ماهیت اجتماعی تصویر شاعرانه

عبدالعلی دست غیب

در چند دههٔ اخیر نوعی شعر در عرصهٔ ادب جدید ایران پدید آمده است که با مسامحه می توان آن را «شعر تصویری» نامید و عده‌ای نیز بر آنند که شعر و شعر ناب همین قسم شعر است یا گفته اند: «شعر امروز، شعر تصویر و خیالی است.»[1] و از این مقدمه به این نتیجهٔ نادرست رسیده اند که انواع دیگر شعر، شعر نیست!

در واقع واژهٔ «image» یعنی تصویر شاعرانه [که صور خیال نیز گفته شده]، گروهی را به اشتباه انداخته که ابیات والایی مانند:

توانا بود هر که دانا بود
ز دانش دل پیر برنا بود

سرودهٔ فردوسی بزرگ، به دلیل نداشتن «تصویر» و به طور عمده استعاره های غامض، «شعر نیست» امّا سطرهای مضحکی از این دست:

هیچ کس آخرین سکهٔ خود را در روز قحطی به بازار نخواهد برد.

یا:

هر بذر تنبلی روز عید به تماشای شهر می آید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و: پلی که از خورشید افروختنی باشد، ماندنی است[۲]
شعر و شعر ناب است!

از آن جا که واژه های image و imagination از یک ریشه است و چون «ایماژ» به معنای سایه، شبح و تصویر خیالی نیز هست، پس به این نتیجه رسیده اند که سخن سادهٔ بدون استعاره یا تشبیه از ردهٔ شعر و شاعری بیرون است؛ طرح مسأله به این صورت درست نیست. ارسطو گفته است، شعر باید جنبهٔ تخیّلی داشته باشد و استعاره ذاتی شعر است، از این رو امپیدوکلس و دیگر فیلسوفان یونان که مشکل های فلسفی را در قالب «نظم» ریخته اند شاعر به شمار نمی آیند.[۳] سخن ارسطو اعتبار عام ندارد، زیرا ویژگی تخیّلی شعر منحصر به استعاره یا تشبیه نیست و ممکن است جمله ای ساده نیز خیال انگیز باشد. بنابراین هم امپیدوکلس و هم فردوسی، شاعر و شاعر بزرگ بوده اند؛ تهایت اینکه نوع شعر اینان با شعر سوفوکلس، در مثل، متفاوت است. پس در گام نخست باید «نوع شعر» آنها را پیدا کرد و اشعار کسانی مانند ازراپاوند را معیار شعر قرار نداد.

همان طور که شاعر تصویرساز می تواند به کمک تشبیه یا استعاره در روان دوستدار شعر نفوذ کند و او را به حالت خود درآورد، شاعر فیلسوف نیز توانسته است به یاری کلام موجز و ایده های بدیع، شنونده را برانگیزد و شوری در او به وجود آورد و این دو قسم شعر می توانند در کنار هم به زندگانی ادامه دهند.

در شعر تصویری زمینه ای رومانتیک دیده می شود. رومانتیک ها باور داشتند که شاعر در سرودن شعر از طبیعت الهام می گیرد. ایزد بانوان هنرها Muses در اساطیر یونان الهام بخش آثار هنری، موسیقی، شعر و تاریخ بوده اند و جان هنرمند را در تصرف خود می گرفتند. آن گاه هنرمند مجذوب، در «بی خودی» آثار خود را به وجود می آورد. شاعران نمادگرا نیز تصوراتی از این دست داشتند. ریشهٔ این سخنان به افلاطون می رسد که شاعران را مجذوب می دانست و در رسالهٔ «ایون»

نوشت: بر اثر الهام است که همهٔ شاعران حماسی اشعار خود را می سرایند و نیز شاعران غنائی همان طور که «کوروباها» [راهبان کوبله یاسی بل] تا از خود بی اختیار نشوند نمی رقصند، شاعران غنائی نیز به هنگام سرودن اشعار ... دراختیار خود نیستند.[۴]

رمبو، شاعر را پیشگو (vates) می دانست و می خواست: «به وسیلهٔ آشفته کردن طولانی و فراوان حواس، خود را بینا سازد.»[۵]

پیشینیان ما نیز بر عنصر خیال تأکید زیاد داشتند و در یک جمله گفته اند که «شعر یعنی کلام مخیّل». به گفتهٔ خواجه نصیرطوسی: «صناعت شعر ملکه ای باشد که با حصول آن بر ایقاع تخیلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد، بر وجه مطلوب قادر باشد... نظر منطقی، خاص است به تخییل و وزن را از آن جا اعتبار کند که به وجهی اقتضاء تخیل کند.»[۶]

امّا چون و چند این تخیل را دانشوران ما به خوبی نکاویده اند و نپرسیده اند که خود تصویر یا تخیل شاعرانه از کجا می آید؟ در تصویر «ایماژ» مجموعه ای عاطفی یا در واقع مجموعه ای از تجربهٔ عاطفی شاعر فراهم می آید و با تشبیه یا اغراق یا ترکیب استعاری... بیان می شود. این تشبیه یا ترکیب استعاری حاصل مهارت یا آگاهی شاعر نیست، حاصل «طغیان احساسات نیرومند است» [گفتهٔ ورد زورث] یا همان طور که حافظ سروده است:

قبول خاطر و لطف سخن خداداد است

این حساسیّت شدید ـ که خصلت شاخص هنرمند است ـ شاعر را به طور مستقیم با شادی ها و رنج های زندگانی آشنا می سازد «نیما گفته است: مایهٔ اشعار من رنج های من است.» تجربهٔ هنرمند در گنجینهٔ ضمیر پنهان او نگاهداری می شود و بر اثر دیدن دورنمایی یا یادآوری یا فشار درونی به ضمیر آگاه او می رسد و همچون برق مجموعهٔ عناصر دانستگی وی را روشن می سازد. گاه این فرارونده با جذبه حساسیت شدید همراه است آن چنان که توفیدن آذرخش بر کوه. هواردلین در آستانهٔ دیوانگی در شعری سروده است:

آپولو مرا زده است!

در این قسم شعر عواطف و توفندگی احساس پیش از اندیشه و تفکر دخالت دارد. مولوی که در دیدار با شمس تبریزی از قطبی به قطب دیگر رفت، چنان شوریده شد که اوراق درس و علم را به گوشه ای نهاد و به سماع و شعر روی آورد و فریاد کشید:

حرف و صوت و گفت را بر هم زنم
تا که بی این هرسه با تو دم زنم

این قسم شوریدگی گاه بسیار دامنه دار می شود، به طوری که شاعر مجذوب به این باور می رسد که کلام اثری جادویی دارد و قادر به آفریدن جهانی ویژه و حتی قادر به آفریدن اشیاء است. رمبو گفته است: «کلام و ابداعات کلام به طور متقابل نیروی عجیب دگرگون زندگانی را دارند، یعنی نه فقط حالت تازه ای از اشیاء را به وجود می آورند، بلکه جهان تازه ای می آفرینند.» و این سخن البته خرافه ای است که به گفته آلن تیت «از رومانتیک ها و دبستان رمز و رازگرا به نمادگرایان رسیده است.»[۷]

این قسم شعر مجذوبانه بی تردید با شعر استاد طوس یا شعر شکسپیر تفاوت دارد، چرا که اشعار فردوسی نمایان کنندهٔ بصیرتی خردمندانه و سخته است و قوانین ویژهٔ خود را دارا ست. شعر فردوسی شعر حماسی و دراماتیک است و هیجان آمده در آن از خردمندانگی برمی خیزد نه از درونی شوریده و مجذوب. البته استاد طوس هم شوریده بوده است، امّا شوریده و غرقه در تفکّر حماسی که عنصر اصلی آن جدال و ستیزه (Agon) است. هیجان شعر غنائی را در اشعار طولانی مانند *مثنوی معنوی* مولوی یا *ویس ورامین* فخرالدین اسعد گرگانی یا *شاهنامهٔ* فردوسی نمی توان نگاهداشت. شاعر حماسی، همان طور که ارسطو گفته است، با اندیشهٔ رزین و سخته و کلام والا و خردمندانه سر و کار دارد و طرحی از روایتی تاریخی یا اسطوره ای را به قوام می آورد و آن گاه خود کنار می رود تا صحنه تجسّم یافته و پهلوانان رزم آور به سخن درآیند. اتفاقاً ارزاپاوند، یکی از پیشروان شعر تصویری، نیز از این نکته با خبر بوده است و شعر او منحصراً شعر تصویری نیست. مثلاً شعر «هیوسلوین مابرلی» Hugh Selwyn Mauberley او که در آن از صناعت «چهرك» Personde بهره گیری شده، به گفتهٔ بعضی از ناقدان حماسهٔ عصر ماست.

شاعرانی بوده اند که حماسه می سروده اند یا چکامه یا مرثیه و معیار ایشان معیارهای اشعار تصویری نبوده است. در مثل شاعر چکامه سرا در غرب در وزن پنج رکنی (هجائی) (Pentameter) شعر می نوشتند و وزن شعر ایشان به دقت گزیده می شد تا مناسب درونمایهٔ سرودهٔ ایشان باشد. درونمایهٔ این اشعار غالباً مویه ای بود دربارهٔ جفای معشوق، امّا ویرژیل در حماسهٔ *آنه‌ئید* (Aeneid) خود وزن شش رکنی (هجائی) Hexameter به کار می برد که کاملاً مناسب درونمایهٔ پهلوانی و شکوهمند شعر اوست[۸] و هم چنین فردوسی در وزن متقارب: فعولن فعولن فعولن فعول شعر سروده است که پیشینه ای طولانی داشته و پس از گذراندن تحولات بی شمار به دست شاعر طوس رسیده است. این وزن مناسب وصف صحنه های نبرد و تجسم زورآزمایی نبردآزمایان است. دشواری کار فردوسی در این است که می خواهد در همین وزن اشعار تغزلی و رومانس نیز بسراید و نبوغ او این مشکل را حلّ کرده است. او در اشعار رزمی اش کلماتی به کار می برد که پژواکی صفیری یا سنگین دارند:

بغرید غرّیدنی چون پلنگ

امّا در اشعار بزمی خود کلماتی نرم به کار می برد که روی لب زمزمه می شود:

همی می چکد گویی از روی او

شاعرانی مانند رودکی و فرخی سیستانی رامشگرانی دوره گرد بوده اند (راپسوده در یونان، تروبادور در قرون وسطی) که همراه چنگ نواختن شعر نیز می سروده اند و می خوانده اند.

[در این زمینه ر. ك: چهار مقاله آن جا که رودکی با خواندن و نواختن شعر (سرود) «بوی جوی مولیان آید همی» امیر سامانی را چنان برانگیخت که وی بدون موزه [کفش] سوار بر اسب شد و رو به سوی بخارا نهاد.] اروید، مشهورترین و احتمالاً استادترین سرایندهٔ چکامه در غرب است، امّا شاعر دیگر رومی، پروپرتیوس در این زمینه مردمی ترین و عام پسندترین است. قطعه هایی از اشعار او را که بر دیواره های پمپئی نقر کرده اند حاکی از مهارتی عظیم است. پاوند، پروپرتیوس را بسیار دوست می داشت و در یکی از اشعار خود عشاق مشهور جهان را که در ادب و اسطوره ها آمده بودند وصف کرد و در آخر شعر پروپرتیوس و محبوب او سینتیا (Synthia) را نیز در زمرهٔ آن ها آورد و مدعی شد که به یاری شعر وی آن دو تن نیز در صف عاشقان بزرگ جای خواهند گرفت. شعر «مابرلی» پاوند بسیار غامض است و در آن گفته شده که می خواهم شعر را به مقام عظمت دیرین ترفیع دهم. این شعر بسیاری از اسطوره ها و عناصر ادب یونان را نیز امروزی کرده است. اکنون باید پرسید چرا فردوسی حماسه می پرداخت، امّا حافظ غزل می سرود؟ ناصرخسرو در عرصه رزم باورها می جنگید، امّا سعدی افتادگی می آموخت و می گفت:

ناسزایی را که بینی بختیار
عاقلان تسلیم کردند اختیار.

به دلیل اینکه این شاعران چنین می خواستند؟ ابداً، بلکه از ژرفای جامعه پیام و سفارشی به فردوسی می رسید که داستان های کهن و حماسه ها را زنده کند و به حافظ پیام دیگری القا می شد که بسراید:

ما قصهٔ سکندر و دارا نخوانده ایم
از ما بجز حکایت مهر و وفا مپرس

گرایش به رزم آوری در فردوسی از حوزهٔ واقعیت (قرن چهارم که روح چاوشگری و رزم آزمایی در ایران موج می زد) به حوزهٔ تصویر شاعرانه می رود. شاعر حتی طلوع خورشید را رنگی حماسی می دهد؛ خورشید شمشیر می کشد و به جنگ شب می آید و گاه خنجری تابناك یا سپری زرین به دست می گیرد:

چو زرین سپر برگرفت آفتاب
سر جنگجویان برآمد ز خواب

فردوسی مفاهیم مجرد را مجسم و مشخص می کند؛ مانند این مصراع: ز باغ جهان برگ انده ببوی! [*شاهنامه*، ج ۳، بیت ۱۶۹] و این کوشش او نوعی بدویت و سادگی به دست می دهد که لازمهٔ اسلوب حماسی و قوّت تصویرهاست و این ویژگی از جهاتی تصاویر *ایلیاد* هومر را به یاد می آورد.[۹]

امّا از قرن ۵ هجری به بعد در ایران به علت بالیدن شهرها و گسترش سازمان اجتماعی، شعر غامض می شود و بر اثر هجوم بیابان گردان و ویران شدن شهرها، آهنگ شعر افتاده و غمگین می گردد و مسائل فلسفی و کلامی و رمزآمیز در شعر فارسی راه می یابد و تأکید بر بیان های مجازی بویژه تشبیه مضمر و کنایه های باریک بیشتر و بیشتر می شود. عناصر طبیعی رنگ عرفانی و غنائی به خود می گیرد. حماسه جای می پردازد و غزل بر صدر می نشیند. در مثل هنر سعدی در این است «که با قدرت سخنوری خود غزل را رایج تر و عامتر از قصیده ساخت و این خود انعکاس دگرگونی های اجتماعی بود که همراه با رشد شهرها، غزل در صف مقدّم قرار گرفت.»[۱۰]

در اروپای معاصر نیز، بویژه پس از جنگ های جهانی، شاعران و هنرمندان درون گرا شدند و بویژه شاعران بورژوا که تکانه های شدید اجتماعی و تزلزل طبقهٔ خود را می دیدند، زندگانی را صحنهٔ خطر و بحران دیدند و از این رو خود را در زندانی بی روزن یافتند. *سرزمین ویران الیوت* در این زمینه نمونهٔ شاخصی است. شعر او منظومه ای است پر از سوگ و درد فردی و از دورانی خبر می دهد که در آن هر چه می گذرد سیاهی و تباهی است. جهان نزد او بیابانی است برهوت، بی گل و گیاه در آب های شفابخش. شاعر به انسان خطاب می کند:

تو جز مشتی بت های شکسته نمی شناسی
آن جا که می کوبد خورشید
و پناهی نمی بخشند درختان مرده!

الیوت در ۱۹۲۱م نوشته است: «شاعران در دوران تمدن ما، چنان که می بینیم، دشوارگو هستند. تمدن ما تنوّع عظیم و ابهام فراوان دربر دارد و این گونه گونی و غموض با نقشی که بر احساس لطیف دارد باید نتایج متنوّع و مبهم پدید آورد. شاعر باید بیش از پیش جامع، کنایه پرداز و نامستقیم باشد تا بتواند با توسّل به زور و در صورت لزوم با جابه جا کردن واژه ها و مطالب، زبان را به قالب معنی درآورد.»[۱۱]

امّا غموض تصویر منحصراً نتیجهٔ غموض دانستگی و عواطف هنرمند نیست، بلکه القای جامعهٔ گسترش یافته ای است که از بدویت دور شده و به عصر تمدن غامض تر، به عصر ماشین گام نهاده است، از نظر جامعه شناسی این مرحله ای است از مراحل تاریخی. در دوره های بحران سر و کلهٔ تراژدی پیدا می شود، فرد از ریشه های اجتماعی خود کنده شده خود را در جهان غریبه و تنها حس می کند. این تجسّم فروریزی ساختار بورژوایی غرب است که الیوت و امثال او اتفاقاً مبالغی آب نیز به آن بسته اند. به گونه ای که انسان را در آثار خود منفرد، از جمع گسسته و تباه شده تصویر می کنند. فرد منزوی آمده در بخش سوم *سرزمین ویران*، منشی مؤسسهٔ حقیر معاملات املاك، از سر کار به خانه می آید. ملول و افسرده است. با زنش شام می خورد و می کوشد او را با نوازش های خود به هیجان آورد. آمیزش بی روح و افسرده کننده ای است و سرانجام «مرد کورمال راه خود را به بیرون از اتاق می برد/ در پلکانی که در آن چراغی افروخته نیست.»[۱۲]

در همان زمان شاعر واقع گرایی مانند لورکا در سفر امریکا، نیویورك سال بحران اقتصادی ۱۹۲۹م را شهری یافت سرد و خشن. او سقوط «وال استریت» قلب سرمایه داری را دید و سرمایه دارانی را که در نومیدی مطلق خود را از پنجره های آسمان خراش های «وال استریت» به زمین پرتاب می‌کردند. او معماری فرا انسانی را دید و ضرب آهنگ تند وخشمگین هندسه و ملال را شنید. از دیدگاه او زمانی که از نزدیک به ساختار زندگانی اجتماعی و بردگی دردآور انسان و ماشین بنگریم به شکل اضطراب و اندوهی تهی به نظر می رسد که همه چیز، حتی سرقت و جنایت، را ابزار درخور بخشش طفره و تجاهل می نمایاند. او در اسپانیا، شب را به «راهب مذهبی کهن» تشبیه می کرد و برآمدن خورشید بامداد را «پیروزی خورشید بر ماه» می دانست. در سپیده دم نیویورك امّا نه زیبایی می دید نه پیروزی را:

سپیده دمان نیویورك
چهار ستون گلین دارد
و طوفانی از کبوتران سیاه
که آرامش گنداب را برمی آشوبند

...

سپیده دمان نیویورك بر پله های گسترده می گرید
و در میان ریگ دانه ها
گلهای مریم اندوه را می جوید. [۱۳]

تفاوت این تصویرهای الهام شده از بینش تاریخی با تصاویر دل و روده به هم زن شعر طویل مکاشفه ای و خسته کنندهٔ الیوت، روشن است. همان طور که معانی و تصاویر قطعهٔ «بر او

گر چه فرو رفتن در دانستگی شاعری
ببخشایید» فروغ فرخ زاد،
مغشوش را نشان می دهد، امّا در همان
زمان به طور درون گرایانه
و یک سویه رکود و تباهی ارزش ها
را در دورهٔ ستمشاهی مجسّم
می کند:

بر او ببخشایید / بر او که در سراسر تابوتش /بر او که از درون متلاشی است / امّا هنوز پوست چشمانش /از تصور ذرات نور می سوزد. [۱۴]

در قیاس با این تصاویر، تصاویر شاعرانی چون اخوان ژرف تر و حاکی از بصیرت اجتماعی است. اخوان غرب زدگی آن زمان را نکوهش می کند و پهلوانی ها و جوانمردی های گذشته، این ارزش های والای گمشده را، با حزنی تراژیک می ستاید.

این بینش حماسی در اشعار *نیما* بصیرت اجتماعی عمیق تری دارد. او در قطعه های *رف*، *کار شب پا* و *ناقوس* رنج و حماسه انسان امروز را می سراید. دراشعار او، جز در *افسانه* و *والی‌شب* و برخی سروده های نخستین اش از ملال رومانتیک خبری نیست. می گوید:

همیشه به من مژده می دهند. گوش من از صدای آینده پر است.

این بصیرت ژرف او را شاعری حماسی می سازد:

او نشان از روز بیدار ظفرمندی ست
با نهان تنگنای زندگانی دست دارد
از عروق زخمدار این غبارآلوده ره تصویر بگرفته
از درون استغاثه های رنجوران
در شبانگاهی چنین دلتنگ می آید نمایان. [۱۵]

در این اشعار، تفکر حماسی یا اجتماعی موجود است، امّا

در «اشعار» موج نوی ها که سر و کله شان از نیمه های دههٔ چهل پیدا شد یا در اشعار حجم گرا ـ که هنوز نگارندهٔ این سطور نه معنایش را دریافته نه شأن نزولش را ـ و فکر می کند خود این متجددان [یا جعفرخان های از فرنگ برگشته یا به فرنگ نرفته و مستفرنگ شده] نیز از این بابت چیزی نفهمیده باشند، نه معنایی موجود است نه موسیقی کلام نه احساسی و نه تناسبی:

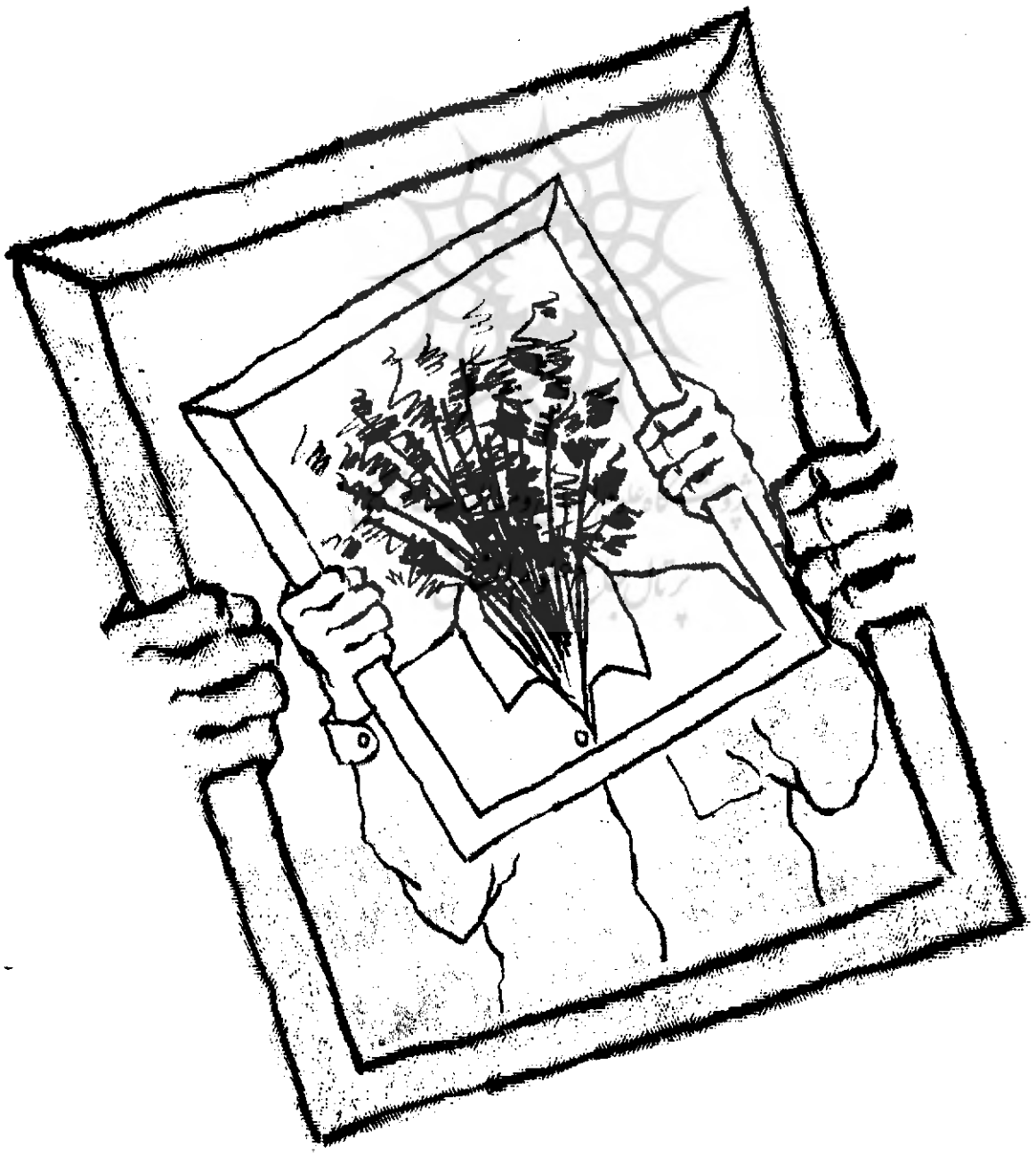
راه گور می شود/ و آن که می رود/ خزنده تعقیب را/انگور می شود.[۱۶]

یا:

ادارهٔ تن
ادارهٔ حرف تن
حرف اداره درتن
تن در اداره حرف نو
نو می شود.[۱۷]

به گفتهٔ ناقدی این سطرها حکایت دارد از «نفرت از انسان و شعر، ریشخند خود و انسان و شعر، ویرانگری مجنونانه به هنگامی که جوانان را با شناخت سالم شعر مسلح نمی کنند.»[۱۸]

در دورهٔ معاصر البته اشعاری نیز سروده شده که تغزلی و فردی است، امّا به هر حال لطف سخن و ایجاز و تازگی هایی دارد و از این قبیل است اشعار توللی، سایه و نادرپور. توللی در آغاز با الهام از نیما به حوزهٔ شعر نو گام نهاد. در مبارزه های



اجتماعی دهۀ ۲۰ و آغاز دهۀ ۳۰ شرکت داشت و در اشعار طنزآمیز خود بدکاران را گوشمالی می داد، امّا در اشعار غنائی اش چهره پرداز درون افسرده و روحیه ای پریشان شده بود. با این همه اشعار مجموعه های *رها* و *نافه* او لطف و جذابیتی داشت، امّا شکست اجتماعی، نخست او را به ورطه انفراد و سپس به ورطۀ «خودگرایی» کشاند؛ به سوی محافل اشرافی خزید و روز به روز بیشتر در انفراد و خودمحوری غوطه ور شد تا سرانجام در تصویرسازی های شهوت بیمارگون درغلتید:

ای عاج بازوان تو بر گرد گردنم
دستم به دامنت به من آن ساق پاسپار![۱۹]

ولی توللی *التفاصیل* و *کاروان* سیمای دیگری دارد که متأسفانه نقض غرض آلود آثار او، آن را به کلی نادیده گرفته است. این دو کتاب که به شیوۀ *گلستان سعدی* نوشته شده و نثر و نظم را به هم آمیخته، بیانی به تقریب کلاسیک دارد و با مطایبه و طنز و گاه هزل و جدّ، سر رشته داری دورۀ شاه را به شلاق طنز می بندد:

برو ای دزد که در کشور جمشید و قباد
حکم قانون همه بر پیشه ور و پیله ور است
تو بزرگی و در این محکمه طرّار بزرگ
گر چه دزد است بسی محترم و معتبر است[۲۰]

در اشعار نیما، شاملو، نصرت رحمانی، عمران صلاحی، کیومرث منشی زده و منوچهر نیستانی نیز طنزهای خوبی آمده. طنز شاملو بسیار تلخ است، امّا در طنزهای صلاحی و منشی زاده مطایبه های شیرین می بینیم؛ مانند طنز و مطایبۀ آمده در این شعر منشی زاده:

یادت باشد که برای «مجسمه آزادی» چتری بخریم
باران خلیج تنکن را دیوانه کرده است.[۲۱]

شاعر طنزپرداز در پس پشت رویدادها و درنهان سیرت و صورت اشخاص، وضع مضحک قضایا را می بیند و نیروی بدی را با جهات خنده آور یا خطرناک آن تصویر می کند و در همان زمان نشان می دهد که نیروی نیکی در چالش با بدی و شرّ در انجام کار پیروز است؛ گرچه ممکن است این پیروزی، پیروزی اندیشندگی و معنوی باشد، مانند این بیت نغز حافظ:

زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه
رند از سر نیاز به دارالسلام رفت

شاعر مطایبه گو، خواننده را از سطح به عمق می برد و متوجّه قدرت بیزاری آور «شرّ» می سازد و از او می خواهد بر شر و بدی بخندد و قدرت او را پوشالی بداند. او حتی ممکن است «عقل سلیم» و مسلّم دانستن داده های حسّی را نیز به استهزا بگیرد و در دوربین ظریف خود، افراد را در هیأت کوتوله های باوقار یا در ذره بین خود به صورت غول های زشت مجسم سازد.

تصاویر شعری همه از یک دست نیستند؛ برخی تصاویر «نیما» در مثل غامض و سخت دیریاب است:

در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندان هاش می ریزد[۲۲]

که مراد از «سیاه سالخورد» آسمان شب است و «انبوه دندان ریخته شده» ستارگانند و این گونه تصویرسازی یادآور تصویرسازی های غامض خاقانی است، امّا تصویرهای توللی، سایه (ابتهاج)، محمد زهری، حسن هنرمندی... بیشتر وصفی و غنائی است. روابط استعاری و تشبیهی شعر زود دریافت می شود. این شاعران ترکیب های اضافی و وصفی ساده به کار می برند. صفت های آمده در شعرشان پیوستگی زیاد با موصوف دارد:

غروب زهرۀ تابنده بود و خندۀ صبح
فروغ آتش رخشان به چهر گلنارش
و یا چو غنچۀ نیلوفری که دست نسیم
سپیده دم کند از خواب ناز بیدارش[۲۳] [توللی]

سایه و نادرپور این قسم تصویرسازی را از توللی آموختند و متناسب با تجربه وادراك خود آن را به شیوۀ خود بیان کردند:

در پرنیان نازك مهتاب می شکفت
نیلوفر شب از دل استخر شامگاه [سایه «ابتهاج»]

این ظرافت حتی در اشعار اجتماعی سایه و دیگر تغزل سرایان دیده می شود؛ از جمله در قطعه های «شبگیر» و «دیر است گالیا» اثر سایه:

دیر است گالیا
در گوش من فسانۀ دلدادگی مخوان...

با این قالب تغزلی و اوصاف غنائی، *سایه* خواسته است رنج دختران رنجدیدۀ قالی باف را مجسّم سازد و ناچار توفیق اندکی در این جا به دست آمده است، امّا وقتی که شاعر تغزلی در حوزۀ خود حرکت می کند محصول کارش رضایت بخش و گاه درخشان است:

رنگ چه ای ای دریچه های پر از مهر
رنگ چه ای ای دو چشم روشن زیبا
رنگ چه ای ای چکیده های زمرد
رنگ چه ای ای شراب سبز فریبا

«رقص ایرانی» *کسرایی* که با وزن ضربی سروده شده و فضای بومی را نشان می دهد از جمله درخشان ترین اشعار تغزلی معاصر است. این اشعار در دهۀ سی سروده شده امّا در همان دوره تصاویر شاهرودی (آینده) و منوچهر شیبانی غیر تغزلی و گاه حماسی است:

آفتاب، آفتاب!
بر سرزمین بی انتها بتاب
بتاب در آن جا که برادر الجزایری ام
با چهرۀ آفتاب سوخته نبرد می کند.

نادرپور در تصویرسازی به صورت امروزی تر از *توللی* پیشی گرفت، ولی به *نیما* نیز نرسید. او شاید به رغم تلاشش همیشه روحیه ای احساسی و گاه اشرافی در اشعار خود نشان می دهد:

در زیر روشنایی لیمویی غروب
از خواب نیمروزی بیدار می شدم
از گوشوار نقره ای ماه می پرید
برق ستاره ای.

این قسم تصویرها با بافت و تصویرسازی شعر غنائی کهن فارسی خویشاوندی دارد و از سرچشمهٔ عاطفهٔ فردی یا گرایش های عرفانی سیراب می شود. در دو دههٔ اخیر بعضی از شاعران جوان به پیروی سپهری یا شاعران سبک هندی (اصفهانی؟) بویژه بیدل دهلوی کوشیده اند که غزل و غنای عرفانی ـ و گاه صوفیانه ـ را جامهٔ نو بپوشانند و آن را امروزی کنند ولی دگرگون کردن جامه، آنچه را در جامه است عوض نمی کند و به هر حال حاصل کار گر چه زیبایی هایی دارد، ولی نمایان کنندهٔ تحولات غامض زندگانی اجتماعی نیست:

بیا امشب هوا موج شراب است
پری در بستر آیینه خواب است
زنی از انتهای واژهٔ آب
تجلّی می کند در مرتع خواب
شب شیرینی بزم شهود است
شب تعلیم انسان با سرود است
اگر پرواز بودم می پریدم
سر زنبق به شبنم می رسیدم[۲۴]

امّا خود سپهری نیز در فضایی بسیار دور و در قفس شیشه ای بسیار شفاف و سبز شعر «بودائی» و غالباً عرفان هند و ژاپن و چین کهن زندگانی می کند. در کوچه باغی که از خواب آفریدگار سبزتر است راه می رود و بر لب شبنم می ایستد. در *آوار آفتاب* (۱۳۴۰) تصاویر نه از زندگانی اجتماعی، بلکه از هنر نقاشی و اشعار چینی و ژاپنی [هایکو] یا از متن های فلسفی هندی به دست آمده. پی در پی آمدن اضافه ها و ترکیب های مجرد و مبهم، فضایی وهم آلود و سرد به سروده های او می دهد. او حتی گاه در این نوع ابهام و عرفان منشی از پیشرو خود، *هوشنگ ایرانی*، سبقت می گیرد. این ابهام تصویری به علت دوری از فضای بومی نیز هست و مصنوعی به نظر می رسد. درست مثل گلی که از گلخانه های بلند آورده و مثلاً در حاشیهٔ کویر کاشته باشد یا در گلخانه ای اشرافی نگاه دارد. اثر اشعار چینی در *ژاپنی* در شعر سپهری کاملاً محسوس است و گاه از نظر فضا، دورنما و تصویر به مینیاتوری ظریف می ماند، امّا جایی که در وزن سخن می راند تصاویر به نسبت روشن تری عرضه می کند:

می وزد بر من نسیم سرد هشیاری
ای خدای دشت نیلوفر
کو کلید نقرهٔ درهای بیداری؟[۲۵]

اینها را با تصاویر اخوان یا نصرت رحمانی قیاس کنید، به زودی درمی یابید که با شخصی «نازک اندیش» و دور از زندگانی غامض بشری روبارویید، امّا در قطعهٔ «باغ من» *اخوان*، باغی را می بینیم متضاد با باغهای *فرخی سیستانی* و سعدی؛ باغی بی برگ و بار که ابر آسمانش را پوشانده و برهنگی خزانی آن را عریان تر می کند؛ باغی که در آن «شاه پاییز» می گذرد و بی برگ و باری آن را عریان تر می کند.

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش
ابر با آن پوستین سرد نمناکش
باغ بی برگی
روز و شب تنهاست
با سکوت پاك غمناکش.[۲۶]

«آهنگ دیگر» منوچهر آتشی نیز گاه تصاویر و لحن حماسی دارد در مثل در قطعهٔ «خنجرها، بوسه ها ...» فضائی بومی مجسّم می شود وسواری شکست خورده، سر در گریبان فرو برده در حالی که خود اسب بی تابانه دم به زمین می کوبد:

اسب سفید وحشی سیلاب دره ها
بسیار صخره وار که غلتیده بر نشیب
رم داده پرشکوه گوزنان[۲۷]

این تصاویر یادآور دشتهای تفتهٔ جنوب است و دوران پهلوانی ها، در حالی که تصاویر فروغ، شهری و زنانه است و از عصری پرملال خبر می دهد که سهم شاعر در آن، آسمانی است که آویختن پرده ای آن را از او می گیرد، یا سهم او پایین رفتن از پله ای متروك است. این درك تازه از زندگانی شهری جدید البته یک جانبه و آغشته به تنش های عصبی است، امّا تهی از واقعیتی اجتماعی نیز نمی تواند باشد. در این زمینه تصاویر شعری نصرت رحمانی که در مجموعه های «کوچ» و «میعاد در لجن» سقاخانه، کوچه های بی عابر، تک درخت های معبری متروك و رهگذران آخر شب را در شهری بیگانه نما مجسم می کرد، از دفتر *میعاد در لجن* به بعد، گاه فضای سوررئالیستی پیدا کرد که در آن تخیّلات پریشان شاعری شیدا را با ابعادی هولناك نشان می داد. رحمانی که از شیداترین شاعران معاصر ایران است، در غزل و چهارپاره نیز طبع آزمود و زندگانی و شعرش یادآور کسانی است مانند «شیدا» موسیقی دان معروف و عارف قزوینی، ترانه سرا و خوانندهٔ هنرمند چند دههٔ پیش. او به سرشت شاعر است و همهٔ هستی خود را بر سر شعر به «او گذاشته است»:

مرا در شب تار بگذار و بگذر
قدم بر سر خار بگذار و بگذر!

در این جا البته بیان ساده است، امّا اشعار بعدی رحمانی غامض و گاه وهمی می شود:

میز شام آماده است
در تابوت غذا را دیگر بردارید،
شام... ساعت داریم
ساعت دیواری...[۲۸]

به طور کلی تصاویر شاعرانه دههٔ سی و چهل، هم با زندگانی مردم و هم با ادب کهن و زبان عامه پیوند درخور توجهی داشته

است، امّا این پیوند در اشعار دههٔ پنجاه و شصت به تدریج کم و کمتر می شود.

پی نوشت ها:

۱. محمد حقوقی، *ادبیات معاصر ایران (شعر)*، تهران، ۱۳۵۵، ص ۲۰.

۲. احمدرضا احمدی. روزنامهٔ شیشه‌ای.

۳. ارسطو، *فن شعر*، ترجمهٔ ف. مجتبائی

۴. دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ دکتر کاویانی و دکتر لطفی؛ مجلهٔ کلک، شماره ۲۰، تیر ماه ۱۳۷۲، ص۱۴.

۵. حسن هنرمندی، *بنیاد شعر نو در فرانسه*، تهران، ۱۳۵۰، ص۳۴۸.

۶. خواجه نصیر طوسی، *اساس الاقتباس*، تهران، ۱۳۲۶، ص۵۸۶.

7. C. Brooks, *literary erittieism*, P: 584/London,1970

8. W. sieverk, Ezra Paund, P:34,5,N.Y.,1965

۹. شفیعی کدکنی، *صور خیال*، تهران، ۱۳۵۸، ص ۴۵۴و۴۵۵.

۱۰. ریپکا، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ دکتر شهابی، ص۳۹۸.

۱۱و۱۲. حسن شهباز، *سرزمین بی حال*، تهران، ۱۳۵۷، ص ۸و۷۸.

۱۳. علی‌اصغر قره‌باغی، *زندگانی و طرح‌های لورکا*، تهران، ۱۳۷۰، ص ۹۳و۹۴.

۱۴. فروغ فرخ‌زاد، *تولدی دیگر*، ص۴۵.

۱۵. *برگزیدهٔ اشعار نیما*، تهران، ۱۳۴۲، ص۵۶.

۱۶و۱۷. یدالله رؤیایی، *لب ریخته*.

۱۸. *دربارهٔ هنر و ادبیات، گفت و گو با شاملو*، ناصر حریری، تهران، ۱۳۷۲

۱۹. ف. توللی، *بازگشت*، شیراز، ۱۳۶۹، ص ۲۱۷

۲۰. ف. توللی، *کاروان*، شیراز، ص ۲۴.

۲۱. منشی‌زاده، *قرمزتر از سفید*، تهران، ۱۳۷۰، ص۳۹

۲۲. *شاملو، برگزیدهٔ اشعار*، ص۶۷.

۲۳. ف. توللی، *رها*، شیراز، ۱۳۴۶، ص ۱۴۲.

۲۴. احمد عزیزی، *خواب نامه*، تهران، ۱۳۷۱، ص۴۷

۲۵. سهراب سپهری، *آوار آفتاب*، هشت کتاب، تهران، ۱۳۵۸، ص ۱۴۷

۲۶. اخوان (امید)، *زمستان*، ص ۱۶۴.

۲۷. م. آتشی، *آهنگ دیگر*، ص ۱۲و۱۴

۲۸. ن. رحمانی، *میعاد در لجن*، ص ۱۸۶