه‌ی شاعرانه به‌هم گره خورده‌اند، شکل می‌گیرد. همه‌ی آفرینش هنری شاعرانه به میزان غرابت و چگونگی ترکیب این تصویرها و برهم‌نهادن آن‌ها مرتبط است. تمایز دنیای شعری هر شاعری به برجستگی و زیبایی همین تصویرها بستگی دارد.

۲. در هسته‌های تصویریِ موضوعی، تصویر پایه و پیرو و نتیجه وجود ندارد، بلکه شاعر برپایه‌ی دو یا چند واژه‌ی تصویری که آن هم کلی و عام است، مفاهیم مد نظر خود را به خواننده منتقل می‌کند. در این نوع هسته‌های تصویری، خواننده از همان آغاز شعر،

مفهوم مد نظر شاعر را درمی‌یابد و این موضوعی است که گسترش پیدا می‌کند. برای مثال می‌توان هسته‌های تصویری دو موضوع «بهار» و «منجی» را در شعر دو شاعر ایرانی (محمدکاظم مزینانی) و سوری (سلیمان العیسی) بررسی کرد که مجموعه‌ی واژگان تصویری خود را برپایه‌ی موضوع بنا کرده و آن‌ها را در شعر خود گسترش داده‌اند.

اشعار کودکانه و نوجوانانه مزینانی بیشتر، صبغه‌ی انتزاعی و تخیلی دارد و غالباً برپایه‌ی هسته‌های تصویری استعاری و کنایی بنا شده است که تعقل و تأمل را اقتضا می‌کند. درحالی‌که اشعار سلیمان العیسی اغلب برپایه‌ی تصاویر واقعی شکل گرفته است و به اقتضای موضوع اشعار که بیشتر، سیاسی و ملی یا اخلاقی است، جنبه‌ی تعلیمی پیدا می‌کند. بررسی عناوین اشعار مزینانی و سلیمان العیسی این موضوع را اثبات می‌کند؛ زیرا در عناوین اشعار سلیمان العیسی اسامی کودکان به‌چشم می‌خورد که نشان از تصویرهای عینی شعر این شاعر دارد، درحالی‌که عناوین اشعار مزینانی مانند *مرد بارانی*، *آب یعنی ماهی* و... از عناصر تصویری ذهنی برخوردارند و دو تصویر بی‌ارتباط با یکدیگر را در کنار هم قرار می‌دهد. البته انتزاعی‌بودن تصویرهای مزینانی و نیاز آن‌ها به پیش‌زمینه‌های فکری و مطالعاتی، اشعار او را از فضای شعر کودک و نوجوان دور کرده و به محدوده‌ی شعر بزرگ‌سال نزدیک می‌کند.

بنابراین عواملی مانند سادگی و صمیمیت زبان، روانی کلام، بار عاطفی متناسب و صور خیال مألوف و آشنا و عینی، که شرط مخاطب‌محوری شعر کودک و نوجوان است در چنین اشعاری خدشه‌دار می‌شود.

منابع

افلاکی، علی. (۱۳۸۴). «جستاری بر زیبایی‌شناسی نسبت تصویر با ادبیات داستانی». *باغ نظر*، پژوهشکده‌ی هنر، معماری و شهرسازی، سال ۲، شماره‌ی ۳، صص ۲۱-۲۶.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). *سفر در مه*. تهران: زمستان.

سلاجقه، پروین. (۱۳۸۵). *از این باغ شرقی*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شریفی‌نسب، مریم. (۱۳۸۱). «زبان و تصویرآفرینی در شعر کودک و نوجوان». *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، سال ۸، شماره‌ی۳، پیاپی ۳۰، صص۱– ۱۳.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.

صادق‌زاده، محمود؛ زارع بیدکی، مریم. (۱۳۹۳). «بررسی اصلی‌ترین ویژگی‌های زبانی و تصویرآفرینی در اشعار مصطفی رحمان‌دوست». *مطالعات ادبیات کودک*، سال ۵، شماره‌ی ۲، صص ۷۵– ۱۰۶.

صادقیان، محمدعلی. (۱۳۸۸). *زیور سخن در بدیع فارسی*. یزد: دانشگاه یزد.

العیسی، سلیمان. (۲۰۱۴). *الاعمال الأخیرة*. ج ۱. دمشق: منشورات الهیئة العامة السوریة للکتاب.

ـــــــــــــ (۲۰۰۵). «دیوان الاطفال». *کتاب فی جریدة*. شماره‌ی ۸۴، ص ۵۸.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۱). «تصویر خیال». *دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تبریز*، دوره‌ی ۴۵، شماره‌ی ۱۸۵، صص۱۰۳–۱۳۳.

مزینانی، محمدکاظم. (۱۳۶۹). *آب یعنی ماهی*. تهران: نهاد هنر و ادبیات.

ـــــــــــــ (۱۳۷۴). *تنها انار خندید*. تهران: کانون پرورش فکری.

ـــــــــــــ (۱۳۷۴). *نان و شبنم*. تهران: قدیانی.

ـــــــــــــ (۱۳۷۵). *ساده مثل آسمان*. تهران: رویش.

ـــــــــــــ (۱۳۷۸). *ساده مثل آسمان*. تهران: رویش.

ـــــــــــــ (۱۳۹۰). *کتاب باغ*. تهران: منادی تربیت.

ـــــــــــــ (۱۳۹۱). *مرد بارانی*. تهران: قدیانی.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. تهران: فکر روز.

موسی‌پور، نعمت‌الله؛ طالبیان، یحیی. (۱۳۷۹). «پیوندهای پنهان جاندارپنداری کودکانه و تخیل شاعرانه». *نثرپژوهی ادب فارسی*، سال ۴، شماره‌ی ۸ و ۹، پیاپی ۷، صص۱۱۹-۱۳۳.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). *معانی بیان*، تهران: هما.

ـــــــــــــــ . (۱۳۶۴). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: توس.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی