

بلاغت تصویر در رباعی های بشرین ارژن

حسنا محمدزاده کاشی* (دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران)

چکیده: شماری از رباعی سرایان معاصر توانسته اند سنت های گذشته را با ذوق خود بیامیزند و آثاری ماندگار خلق کنند؛ از این رو قالبی مانند رباعی هم توانسته، در کنار پابندی به سنت، بستری برای مدرنیته (نوگرایی) باشد. مدرنیته رویکردی به نوشتن و شیوه ای از اندیشه و احساس است که، در سده های اخیر، به یک جریان مسلط اجتماعی و فکری تبدیل شده. رباعی سرایان، به شیوه های گوناگون، به نوکردن این قالب اهتمام داشته اند که یکی از آن ها «تحول خیال» است. بیژن ارژن از رباعی سرایان نوگرایی است که گونه گونی تصویر در رباعی هایش مشهود است. در جستار حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی و با نگاه ویژه به کتاب چارانه های بیژن ارژن، تحول خیال و تصویر در رباعی های این شاعر بررسی خواهد شد. بنا بر یافته های پژوهش، در رباعی های او هم تصاویر خیال محور دیده می شود که معمولاً در سطح شکل گرفته اند و هم تصاویر تخیل محور که در عمق سامان یافته اند. تصاویر رباعی های ارژن را براساس تصاویر مکاتبی چون رمانتیسیسم (احساسات گرایی)، رئالیسم (واقع گرایی)، سمبولیسم (نمادگرایی)، ایماژیسم (تصویرگرایی)، و سوررئالیسم (فراواقع گرایی) می توان تحلیل کرد. در رباعی های متضمن تصاویر رئالیستی (واقع گرا)، تصویر نگه تجسم پذیری از واقعیت است که در خود حرفی نهفته دارد و براساس منطق تصویرگری در بلاغت کهن شکل نگرفته است. در تصاویر رمانتیک (احساسی) و سمبلیک (نمادین)، تصویر پلی است میان عالم حس و ادراک. در رباعی های ایماژیستی، تصویر قائم به خود است و شکل گرفتن رباعی به قصد بیان هیچ گونه حس و اندیشه ای نبوده. رباعی های سوررئالیستی در برگیرنده تصاویری است که نظم جهان و پدیده ها را به هم می ریزد و دنیایی تازه و ناشناخته خلق می کند.

کلیدواژه ها: شعر کوتاه فارسی، رباعی معاصر، تصویر و تخیل، بیژن ارژن.

مقدمه

رباعی، به دلیل کوتاه‌بودن، قالبی همواره در دسترس‌تر بوده است و شاعران احساسات و افکار زودگذر خود را با کمک آن بیان می‌کرده‌اند. «در بیشتر قوالب شعر فارسی، همیشه، فرم شعر بر تجربه شاعرانه تقدم دارد ولی در رباعی لحظه و تجربه شعری غالباً بر فرم مقدم است» (شفیعی کدکنی ۳، ص ۱۲)؛ منظور از لحظه و تجربه شعری عواطف و حالات روحی آنی است. «اگر بخواهیم دقیق‌ترین و اساسی‌ترین نکات فلسفی و عرفانی را که در خوش‌ترین و شیواترین پیرایه‌های شعری و ادبی گفته شده است بیابیم، بی‌تردید باید قبل از هر چیز به سروقت رباعیات برویم» (مؤتمن، ص ۲۰۸). بررسی‌های متعدّد و گسترده در باب پیشینه این قالب نشان می‌دهد که

این نوع شعر، از روزگاران پیش از اسلام، در میان عاّمه مردم ایران بخصوص مردم مناطق شمال و شمال شرقی کشور، از اقبال و توجه فراوان برخوردار بوده است. در واقع، رباعی بخشی از ادبیات شفاهی مردم کشور ماست. (میرافضلی، ص ۱۸)

بسیاری از رباعی‌سرایان امروز همچنان به رباعی نگاهی سنتی دارند؛ اما عده‌ای دیگر، همگام با تحولات فکری و اجتماعی دنیای مدرن، به متحوّل‌ساختن این قالب پرداخته‌اند. بسیاری از صاحب‌نظران فاصله میان رنسانس و انقلاب فرانسه را و برخی نیز آغاز صنعتی شدن جوامع اروپایی و پیدایش تولید سرمایه‌داری و تعمیم تولید کالایی را آغازگاه مدرنیته (تجدّد) می‌دانند. «مدرنیته مجموعه‌ای است فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، و فلسفی که از حدود سده پانزدهم — یعنی از زمان پیدایش نجوم جدید، اختراع چاپ، و کشف امریک — تا امروز ادامه یافته است» (احمدی، ص ۸-۹). تجدّد رویکردی به نوشتن و شیوه‌ای از اندیشه و احساس است؛ در واقع،

مدرنیته همان نوشتن است؛ نوشتنی که، بدون عزم بر نوآوری، خودبه‌خود حادث شده است. اما مدرنیسم نوعی ایدئولوژی است؛ نوعی اندیشه است که در پی جایگزین کردن مدرن به جای کهنه است. (امین‌پور، ص ۱۱-۱۲)

نوآوری (ویژگی جوهری و ذاتی هنر و ادبیات) ممکن است در آثار هر شاعری، بنا به ذهن و جهان زیسته او، به گونه‌ای متفاوت خودنمایی کند. هنرمندان بزرگ و ماندگار بزرگ‌ترین نوآوران نبوده‌اند، بلکه در عین داشتن فردیت توانسته‌اند از حاصل کار پیشینیان هم بهره‌بردارند؛ از این رو، قالبی مانند رباعی هم با پیشینه طولانی‌اش می‌تواند، در کنار پابندی به سنت، بستری برای رویکردهای نوین باشد.

بیژن ارژن یکی از رباعی‌سرایان نوگراست. ویژگی بارز رباعی‌های او، که آن را از رباعی کهن و رباعی‌های نو هم‌عصرانش متمایز کرده، تنوع تصویر و حرکت از خیال به تخیل است. بررسی و تحلیل تصاویر شعری او از دریچه نقد و نظریه‌های نوین کمک می‌کند، علاوه بر شناخت

ظرفیت‌های قالبی سنتی چون رباعی، به دستگاه بلاغی گسترده‌تری دست یابیم و، به واسطه آن، خلاقیت‌های هنری در زبان را بهتر تجزیه و تحلیل کنیم. در این پژوهش کوشش می‌شود، با استناد بر رباعی‌های منتشرشده شاعر در چارانه‌های بیژن ارژن، تمایز میان خیال و تخیل در رباعی‌های او بررسی و شباهت‌های تصویری هر یک از آن‌ها با تصاویر متعلق به یکی از مکاتب ادبی نوین (رنال، سوررنال، رمانتیک، سمبولیک و...) تحلیل گردد. شناخت انواع تصاویر شعری ارژن و چگونگی تحوّل و تکامل و حرکتشان از دنیای خیال به دنیای تخیل هدف دیگر این مقاله خواهد بود.

پیشینه پژوهش

برخی کتاب‌های منتشرشده، در موضوع رباعی، از این قرار است: رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم هجری (تألیف محمدتقی کامکارپارسی، به کوشش اسماعیل حاکمی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۲)؛ سیر رباعی در شعر فارسی (سیروس شمیسا، فردوس، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۴)؛ و جنگ رباعی (بازیابی و تصحیح رباعیات کهن پارسی) (سیدعلی میرافضلی، سخن، تهران ۱۳۹۴) که، در آخری، به معرفی برخی رباعی‌های نو نیز اهتمام شده است. در تعدادی مقاله نیز تحولات قالب و زبان در رباعی معاصر بررسی شده. موضوع دو مقاله نیز اختصاصاً رباعی‌های بیژن ارژن است: (۱) «بررسی عناصر سبکی در رباعیات بیژن ارژن» (عبدالعلی اویسی کهخا و علیرضا رعیت حسن‌آبادی، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، ش ۳ (پیاپی ۱۳)، پاییز ۱۳۹۰، ص ۱۵۱-۱۶۴) که تحلیلی است از انواع تشبیهات، روایتگری، ابیات موقوف‌المعانی، حالت تعلیق، و مضامین سیاسی و اجتماعی و آیینی و عاشقانه رباعی‌های ارژن؛ (۲) «زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی» (حسنا محمدزاده کاشی و حسین قربانپور آرنی، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، دوره یازدهم، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، اسفند ۱۴۰۱، ص ۶۳-۸۴) که تدقیق زیبایی‌شناسانه رباعی‌های ارژن است و بررسی برجسته‌سازی در رباعی‌های او در چهار حوزه «هنجارگری»، «قاعده‌افزایی»، «موسیقی»، و «عنصر مسلط»؛ و در نهایت دریافت دستاوردهایی از این قبیل: الف) هنجارگریزی، در دو حوزه واژگانی و نوشتاری، انتقال بهتر معنا را موجب گردیده است؛ ب) قاعده‌افزایی در موسیقی — با کمک عواملی چون توازن آوایی میان صامت‌ها و مصوت‌ها، کاربرد جناس، توازن واژگانی از طریق تکرارهای همگون کامل و ناقص — در سطح کلمه و جمله صورت گرفته و در القای مفاهیم و حس خاص به مخاطب اثر داشته است؛ ج) در حوزه موسیقی کناری نیز کاربرد قافیه‌های صوتی و تصویری و دستوری به همراه ردیف‌های خاص شایان توجه است؛ د) عنصر مسلط در رباعی‌های ارژن، با توجه به استفاده حداکثری، «تصویر» است.

گفتنی است در هیچ‌یک از آثار یادشده، به‌شیوه مقاله حاضر، تحلیل تصویری رباعی از دریچه نقد و نظریه‌های نوین مشهود نیست. نویسندگان کتاب‌هایی چون مکتب‌های ادبی (رضا سیدحسینی، ۱۳۴۷) و بلاغت تصویر (محمود فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۸) و آشنایی با مکتب‌های ادبی (منصور ثروت، ۱۳۸۷) نیز عمدتاً به انواع مکتب‌های ادبی و کم‌وکیف آن‌ها پرداخته‌اند. در تخیل (نوشته آر. ال. برت، ترجمه مسعود جعفری، ۱۳۷۹) نیز تمایز خیال و تخیل و نوع نگاه نظریه‌پردازان اروپایی در این باره مد نظر بوده است.

ضرورت پژوهش

هدف این مقاله بررسی فنّ تصویری در رباعی‌های بیژن ارژن، براساس شیوه‌های مکتب‌های ادبی جهان، است. نگارنده قائل به یکسانی مطلق سبک‌های ایرانی با شیوه‌های هنری اروپایی نیست؛ از طرفی، تجربه‌های واقع‌گرا، فراواقع‌گرا، احساسات‌گرا، نمادگرا و... در مفهوم عام آن، وضعیتی ذهنی است که در سرشت انسان‌ها بوده و برای همه ملل آشناست و، صرفاً برای توصیفشان، از اصطلاحات و اصول مکاتب یادشده بهره گرفته می‌شود.

ضرورت پژوهش از آنجاست که بررسی تصویر، براساس نظریه‌های ادبی جهان، در شناخت انواع تصویر و چگونگی تحوّل آن و رسیدن به دستگاه بلاغی گسترده‌تری برای تحلیل خلاقیت‌های هنری در زبان شعر امروز راهگشاست و می‌تواند به گسترده‌تری معیارهای نقد ادبی کمک کند. از طرفی، در رباعی‌های بیژن ارژن، در مقایسه با آنچه در سنت رباعی سرایی می‌بینیم، تحولات تصویری گسترده‌ای صورت گرفته اما از منظر فعلی تاکنون تحلیلی در باب رباعی‌های او و حتی رباعی معاصر انجام پذیرفته است.

مسئله پژوهش

در این جستار، با نگاهی به مباحث نظریه‌پردازان مکتب‌های ادبی جهان، منتخبی از رباعی‌های ارژن را تحلیل خواهیم کرد که در حوزه تصویر تحولاتی چشمگیر داشته‌اند. شیوه ما، در انتخاب نمونه رباعی‌ها، اصطلاحاً دستی و کتابخانه‌ای بوده است. تأکید و استناد ما، در این مقاله، بر چارانه‌های بیژن ارژن (۱۳۹۲) است که کلیتی جامع از آثار او را دربردارد.

این مقاله می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱) همگام با تجدد و تحوّل جهان و انسان معاصر، چه تحوّل‌هایی در رباعی‌ها که اغلب بستری برای انتقال مفاهیم حکمی بوده است به وجود آمده؟

۲) تصویر، در رباعی معاصر، چه ویژگی‌هایی دارد؟

۳) تصاویر رباعی‌های ارژن شبیه به تصاویر مرتبط با کدامیک از مکتب‌های ادبی جهان است؟

جایگاه بیژن ارژن در رباعی معاصر

در قرن اخیر، اکثر سنت‌گرایان نوپرداز به رباعی التفات داشته‌اند. این قالب، البته، در پی تحولات شعر فارسی، تحت تأثیر سنت‌شکنی‌های گوناگون صوری و محتوایی قرار گرفته‌است. تلاش شاعران، برای نوکردن شعر، و در نهایت نوشتن صورت و خیال و محتوا، به قالب کهنی چون رباعی نیز جلوه و جذابیتهای تازه و ویژه بخشیده و آن را به بستری برای بروز و رشد مضامین نو و خیال‌های تازه بدل کرده‌است. در همین مسیر،

بعد از پیروزی انقلاب، هم‌زمان با جنگ تحمیلی، تعدادی از شاعران کلاسیک به قابلیت‌شکلی و محتوایی رباعی پی‌بردند و آثار قابل ملاحظه‌ای ارائه دادند؛ منتها، اغلب، مایه و مضمون آن دوره رنگ حماسی و ایدئولوژیک و آرمان‌گرایانه داشت. [...] در اواخر دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد، با ظهور سه شاعر توانا، رباعی رونقی دوباره گرفت. بیژن ارژن یکی از آن‌هاست. (اویسی کهخا و رعیت حسن‌آبادی، ص ۱۵۲)

بیژن دایی‌چی، مشهور به بیژن ارژن، متولد ۱۳۴۸ در کرمانشاه است. آثار شعری او عبارت‌اند از: پیراهنی از آه برایت دارم (دفتر رباعی، ۱۳۷۷)، رنگ انار (مجموعه‌ای از رباعی و غزل و فراغزل، ۱۳۸۲)، بی‌هم‌شدگان (مجموعه رباعی، ۱۳۸۴)، چهل کلید (گزیده اشعار: رباعی و غزل، ۱۳۸۷)، چارانه‌های بیژن ارژن (۱۳۹۲). او کوشیده‌است، با شهودی هنرمندانه و رسوخ در ذات پدیده‌ها، به تجارب شعری تازه‌ای دست یابد و این دریافته‌های نو را در قالب رباعی بریزد.

بحث: بلاغت تصویر در رباعی‌های ارژن

تصویر خیال، در طول تاریخ ادبیات، تحوّل‌ی چشمگیر یافته و از سادگی به پیچیدگی گراییده‌است. تلقی‌های مرتبط با «تصویر» تفاوت‌هایی شایان با هم دارند. در یک تلقی، «تصویر حلقه‌زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به وسیله کلمات در یک نقطه معین» (براهنی، ج ۱، ص ۱۱۴). در تلقی دیگر می‌توان گفت: «از رودر رو قرار گرفتن دو امر، دو کلمه، دو جمله، دو صورت، دو حالت و... هرگاه امر سومی حادث شود، آن را تصویر می‌نامیم» (موحد، ص ۱۷۰). برخی منتقدان جدید تصویر را «نمایش و بیان تجربه حسی به وسیله زبان دانسته‌اند و گفته‌اند ایماژ تصویری حسی است که در ذهن نقش می‌بندد» (فتوحی رودمعجنی، ص ۱۱۰). اما، در متداول‌ترین مفهوم، تصویر به تصرفات بیانی و مجازی در زبان اطلاق می‌شود. تصویر حاصل

از این تصرّفات مرکّب از دو جزء است: «یکی مقصود اصلی را بیان می‌کند (idea)؛ و دیگری محمل این مقصود (image) است» (پورنامداریان، ص ۲۰). در تمام تلقّی‌ها، زبان محمل تصویر است.

دیدگاه سنتی بلاغت تصویر را برخاسته از ذهن و برآمده از دیده‌ها و شنیده‌هایی می‌داند که از طریق تداعی دو چیز و براساس شباهت‌یابی میان آن دو شکل می‌گیرند. در تحلیل‌های صورت‌گرفته بر مبنای بلاغت سنتی، تصویرها به مصداق واقعی آن برگردانده می‌شوند تا رابطه میان معنای مجاز و حقیقت کشف شود؛ به عبارتی دیگر،

استعاره به مستعازله، مجاز به حقیقت، مکنّی به مکنّی‌عنه بازگردانده می‌شود. این دستگاه بلاغی که بر نظام دوقطبی حقیقت و مجاز مبتنی است—قادر نیست تصاویر شاعرانه را در سبک‌های هنری رئالیسم، سمبولیسم، سوررئالیسم، رمانتیسم، و ایماژیسم و دیگر مکاتب ادبی مدرن تحلیل کند. (فتوحی رودمعجنی ۲، ص ۱۰۹)

برای مثال، در تصویرهای نمادگرا، دنیای ورای تصویر مرتبط با عالم روح است و دنیایی حسی نیست؛ تصویرهای فراواقع‌گرا هم از ناخودآگاه و عوالم رویا نشئت می‌گیرند؛ در تصاویر رمانتیک هم احساس نادیدنی شاعر، با کمک دیدنی‌ها، مجسم می‌شود و لایه درونی این تصاویر را—که ورای دنیای تجربه است—نمی‌توان به حقیقت تأویل کرد. از این رو، تصاویر شکل‌گرفته بر مبنای نماد و رمز و متناقض‌نما و حس‌آمیزی را نمی‌توان براساس دو سویه مشخص «مجاز و حقیقت» تحلیل کرد. تجزیه و تحلیل تصویر نمادگرا و مدرن راهی است برای تحلیل عالی‌ترین نوع شعر؛ در نتیجه، تخیل، در سطح برجسته خود، به تحلیلی با دامنه‌ای وسیع‌تر نیازمند است.

تصاویر خیال حاصل پیوند میان دو یا چند امر است که، در ظاهر، ارتباطی ندارند و با کمک خیال شاعر پیوند می‌یابند و واقعیتی بی‌سابقه را می‌سازند؛ مثل تصاویر «مروارید سپیده» (ارژن، ص ۵۵)، «انگشتان سوخته باران» (همان، ص ۹۶)، «کتاب خواب» (همان، ص ۷۸)، «قاب خیال» (همان، ص ۳۴)، «میز گرد ثانیه‌ها» (همان، ص ۱۲) و ... این‌ها همه امر سومی‌اند که از تصرّف در عالم خیال پدیدار شده‌اند و اجزای سازنده هر یک غالباً واقعیت خارجی دارند؛ اما امر سوم حاصل از ترکیب آن‌ها شکل تازه‌ای از واقعیت است که خود نیز شکل‌هایی متفاوت دارد: ممکن است تشبیهی ساده و سطحی باشد یا تصویری پیچیده و تودرتو و تفکیک‌ناپذیر به اجزای خود؛ چراکه «خیال‌انگیزی» حاصل دو عامل است: «نخست صور خیال مکرّر و مبتذل؛ دوم صور خیالی که از ساخته‌های ذهن و نیروی تخیل یک شاعر است» (شفیعی کدکنی ۲، ص ۲۱۱). برای بخشیدن جلوه‌ای عینی‌تر به بحث، یک رباعی از ارژن را می‌خوانیم:

من شب بودم، تو ما و تنهایی من تنهایی تو پناه تنهایی من

صبحی شدی و سپید پاشیده شدی بر دیوار سیاه تنهایی من
(ارژن، ص ۲۸)

هریک از گزاره‌های شعری رباعی مزبور نوعی تصویر شاعرانه دارد که می‌توان آن را به اجزای سازنده‌اش تجزیه کرد:

(۱) «من شب بودم»: من + شب؛

(۲) «تو ماه تنهایی من»: تو + ماه تنهایی؛

(۳) «تنهایی تو پناه تنهایی من»: تنهایی تو + پناه + تنهایی من؛

(۴) «صبحی شدی»: تو + صبح؛

(۵) «سپید پاشیده شدی»: تو + سپید + پاشیده شدن؛

(۶) «بر دیوار سیاه تنهایی من»: دیوار سیاه + تنهایی من.

می‌بینیم که جمله‌های هر چهار مصراع دارای تصویر است اما تصاویر، به لحاظ تعداد اجزای سازنده و منطق ساخت، متفاوت‌اند. در شماره‌های ۱ و ۲ و ۴، با تصویری دوبعدی مواجهیم که به واسطه تشبیهی ساده و در سطح شکل گرفته است: من به «شب» تشبیه شده و تو به «ماه» و «صبح»؛ امکان دیدن پایه‌های این تشبیه‌ها در دنیای بیرون هست. در شماره ۶، تصویری دوبعدی داریم که در عمق شکل گرفته است و شاعر، برای القای حس درونی خود، آن را به چیزی در دنیای بیرون تشبیه کرده؛ یعنی تنهایی به شکل «دیوار سیاه» مجسم شده است و هیچ توجیهی هم برای وجه شبه آن نمی‌توان یافت و چه بسا، برای انسانی دیگر و با نوع نگاه و روحیاتی متفاوت، به شکل «پنجره‌ای سپید» مجسم شود. گویی عبارت «تنهایی دیوار سیاه است» یک تابلو نقاشی است که به کمک کلمات ترسیم شده؛ اما غیر از شاعران تصویرگر کدام نقاش قادر به ترسیم «تنهایی» در هیئت «دیوار سیاه» است؟ در شماره‌های ۳ و ۵، با دو تصویر سه‌بعدی مواجهیم: اولی در عمق شکل گرفته است؛ یعنی تنهایی به شکل آدمی تصور شده که می‌تواند «پناه» برای «تنهایی» دیگر باشد؛ و این چیزی است که مختص عالم ادراک است نه حس. اما دومی (تصویر سه‌بعدی شماره ۵) در سطح شکل گرفته و حاکی از آن است که تو شبیه به «رنگ سپید» هستی که «پاشیده می‌شود».

سمیوئل تیلور کالریج، یکی از نظریه پردازان مکتب رمانتیسم، در باب قوه تخیل نظرهای بحث‌آفرین و تأمل برانگیزی مطرح کرده است. او دو اصطلاح «خیال» و «تخیل» را به کار برده و معتقد است خیال از طریق «قانون تداعی» شکل می‌گیرد اما تخیل فرایندی خلاق است و در سطحی بالاتر قرار دارد. تخیل روی مواد خام به دست آمده از تجربه کار می‌کند، آن‌ها را در هم می‌شکند، و به آن‌ها هیئتی تازه می‌بخشد. در واقع، تخیل آینه‌ای نیست برای بازنمایی تجارب جهان بیرون، بلکه خود جهانی تازه است که از نو نظم و سامان داده شده و به تخیل اولیه و ثانویه تفکیک‌پذیر است.

«تخیل اولیه آن استعداد و نیرویی است که میان حس و ادراک میانجی می‌شود» (برت، ص ۶۳)؛ یعنی تصاویر حاصل از «تخیل نوع اول» کمک می‌کنند مفاهیم و حس‌های نادیدنی، با کمک دیدنی‌ها، مجسم شوند؛ مثل رباعی مورد بحث ما که، در آن، «تنهایی» که مفهومی انتزاعی است به «دیوار سیاه» تشبیه می‌شود تا اهمیت حضور معشوقی را نشان دهد که به «صبح» و «رنگ سپید» تشبیه شده. در این رباعی ارژن، با شش تصویر مواجهیم که از خیال و تخیل برآمده‌اند؛ اما رتوریک (فن زبانی و هنری) غالب تخیلی است که بین حس و ادراک میانجی شده و به «تنهایی» شکل بخشیده‌است.

در رباعی دیگر، شاعر برای بهتر و عمیق‌تر بیان کردن بی‌خبری انسان از من واقعی‌اش، او را به چیزهایی چون «میخ کج» و «قاب خیال» و «دیوار ریخته» تشبیه و، در واقع، میان عالم حس و معنا ارتباط برقرار کرده‌است:

ای میخ کج سؤال، ای قاب خیال ای دیوار ریخته بی‌تمثال
ای دیر، ای پیر، ای بهاران کویر هرگز پرسیده‌ای مرا سال‌به‌سال؟

(ارژن، ص ۳۴)

گویا در رباعی مزبور چند عکس متفاوت، مثل اسلاید، به‌دنبال هم نمایش داده می‌شوند که همگی مربوط به یک نفرند؛ انگار چهره‌های مختلفی از یک نفر واحد به نمایش درآمده که ترکیبشان قرار است تصویری تازه از او در ذهن مجسم کند. به‌رغم تضاد ظاهری میان عناصر این تصویر، «میخ» و «قاب» و «دیوار» با هم مرتبط‌اند. این‌گونه تصویرها به کمک تشبیه شکل گرفته‌اند، اما تفاوتشان با تصاویر حاصل از «خیال» این است که این تصویرها را نمی‌توان براساس قواعد حاکم بر پایه‌های تشبیه توجیه کرد. برای مثال، وجه شبه سؤال با «میخ کج» یا وجه شبه میخ کج سؤال و قاب خالی با «من انسانی» چه می‌تواند باشد! اینجا نیروی تخیل شاعر اضداد را با هم سازش داده و کنار هم نشانده و، به‌رغم نداشتن ارتباطی منطقی و توجیه‌پذیر، برای اتحادبخشی میان آن‌ها کوشیده‌است.

آندره برتون، پایه‌گذار مکتب سوررئالیسم، دو کلمه یا عبارت یا جمله را به «دو سیم برق» ماننده می‌کند که، در اثر برخوردشان، جرقه ایجاد می‌شود. او این جرقه را «نور تصویر» می‌نامد و می‌گوید:

اگر دو سیم اختلاف پتانسیل نداشته باشند، عین دو سنگ در برابر هم سرد و بی‌تأثیر متقابل باقی می‌مانند و هیچ امر ثالثی روی نمی‌دهد. اگر دو واحد کلامی در شعر نتوانند در تقابل با هم مفهومی تازه پدید آورند، تصویری آفریده نمی‌شود. (موحد، ص ۱۷۰)

پس پدیده‌های در ظاهر متضاد هم می‌توانند به هم بیوندند و تصویری تأمل‌برانگیز بیافرینند. به اعتقاد فرانچسکو دسانکتیس، منتقد ایتالیایی، «شاعر هرج و مرج را به نظم می‌کشد و هرگونه مصالحی می‌تواند به اثر هنری تبدیل شود. همه چیز ماده هنر است و، در طبیعت، چیزی یافت نمی‌شود که نتوان آن را به هنر

تبدیل کرد» (ولک، ج ۴ بخش اول، ص ۱۴۱)؛ حتی، اگر آن چیزها «مشتی کاه» و «پیرهن مترسکی» هم باشد، می‌توان با کمکشان اثری هنری خلق و معنایی عمیق در آن پنهان کرد:

مشتی کاه ریخته در پیرهنم یا پیرهن مترسکی بی‌سخنم
گفتند ز کبریا تو را می‌خوانند کبریت کشیدند به کبری که منم!

(ارژن، ص ۱۴)

گزاره‌های تصویری بیت اول رباعی مزبور در سطح شکل گرفته‌اند. تشبیه انسان به «مشتی کاه» و «پیرهن مترسک» تشبیهی حسی به حسی و مربوط به عالم خیال است، اما آنچه در مصراع پایانی رخ می‌دهد این تصویرها را هم با خود به عمق می‌برد؛ یعنی در واقع شاعر «کبر» را که مفهومی انتزاعی و جزء مدرکات غیر حسی است به شکل انسان تصور کرده: انسانی که پوشالی است و، در واقع، جز مشت کاه و پیرهنی خالی چیزی نیست؛ اینجاست که درمی‌یابیم دو تشبیه شکل گرفته در سطح هم به عمق رفته‌اند تا به تجسم مفهوم کبر پردازند. شگفتی‌آفرینی این تصویر وقتی بیشتر است که حس و اندیشه مخاطب را هم با خود درگیر می‌کند؛ انگار این تصویر زنده است و روح دارد.

دسانکتیس، در باب تصرف روح در عالم خیال، می‌گوید: «تصویر خیالی تصویری است که روح در آن دمیده شده؛ آن نیمه واقعیّت و آن معناها و هاله‌هایی که به ما احساس و موسیقی چیزها را القا می‌کند» (ولک، ج ۴ بخش اول، ص ۱۴۴). دسانکتیس، به دفعات، اثر هنری را دنیایی شگفت و بی‌مانند برشمرده و، در چارچوب تقابل میان «امر آرمانی واقعی» و «امر ممیز و عام» و «تصویر و صورت ذهنی»، درباره آن بحث کرده است. از منظر او، شاعر اصیل زیر سلطه «صورت ذهنی» (همان‌جا) خویش است و این همان تخیلی است که کالریج آن را تخیل نوع دوم/ تخیل ثانویه می‌نامد و براساس قوانین حاکم بر فهم تحلیل‌پذیر نیست؛ چراکه در جهان حس امکان وقوع ندارد و براساس قوانینی مافوق حس و تجربه شکل گرفته است.

ایمانوئل کانت، فیلسوف آلمانی، هم قائل به سه سطح تخیل است. نخست تخیل بازآفرین که مشابه همان خیال در دسته‌بندی کالریج است و تشبیه‌های شکل گرفته در سطح را در بر می‌گیرد. دوم تخیل مولد که با تخیل اولیّه کالریج مشابه است و به مثابه میانجی ادراک حسی و فهم عمل می‌کند و فهم را قادر می‌سازد تا وظایف خود را، که عبارت است از تعقل منسجم و استدلالی، به درستی ادا کند. این نوع تخیل، همچنین، جهان اندیشه و جهان اشیاء را به هم پیوند می‌دهد. سوم تخیل جمال‌شناسانه که، مانند تخیل نوع دوم کالریج، از قوانین حاکم بر فهم آزاد و رهاست و مقید به جهان تجربه و در خدمت فهم نیست و با اتکا به اصولی مافوق معرفت حسی و تحقیق‌پذیری تجربی شکل می‌گیرد. (← برت، ص ۶۷-۶۸)

تخیل نوع دوم به شاعر امکان آفریدن تصویرهایی را می‌دهد که در محدوده دیدنی‌ها نمی‌گنجد. بسیاری از تصاویر رباعی‌های ارژن تخیل محورند اما، اغلب، ذیل تخیل نوع اول قرار می‌گیرند و معدودی از آن‌ها را می‌توان در زمره تصاویر حاصل از تخیل نوع دوم قرار داد؛ مثل این رباعی که از دنیای نادیدنی و فراواقعی حکایت می‌کند:

میل‌ه‌میل‌ه نفس نفس می‌بافم در وهم نشسته و هوس می‌بافم
توسروی آزاد ورها اتمان بید مجنونم و قفس می‌بافم

(ارژن، ص ۴۸)

به جز لحظه‌های حضور در عالم اوهام، چگونه می‌توان «هوس» و «قفس» را بافت؟ این‌گونه تصاویر از طریق به‌هم‌ریختن قوانین حاکم بر زبان شکل می‌گیرند که از جمله آن‌ها ناهماهنگی فعل و مفعول است: مثل فعل «بافتن» که با مفعول‌هایی چون هوس و قفس همراه شده، اما هیچ سنخیتی با آن‌ها ندارد. رباعی بعدی هم براساس تجاوز از قوانین زبان، و این‌بار با ناهماهنگی میان فاعل و فعل، شکل گرفته است؛ چنان‌که «یلدا» و «دریا» و «تنگ ماهی» ریختنی شده‌اند:

یلدایی از سپیده‌ام می‌ریزد دریایی از شنیده‌ام می‌ریزد
آن ماهی کوچکم که در حسرت آب تنگ ماهی ز دیده‌ام می‌ریزد

(همان، ص ۷۷)

به‌سختی می‌توان تصاویر مزبور را براساس نگاه دوقطبی (صورت-مفهوم) تحلیل کرد؛ به‌گونه‌ای که یک بخش در خدمت بخش دیگر قرار بگیرد. چنان‌که پیداست، این تصاویر براساس قوانینی ورای عالم امکان شکل گرفته‌اند نه به‌کمک تشبیه یا استعاره‌ای خاص که بتوان آن را تحلیل و بررسی کرد. در واقع، این‌گونه تصویرها قائم به خویش‌اند. کالریج تخیل ثانویه را انعکاسی از تخیل اولیه می‌داند که در نوع با آن همسان اما، از لحاظ درجه و حالت و طریقه عمل، متفاوت است و می‌گوید تخیل ثانویه «ذوب می‌کند؛ پراکنده و متفرق می‌سازد تا بازیافت‌پذیرند و، در جایی که انجام این کار ممکن نباشد، بازهم در همه حالات می‌کوشد تا به ذره مطلوب برسد، انتزاعی آرمانی پدید آورد، و وحدت ایجاد کند». (برت، ص ۶۴)

در تصویرگری، سه نوع برخورد یا شیوه سلوک با جهان را می‌توان متمایز کرد: «توصیف»، «تعبیر»، و «خلق». توصیف همان رونویسی از طبیعت و شیوه سنت‌گرایی (کلاسیسم) و حتی تصویرگرایی (ایماژیسم) است. تعبیر برخوردی احساساتی با شیء و جهان و آن شیوه رمانتیسم و سمبولیسم است؛ گویی شاعر ذات خویش را از خلال طبیعت وصف می‌کند. اما، در فرایند خلق، شاعر جهان را زیر سلطه خیال خود می‌کشد و روابط عقلانی را منهدم می‌کند تا به آفرینشی نو

برسد؛ این نوع تصویرگری از حقیقتی خلاق می‌جوشد. سوررئالیسم و عرفان، به این طریق، به خلق هستی تازه‌ای در شعر دست می‌زنند. (← فتوحی رودمعجنی ۱، ص ۲۷-۲۸)

برای رسیدن به تلقی دقیق‌تری از جزئیات تفاوت تصاویر می‌توان آن‌ها را از طریق شباهت‌یابی با مکتب‌های ادبی جهان بررسی کرد. مسلماً، نگارنده قائل بر انطباق مطلق هریک از رباعی‌های ارژن با سبک‌های هنری اروپایی نیست. از طرفی، تجربه‌های واقع‌گرا و فراواقع‌گرا و احساسات‌گرا و نمادگرا—پیش از اینکه در انحصار مکتبی خاص باشند—وضعیتی ذهنی‌اند و، فقط برای تحلیلشان، از اصطلاحات و اصول مکاتب یادشده بهره گرفته می‌شود.

تصاویر احساسات‌گرایانه (رمانتیستی)

رمانتیسم، از اواخر قرن هجدهم، در انگلستان پدید آمد. ادبیات احساسات‌گرا (رمانتیک) عبارت از جمع اضداد و آمیزش انواع مختلف ادبی است و از مهم‌ترین اصول آن سخن گفتن بی‌قید و بند از عمق دل است. از نظر احساسات‌گرایان،

در روح آدمی، احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت مؤثر است. از این رو باید احساسات و هوس‌های روح را—البته تا حد امکان در قلمرو اخلاق—مورد بحث قرار داد. آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آنچه باید به دست آورد هیجان مردم. (سیدحسینی، ص ۸۹)

در رباعی‌های ارژن، تصاویری به چشم می‌خورد که با هدف تجسم حسّی از احساس‌های نادیدنی انسان شکل گرفته‌است. مثلاً، تصویر فراواقعی و رمانتیک این رباعی توانسته حسّ درونی عاشق را به تصویر بکشد:

این عشق کتابِ خواب‌هایم را خواند صحرایی شد سراب‌هایم را خواند
در سینه کتابخانه سوخته‌ای ست آتش همه کتاب‌هایم را خواند

(ارژن، ص ۷۸)

پیداست که تصاویر تمام مصراع‌های مزبور از عالمی و برای عالم واقع حکایت می‌کنند. «خواب‌ها» و «سراب‌ها» به شکل کتاب درآمده‌اند و «عشق» و «آتش» می‌توانند کتاب بخوانند. «کتابخانه‌ای» در سینه عاشق است که معلوم نیست استعاره از چه چیزی است اما، با همه فراواقعی بودن، از سوز و ساز عشق خبر می‌دهد و حسّی را به مخاطب منتقل می‌کند و مسلماً «ارزش تخیل در بار عاطفی آن است. تخیلی که مجرد باشد، هرچه زیبا باشد، تا از بار عاطفی برخوردار نباشد، ابدیت نمی‌یابد» (شفیعی کدکنی ۱، ص ۹۰). در رباعی دیگر، شاعر، برای تبیین حسّ اشتیاق خود از شنیدن خبر آمدن معشوق، آن را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

دیشب من و سایه‌ام به دریا رفتیم گفتند می‌آیی، به تماشا رفتیم
تا نخل قدِ تو را ببینیم ز دور از شانه هم چو موج بالا رفتیم

(ارژن، ص ۲۵)

در تصاویر رمانتیک، تصویر موازی معنی و مکمل احساس در شعر است. تصاویر رمانتیک رباعی‌های ارژن، در بیشتر مواقع، منطبق با آن چیزی است که کالریج آن را تخیل اولیه می‌نامد.

تصاویر واقع‌گرایانه (رنالیستی)

عصر واقع‌گرایی (رنالیسم) عصری انتقادی است که با برتری نیروی تخیل به مقابله برمی‌خیزد. رمانتیسم، اگرچه چندصباحی با پشت‌کردن به واقعیت جامعه چشمان خود را بر حقایق تلخ بست، نمی‌توانست تا ابد خود را پشت سرزمین‌های رؤیایی و پُر از هیجان و نشاط پنهان کند. این‌گونه بود که مکتب واقع‌گرایی، به جای تشریح دنیای مجرد، دنیای واقعی را تصویر کرد. به تعبیری،

واقع‌گرایی، پس از اینکه بارها از اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم به وسیله جریان‌های غیر واقع‌گرا از میدان به در شد، به‌عنوان وسیله‌ای برای شناخت زندگی قد برافراشت و یکی از نیروهای محرک عظیم تکامل و پیشرفت گردید. (رافائل، ص ۹۹)

مکتب واقع‌گرایی، در ساختمان رمان یا داستان، می‌کوشید ریشه سرنوشت آدمی را در محیط و موقعیت اجتماعی فرد بجوید. مهم‌ترین ویژگی ادبیات رنالیستی توصیف انسان به‌مثابه موجودی اجتماعی است. «رمانتیسم را دوره سروری شعر می‌دانند تاجایی که نثرش نیز به شعر می‌گرایید، زیرا که شعر مخیل است؛ و پایان رمانتیسم را دوران زوال بر خورد شاعرانه می‌شمارند» (ثروت، ص ۱۱۶-۱۱۷). تصویرهای احساسات‌گرایانه معمولاً برشی از واقعیت محسوب می‌شوند که می‌خواهد معضلی اجتماعی را به نقد بکشد؛ مثل آنچه در این رباعی می‌بینیم:

تا بود نبودن و اگر بود شکست نفرین هر آنچه نیست بر آنچه که هست
وقتی پسرت حسرت موزی دارد که می‌مونی در قفسی گاز زده‌ست

(ارژن، ص ۴۶)

هم‌زمان با خواندن رباعی مزبور، تصویری یک‌بعدی از واقعیت در ذهن مجسم می‌شود و مخاطب، در خیال خود، پسر بچه‌ای را در باغ وحش می‌بیند؛ یعنی، به‌رغم اینکه تخیلی در کار نیست، تصویری داریم که دردی اجتماعی را بیان می‌کند. اینجا زبان مجازی نیست و شاعر زبانی واقعی و قاموسی، به‌منظور انتقال یک تصویر بصری، به‌کار برده است. به‌گفته برخی منتقدان، «کاربرد زبان واقعی، برای خلق یا بازنمایی یک تجربه حسی، تصویرپردازی نام دارد» (فتوحی رودمجنی، ۲)

ص ۱۱۱). این گونه تصویرها با قوانین حاکم بر تصویر در بلاغت کهن همخوانی ندارند؛ مانند تصویر تجسم‌پذیری که در این رباعی می‌بینیم:

در خانه نشسته بود و هی پامی‌زد پامی‌زد و پامی‌زد و درجامی‌زد
دیوانه که با دوچرخه بی‌چرخش هرشب در خانه شما را می‌زد

(ارژن، ص ۶۱)

یکی از شگردها، برای خلق تصویرهای واقع‌گرا، بیان روایی و دراماتیک است. به‌کار بستن تجربه روایتگری و داستان‌گویی در رباعی از جمله قدم‌هایی است که در مسیر نوین‌سازی رباعی برداشته شده و البته، با توجه به محدودیت فضای رباعی، کاری دشوار است. فی‌المثل، روایتگری، در این رباعی، به شکل دادن تصویری واقع‌گرا در ذهن مخاطب انجامیده است:

افتاد ز دست خسته‌اش لیوانش دستش افتاد و ریخت از او جانانش
ماهی‌گیر پیر که تورش را داد ماهی بخورد برای فرزندانش

(همان، ص ۲۳)

در رباعی مزبور، با داستانی کوتاه و مینی‌مالیستی مواجه می‌شویم که شاعر، در آن، برشی کوتاه از زندگی «ماهی‌گیر» فقیری را روایت کرده است. تلنگر پایانی رباعی مخاطب را به اندیشیدن در یکی از عمده‌ترین معضلات اجتماعی که فقر است وامی‌دارد؛ حتی، در برخی رباعی‌ها، همین فضای محدود بستری می‌شود برای بیان گفت‌وگوی (دیالوگ) شخصیت‌های داستان:

—: «نان گرم و تازه نمی‌خوای آقا؟» آن دختر نمان فروش دستانش را
به‌سوی همه دراز می‌کرد و تو در ماشینت به فکر کیک فردا

(همان، ص ۴۵)

روایت رباعی مذکور، با گفت‌وگویی به زبان محاوره، از قول شخصیت اصلی داستان (دختری فقیر و دست‌فروش) شروع می‌شود و با روایت دانای کل ادامه می‌یابد. دانای کل در این روایت می‌تواند فکر راننده را هم بخواند و، به این طریق، شکاف میان دو طبقه اجتماعی را به رخ بکشد. در رباعی دیگری نیز شاعر صحنه کفش‌دوختن «کفّاشی» را در زمان حال به نمایش درمی‌آورد و، در همین مجال کوتاه، ناگهان برمی‌گردد به زمان گذشته و «خط مقدم» جبهه و «قطع شدن پا» و «تیر خوردن» او:

خط اول بود که پایش را برد خط خورد گلوش و صدایش را برد
درد کفش من و تو را می‌دوزد کفّاش که جنگ کفش‌هایش را برد

(همان، ص ۳۹)

پیدا است که این رباعی، علاوه بر صحنه به تصویر درآمده، با این پیام اجتماعی شکل گرفته است که جانبازان و رزمندگان، با گذشتن از جان و نشان، راه را برای ما هموار کردند. نکته دیگر آن که تصاویر شکل گرفته در این رباعی واقع‌گرایانه است و از جنس تصاویر خیال‌محور و تخیل‌محور نیست.

تصاویر نمادگرایانه (سمبولیستی)

سمبل را، در زبان فارسی، «رمز» و «مظهر» و «نماد» می‌گویند. «نماد شیء بی‌جان یا موجود جاننداری است که هم خودش است هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش» (داد، ذیل نماد). نمادگرایی یکی از پیچیده‌ترین دستاوردهای تخیل است و

بهره‌گیری از نماد کار هر شاعری که شم و تجربه کافی نداشته باشد نیست؛ زیرا، به دلیل گستردگی مفاهیم و بارهای معنایی و دامنه فراخ تداعی‌ها و ارتباط کمابیش پیچیده میان نمادهای درون هر شعر نمادین، نیاز به تخیلی در سطح بالای فرهیختگی و اندیشه شاعرانه‌ای ژرف و فراخ دارد. (حمیدیان، ص ۱۴۱)

بعضی نمادها، به سبب تکرار در آثار شاعران، به اصطلاح مبتذل اند؛ مثل «شراب» و «ساقی» که در ادبیات عرفانی سمبل روحانیت و معنویت است. اما «سمبل‌های خصوصی حاصل وضع و ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً در ادبیات قبل از آنان مسبق به سابقه نیست و، از این رو، برای خوانندگان تازگی دارد و فهم آن‌ها دشوار است» (شمیسا، ص ۷۱)؛ مثل «اسب سپید پیر» در این رباعی که هم می‌تواند خودش باشد و هم نماد و مظهر انسان‌هایی که یک عمر تلاش بیهوده می‌کنند و، در پایان عمر، دست خالی می‌مانند. «توبره کاه» هم نماد چیزهای بی‌ارزش است؛ حتی می‌توان چنین برداشت کرد که منظور شاعر تهی بودن دست انسان از معنویات است نه مادّیات، وقتی می‌گوید:

ای اسب سپید پیر، کی گاه تو بود
این بخت سپید کی به دلخواه تو بود
از آن همه سنگ آسپاگردانیدن
سهم تو همین تو بره کاه تو بود

(ارژن، ص ۱۴)

با کمک تصاویر نمادگرایانه، مفاهیم عمیقی به شعر درمی‌آیند. در این رباعی هم تصویری نمادین داریم و «مترسک» می‌تواند سمبل ظاهر باشد و «مسیح مصلوب» نماد باطن:

گفتند فقط پیرهن و چوبی بود
در خاک خدا حکایت خوبی بود
باد آمد و دکه مترسک و اشد
در پیرهنش مسیح مصلوبی بود

(همان، ص ۱۴)

یکی از واقعیت‌های مهم، که در رباعی مزبور به آن پرداخته شده، ناآگاهی ما به باطن چیزهاست؛ یعنی عامل اصلی شکل‌گیری قضاوت‌های اشتباهمان در باب آن‌ها. زیرکی شاعر، در انتخاب کلمه آغازین شعر («گفتند»)، اشاره‌ای پنهان دارد به گفت‌وگوها و قضاوت‌های نابجا و سطحی ما در باب همه چیز. در برخی رباعی‌ها، با تصاویر نمادین پیچیده‌تری مواجهیم؛ مثل آنجاکه سقوط بال پروازی شد پایان درخت نیز آغازی شد
چرم گاو مقدس هندوها پوتین‌های سیاه سربازی شد
(ارژن، ص ۴۲)

که مصراع اول دربرگیرنده تصویری متناقض‌نما، یعنی جمع «سقوط» و «پرواز»، و حاکی از این معناست که بسیاری از پروازهای ظاهری سقوطی بیش نیستند. در مصراع دوم، «درخت» مفهومی نمادین دارد و «پایان» درختی که خودش نماد زیبایی و شادابی و سرسبزی و زندگی و ایمان و ... است به تکامل معنای سقوط در مصراع اول کمک کرده؛ اما هنوز مخاطب نمی‌داند شاعر می‌خواهد از کدام سقوط بگوید. این گره در بیت پایانی گشوده می‌شود: وقتی «چرم گاو مقدس» «پوتین» می‌شود و زیر پا می‌افتد، یعنی خرافات و سیله‌ای می‌شود برای تقویت نظامی‌گری و غلبه قدرت. اگرچه در ظاهر تصاویر مصراع‌های رباعی مزبور نامرتب جلوبه می‌کنند، همگی برای پروردن مضمونی واحد به کار رفته‌اند. آری «سمبل‌ها متضاد و متناقض‌اند، زیرا از یک جهت شیء‌اند و از یک جهت اندیشه؛ اموری فردی‌اند. باین‌حال، جنبه‌ای نمونه‌وار و غیرفردی دارند: هم اندیشه‌اند و هم تصویر» (برت، ص ۷۶). همین مفهوم را در رباعی دیگری و با مضمونی دیگر می‌بینیم:

ایمان بفروشد کمی نان بخیرید ارزان بفروشید که ارزان بخیرید
ناقوس بزرگ کوچک و کوچک شد زنگوله برای بزه‌هاتان بخیرید

(ارژن، ص ۴۹)

با این توضیح که، در «کوچک شدن ناقوس کلیسا و مبدل شدن آن به زنگوله بزه‌ها»، طنز تلخی است که باعث شده نمادگرایی اجتماعی در رباعی مزبور گزندگی بیشتری داشته باشد. در شیوه نمادگرایی، تصویر راهی برای شکل‌دادن به ادراک باطنی شاعر است. بسیاری از تصاویر نمادین قابلیت قرارگرفتن در دسته تصاویر رمانتیک را هم دارند و، اغلب، منطبق با آن چیزی شکل گرفته‌اند که کالریج آن را تخیل اولیه می‌نامد.

تصاویر تصویرگرایانه (ایماژیستی)

مکتب تصویرگرایی (ایماژیسم) را، در فاصله سال‌های ۱۹۱۲-۱۹۱۷، گروهی شاعران از جمله تی. اس. الیوت و ازرا وستون لومیس پاوند در امریکا و انگلستان بنیان نهادند. از نظر پاوند،

ایماژ آن چیزی است که یک عقده عاطفی را در یک لحظه زمانی بیان می‌کند. ایماژ نمایش فوری چنین عقده‌ای است؛ آزادسازی ناگهانی است؛ رهایی از محدودیت‌های زمان و مکان است؛ آن بالندگی ناگهانی است که ما در بزرگ‌ترین آثار هنری تجربه می‌کنیم. (فتوحی رودمعجنی ۲، ص ۱۰۶)

تصویرگرایی می‌کوشد «صور ذهنی را، پیش از آنکه در ذهن متشکل و پرورده شوند، بگیرد و از جا درآورد و به رشته بیان کشد. این مکتب واقعیت‌ها را در چارچوب احساس آبی و خودبه‌خود می‌فشارد» (سیدحسینی، ص ۴۰۵).

تصاویر ایماژیستی از نگاه جزئی و دقیق و نامحدود شاعر نشئت می‌گیرند. به‌گفته چارلز چدویک، تصویرهای این گروه را نمی‌توان نماد به‌مفهوم سمبولیست دانست، بلکه عبارت‌اند از استعاره‌ها و تشبیهاتی عمدتاً نوآورانه و اعجاب‌آور تا خواننده را تکان دهند؛ اگرچه بیش از حد به تصویر بیرونی و ملموس نظر دارند. (چدویک، ص ۷۴)

این‌گونه تصویرگری با نگرشی عادت‌زدا به پدیده‌ها شکل می‌گیرد و بی‌معنایی ظاهری شعر اغلب به سبب تناقض در محور هم‌نشینی تصاویر است؛ مانند آنچه در این رباعی می‌بینیم:

مه بسته تمام راه بر سینه کوه انگار نشسته آه بر سینه کوه
سگ‌های شکار خسته در دامن دشت خرگوش سفید ماه بر سینه کوه

(ارژن، ص ۶۹)

رباعی مزبور از ساختاری روایت‌گونه برخوردار و در پی ترسیم فضایی ایماژیستی و عینی و رؤیت‌پذیر است. در پلان (صحنه) اول این رباعی، به‌سان نشانه‌های دیداری در سینما، تصویر «کوهی» را می‌بینیم که مسیرش پوشیده از «مه» و القاکننده فضایی تار و مبهم است. در پلان دوم، حسی درونی در این تصویر حل می‌شود و مخاطب آن مه‌ها را «آه» می‌بیند؛ آهی که مجسم شده است. در ادامه با دو تصویر ظاهراً بی‌ربط مواجهیم: «سگ‌های شکار» که در دشت لمیده‌اند و «ماه» که به‌شکل «خرگوشی بر سینه کوه» تصویر شده؛ همه این‌ها می‌شوند یک تابلو ایماژیستی که، با کمک تصاویر غیر واقعی (خرگوشی که ماه است و مهبی که آه است)، به‌شکلی واقعی و عینی به رؤیت درآمده است و نمی‌کوشد معنای خاصی را انتقال دهد. گروه ایماژها عبارت‌اند از: «سینه کوه/مه/آه»، «سگ‌های شکار/دشت»، «سینه کوه/ماه/خرگوش سفید». تصویر مرکزی این ایماژها ماه یا همان خرگوش سفید است که در مه یا همان آه، از دید سگ‌های شکار، پنهان شده. در رباعی بعدی هم یک تابلو تصویرگریانه دیگر می‌بینیم:

شب بود و سکوت و گریه دلگیری می‌بافت صدای زنجیره زنجیری
کودک رفت و... کنار پرکه تنهاست افتاده به پشت سنگ‌پشت پیری

(همان، ص ۱۷)

که ایماژهایش عبارت‌اند از: «شب/ سکوت/ صدای گریه»، «صدای زنجیره/ زنجیر»، «کودک، برکه، سنگ‌پشت [وارونه]». این تابلو با کمک عناصر واقعی و به‌گونه‌ای عینی شکل گرفته‌است؛ با نگرشی عادت‌زدا به پدیده‌هایی عادی همچون «صدای زنجیره» که حالا به‌شکل «زنجیری بافته» درآمده. تصویر این رباعی نیز از همین جنس است:

بشت دیوار، چشمه‌ای و ماه‌ی ست یا خلوت عاشقانه دلخواهی ست
دست تو به میله‌های دیدن نرسید این شعر چهارپایه کوتاه‌ی ست

(ارژن، ص ۳۷)

و ایماژهایش عبارت‌اند از: «دیوار/ چشمه/ ماه/ خلوت عاشقانه»، «میله‌های دیدن/ دست [وقد کوتاه] تو»، «شعر/ چهارپایه کوتاه». تصویر مرکزی رباعی مزبور «شعر» است که به «چهارپایه‌ای کوتاه» تشبیه شده؛ به طوری که می‌توان روی آن ایستاد و، از «بشت دیوار»، گفتنی‌های بیت اول را دید. «کسانی، مثل کانت، زیبایی را فاقد موضوع خاص دانسته و فقط آن را، از دور، قابل تصور دانسته‌اند؛ چراکه حقیقت جمال ادبی چیزی است که با جان آدمی آشنایی و با دل او پیوند دیگرگسل دارد» (تجلیل، ص ۱۱۱). در عین حال، نظریه‌هایی هم هست که هنر را وسیله‌ای برای انتقال پیامی خاص می‌داند. در این باره گفته‌اند:

یکی از نظریه‌پردازان ادبیات اروپایی، درباره‌ی ایماژ یا تصویر، معتقد است که ایماژ یک جزء عینی و واقعی و محسوس است که بر همه‌ی حواس ظاهری خواننده تأثیر می‌گذارد. یک شاعر خوب از ایماژ صرفاً برای آراستن اشعارش بهره نمی‌گیرد؛ بلکه تصویرگری او را قادر می‌سازد تا موضوعش را همان طوری که هست بیان کند. (همایی، ص ۲۵)

با وجود این، هر مخاطبی، بسته به چندوچون وضعیت روحی و ذهنی‌اش، ممکن است از تصویری فاقد موضوع هم لذت ببرد. در رباعی‌های تصویرگرایانه، تصویر هدف است نه وسیله‌ای برای دریافت‌های دیگر. از این رو، تصویر قائم به خود است و، برخلاف رباعی کهن، به‌قصد بیان حس و اندیشه خاصی شکل نمی‌گیرد.

تصاویر فراواقع‌گرایانه (سوررئالیستی)

از آغاز قرن بیستم، نگرش دیگری در باب تصویر شاعرانه پیدا شد و آن دیدگاه آندره برتون در بوطیقای سوررئالیسم بود. در این نوع تصویرگری، دوری عناصر سازنده تصویر مطلوب است و اصلاً تصویر از آمیزش‌های محال حاصل می‌شود؛ چراکه شاعر تجربه‌های روان خود را به نگارش درمی‌آورد. نخستین بار، و بعد از شکل‌گیری مکتب فراواقع‌گرایی، بیاتیه‌ای به‌قلم آندره برتون (پیشوای این مکتب) در ۱۹۲۴ نوشته و منتشر شد که، در آن، فراواقع‌گرایی این‌گونه تعریف می‌شود:

سوررنالیسم خودکاری مغزی است که می‌خواهد، یا به وسیله زبان یا به وسیله قلم یا به هر وسیله دیگر، جریان واقعی عمل تفکر را بیان کند؛ بدون تحکم عقل و خارج از هرگونه تقید به قوانین زیباشناسی و اصول اخلاقی. (سیدحسینی، ص ۴۲۹)

ساده‌ترین روش سوررنالیست‌ها نگارش خودکار بود؛ یعنی نویسنده ذهن خود را در حالت نیمه‌هوشیار قرار دهد و عنان فکر را به دست قلم بسپارد. در چنین مواقعی، شعر می‌تواند روایتگر عالم رؤیا باشد و ضمیر پنهان را به سطح بیاورد. تصویرهای شکل‌گرفته در متون فراواقع‌گرا هیچ مابه‌ازایی در عالم بیرون ندارند؛ مانند آنچه در این رباعی می‌بینیم:

در آینه چشمم به تن ماهی خورد گوشم به صدای سحر دلخواهی خورد
در آینه رفتم و صدایی آمد انگار که سنگی به ته چاهی خورد

(ارژن، ص ۴۱)

که گویی شاعر، در حالتی بین خواب و بیداری و به گونه‌ای غیر ارادی، آنچه را در ضمیر پنهانش می‌گذرد به روی کاغذ آورده است: آن چیزی که به جهان اوهام و رؤیا بیشتر شبیه است تا واقعیت؛ جهانی که در آن می‌شود به درون «آینه» رفت و «صدای سحر» را شنید؛ و گویی شاعر ضمیر خود را از نظارت ذهن رها کرده تا بخشی از عالم رؤیا را به عالم واقعیت منتقل کند. در شکل‌گیری این گونه تصاویر، گاهی تداعی‌های ذهنی شاعر از عالم حس به کمک او می‌آیند و شباهت‌آفرینی می‌کنند؛ مثل آنجاکه صدای وارد شدن به درون آینه به صدای اصابت «سنگی به ته چاه» تشبیه می‌شود. این همان است که کالریج از آن به تخیل نوع دوم یاد می‌کند. از این نوع است آنچه در این رباعی می‌بینیم:

با دیدن تو آب شد و جاری شد آینه ما چشمه دیواری شد
آینه تمام شد؛ به دیوار رسید دیوار دری و حلقه داری شد

(همان، ص ۷۱)

که با هیچ قانونی نمی‌شود «آب شدن» آینه و تبدیل آن را به «چشمه‌ای که از روی دیوار می‌جوشد» توجیه کرد. مهم‌تر از این دو تصویر یادشده تصویر تبدیل «دیوار» به گونه‌ای توأمان، به «دری» و «حلقه دار» است. این تصویر به تصاویر سوررنالی شباهت دارد که، در آن‌ها، تداعی معانی متناقض و وهمی که بیشتر به هذیان شبیه‌اند آزاد است. وفور مفاهیم سرکش و خردگریز و متناقض‌نما را بیشتر در تخیل مرتبط با متون فراواقع‌گرا می‌بینیم؛ آنجاست که هرگونه ساختار از پیش تعیین‌شده‌ای نفی می‌شود و دیوار می‌تواند هم‌زمان در و حلقه دار باشد. این‌گونه تصاویرها تمام قواعد حاکم بر بلاغت کهن را به بحث و پرسش کشیده‌اند و نمی‌توان فهمید تصویر بر چه اساسی شکل گرفته است که پایه‌های تشبیه و وجه شبه مقبولی ندارد. از دو رباعی مزبور پیداست که این تصاویر

بیهوده شکل نگرفته‌اند، بلکه دارند از آشفتگی و جنون عاشقی بعد از دیدار معشوق حکایت می‌کنند و توانسته‌اند حس شاعر را هم به مخاطب منتقل کنند.

بی‌شک، قوه خیال محلّ تکوین خلّاقیت‌ها و عالم روح ناب است؛ یعنی

عنصری است که قادر می‌سازد تا نیروهای ناشناخته و نهفته ضمیر ناخودآگاه خویش را به مرحله ظهور و تجلّی برساند. شاعر مستعدّ و خلّاق، به کمک تخیل قوی، به افق‌های تازه‌ای از زبان و اندیشه دست می‌یابد. (شفیعی کدکنی ۲، ص ۲۱)

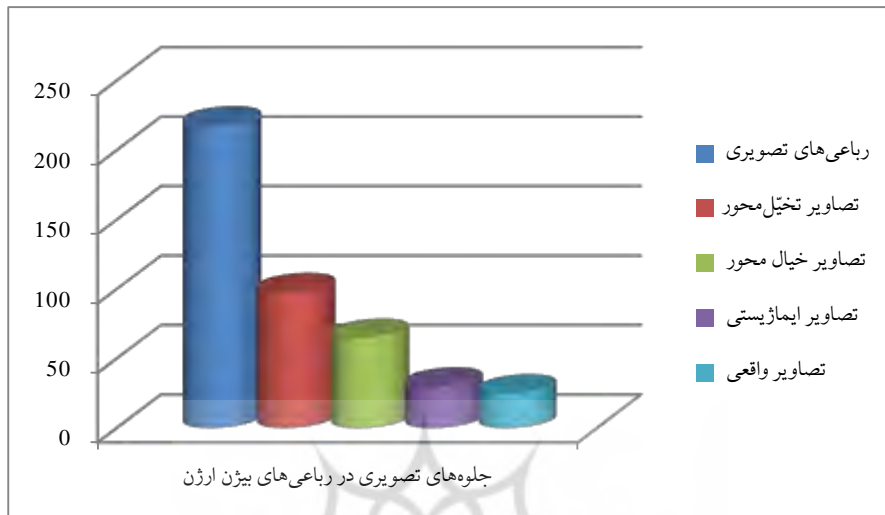
در رباعی‌های فراواقع‌گرایانه، تصویر صاعقه‌ای ناگهانی است که نظم جهان و پدیده‌ها را به هم می‌ریزد تا حقیقتی تازه بیافریند. این‌گونه تصویرگری، بیشتر، منطبق با آن چیزی است که کالریج تخیل ثانویه می‌نامد. بوطیقای شعر مدرن، به خصوص در مانیفست سوررئالیسم، تصادف و اتّفاق را خاستگاه اصلی تصویر می‌شناسد. در متون کهن هم از این‌گونه تصاویر بسیار می‌توان یافت؛ بالأخص در آثار شاعران عارف که شهودهای آنی را به تصویر درمی‌آورند. مثلاً، مولوی در غزل ۲۳۱۱ دیوان کبیر می‌گوید:

از انبهی ماهی، دریا به نهان گشته انبه شده قالب‌ها تا پرده جان گشته ...
دوش از شکم دریا برخاست یکی صورت و آن غمزه‌اش از دریا بس سخته کمان گشته ...

(مولوی، ج ۵، ص ۱۲۰)

در عصر صفوی هم بسامد تصویرهای اتّفاقی، و بعضاً بی‌معنی، چشمگیر است و شاعران می‌کوشند به معانی بیگانه در عوالم ناشناخته دست یابند.

بررسی آماری رباعی‌های ارژن نشان می‌دهد که، از ۳۱۳ رباعی منتشرشده در چارانه‌های بیژن ارژن، ۲۱۸ رباعی حاوی تصویرند و، از آن میان، تصاویر تخیل محور بیشترین سهم را به خود اختصاص داده‌اند؛ با این توضیح که ۷۲ رباعی برمبنای تخیل نوع اول و ۲۶ رباعی برمبنای تخیل نوع دوم شکل گرفته‌است. ۶۵ رباعی با الهام از خیال و تصاویری که معمولاً در سطح شکل می‌گیرند سروده شده‌است. تصاویر ایماژیستی در مرتبه سوم قرار دارند و در ۳۰ رباعی خودنمایی کرده‌اند و تصاویر واقع‌گرا، که بدون مداخله قوه خیال و از طریق تجسّم تگه‌ای از واقعیت شکل گرفته‌اند، ۲۵ رباعی را دربرمی‌گیرند. این آمار را در نمودار صفحه بعد می‌توان مشاهده کرد.



نمودار بررسی آماری رباعی‌های بیژن ارژن

نتیجه

برخی از رباعی‌سرایان امروز، همگام با تحولات فکری-اجتماعی دنیای جدید، به متحول‌ساختن این قالب پرداخته‌اند. ارژن یکی از رباعی‌سرایان پیشروست. تصویر، در رباعی‌های او، به‌نسبت آنچه در سنت رباعی‌سرایی می‌بینیم، تحولاتی چشمگیر داشته‌است. از طریق تحلیل فنّ تصویرگری در رباعی‌های ارژن، می‌توان ویژگی انواع تصویر و چگونگی تحول و تکامل آن و حرکت شعر از دنیای خیال به دنیای تخیل را واکاوی کرد. نتایج بحث حاکی از آن است که مبانی زیبایی‌شناسیک تصویر و شیوه نگریستن به جهان و اشیاء و روش خیال‌انگیزی در دنیای مدرن بسیار متنوع است. برای سنت‌گرایان، تشبیه و استعاره و مجاز ابزار تصویرگری است و تصویر به‌قصد بیان اندیشه و مقصودی خاص به کار می‌رود. اما مواردی هم هستند که تصویر برای منطق تصویرگری کهن شکل می‌گیرد و، در آن، هیچ حقیقت پنهانی در دل مجاز وجود ندارد.

تحلیل آماری تصویر در رباعی‌های ارژن براساس دیدگاه نظریه‌پردازان مدرن نشان می‌دهد که رباعی‌های او، با توجه به تفکیک میان دو عالم خیال و تخیل در دیدگاه کالریج، اغلب با کمک تصاویر تخیل‌محور شکل گرفته و در عمق سامان یافته‌اند. تصاویر رباعی‌های ارژن را می‌توان منطبق با آنچه در تصویرهای مکاتب ادبی جهان دیده می‌شود تفکیک کرد و از تحلیل آن‌ها چنین نتیجه گرفت:

- ۱) در تصاویر واقع‌گرایانه، تصویر تگّه تجسم‌پذیری از واقعیت است که حرفی را در خود نهفته دارد و اصلاً براساس منطق خیال یا تخیل شکل نگرفته است.
- ۲) در تصاویر رمانتیک، تصویر موازی معنی و مکمل احساس در شعر است و بین عالم ادراک و حس پل می‌زند. در شیوه‌نمادگرایان هم تصویر راهی برای شکل دادن به ادراک باطنی شاعر و دریچه‌ای به جهان دیگر است. تصاویر رمانتیک و سمبلیک، بیشتر، منطبق با آن چیزی است که کالریج تخیل اولیه می‌نامد و پُربسامدترین نوع کاربردی در رباعی‌های مورد بحث است.
- ۳) در رباعی‌های ایماژیستی، تصویر هدف است نه وسیله‌ای برای دریافت‌های دیگر و، از این رو، قائم‌به‌خود است و برخلاف رباعی کهن به قصد بیان حس و اندیشه خاصی شکل نگرفته.
- ۴) در رباعی‌های فراواقع‌گرایانه، تصویر صاعقه‌ای ناگهانی است که نظم جهان و پدیده‌ها را به هم می‌ریزد تا حقیقتی تازه بیافریند. این‌گونه تصویرگری، بیشتر، منطبق با آن چیزی است که کالریج تخیل ثانویه می‌نامد. گونه‌گونی تصویر و تلاش شاعر در حرکت از سادگی خیال به سمت تصاویر پیچیده باعث شده رباعی‌های ارژن در چشم‌اندازی وسیع خودنمایی کنند.

منابع

- احمدی، بابک، مدرنیته و اندیشه انتقادی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۳.
- ارژن، بیژن، چارانه‌های بیژن ارژن، مؤسسه انتشارات کتاب نشر، تهران ۱۳۹۲.
- امین‌پور، قیصر، سنت و نوآوری در شعر معاصر، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۴.
- اویسی کهنخا، عبدالعلی و علیرضا رعیت حسن‌آبادی، «بررسی عناصر سبکی در رباعیات بیژن ارژن»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، ش ۳ (پیاپی ۱۳)، پاییز ۱۳۹۰، ص ۱۵۱-۱۶۴.
- براهنی، رضا، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج ۱، بی تا [به‌همت شخص مؤلف]، تهران ۱۳۷۱.
- برت، آر. ال، تخیل، ترجمه مسعود جعفری جزی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۹.
- پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (تحلیلی از داستان‌های عرفانی-فلسفی ابن سینا و سهروردی)، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۵.
- تجلیل، تجلیل، شرح درد اشتیاق (مجموعه مقالات با رویکرد زیبایی‌شناسی و بلاغی)، انتشارات سروش، تهران ۱۳۸۷.
- ثروت، منصور، آشنایی با مکتب‌های ادبی، سخن، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۷.
- جدویک، چارلز، سمبولیسم، ترجمه مهدی سبحانی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۵.
- حمیدیان، سعید، داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)، نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۳.
- داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی)، مروارید، تهران ۱۳۸۲.
- رافائل، ماکس، نگاهی به تاریخ ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)، ترجمه م. فرهادی (محمدتقی فرامرزی)، شباهنگ، تهران ۱۳۵۷.

- سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، فاروس ایران، چاپ ششم، تهران ۱۳۴۷/۲۵۳۷.
- شفیعی کدکنی (۱)، محمدرضا، ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)، توس، مشهد ۱۳۵۸.
- _____ (۲)، صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریّه بلاغت در اسلام و ایران)، آگاه، چاپ هفتم، تهران ۱۳۷۸.
- _____ (۳)، موسیقی شعر، آگاه، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۸.
- شمیسا، سیروس، بیان و معانی، میترا، چاپ سوم (ویراست دوم)، تهران ۱۳۹۰.
- فتوحی رودمعجنی (۱)، محمود، بلاغت تصویر، سخن، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۸.
- _____ (۲)، «تصویر خیال»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، ش ۱۸۵، ۱۳۸۱، ص ۱۰۳-۱۳۳.
- مؤتمن، زین‌العابدین، شعر و ادب فارسی، زرین، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۴.
- محمّدزاده کاشی، حسنا و حسین قربانپور آرنی، «زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی»، پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، دوره یازدهم، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، اسفند ۱۴۰۱، ص ۶۳-۸۴.
- موحد، ضیاء، سعدی، طرح نو، تهران ۱۳۷۳.
- مولوی، جلال‌الدین محمد، کلیات شمس یا دیوان کبیر، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، ج ۵، امیرکبیر، چاپ سوم، تهران ۱۳۶۳.
- میرافضلی، سیدعلی، «پارسی و رباعی»، شعر، ش ۲۱، پاییز ۱۳۷۶، ص ۹-۱۹.
- ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب‌شیرانی، ج ۴ (بخش اول)، نیلوفر، تهران ۱۳۷۸.
- همایی، جلال‌الدین، معانی و بیان، به کوشش ماهدخت بانو همایی، هما، تهران ۱۳۷۰.

