مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال چهارم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۱، پیاپی ۱۲

تصویرگری بی‌صورت خیال در شعر سعدی

سوسن جبری*
دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

تجربه‌های برجسته و موفق گذشتگان در عرصه‌ی شعر، گنج بـه میـراث رسـیده‌ی شاعران امروز است. از میان آن‌ها، تجربـه‌ی آفـرینش تصـاویر شـعری، بـدون بـه کارگیری صورخیال، می‌تواند همچون گذشته، به شعرامروز نیز غنای اندیشه، غنای زبان و قدرت تأثیرگذاری ببخشد. در جست‌وجوی ویژگـی‌هـای شـعر تصـویری، برجسته‌ترین نمونه‌ی آن یعنی غزل‌های سعدی بررسی شد. یافته‌ها نشان مـی‌دهنـد تصویرآفرینی بدون صورخیال یا بازنمایی تصویری زیبای واقعیت در شعر، خود از شیوه‌های آفرینش تصویر و خیال‌انگیزی است. این شیوه‌ی تصویرگری بـر ماهیـت زبان، خیال، اندیشه و عاطفه‌ی شعری، تـأثیری بسـزا دارد. در حـوزه‌ی اندیشـه‌ی شعری، محورهای عشق، زیبایی، بیان عواطف و اندیشیدن به انسان، مرکـز معنـایی شعر را تشکیل می‌دهد. در حوزه‌ی خیال، عناصر روایی چون پیرنگ، صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، حادثه‌پردازی، گفت‌وگو و لحن، نمایش تصویری زیبا، عینی، پویا و تأثیرگذار از واقعیت، را به عهده دارند. در حوزه‌ی زبان نیز کـاربرد گـروه‌هـای وصفی، قید حالت، بسامد فعل، جمـلات سـاده و کوتـاه، در تصـویرگری، نقشـی برجسته به عهده دارند.

واژه‌های کلیدی: تصویرگری، روایت، شعر سعدی، شعر تصویری، صور خیال.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی مرکز پژوهشی تحقیقات توسعه‌ی اقتصادی- اجتماعی
Sousan_jabri@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۹/۲۹

۱. مقدمه

گوشم همه روز از انتظارت بر راه و نظر بر آستان است
ور بانگ موذنی بیاید گویم که درای کاروان است
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۲۲)

همگان براین باورند که شعر، پدیده‌ای است زبانی که از ترکیب اندیشه، تخیل، عاطفه و موسیقی، پدید می‌آید. با آن‌که عناصر شعر را می‌شناسیم، هنوز هم، تعریف جامع و مانعی از شعر نداریم.

جریان خیال‌انگیز شدن زبان و تبدیل آن به شعر، آن‌گاه آغاز می‌شود که قدرت تخییل با ترکیب تجربه‌های روزمره از پدیده‌ها، بر اساس درکی شاعرانه، الگویی تازه خلق می‌کند. تجربه‌های روزمره در ذهن همه‌ی ما، به شکل مخزنی عظیم از تصورات و احساسات وجود دارد؛ اما فرای، تخییل را «عبارت از توانایی ساختن الگویی ممکن از تجربه‌ی بشری» (فرای (Frye)، ۱۳۶۳: ۹) می‌داند؛ این الگوی ممکن، با چینش واژگان در ساختارهای نحوی زبان، هستی زبانی می‌یابد و از راه زبان، جهان خیالی را تصویر می‌کند؛ از این روی؛ خیال، عنصر بنیادین شعر است.

اهل بلاغت یا پژوهندگان قانونمندی‌های شعر، شگردهایی چون تشبیه، استعاره، نماد، کنایه و تمثیل را خالق خیال، گفته‌اند و بر این باورند که تنها با به‌کارگیری صورخیال، تصاویر شعری خلق می‌شود. نکته‌ی قابل تأمل این است که در آثار گذشتگان و معاصران، شعرهایی دیده می‌شود که عاری از هرگونه صورت خیال و در عین‌حال، سرشار از تخییل، برانگیزاننده‌ی عاطفه و برخوردار از زیبایی دیگرگونه‌ای هستند و تصاویر شعری آن‌ها، تجسم‌بخش عینی صحنه‌ای است که در آن، حادثه‌ای رخ داده است. کوچک‌ترین شکل رخ‌داد این حادثه، روایت گفت‌وگویی درونی یا بیرونی است. برای روشن شدن مطلب، نمونه‌ای از غزلیات سعدی، می‌آوریم:

از در درآمدی و من از خود، به درشدم گویی از این جهان به جهان دگر شدم
گوشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم
گفتم ببینمش مگرم درد اشتیاق ساکن شود بدیدم و مشتاق‌تر شدم
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۲۵)

تصویر حادثه‌ی حضور ناگهانی معشوق و احساسی که شاعر تجربه کرده، در این ابیات، عینی، قابل تجسم و بازآفریننده‌ی تجربه‌ی شاعر در ذهن خواننده است. این‌گونه از خیال‌انگیزی، نشان می‌دهد که خلاف باور بلاغیون، خلق صورخیال، تنها شیوه‌ی خلق تصاویر شعری نیست.

تصویر شعری را غربیان «ایماژ» می‌گویند. این اصطلاح، بیانگر همه‌ی امکانات موجود خلق جهان خیالی در شعر است که خود، ابزار انتقال تجربه‌ی حسی و عاطفی به خواننده می‌شود. نخستین بار شفیعی‌کدکنی، در *صور خیال در شعر فارسی*، برای ترجمه‌ی، ایماژ، معادل معنایی «صورخیال» را برگزید؛ به علت دلالت «خیال»، بر معانی‌ای چون: تصویر، شبح و سایه. (ر.ک. شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۱۲) امروزه دیگر همه‌ی اهل ادب، اصطلاح صورخیال را در برابر ایماژ و در معنای خلق جهان خیالی از راه به‌کارگیری تشبیه، استعاره، کنایه، تمثیل، نماد و دیگر شگردهای علم بیان، به‌کار می‌برند.

دو اصطلاح ایماژ و صورخیال، با آن‌که مترادف هستند، تفاوت مهمی نیز دارند. ایماژ در عام‌ترین و ساده‌ترین صورت خود، عبارت است از: «... تصویری است که به کمک کلمات، ساخته شده است. یک توصیف یا صفت، یک استعاره، یک تشبیه، ممکن است یک ایماژ بیافرینند.» (دی لوییس (Day Lewis)، ۱۹۴۷: ۱۸) بنابراین تعریف، شاعر علاوه بر خلق تشبیه، استعاره و...، با توصیف هم می‌تواند، تصویر یا ایماژ بیافریند؛ از این روی، اگر ایماژ را معادل صورخیال بدانیم، گویا کلی را معادل جزو خود، قراردادهایم؛ در نتیجه باید گفت شیوه‌های تصویرسازی در شعر، گسترده‌تر از کاربرد صرف صورخیال است و بدون صورخیال هم می‌توان تصاویر شعری آفرید. نمونه‌های بسیاری در شعر کهن و معاصر، این مطلب را تأیید می‌کند. برای مثال: سراینده‌ی *شاهنامه* در توصیف «جایی که بست است کاوس‌شاه»، با به‌کارگیری جملات پیرو توصیفی، گروه‌های اسمی، گروه‌های قیدی و گروه‌های فعلی، تصاویر شعری آفریده‌است:

میان دو صد چاهساری شگفت — به پیمانش، اندازه نتوان گرفت
میان دو کوه است این هول جای — نپرید بر آسمان بَر، همای
ز دیوان جنگی ده و دو هزار — به شب پاسبانند بر چاهسار

...کزو بگذری سنگلاخ‌است و دشت که آهـــو برآن ره نیارد گذشـت
چو زو بگذری رود آب است پیـش که پهنـــای او بر دو فرسنگ بیش
کنارنگ دیـــــــوی نگـــه‌دار اوی همـه نره‌دیـوان به فرمـــــان اوی

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۱۰۲)

حافظ نیز در این‌گونه تصویرسازی، توان شگفت‌انگیزی دارد؛ مانند؛ ابیات زیر کـه از تصاویر زیبایی برخوردارند؛ اما هیچ نشانی از شگردهای بیانی، ندارند:

زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست پیرهن‌چاک و غزل‌خوان و صراحی دردست
نرگســش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنـان نیم‌شب دوش به بالین من آمد بنشســـت
سر فرا گـــوش مـن آورد و به آواز حزیـــن گفت ای عاشق دیرینه‌ی من خوابت هسـت؟
عاشقی را که چنیـــن بـاده‌ی شبگیـر دهنـد کافر عشـــق بـــود ار نشـود باده‌پرسـت

(حافظ، ۱۳۶۵: ۱۹)

عـلاوه بـر شـعر کلاسـیک، در شـعر معاصـر هـم نمونـه‌هـای بسـیاری از چنـین تصویرسازی‌هایی، دیده می‌شود. در شعر «آب» سهراب سـپهری، آمـده: «.../ زن زیبـایی آمد لب رود/ آب را گل نکنیم/ روی زیبـا دو برابـر شـده اسـت/ ...» (سـپهری، ۱۳۸۱: ۳۴۵) تجسم تصویر زیبارویی بر لب آب و بازتاب نقـش ایـن زیبـایی بـر آب، چنـدان زیباست که ذهن برای ساختن این صحنه و لذت بردن از آن، نیاز بـه کوشـش چنـدانی ندارد. در این میان، سعدی، بیش از همه، این گونه تصویرسازی را به‌کارگرفته است؛ بـه طوری‌که بسامد چشم‌گیر آن، نشانگر ویژگی سبکی شعر اوست و از مجموع ۷۱۵ غـزل او، چیزی حدود ۶۰٪ کل ابیات را دربرمی‌گیـرد؛ ایـن ۶۰٪، خـود بـه دو دسـته تقسـیم می‌شوند:

دسته‌ی اول، (۲۰٪ کل)، بیش‌تر شکلی از نظم هسـتند کـه حکمـت‌هـا و تجربیـات روزمره را بیان می‌کنند؛ چون «سعدی با رسالتی که از پـی وعـظ و حکمـت و درس و مدرسه در ذهن داشت، گاهی این‌گونه نظم‌ها را به خاطر عامه‌ی خوانندگان می‌سـرود.» (رضا، ۱۳۵۵: ۱۲) مانند نمونه‌ی زیر که رنگ موعظه بر آن غلبه دارد و بیانگر ضـرورت تلاش در اوج درماندگی‌هاست:

گرچـــه دریا را نمی‌بیند کنار غرقه، حالی دست و پایی می‌زند

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۵)

دسته دوم (۴۰٪ کل)، سرشار از تصاویرشعری، عاطفه و خیالند که در این جستار، موردنظر ما هستند؛ زیرا از تصاویر زیبای خیال‌انگیز و کم‌نظیری، برخوردارند.

شهری به گفت‌وگوی تودر تنگنای شوق شب روز می‌کنند و تو در خواب صبحگاه
(همان، ۱۹۵)

۲. پیشینه‌ی پژوهش

بررسی پیشینه‌ی این پژوهش نشان می‌دهد که بسیاری به تفاوت دوگونه تصویرسازی پی‌برده و به آن اشاره کرده‌اند؛ از جمله حسن انوری می‌گوید: «در این مصرع «در بادیه تشنگان بمردند» از عناصر تصویر در معنای محدود کلمه یعنی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه چیزی وجود ندارد؛ اما شاعر، صحنه‌ای را در مخیله‌ی خواننده و شنونده ترسیم می‌کند و به آن صحنه‌ی خیالی، رنگ عاطفی می‌بخشد.» (انوری، ۱۳۷۳: ۲۹) عبادیان نیز می‌گوید: «زبان گفتار سعدی، زبان غنی و سرشار از تصویر فارسی روزانه است ...» (عبادیان، ۱۳۷۲: ۱۱۷) و «تصویرهای سعدی طبیعی و بی تکلفند. آن‌ها چنان با زبان غیرتصویری هم‌گونند که مرز میان تصویر و غیرتصویر، چندان مریی نمی‌نماید.» (همان، ۱۲۲) کاوس حسن‌لی نیز می‌نویسد: «سعدی به ساده‌ترین شیوه‌ی ممکن با ما حرف می‌زند. بدون آویزش به صنایع و آرایه‌های ادبی ... «دیرآمدی ای نگار سرمست/ زودت ندهیم دامن از دست» می‌بینید که این بیت بسیار زیبا، نه تشبیه دارد، نه استعاره و نه هیچ‌چیز دیگر جز زیبایی و فریبایی» (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۷۶) و «صنایع ادبی در غزل‌های سعدی، حضوری ناپیدا دارند. هنر سعدی بیش‌تر در گزینش کلمات و تعابیر و قالب‌ریزی ماهرانه‌ی آن‌هاست. چرخش‌هایی که سعدی به سخن می‌دهد، از مهارت او در بهره‌جویی از ابزار زبان، حکایت دارد.» (همان، ۴۷) و بالاخره شفیعی کدکنی می‌نویسد: «اتفاقاً شعر حقیقی، شعر ابدی، همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتذل و معمول، در تمام ساحات، قابل تحلیل و تعلیل نیست؛ نمونه‌اش شعر حافظ؛ شما نمی‌توانید بگویید در:

زهد من با تو چه سنجد که به یغمای دلم مست و آشفته به خلوتگه راز آمده‌ای
(حافظ، ۱۳۶۵: ۲۸۳)

تمایز این زبان، از زبان مبتذل روزمره، در توازن دو مصرع و برابری آن‌ها با وزن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات است؟... می‌بینید که هیچ استعاره و مجاز و کنایه و تشبیهی هم در آن نیست؛ هرچه هست، در نفس کاربرد زبان است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۳) این اشارات، همه‌ی آن چیزی است که درباره‌ی ماهیت تصویرسازی بی‌صورت خیال، یافته‌ایم.

۳. ضرورت و هدف پژوهش

در شرح ضرورت این پژوهش، علاوه بر شناخت ماهیت شعر تصویری، می‌توان به اهمیت شناساندن تجربه‌های موفق گذشتگان برای چاره‌جویی در زمینه‌ی چالش‌های شعر امروز، از جمله، چالش اساسی گریز از واقعیت، اشاره کرد: «من همچنان عقیده دارم و درین عقیده روزبه‌روز راسخ‌تر می‌شوم که شعر از وقتی روی در ضعف نهاد که شعرای جوان به جای این‌که به زندگی و زمانه و عشق و سرنوشت انسان بیندیشند، به این فکر افتادند که «صاحب سبک» شوند و به اصطلاح روزنامه‌ها، زبان خاص خودشان را پیدا کنند؛ در نتیجه، هم از «ذات زندگی» که سرچشمه‌ی همه‌ی هنرهاست، به دور افتادند و هم از «سایه‌ی زندگی» که سبک است.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: سوم) وی هم چنین می‌گوید: «شعر جوان این دوره بدان دلیل نمونه‌های درخشانی ندارد که از درون نظریه‌پردازی‌های روشن‌فکران عامی سربرآورده است نه از درون زندگی و ضرورت تاریخ.» (همان، ده) بنابراین، از دید برخی صاحب‌نظران، یکی از راه‌کارهای پویا شدن شعر امروز، به‌کارگرفتن تجربه‌های موفق گذشتگان، در بازنمایی زیبا و تأثیرگذار واقعیت است؛ زیرا نمود عظمت انسان، نه تنها در پرگشودن در آسمان فراواقعیت‌ها است، بلکه آن‌گاه عظیم‌تر می‌نماید که پای بر زمین سرد و سنگلاخ، واقعیت‌ها را می‌پذیرد. آن‌گاه درمی‌یابد چگونه پدیده‌های اطراف خود را بر اساس نیازهایش تغییر دهد یا از نو بیآفریند.

جایگاه تجربه‌ی این واقع‌بینی، در شعر امروز کجاست؟ چرا سعدی در قرن هفتم به چنین واقع‌بینی‌ای، بازگشت؟ از چه‌روی، ولتر در دوران خیزش اندیشه در مغرب زمین، شیوه‌ی سعدی را دنبال می‌کند؟ او «در عصر روشن‌گری و به دنبال بسط اندیشه‌های روشن‌گرانه و فیلسوفانه‌ی خود و دیگر روشن‌گران این عصر

«روشنایی‌های» ایرانی به تصویر کشیده‌شده در شاه‌کارهای ادبی در ادبیات فارسی، به خصوص در آثار حکیمانه‌ی سعدی را الگوی کار خود قرارمی‌دهد و به روش سعدی، به توصیف دنیا، ضعف‌های انسانی و ناپسندی‌های حیات می‌پردازد ... و سعی می‌کند به شیوه‌های گوناگون ادبی، راهی نو دراندازد.» (فروغی، ۱۳۸۵: ۵۹)

میراث سعدی، ظرفیت‌های پنهان و عظیمی از تجربه‌ی خلاقیت‌های شعری در خود دارد. او هشیارانه زبان را از تصاویر زیبایی از واقعیت‌های برگزیده‌ی خود پربار می‌کند. زیرا: «سعدی به تمام ابعاد زندگی علاقه‌مند است.» (فلاح، ۱۳۸۷: ۲۴۴) بدین‌گونه به شعرش غنای زبانی، غنای اندیشه و قدرت تأثیرگذاری حیرت‌آوری بخشیده است. این ویژگی موجب شده: «ادبیاتی که دنیای خیالی و آرمانی را می‌سازد، به حقیقت نزدیک کند.» (آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸۶: ۷۵) سعدی به جای گریز از واقعیت که بدیهی‌ترین واکنش شاعر به جهان پیرامون خود است، با نمایش پیوندهای انسان با جهان هستی، زندگی را بزرگ داشته است؛ چرا که گریز از واقعیت و دور از دسترس نمایاندن آرزوهای بشری، نوعی ناباوری به تحقق آن‌هاست و در مقابل جست‌وجوی زیبایی و کمال در واقعیت‌ها، باور به امکان تحقق یک زندگی شایسته‌ی انسان.

۴. شعر تصویری

همان‌گونه که پیش از این گفته شد، با دو شیوه از تصویرگری روبه‌رو هستیم: گونه‌ی اول، با به‌کارگیری صورخیال و گونه‌ی دوم، بی‌صورخیال. برای تمایز میان این دوگونه و نام‌گذاری گونه‌ی دوم، از اصطلاح «شعر تصویری» بهره‌برده‌ایم.

شاعر در خلق تشبیه و دیگر صورخیال، با ایجاد پیوند میان عناصر واقعیت و تصورات ذهنی، موجب فراخواندن تصویرِ محسوس عناصری از واقعیت بیرونی، می‌شود؛ اما در تصویرگری، تصویر محسوس عناصری از واقعیت، بی‌هیچ واسطه‌ای، آفریننده‌ی تصاویر شعری است؛ به همین سبب، تصویرسازی از راه نمایش زیبای واقعیت‌های محسوس، بر همه‌ی عناصر شعر تصویری، تأثیرگذار است. بخشی از این توان تصویرسازی ناشی از به‌کارگیری عناصر روایی است. روایت در هر شکلی، ابتدا زمینه‌ای تصویری از واقعیت بیرونی می‌سازد تا بر بنیاد آن، اندیشه‌ی موردنظر شاعر یا

نویسنده را نمایش دهد؛ بنابراین زمانی که صورخیال حضور ندارد، عناصر روایی متناسب با نیازهای شعر، ترکیبی نو از اندیشه، عاطفه، خیال و زبان، می‌آفرینند:

نمی‌دانم این شب که چون روز شد　　کسی باز داند که باهوش بود
مؤذن غلط کرد بانگ نماز　　مگر همچو من مست و مدهوش بود

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۷)

در بیت یادشده، ابتدا در مصرع «نمی‌دانم این شب که چون روز شد» تصویری از تجربه‌های روزمره و ملموس، روایت می‌شود. پس از آن، روایت با بسط این تصویر، ادامه پیدا می‌کند و زنده‌تر و عینی‌تر می‌شود: «مؤذن غلط کرد بانگ نماز» در این مصرع، تصویری از گم‌شدن هشیاری و از دست دادن حس ادراک زمان، دیده می‌شود. در پایان، حس و عاطفه تجربه شده با آمدن مصرع «مگر همچو من مست و مدهوش بود» کامل شده و ترکیبی از زبان، خیال، عاطفه و اندیشه، شکل گرفته‌است.

۴. ۱. اندیشه در شعر تصویری

بنیاد شعر تصویری بر واقع‌گرایی است. بحث درباره‌ی ماهیت واقعیت و حقیقت، موضوعی بسیار پیچیده است. برخی حتی منکر وجود چیزی به نام واقعیت هستند و ذهن و زبان را آفریننده‌ی آن می‌دانند؛ اما مراد ما از واقع‌گرایی در این جستار؛ نمایش محسوس و عینی تجربه‌های ما از جهان بیرونی، در تصاویر شعری است؛ مانند

گرچه **شب**است و مردم اوباش درکمین　　زندان ازین بتر نکند شحنه‌ی عسس

(همان، ۱۴۰)

سنجش شعر با معیار این معنا از واقع‌گرایی، تفاوت بارز دو نوع تصویرسازی شعری را نشان می‌دهد. ماهیت شعر مبتنی بر صورخیال، موجب آرمانی- مثالی شدن، تجربه‌ی پدیده‌هاست؛ زیرا صورخیال بر بازنمایی شکل خیالی و نه عینی پدیده‌ها استوار است. در شگردهای بیانی، مشبه‌به، باید بر مشبه در وجه شبه یا همان صفت مورد تشبیه، برتری داشته باشد تا تشبیه، موجودیت پیدا کند. استعاره در این ویژگی پیش‌تر می‌رود و به ادعای این‌همانی مشبه و مشبه‌به، روی می‌آورد. یعنی ماه نه همانند چهره‌ی معشوق، بلکه خود، جانشین چهره‌ی معشوق می‌گردد؛ به همین سبب در صورخیال به درجاتی از مبالغه برمی‌خوریم. شدت حضور مبالغه، حدود دور شدن ذهن شاعر از

ماهیت عینی پدیده‌ها را نشان می‌دهد. نقطه مقابل آن، روی آوردن به تجسم عینی واقعیت‌هاست. این دو نوع نگرش، ناشی از دو زاویه‌ی دید به زندگی است؛ در نوع اول، کمال‌گرایی در ذات خود، به روی‌گرداندن از واقعیت پدیده‌ها منجر می‌شود و در نوع دوم واقع‌گرایی به پذیرفتن آن‌چه که هست، راه می‌برد؛ مانند نمونه‌های زیر که تصویر شدت شوق و بی‌قراری، با تجربه‌ی آن در واقعیت، سازگاری دارد:

دوش آرزوی خواب خوشم بود یک زمان امشب نظر به روی تو از خواب خوش‌ترست
(همان، ۱۴)

شبان خوابم نمی‌گیرد نه روز آرام و آسایش ز چشم‌مست می‌گونش که پنداری به خوابستی
(همان، ۱۵۹)

شعر گفتن بی‌مدد صورخیال، شناخت عمیقی از شعر و ظرفیت‌های آن را می‌طلبد. در چنین شعری، عمق و غنای اندیشه، بار اصلی آفرینش شعر را بر دوش دارد و «... فکر یا تجربه‌ی حسی یا ادراک هنری، در شعر مرکزیت دارد و هنر شاعر، بازی با کلمات نیست و اندیشه به خودی خود، دارای کمال اهمیت است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۸) این غنای اندیشه نه در بیان اندیشه‌های انتزاعی، بلکه در ارائه‌ی شناخت عینی و تجربی، از همه‌ی ابعاد حیات، تجلی می‌کند؛ زیرا بشر همیشه، بیش از هر علمی، نیازمند شناخت خود است که جلوه‌هایی از آن، در شاه‌کارهای هنری، پدیدار می‌شود.

یکی از نیروهای پیدای‌پنهان یا پنهان‌پیدای درون آدمی، عشق است. مضمون و موضوع کلی شعر تصویری، همانند شعر مبتنی بر صورخیال، عشق است و همه‌ی مضمون‌های دیگر آن نیز در نهایت به موضوع کلی عشق، برمی‌گردند. به این سبب، شعر تصویری از نوعی مرکزیت معنایی و کلیت موضوعی برخوردار است که موجب انسجام محور عمودی و افقی آن شده‌است:

آرزو می‌کندم با تو شبی بودن و روزی
یا شبی روز کنی چون من و روزی به شب آری (همان،۲۰)

در پیوند با عشق، کشف شورانگیز و لذت‌بخش پیوندهای انسانی و بزرگ‌داشت انسان نیز محور شعرتصویری است: «رونق شعر غنایی، خاصه غزل فارسی، معرف دورانی است که صفت مشخص آن، رشد فردیت افراد جامعه و نیاز به بیان برداشت

فرد از روابط عاطفی انسان در جامعه و دیگر امور واقع است.» (عبادیان، ۱۳۷۲: ۵۴) از این روی، غزل زمانی اوج گرفت که شعر از اقتدار دربار بیرون آمد و شاعران که از روشن‌فکران جامعه بودند، در پی کشف و بیان پیوندهای انسان و جهان هستی برآمدند و شعر را ابزار بیان اندیشه‌ها، عواطف و تجربه‌های خود از واقعیت‌های بیرونی و درونی، ساختند.

عشق به زیبایی نیز از دیگر محورهای اندیشه، در شعر تصویری است که در گسترش دیدگاه انسان به حیات، بسیار تأثیرگذار است. این عشق، انسان را از من محدود فردی به من اجتماعی و در شکل نهایی آن، به من جمعی بشری می‌رساند؛ چرا که «... مبشر دوستی و آرمان‌خواهی، انسان اجتماعی و در عین حال، فردیت یافته است.» (همان، ۸۱) طلب زیبایی، ما را خواستار عظمت و والایی می‌کند، به ویژه آن‌گاه که معشوق، فاقد جنسیت است: «کلیات سعدی، گواه بر آن است که در چشم زیباپرست این شاعر، معشوق‌های زن و مرد انسانی چندان تفاوتی با هم ندارند و این زیبایی است که بی‌ملاحظه‌ی جنسیت، در صورت زیبا، دل از شاعر نظرباز شیرازی می‌رباید که مفهوم جمال، تجزیه‌پذیر نمی‌تواند بود.» (سرامی، ۱۳۷۰: بیست‌وپنج) مانند

بگذار تا مقابل روی تو بگذریم دزدیده در شمایل خوب تو بنگریم

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۸)

میان خلق ندیدی که چون دویدمت ازپی زهی خجالت مردم، چرا به سر ندویدم

(همان، ۱۱۹)

نیاز به دیدن زیبایی، در روزمرگی‌ها گم‌شده و رکود و ملال عادت، چشم ما را بر معجزه‌ی زنده بودن، بسته است. شعر تصویری قدرت شگفت‌انگیزی در نمایش زیبایی‌های واقعیت و پاسخ‌گویی به این نیاز دارد و با القای قدرت‌مند عاطفی خود، شور زیستن را صدچندان می‌کند.

۴. ۱. ۱. زایش طیف معنایی

بلاغیون می‌گویند کاربرد صورخیال، باعث خیال‌انگیزی و خیال‌انگیزی، عامل انتقال عاطفه از راه زبان است. وقتی‌که در این باره تأمل می‌کنیم، درمی‌یابیم که زبان، هنگام کاربرد صورخیال، دارای دو لایه می‌شود؛ برای درک صورخیال، باید از لایه‌ی رویی زبانی بگذریم و با جانشین کردن مفاهیم بیان‌کننده‌ی چگونگی شباهت‌ها، به جای

تصاویر خیال، به لایه‌ی دوم یعنی معنای روشن و مورد نظر شاعر برسیم. مانند بیت زیر که برای درک ماهیت زیبایی معشوق، ابتدا باید سرو و سپس بادام و پسته و شکر را تصور کرده و وجه شباهت آن‌ها را با معشوق، دریابیم، پس از گذر از این واسطه‌ها، به درک زیبایی قامت و چشم و سخن گفتن معشوق دست پیدا خواهیم کرد:

در هیچ بوستان چو تو سروی نیامده است بادام‌چشم و پسته‌دهان و شکرسخن

(همان، ۱۱۸)

اما در شعر تصویری، معنای اولیه و ظاهری بیت، روشن و مبتنی بر بازنمایی تصویر عینی و محسوس از واقعیت است. واژگان این شعر بر معنای قاموسی خود دلالت دارند؛ بنابراین به راحتی از همان لایه‌ی اول، به درک معنا می‌رسیم. در این‌جا بازسازی واقعیت با قدرت تخییل است که زمینه‌ساز ایجاد طیفی از معانی و تصورات گوناگون از زیبایی معشوق، می‌شود. این تصورات به طور مستقیم در شعر نیامده؛ اما تصاویر شعری، پدیدآورنده‌ی زمینه‌ی ظهور آن در تخییل خواننده است؛ مانند

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت به تماشای تو آشوب قیامت برخاست

(همان،۱۶)

تو می‌روی و مرا چشم‌ودل به جانب‌توست ولی چه سود که جانب نگه نمی‌داری

(همان، ۵۵)

بازسازهای خیالی خواننده از واقعیت، دستاورد بازنمایی واقعیت در شعر تصویری است. به همان صورت که ذهن در مواجهه با واقعیت بیرونی، معانی گوناگونی برای درک و معنادار کردن آن می‌آفریند، در بازنمایی واقعیت در شعرتصویری نیز همان اتفاق تکرار می‌شود. ذهن به همان شکل که از دیدن واقعیت‌های بیرونی، معانی متفاوتی را درمی‌یابد، از تصاویر شعری نیز دریافت‌هایی متفاوت دارد و به تبع آن، عواطف متفاوتی را تجربه می‌کند. از آن‌جا که تصویرسازی ذهنی همگان از یک تصویر شعری، یک‌سان نخواهد بود و به نسبت عمق تجربه‌ی خواننده، شدت تعمیم‌پذیری معنا و هم‌ذات‌پنداری خواننده، متفاوت خواهدبود، عمق و گستره‌ی معنایی شعر تا مرزهای بی‌مرز تفسیرهای گوناگون، گسترش می‌یابد. شگفتا که همه‌ی این گستره‌ی بی‌مرز، در چهارچوب دلالت‌های روشن زبانی و تجربه‌ی مخاطب، جای می‌گیرد؛ مانند

جرعه‌ای خوردیم و کار از دست رفت تا چه بی‌هوشانه در می، کرده‌اند

ما به یک شربت چنین بی‌خود شدیـــم دیگران چندین قـــدح چون خورده‌اند
(همان، ۷۴)

در نمونه‌ی زیر که تصویرگر غرق شدن انسان در دل‌بستگی‌هاست نیـز هـرکس بـه نسبت تجربه‌اش، با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند:

هرگز وجود حاضر غایب شنیـــده‌ای من در میان جمع و دلم جای دیگرست
(همان، ۱۱۵)

۴. ۳. انتقال قدرت‌مندانه‌ی عاطفه

از دیگر نتایج بازنمایی تصاویر واقعیت، سرشار شدن شعر از عاطفه است. هرچه قدرت خیال‌انگیزی شعر بیش‌تر باشد، توان انتقال عواطف نیز شدت می‌گیرد. عـلاوه بـر ایـن، وقتی شاعر بیش از آن‌که درباره‌ی معشوق شعر بگویـد و او را غـایبی دور از دسـترس بنماید، اغلب از زاویه دید نزدیـک اول شـخص، از چـالش‌هـای عـاطفی خـود سـخن می‌گوید و پیوند نزدیک و حضور ملموس معشوق را نمایش می‌دهد، بر قـدرت القـای عاطفی شعرش می‌افزاید؛ مانند

نقاش چو صورتش ببیند از دست بیفکند تصاویر (همان، ۳۱)

عامل دیگر، موضوع عشق و زیبایی و پیونـدهای انسـانی اسـت کـه تـوان انگیـزش عاطفی شعر تصویری را افزون می‌سازد. صمیمیت ناشی از واقع‌نمایی شعر تصویری در بیان عواطف درونی تا به حدی است که شاعر را می‌توان رازدان پیـدا و پنهـان دانسـت. در مجموع، بار عاطفی و توان انتقـال عواطـف بـه خواننـده در شـعر تصـویری، بسـیار قوی‌تر از شعر مبتنی بر صورخیال است؛ مانند

تو مست خواب نوشین تا بامداد و بر من شب‌ها رود که گویی هرگز سحر نباشد
(همان، ۲۹)

۴. ۴. شگردهای روایی

یکی دیگر از دلایل قدرت شگفت‌انگیز شـعر تصـویری، روایـت‌پـردازی اسـت کـه در بازنمایی واقعیت، تصویرسازی و انتقال عاطفه، نقش اساسی دارد؛ مانند

مپرسم دوش چون بودی به تاریکی و تنهایی شب هجرم چه می‌پرسی که روز وصل حیرانم
شبان آهسته می‌نالـــم مگر دردم نهان ماند به گوش هـرکه در عالـــم رسیـد آواز پنهانم
(همان، ۹۰)

شعرتصویری، عناصر روایت و موضوع روایت یعنی عشق و پیوندهای عاطفی، را در خود دارد؛ از جمله، از شخصیت‌پردازی برخوردارست چون شخصیت‌های اصلی شعر یعنی عاشق و معشوق، در آن حضوری همیشگی دارند؛ از صحنه‌پردازی برخوردارست. چون شخصیت‌ها در زمان و مکان محسوس یا خیالی، برای وقوع کنش‌ها در کنار هم، قرارمی‌گیرند؛ از حادثه‌پردازی برخوردارست. چون حادثه یا عمل داستانی، همان کنش‌های عاشق و معشوق است؛ از پی‌رنگ برخوردارست. چون آغاز فرضی یا پیش فرض پی‌رنگ، همان حادثه‌ی پدیدآیی عشق است؛ میانه‌اش رخداد کنش یا حادثه‌ای عاطفی است و پایانش در سخن نهایی گوینده پدیدار می‌شود؛ بنابراین به سبب ماهیت ترکیبی روایت، عناصر روایی در شعر تصویری نیز درهم تنیده‌اند؛ مانند

ما در خلوت به روی خلق ببستیم از همه بازآمدیم و با تو نشستیم
(همان، ۷۳)

ندانـد دوش بر دوش حریفان که تنها مانده چون خفت از غمش دوش
(همان،۱۲۰)

۴ .۴. ۱. حقیقت‌مانندی

حقیقت‌مانندی از عمده‌ترین عناصر شعر تصویری است. زبان، عاطفه و شگردهای روایی، همه به شکلی با حقیقت‌مانندی، پیوند دارند؛ بدین‌گونه است که مضمون‌های بیان شده، در جایگاه واقعیتی ممکن‌الوقوع، در ذهن خواننده، به صورتی زنده و محسوس، مجسم می‌گردند؛ مانند

یکی سر بر کنار یار و خواب صبح مستولی چه غم دارد ز مسکینی که سر بر آستان دارد
(همان، ۱۰۷)

۴ .۴. ۲. پی‌رنگ شعری

شعر و داستان در ژرف‌ساخت خود، ماهیت روایی دارند. تخییل، تصویرآفرینی، انتقال عاطفه، حدیث نفس‌کردن‌ها، به‌کارگیری شگردهای زبانی و حضور عناصر روایی، نقاط مشترک شعر و داستان هستند. پیوند درونی این عوامل، ساختار منسجم و هماهنگ «پی‌رنگ شعری» را نیز پدید می‌آورد. اصطلاح «پی‌رنگ» تا به حال درباره‌ی داستان منظوم یا منثور به کارگرفته می‌شده است؛ اما داستان و پی‌رنگ، تفاوتی اساسی دارند: «تفاوت اساسی این دو مفهوم، از نوع برخورد با ترتیب زمانی و علیت، ریشه می‌گیرد.

در داستان، رخدادها بر اساس توالی زمانی و علیت بـه یکـدیگر مربـوط مـی‌شـوند؛ در پی‌رنگ، نظم تقویمی رخدادها و پیوندهای علی آن‌ها با هم، به‌هم مـی‌خـورد و نظـم و ترتیب متفاوتی میان آن‌ها برقرارمی‌شود.» (مکاریک (Makaryk)، ۱۳۸۳: ۱۱۶) در شعر تصویری نظم و ترتیب رخدادها بر اساس چگونگی بیان هدفمند آن‌هـا، قرارمـی‌گیـرد؛ بنابراین، مهم‌ترین دلیل وجـود پـی‌رنـگ، حضـور و انسـجام عناصـر روایـی، در شـعر تصویری است. در نمونه‌های زیر، کنش‌هایی چون «روی بـه دیـوار آوردن» و «غـم دل گفتن» و همچنین «نتوان گفت» و «خواب شب مستی» بیش از آن‌که توالی زمانی و علّی داشته باشند، توالی بیانی دارند:

بارها روی از پریشانی به دیـــــوار آورم ور غم دل با کسی گویم به از دیوار نیست
(همان، ۶۵)

احـــوال دو چشـــــم من بر هم ننهاده بـــا تو نتوان گفت به خواب شب مستی
(همان، ۱۰۴)

به نماز آمده، محراب، دو ابروی تو دیـد دلـــش از دست ببردند و به زنار برفت
(همان، ۲۲)

چگونگی پدید آمدن پی‌رنگ شعری را در بُعد معنایی و زبانی، مـی‌تـوان ایـن‌گونـه تحلیل کرد که شاعر با پیش‌فرض‌هـای غـزل، یعنـی وجـود پدیـده‌ی عشـق و ماهیـت شخصیت عاشق و معشوق، روایت را آغاز می‌کند. حال بنا بر اندیشه‌ای کـه قصـد بیـان آن را دارد، کنشی چون «به نماز آمده، در محراب» را نقل می‌کنـد. سـپس بـه گسـترش تصویر می‌پردازد و حادثه‌ی «دیدن ابروان معشوق» را بیان مـی‌کنـد. بـا آمـدن حادثـه‌ی «دلش از دست ببردند»، پی‌رنگ کامل می‌شود و به نقطه‌ی اوج می‌رسد. در پایان با بیان کنش؛ «زنار بستن» گره‌گشایی می‌کند و به سخنش پایان می‌دهد.

۴. ۴. ۳. صحنه‌پردازی

اولین قدم واقع‌نمایی یک تجربه‌ی عاطفی، صحنه‌پردازی است. صحنه یا زمان و مکـان، زمینه‌ی پدیدار شدن موقعیت‌هـا، وضـعیت‌هـا و کـنش‌هـا اسـت؛ بنـابراین، در تصـویر واقعیت، نقش اساسی دارد و زمینه‌ی ظهور حقیقت‌مانندی را مهیا می‌کند. زمان و مکان، اغلب کلی و فرضیند؛ امـا گـاه نیـز نقشـی کلیـدی دارنـد و بـر همـه‌ی اجـزای شـعر، تأثیرگذارند؛ مانند

چون خراباتی نباشد زاهـــــدی کش به شمع از در درآید شاهدی
(همان،۹۱)

در این بیت، حضور زمان و مکان، در بیان معنا ضروری است؛ مکان، خلوت زاهـد و زمان، شب‌هنگام است. صحنه، وارد شدن شب هنگام زیبارویی با شـمع بـه خلوتگـاه زاهد است. آیا بی‌حضور زمان و مکان که زمینه‌ی وقوع کنش‌ها هستند و صـحنه‌ای کـه زاهد و زیبارو، رویاروی یکدیگر قرارمی‌گیرند، می‌توان عمق اندیشه‌ی شعری این بیـت را بیان کرد؟ نمونه‌ای دیگر:

نشسته بودم و خاطر به خویشتن مشغول در سـرای به هم کرده از خروج و دخـول
شب دراز دو چشمم بر آستـان امیـــد کـه بامـداد در حجره می‌زنـــد مأمـول
خمار در سر و دستش به خـون مشتاقـان خضاب و نرگس مستش به‌جادویی مکحول
(همان، ۶۶)

۴. ۴. ۴. شخصیت‌پردازی

شعر، روایت بی‌قراری‌هاست که متناسب با دگرگـونی مناسـبات انسـانی، ویژگـی‌هـای شخصیتی عاشق و معشوق، در آن دگرگـونی مـی‌پـذیرد و در هـر دورانـی، بـه شـکلی ناگفته تعریف مـی‌شـود؛ از آن جملـه، مـی‌تـوان از تفـاوت‌هـای شخصـیت‌پـردازی در داستان‌های *وامق و عذرا*، *زال و رودابـه*، *ویـس و رامـین*، *خسـرو و شـیرین* و *لیلـی و مجنون* نام برد. زیبایی، کمال، غیبت، بی‌نیازی و بلندمرتبگی معشـوق و حقـارت، نیـاز، درماندگی، انزوا، هجران و انتظار بی‌پایان عاشق، از جمله قراردادهای فرهنگـی پذیرفتـه شده در شعر قرن ششم تا چهاردهم فارسی است که در بطـن سـپید و نانوشـته‌ی شـعر تصویری هم وجود دارد و زمینه‌ی شکل‌گیری تصاویر آن را فراهم می‌کند. مانند:

به رهت نشسته بودم کـه نظر کنـی به حالم نکنـی که چشـم مستت ز خمـار بَر نباشد
(همان، ۴۴)

گدایی پادشاهی را به شوخی دوست می‌دارد نه بی‌او می‌توان بودن، نه با او می‌توان گفتـن
(همان، ۳۳)

دو شخصیت فرعی نیز همیشه در شعر حضور دارند؛ راوی و مخاطب. راوی اغلب همان عاشق است. گاه نیز به دلیل تداخل نقـش‌هـا، تشـخیص راوی از عاشـق، دشـوار

می‌گردد. گاه نیز راوی و عاشق دو شخصیت متفاوت هستند. مخاطب هم همیشه به شکل شنونده‌ای پنهان، حضور دارد. گاه نیز روی سخن با مخاطب است؛ مانند

ای که نیازموده‌ای صورت حال بی‌دلان عشق حقیقت است اگر حمل مجاز می‌کنی
(همان، ۳۳)

می‌رود وز خویشتن‌بینی که هست درنمی‌آید به چشمش دیگری
(همان، ۳۵)

دی به امید گفتمش داعی دولت توام گفت دعا به خود بکن گر به نیاز می‌کنی
(همان، ۳۴)

۴. ۴. ۵. گفت‌وگو

یکی دیگر از شگردهای روایی شعر تصویری، گفت‌وگوست. صداهای طنین‌انداز در آن، صدای عاشق، راوی و معشوق است که موجوداتی واقعی، کنش‌گر و زنده هستند. آنان نه روی چون ماه و نه قد چون سرو، نه چشمانشان چون نرگس و نه گیسوان چون بنفشه دارند. آنان را بیش‌تر از راه گفت‌وگوهایشان می‌شناسیم.

گفت‌وگو از پربسامدترین، کنش‌ها یا حوادث شعر تصویری است. انواع گفت‌وگو چه به صورت نمایش و چه به صورت نقل، در تصویرآفرینی بی‌صورخیال، نقش‌های گوناگونی دارد:

نخست آن‌که گفت‌وگو در هر شکلی، نیازمند تجسم ذهنی دو طرف گفت‌وگو، در صحنه‌ای خیالی است؛ حتی زمانی که خواننده، شنونده‌ی پنهان آن است، بازهم گفت‌وگو، تصویرآفرین است.

عاشقی سوخته‌ای بی‌سروسامان دیدم گفتم ای یار مکن در سر فکرت جان را
نفسی سرد برآورد و ضعیف از سر درد گفت بگذار من بی‌سر و بی‌سامان را
پند دل‌بند تو در گوش من آید هیهات من که بر درد حریصم چه‌کنم درمان را
(همان، ۱۹۰)

در گفت‌وگوها؛ گوینده عاشق است و اغلب، معشوق ساکت می‌ماند. اغلب، با تک گویی درونی عاشق روبه‌رو هستیم که مخاطب پنهان آن، معشوق، در درون متن و خواننده، در بیرون متن است.

منم ای‌نگار و چشمی که در انتظار رویت همه‌شب نخفت مسکین و بخفت مرغ و ماهی

وگر این شب درازم بکشد در آرزویت نه عجب که زنده‌گردم به نسیم صبحگاهی
(همان، ۴۴)

گاه، معشوق نیز سخن می‌گوید؛ آن گاه شعر خیال‌انگیزتر می‌شود؛ مانند

گفتی ز خاک بیش‌ترند اهل عشق من از خاک بیش‌تر نه که از خاک کم‌تریم
(همان، ۱۸)

دوم این که نقل گفت‌وگو، عناصر روایی را وارد شعر می‌کند. در بیت زیر، نقل احوال «نغنودن عاشق» و نفیرهای او که خواب را بر دیگران آشفته می‌کند، عناصر روایی را در خود دارد:

تو به خواب‌خوش چه‌دانی و به عیش‌وکامرانی که نه من غنوده‌ام دوش و نه مردم از نفیرم
(همان، ۳۰)

چنان می روی ساکن و خواب در سر که می‌ترسم از کاروان بازمانی
(همان، ۲۴)

سوم این که؛ گفت‌وگو، پی‌رنگ شعری را سامان می‌دهد و به پیش می‌برد. در بیت زیر، گفت‌وگو با معشوق، پی‌رنگ منسجمی آفریده‌است. آغاز پی‌رنگ، حضور معشوق در کنار آیینه‌ی آب؛ میانه‌ی آن، دیدن حرکات او در آب و پایان و اوج پی‌رنگ، تحسین زیبایی اوست:

تو در آب اگر ببینی حرکات خویشتن را به زبان خود بگویی که به حسن بی‌نظیرم
(همان، ۳۰)

چهارم این که گفت‌وگو، آفریننده‌ی لحن روایی در شعر تصویری است؛ مانند

یکی بر تربتی فریاد می‌خواند که اینان پادشاهان جهانند
بگفتم تخته‌ای برکن ز گوری ببین تا پادشه یا پاسبانند
بگفتا تخته برکندن چه حاجت که می‌دانم که مشتی استخوانند
(همان، ۲۵)

پنجم این‌که گفت‌وگو در پردازش و نمایش شخصیت‌ها، نقشی اساسی دارد؛ مانند

من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی عهد نابستن از آن به که ببندی و نپایی
دوستان عیب کنندم که چرا دل به تو دادم باید اول به تو گفتن که چنین خوب چرایی؟
(همان،۷۴)

۴. ۴. ۶. حادثه‌پردازی

در پی‌رنگ شعرتصویری، کنش‌ها در جایگاه حوادث داستان، نشسته‌اند؛ زیرا «...از خلال اشارات و تداعی‌های پرگسست و پیوستی که در درون آن حدیث نفس‌ها آورده شده، سراینده در نقش یک شخصیت داستانی، ظاهر می‌شود که ذهن و دلش آشفته‌ی یک مایه‌ی ماجرایی، حادثه‌ای یا حتی موقعیتی شده‌است.» (شیری،۱۳۸۲: ۲۳۱) در نمونه‌های زیر، کنش‌های نشستم، برون آمدن، از هوش رفتن، دیوانه شدن و گذرکردن، در جایگاه حوادث قرارگرفته‌اند:

نشستم تا برون‌آیی خرامان تو بیرون‌آمدی من رفتم از هوش
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۶)

گفتم به گوشه‌ای بنشینم چو عاقلان دیوانه‌ام کند چو پری‌وار بگذرد
(همان، ۳۸۸)

۴. ۴. ۷. لحن روایی

لحن روایی، بخشی از ماهیت شعر است. بازگویی آن‌چه بین عاشق و معشوق گذشته و آرزوهای عاشق، به عبارتی سخن گفتن از عشق که پیوندی دو جانبه است، خود به خود، لحن روایی را پدید می‌آورد؛ با این تفاوت که به دلیل برخورداری شعر تصویری از شگردهای روایی، لحن روایی آن قوی‌تر از شعر مبتنی بر صورخیال است؛ زیرا با زبانی ساده و روشن، عواطف ناشی از تجربه‌ی عشق را در بافت تصاویری محسوس، به خواننده منتقل می‌کند. این ویژگی در انتقال عاطفه، قدرتی بیش از صورخیالی دارد که خود حایل هم‌ذات‌پنداری خواننده هستند؛ مانند

دلم به مهر گرفتار و جان به عشق گرو درآمد از درم آن دل‌فریب جان‌آرام
سرم هنوز چنان مست بوی آن نفس است که بوی عنبر و گل ره‌نمی‌برد به مشام
دگر من از شب تاریک هیچ غم نخورم که هر شبی را روزی مقدر است انجام
(همان، ۳۲)

من چرا دل به تو دادم که دلم می‌شکنی یا چه کردم که نگه باز به من می‌نکنی
دل‌وجانم به تو مشغول و نظر در چپ‌وراست تا ندانند حریفان که تو منظور منی
دیگران چون برون‌د از نظر از دل بروند تو چنان در دل من رفته که جان در بدنی

بنـــده‌وارت به سـلام آیـم و خدمـــت بکنـم ور جوابـــم ندهـی می‌رسدت کبر و منـی
(همان، ۱۱۰)

طبیعت گفت‌وگو و علاوه بر این پی‌رنگ موجز شعری، هم در چینش کنش‌ها و هم در پیوند میان کنش‌ها، نظم خاصی دارد که بیان و نمایش آن‌ها، چه بـه طـور مسـتقیم و چه غیرمستقیم، در شکل‌گیری و تقویت لحن روایی، تأثیرگذار است؛ مانند

خنک آن رنج که یارم به عیادت به‌سرآید دردمندان چنین روز نخواهنـــــد دوا را
(همان، ۳۵)

همه عمر با حریفان بنشستمی و خوبـان تو بخاستی و نقشت بنشست بر ضمیرم
(همان،۳۰)

شربت از دست دلآرام چه شیرین و چه تلخ بده ای‌دوست که مستسقی از آن تشنه‌تر است
(همان،۱۲۲)

۴. ۵. زبان

راز زیبایی شگفت‌انگیز زبان شعر تصویری، بیش از هر چیز در نـوع گـزینش و چینـش واژگان در سـاختارهای نحـوی، پدیـدار مـی‌گـردد؛ سـادگی، روشـنی، رسـایی و نبـود پیچیدگی‌های صورخیال، نقش بزرگی در تصویرسازی دارند؛ مانند

آستین بر روی و نقشی در میان افکنـــده‌ای خویشتن پنهان و شوری در جهان افکنـده‌ای
هریکی نادیده از رویت نشانـــی می‌دهـــد پرده‌بردار ای که خلقی در گمـان افکنـده‌ای
آن‌چنان رویت نمی‌باید کـــه با بی‌چـارگـان در میـان آری حدیثی در میان افکنـــــده‌ای
هیچ نقاشت نمی‌بینـد که نقشـی برکشـــد وان‌که دید از حیرتش کلک از بنان افکنده‌ای
این‌دریغم‌می‌کشد کافگنده‌ای اوصاف‌خویش در زبان عـام و خاصـــان را زبان افگنـده‌ای
(همان، ۱۳۷)

موضوع ابیات یادشده، توصیف حاضر پنهان در همه‌ی هستی، است. واژگان سـاده و روشن و ساختارهای نحوی ساده، به خوبی از عهده‌ی بیان معنای عمیـق و پیچیـده‌ی آن برآمده‌اند. زبان تصویرگر این امکان را پدید آورده که سعدی «... عالی‌تـرین مباحـث توحید و عرفان را در موجزترین و زیباترین صورتی بیان فرموده است؛ بـه‌گونـه‌ای کـه حتی برای کودک دبستانی هم قابل‌فهم است و در عین حال، هیچ عـارف و حکیمـی را هم دعوی اندیشه‌ی برتر از آن، نرسد.» (زنجانی، ۱۳۶۴، ج۲: ۲۱۶) در نتیجه باید گفـت

زبان شعر تصویری، ابزار توانمند تصویر عمیق‌ترین تجربیات عاطفی ناشی از پیوندهای انسانی است. در چنین زبانی، واژگان نامأنوس، ساختارهای پیچیده‌ی نحوی و تزاحم تصاویر، وجود ندارد تا میان معنای شعر و فهم خواننده، مانعی ایجاد کند. در شکل‌گیری این زبان زاینده‌ی چندمعنا و تصویرگر، گروه‌های وصفی متشکل از صفت‌ها، قیدها، گروه‌های فعلی- به ویژه فعل پیشوندی- دلالت کننده بر کنش‌ها و هنجارگریزی‌های نحوی، جایگاهی برجسته دارند؛ مانند

نه عجب شب درازم که دو دیده باز باشد ز خیالت ای ستمگر عجب است اگر بخفتم

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۰)

۴. ۵. ۱. واژگان

در شعر تصویری نیازی به دور کردن ذهن از معنای روشن و اولیه‌ی واژگان نیست؛ چنان‌که «در شعر سعدی، [واژگان] در سطح قاموسی و لغوی باقی‌مانده و شاعر کم‌تر از این امکانات نشانه‌ای، به عنوان نماد و سمبل بهره برده‌است.» (اسپرهم، ۱۳۸۳: ۱) بدین سبب، واژگان و ترکیبات شعر تصویری ساده، روشن و اغلب تک‌معنا هستند؛ در نتیجه، دریافت روشن معنا از سویی، زمینه‌ی خیال‌انگیزی و از سوی دیگر، زمینه‌ی تأمل در معنا و شکل‌گیری طیفی از معانی را در ذهن خواننده فراهم می‌کند؛ مانند

در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم بدان امید دهم جان که خاک کوی تو باشم

به مجمعی که درآیند شاهدان دو عالم نظر به سوی تو دارم دوان به سوی تو باشم

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۳۰)

۴. ۵. ۲. گروه‌های وصفی

برخی منتقدان معاصر، کاربرد صفت در تصویرسازی را برتر از خلق صورخیال می‌دانند: «بهترین و شایسته‌ترین وسایل بیان تصویری، آوردن اوصاف است.» (بدوی، ۱۹۴۷: ۱۳۴) گزینش صفت متناسب با هسته‌ی اسمی، می‌تواند زبان را خیال‌انگیز کند. هدف از توصیف با صورخیال، بیش‌تر برجسته‌سازی است؛ اما در شعر تصویری، هدف از توصیف پدیده‌ها، بیش‌تر تجسم عینی آن‌هاست؛ ازاین‌روی، صفت‌ها در اغلب موارد، جانشین موصوف شده‌اند و بر قدرت تصویرگری در نهایت ایجاز زبانی، افزوده‌اند؛ مانند صفت‌های: هشیاران، بیداران و خواب‌آلوده در بیت

دو چشم‌مست می‌گونت ببردآرام هشیاران دو خواب‌آلوده بربودند قرار از دست بیداران
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۲)

بـــه تازیانه گرفتـــم که بی دلی بزنـــی کجـــا توانـــــد رفتـــن کمند در گردن
(همان،۵۱)

صفت‌ها و جملات پیرو وصفی، جایگاه ویژه‌ای در تصویرسازی دارنـد. چنـان‌کـه، صـفت جانشـین موصـوف؛ «کمنـد در گـردن» در کنـار کـنش «بـه تازیانـه زدن»، اوج درماندگی را تصویر می‌کند.

ساقیـــان لاابالـــی در طـــواف هوش می‌خواران مجلس برده‌اند
(همان، ۷۴)

در نمونه‌ی یادشده نیز گزینش صفت «لاابـالی» و قیـد مکـان «در طـواف»، بـر بـی اعتنایی ناشی از بی‌نیازی و اقتدار ساقیان دلالت دارند و تصویرگر منش و کنش سـاقیان هستند. یکی دیگر از نقش‌های گروه‌های وصفی، اسمی و قیدی، توصیف صحنه و بیـان چگونگی وقوع کنش‌های عاطفی و رفتاری است که پویایی و حرکت را تداعی می‌کنـد. نمایش کنش‌ها، با لحن روایی و بیان توصـیفی، ابـزار بازنمـایی محسـوس واقعیـت‌هـا گشته‌اند؛ مانند

می‌روی *خرم و خندان* و نگه می‌نکنی که نگه می‌کند از هر طرفت غم‌خواری
(همان، ۱۲۴)

یکی دیگـر از شـگردهای تصویرسـاز شـعر تصـویری، کـاربرد سـاختار ویـژه‌ای از جملات اسنادی است. در این موارد، گروه اسمی یا وصفی که در جایگـاه مسـند قـرار می‌گیرد، بر کنشی دلالت می‌کند. به این وسیله، ایستایی توصـیفی جمـلات اسـنادی بـا گزینش و چینش حساب شده‌ی اجزای گروه‌های اسمی، خود تصویرگر کنشی می‌شود؛ مانند گروه مسندی «در آواز»، «در سماع»، «در حالت»، و «در های‌وهو» در بیت زیر:

مطربان گویی درآوازند و مستان در سماع شاهدان در حالت و شوریدگان در های‌وهوی
(همان،۶۹)

یا «شمعی به دست»، «سرگران از خواب» و «سرمست از شراب» در بیت زیر:

فتنه باشد شاهدی شمعی به دست سرگران از خواب و سرمست از شراب
(همان،۹۱)

۴. ۵. ۳. گروه‌های قیدی

گروه‌های قیدی با توصیف چگونگی وقوع کنش‌ها، واقع نمایی زبان را به میزان چشم گیری بالا برده‌اند. به ویژه، قید حالت‌های تصویرساز، مانند «مست شراب و خواب جوانی و شاهدی»، «هشیار» و «پری‌وار»، «مدهوش» و «خوش»، در ابیات زیر:

مست شراب و خواب جوانی و شاهدی هر لحظه پیش مردم هشیار بگذرد
هرگه که بگذرد بکشد دوستان خویش وین دوست منتظر که دگربار بگذرد
گفتم به گوشه‌ای بنشینم چو عاقلان دیوانه‌ام کند چو پری‌وار بگذرد
(همان، ۳۸)

خوش می‌روی به تنها، تن‌ها فدای جانت مدهوش می‌گذاری یاران مهربانت
(همان،۴۲)

۴. ۵. ۴. گروه‌های فعلی

فعل، مرکز ثقل و بنیاد پویایی شعر تصویری است که علاوه بر رفتار بیرونی، کنش های ذهنی را نیز نمایش می‌دهد. فعل، جلوه حادثه‌پردازی است. همچنین بسامد آن در جملات کوتاه و ساده، پویایی و حرکت را تداعی می‌کند؛ بنابراین، صحنه‌های خیال‌انگیز سرشار از حرکت و کنش شعر تصویری، با گزینش و چینش گروه‌های فعلی در کنار گروه‌های وصفی و قیدی، پدید می‌آید.

نفسی بیا و بنشین سخنی بگو و بشنو که قیامت است چندین سخن از دهان چندان
(همان، ۷۱)

همه عمر با حریفان بنشستمی و خوبان تو بخاستی و نقشت بنشست در ضمیرم
(همان،۳۰)

علاوه بر گروه‌های فعلی، مصدرها نیز در تصویرگری پویای کنش‌ها، سهیم هستند؛ مانند:

چه‌خوش بود دو دلارام دست در گردن به‌هم نشستن و حلوای آشتی خوردن
(همان،۵۰)

شکایت پیش از این نوبت به نزدیکان و غم‌خواران
ز دست خواب می‌کردم کنون از دست ناخفتن (همان،۳۳)

نکته‌ی پایانی این‌که گزینش و چینش متمم اسم و متمم فعل نیـز از رازهـای تصـویری کردن زبان، بی‌صورت خیال است. مانند متمم فعلی «به دیوار سرایی»، در بیت زیر:

شاهدی بر بـام باشـد تا یکـی سر به دیوار سرایی می‌زند

(همان،۵۵)

۴. ۵. ۵. ساختار نحوی

گروه‌های اسمی، وصفی، قیدی و فعلی کوچک، چگونگی چینش ارکـان جملـه، سـاده بودن جملات، کوتاهی جملات و ایجاز حاکم بر زبان، سـاختارهای نحـوی چـابکی را پدید آورده که در برجسته کـردن هسـته‌ی فعلـی و بـالا بـردن قـدرت تصویرسـازی و تجسم‌پذیری شعر، تأثیری به‌سزا دارند. همانند واژگان گزینش شده، ساختارهای نحـوی شعر تصویری نیز از معنای روشنی برخوردار هستند؛ اما در شعر مرکـب از صـورخیال، بخشی از تلاش ذهنی خواننده صرف یافتن پیوندهای میان تصاویر و مفاهیم مـی‌شـود؛ پس روشنی و سادگی زبان، خود زمینه‌ی عمق بخشیدن به تخیل و زایش معنا می‌گردد؛ مانند

دلم به مهر گرفتار و جان به عشق گـرو درآمد از درم آن دل فریب جـان‌آرام

سرم هنوز چنان مست بوی آن نفس‌است که بوی عنبر و گل ره‌نمی‌برد به مشام

(همان، ۳۲)

به بوی آن‌که شبی در حـرم بیاسایننـد هزار بادیه سهـل است اگـر بپیماینـد

در گریز نبسته است لیکـن از نظـرش کجا رونـد اسیران کـه بنـد بر پاینـد

(همان، ۱۹۷)

نکته‌ی مهم آن است که در اغلب ساخت‌های نحوی، با تقدیم و تأخیر ارکان جملـه مواجهیم؛ به ویژه در غزل‌هایی که ردیف یا قافیه‌ی اسمی دارند، با آن‌که، ایـن تقـدیم و تأخیرها در برجسته‌سازی زبان، نقشی چشم‌گیر دارند، اما به ندرت موجب ابهام در معنا شده‌اند.

۴. ۵. ۶. توصیف

توصیف در شعر تصویری و پردازش شگردهای روایـی آن، نقشـی چـون توصـیف در داستان دارد: «توصیف به جهان داستان، بُعد و فضا می‌بخشد و آن را پر از نور و سایه و صدا و حرارت و بو و مزه می‌سازد و در نتیجه، این پندار را در خواننده تقویت می‌کنـد

که جهانی که دارد در آن سیر می‌کند، متشکل از کلمات بی‌جان نیست؛ بلکه زنده است و واقعیت دارد.» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۱۰۵) در شعر تصویری، توصیف کنش‌ها در میان توصیفات دیگر، بیش‌ترین بسامد را دارد:

چنان می‌روی ساکن و خواب در سر که می‌ترسم از کاروان بازمانی
(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۴)

دامن‌کشان که می‌روی امروز بر زمین فردا غبار کالبدت بر هوا رود
(همان،۲۴)

۵. نتیجه‌گیری

خیال، ماهیت زبان روزمره را دگرگون می‌کند و از آن شعر می‌سازد. تخییل به دو شیوه، وارد زبان می‌شود؛ از این روی دو گونه شعر نیز می‌آفریند: یکی، شعر مبتنی بر صورخیال که با به‌کارگیری تشبیه و استعاره و دیگر شگردهای علم بیان، خلق می‌شود؛ دوم، شعر عاری از صورخیال یا شعر تصویری که شگردهای تصویرآفرینی آن، هم با زبان و هم با به‌کارگیری عناصر روایی در شعر، پدید می‌آید.

تصویرسازی بی‌صورخیال، ویژگی‌هایی دارد که آن را از تصویرسازی مبتنی بر صورخیال متمایز می‌کند. در حوزه‌ی زبان، گزینش گروه‌های وصفی در نقش صفت و قید و گروه‌های فعلی بیانگر رفتار و کنش، بنیاد تصویرسازی است. گروه‌های وصفی در تصویر اسم‌ها و گروه قیدی در تصویرسازی فعل‌ها، به کار گرفته می‌شوند؛ بنابراین زبان شعر تصویری دارای واژگان تک‌معنا و ساختارهای نحوی ساده و سرشار از توصیف و کنش است.

در بخش اندیشه‌ی شعری، تجربه‌های حسی و عاطفی در مرکز شعر تصویری، قرار می‌گیرد و محورهای عشق، زیبایی، اندیشیدن به انسان و بزرگ‌داشت او، مرکز معنایی شعر را تشکیل می‌دهند. چنین شعری سرشار از عواطف انسانی است و طیفی از معانی چندلایه را در خود جای می‌دهد. در حیطه‌ی خیال‌انگیزی، شعر تصویری با کاربرد شگردهای روایی مانند پی‌رنگ، صحنه‌پردازی، گفت‌وگو، شخصیت‌پردازی و حادثه‌پردازی، بازتاباننده‌ی زیبا، محسوس، عینی و تأثیرگذار واقعیت است. دستاورد نهایی ترکیب چنین شگردهایی، تصویرگری است، بی صورخیال.

فهرست منابع

آقاحسینی، حسین و آقازینالی، زهرا. (۱۳۸۶). «مقایسه‌ی اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی». *پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی*، شماره‌ی ۱، صص۴۹- ۷۸.

اسپرهم، داود. (۱۳۸۳). «ارگانومی در شعر حافظ و سعدی». *فصلنامه‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)*، سال ۱۳ و ۱۴، شماره‌ی ۴۸ و ۴۹، صص۱- ۱۹.

انوری، حسن. (۱۳۷۳). *گزیده‌ی غزلیات سعدی*. تهران: علمی.

ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). *داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

بدوی، عبدالرحمن. (۱۹۴۷م). *الانسانیه و الوجود فی الفکر العربی*. مصر.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۵). *دیوان*. تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، تهران: طلوع.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۰). *فرهنگ سعدی‌پژوهی*. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی، مرکز سعدی‌شناسی.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۲). «شگردهای هنری سعدی». *سعدی‌شناسی*، دفتر۶، به کوشش کورش کمالی سروستانی، شیراز: مرکز سعدی‌شناسی، صص۷۳-۸۱.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۷). «عناصر هنری در دو نمونه از غزل‌های سعدی». *نامه‌ی فرهنگستان*، فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، دوره‌ی ۱۰، شماره‌ی ۳، (پیاپی۳۹)، صص ۳۹-۴۷.

رضا، فضل‌الله. (۱۳۵۵). «اصول زیباشناسی شعر و هنر». *نگین*، سال ۱۱، شماره‌ی ۱۳۲، صص۱۱-۳۰.

زنجانی، عمید. (۱۳۶۴). «تأثیر متون و فرهنگ اسلامی به ویژه قرآن در آثار سعدی». *ذکر جمیل سعدی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سپهری، سهراب. (۱۳۶۳). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

سرامی، قدمعلی. (۱۳۷۰). *ناب غزل‌های عاشقانه سعدی*. منصور خراباتی، تهران: حسام و نظم.

سعدی، مصلح بن‌عبدالله. (۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

سعدی، مصلح بن‌عبدالله. (۱۳۶۳). *کلیات سعدی*. تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). *صور خیال*. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۲). *داستان‌نویسی شیوه‌ها و شاخصه‌ها*. تهران: پایا.

عبادیان، محمود. (۱۳۶۴). «غزل فارسی و شکل‌های غنایی مشابه آن در شعر جهانی». *ذکر جمیل سعدی*، ج۳، کمیسیون ملی یونسکو و ارشاد اسلامی، صص۴۳- ۵۶.

عبادیان، محمود. (۱۳۷۲). *تکوین غزل و نقش سعدی*. تهران: هوش و ابتکار.

فرای، نورتروپ. (۱۳۶۳). *تخییل فرهیخته*. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نشر دانشگاهی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۶). *شاهنامه*. کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

فروغی، حسن. (۱۳۸۵). «ولتر در مکتب سعدی: برخی تجانس‌ها در سبک و اندیشه». *فصلنامه پژوهش زبان‌های خارجی*، شماره‌ی ۳۰، صص۶۱-۷۶.

فلاح، مرتضی. (۱۳۸۷). «سه نگاه به مرگ در ادبیات فارسی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره‌ی ۱۱، صص۲۲۳- ۲۵۴.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۳). *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

Day Lewis, c. (1947). *The poetic image*. London: Jonathan cape.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی