

لایه‌های مختلف تصویر در شعر نیما

سید فائز درخوش^۱، شمس‌الحاجیه اردلانی^۲، سید احمد کازرونی^۳

چکیده

تصویر، از اساسی‌ترین و پرکاربردترین اصطلاحات نقد ادبی و از مباحث بنیادی بلاغت امروزی است. با ظهور جریان شعر نو، شعر از تنگنای تجارب ذهنی صرف، رها شد و به سمت گستره ادراکات عینی و ملموس رفته و شاعران کوشیدند، صور ذهنی خود را از دنیای ملموس و تجربی خود به دست آورند. بنابراین شاعران نوگرا در خلق تصاویر بکر و تازه، تا حلول در اشیاء پیش رفته است و برای این کار، دامنه تخیلات ذهن خود را بیش از پیش گسترده و میان خود و عناصر بی‌جان شباهت‌هایی یافته، آن‌ها را به تصویر می‌کشند. این پژوهش توصیفی-تحلیلی از نوع کیفی و کتابخانه‌ای است. هدف از مقاله حاضر، ارزیابی تصاویر شعر نیما از منظر حقیقت و مجاز، سطح و اعماق و کارکرد تصویر است. تصویرهای شعر نیما متأثر از تغییر نگرش و جهان بینی وی، دستخوش تحوّل و دگردیسی شده، لذا جلوه‌های نوآوری نیما را در قلمرو تصویر، با تکیه بر اطلاعات و شیوه‌های موجود در کتب بلاغی کلاسیک، نمی‌توان تجزیه و تحلیل کرد. نتایج بیانگر آن است که تصویرهای اعماق نیما از تصویرهای سطح وساده بیشتر است؛ زیرا بخش قابل توجهی از تصویرهای شعری او به سمت فضایی سمبلیک و نمادین گرایش یافته است. کلیدواژه‌ها: شعر نیما، تصویر سطح و اعماق، تصویر اثباتی و اتفاقی، ایماژ زبانی و مجازی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.

sfayezdarkhoosh@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. نویسنده مسئول.

ardalani_sh@yahoo.com

۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.

sahkazerooni@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۹۷/۵/۲۳

تاریخ وصول: ۹۶/۱۱/۱۱

مقدمه

هر شاعری می‌کوشد، شعر خود را با تصویرهای هنری، زیبا و خلاق چاشنی دهد «شعری که در آن تصویر نباشد شعر به حساب نمی‌آید» (یوسفی، ۱۳۶۱: ۱۱۳). اما تأثیر-گذاری تصویرهای هنری و شاعرانه به ابتکار و تازه‌بودن و اجزای عناصر سازنده تصویر و کاربرد هنرمندانه تصویر در شعر بستگی دارد. شگرد تصویرپردازی در شعر نیما با شیوه تصویرگری در شعر شاعران قبل از خود تفاوت اساسی دارد. برای ارزیابی این تفاوت و کیفیت تصویرگری در شعر معاصر، به خصوص پیشگام این تحول، یعنی نیما، نمی‌توان تنها به اطلاعات موجود در بلاغت کلاسیک بسنده کرد. در این مقاله با تکیه بر رویکرد نقد ادبی جدید، لایه‌های مختلف تصویر در شعر نیما از منظرهای گوناگونی از جمله تصویر قاموسی (واقعی) و تصویر مجازی، درون‌گرایی و برون‌گرایی در تصویر و همچنین انواع تصویر از منظر کارکرد یا همان نقش تصویر (اثباتی و انتقادی) ارزیابی شده است. ارزیابی شعر از این منظر تا اندازه‌ای مبین سبک فردی و خلاقیت شاعر و همچنین مبین تحول در نظام ایماژی او می‌باشد.

پیشینه تحقیق

در زمینه تصویرهای شعری و هنری به طور عام و تصویرهای شعری به طور خاص، پژوهش‌هایی در قالب کتاب و مقاله صورت گرفته است. هم‌چنین کتاب‌ها و مقاله‌هایی به جنبه بلاغی و نوآوری‌ها و خلاقیت نیما در حوزه صور خیال اشاره‌هایی داشته‌اند؛ اما گونه‌ای از تقسیم‌بندی تصویر که در مقاله حاضر آمده است، در نوع خود کم‌سابقه است. تألیف و پژوهش‌های مرتبط با موضوع این مقاله به شرح زیر است: ۱- "بلاغت تصویر" از دکتر محمود فتوحی که در این نوع از تقسیم‌بندی و رویکرد به تصویر، اولین و اصلی‌ترین منبع است و اساس تقسیم‌بندی تصویر شعر نیما در این مقاله، براساس تقسیم‌بندی همین کتاب می‌باشد. ۲- کتاب "صورخیال در شعر فارسی" دکتر شفیع کدکنی که نقش ارزنده این اثر در مقاله‌ها و پژوهش‌هایی که در این حوزه صورت می‌گیرد، غیرقابل انکار است. ۳- "صورخیال در اشعار نیما"، عنوان پایان‌نامه کارشناسی ارشد از آمنه جاوید، در این پایان‌نامه با همان نگرش و شیوه بلاغت کلاسیک، صورت‌های خیالی در اشعار نیما را

دسته‌بندی نموده، شیوه کار آن با نگرش مقاله حاضر به تصویر در شعر نیما، کاملاً متمایز است. ۴- "شیوه‌های تصویرگری نیما در اشعار آزاد" چاپ شده در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، غرض این مقاله بررسی شگردهای نیما در خلق تصاویر شعری در اشعار آزاد بوده که در شعر کلاسیک مورد توجه نبوده است. با وجود این که مبحث این مقاله تمرکز بر تصویرپردازی است، اما با مقاله حاضر تفاوتی اساسی دارد. در مقاله حاضر سعی شده با استفاده از دانش‌های مدرن بلاغی و مکتب‌های هنری، به تصویر در شعر نیما پرداخته شود. ۵- مقاله "سطوح بلاغی خیال در تصاویر شعر معاصر" چاپ شده در مجله علمی و پژوهش دانشگاه اصفهان جز موارد مذکور، پژوهشی که مستقیماً مرتبط با موضوع این مقاله باشد، نگارنده رویت نکرده است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

بررسی و نقد ابعاد گوناگون صور خیال در متون نظم با در نظر گرفتن جایگاه مهم تصویر در شعر، اهمیت فوق‌العاده‌ای در زیباییشناسی و نقد و تحلیل این گونه آثار دارد. اما اهمیت این پژوهش، در شیوه انتخابی برای تحلیل تصویر در شعر نیما است که مبتنی بر رویکرد جدید نقد ادبی است و از رویکرد بلاغت سنتی فاصله می‌گیرد. بنابراین انجام چنین پژوهش‌هایی علاوه بر این که می‌تواند فواید بسیاری در حوزه علوم بلاغی داشته باشد و موجب ارتقای دانش بلاغی و بازنگری در بلاغت سنتی می‌گردد.

هدف پژوهش

در مقاله حاضر سعی شده است تا با بررسی فرآیند تصویرسازی در قلمرو تخیلات شاعرانه که از مباحث بنیادین و قابل توجه بلاغت امروزی است، به معرفی لایه‌های مختلف تصویر در شعر نیما بپردازد. همچنین مسئله اساسی این مقاله، بررسی چگونگی تصاویر شعری نیما از منظر حقیقت و مجاز، رسالت و کارکرد تصویر و نمایش توانایی نیما در عرصه تصویرسازی و خیالپردازی است.

بحث و بررسی

صورت‌های خیالی از عناصر بنیادی شعر است، اما میزان بهره‌گیری شاعر از عنصر خیال در شعر، نیازمند پژوهش است. پژوهش‌هایی که در حوزه نظام تصویری صورت گرفته، سال‌ها است که از نگاه بلاغت سنتی که منحصر به چهار مقوله تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه است بررسی می‌شود. در حالی که بر مبنای تعاریف گوناگون تصویر از دیدگاه مکتب‌های هنری، حوزه گسترده‌تر و وسیع‌تری را دربر می‌گیرد. «کلاسیک‌ها با تکیه بر اصالت تداعی، تخیل را نیروی یک فرآیند ذهنی می‌داند که کارش یافتن تناسب‌ها و همانندی‌ها میان پدیده‌ها یا رونوشت‌برداری از طبیعت و کشف روابط پنهان میان پدیده‌هاست؛ بنابراین همه جنبه‌های تخیل را شامل نمی‌شود و تنها بر کارکرد تخیل در هنر کلاسیک صدق می‌کند؛ رماتیک‌ها تخیل را راهگشای انتزاع‌های بزرگ مانند خدا، زیبایی و حقیقت می‌دانند. از منظر سمبولیست‌ها تخیل سکوی پرتاب به ماوراء هستی و عوالم جان و نهان است. سوررئالیست‌ها تخیل را رقیب عقل و فرمانده عصیان علیه واقعیت به شمار می‌آورند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۲).

بررسی صورت‌های خیالی با بهره‌گیری از دانش‌های مدرن از نیازهای امروز در پژوهش‌هایی است که در بحث از تصویر و خیال صورت می‌گیرد. شعر معاصر در رأس آن‌ها نیما، به دنبال آشنایی با ادبیات غرب و تغییر در جهان‌نگری، تغییر در مضامین و توجه به فرم درونی، نظام تصویر شعری را متحول کرد، به گونه‌ای که تغییر در نظام تصویرگری، یکی از مهمترین وجوه انقلاب ادبی او به حساب می‌آید «دور شدن نیما یوشیج از هنجارهای سنتی، فراگیر است و همه عناصر شعری چون زبان، صورخیال، موسیقی شعر، اندیشه و فنون شعری را می‌پوشاند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۹۱). دسته‌بندی تصویرهای شعری نیما با تکیه بر بلاغت سنتی چندان جلوه و نمایی ندارد و با اطلاعات و روش‌های موجود در بلاغت سنتی و تنها از منظر کلاسیک‌ها، نمی‌توان به افق جمال-شناسی نیما، دست یافت «بررسی تصویرهای شعری بر اساس نظریه‌های ادبی جهانی راه را برای جهانی‌شدن معیارهای نقد ادبی هموارتر می‌کند. از این رو انطباق آراء منتقدان و اصول مکاتب ادبی فرنگ با ادبیات بومی، شناخت روشن‌تر و دقیق‌تری از ادبیات ملی برای ما به ارمغان خواهد آورد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۴). هم‌چنین لزوم ارزیابی صورت‌های بلاغی در شعر شاعران معاصر و در رأس آن‌ها نیما، در پی دید تازه به جهان و دگردیسی-

هایی که در محیط پیرامون خود شاهد بودند، اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا به تبع این دگرديسی، تطبیق تخیلات متنوع و گسترده آن‌ها با تقسیم‌بندی جدولی و محدود قدمای برای صورت‌های خیالی، خالی از ایراد و اشکال نخواهد بود.

الف. ماهیت تصویر

«تصویر» در لغت، به معنای صورت و شکل قراردادن برای چیزی یا نقش و رسم کردن چیزی است» (دهخدا، ۱۳۶۴: ۵۹۳۳). تصویر در ادبیات فارسی معادل ایماژ اروپاییان است. این اصطلاح را نخستین بار شفيعی کدکنی، تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان تعریف نمود و می‌نویسد: «هر کوشش ذهنی برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم» (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷). دیگر پژوهش‌گران با مبنای قرار دادن این تعریف، تعاریفی از آن ارائه کردند. «در ساده‌ترین نگاه عکسی را که پس از شنیدن واژه "انار" در ذهن حاضر می‌شود تصویر شمرده‌اند و در پیچیده‌ترین ذهنیت، هر "امرخیالی" مرکب و پیچیده و چند بعدی را که از ترکیب امور متعدد حتی از ترکیب حالات و اصوات متناقض حاصل آید تصویر نامیده‌اند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۲). در تعریفی دیگر گفته شده: «تصویر، هرگونه کاربرد مجازی زبان است که شامل همه صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل، نماد، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، اسطوره و... شود» (همان، ۴۵). «تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به وسیله آن، شاعر به کلمات و اشیاء رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آن‌ها می‌دهد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰). ازرا پاوند، نظریه‌ساز چند نهضت ادبی، تصویر را «نشان‌دهنده گره‌خوردگی عاطفی و عقلانی در برهه‌ای از زمان و وحدت بخشیدن به افکار متفرق می‌داند نه ارائه‌ی صوری» (ولک، ۱۳۹۰: ۲۰۹). تصویرهای شعری، به عمق و تزریق دو مؤلفه مهم تصویرسازی؛ یعنی عاطفه و تخیل در عرصه کلام مخیل یا شعر بستگی دارد. هر شاعری که در اثر خود از این دو مؤلفه بهره بیشتری ببرد، تصاویر خلق شده در سروده‌های وی، شگفت‌انگیز است و ابدی و به مراتب تأثیر آن بر خواننده بیشتر است. گاهی شاعر کلمات قاموسی و واقعی را برای انتقال تصویر به کار می‌برد و گاه به مدد صورت-

های بلاغی و شگردهای گوناگون؛ یعنی تشبیه، استعاره، تشخیص، کنایه، تمثیل، نماد و... تصویرپردازی می‌کند. هم‌چنین نگاه شاعران به اشیاء و پدیده‌ها یکسان نیست. این کاربرد زبان و این عدم یکسانی، مبنای تقسیم‌بندی تصویرهای گوناگونی است.

تحلیل و بررسی چگونگی تصویرهای شعری، ضمن تأیید محتوای تعاریف سنتی و تاریخی، با رویکرد نظریه‌های ادبی جدید و نگرش و روش مکتب‌ها، در سال‌های اخیر مورد استقبال پژوهش‌گران قرار گرفته‌است. بر اساس تقسیم‌بندی فتوحی در کتاب بلاغت تصویر، «تصویرها از حیث حقیقت و مجاز به ایماژ زبانی و ایماژ مجازی و از حیث برون-گرایی و درون‌گرایی به تصویرهای سطح و اعماق» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۶۲) «و از منظر کارکرد و نقش به تصویرهای اثباتی و اتفاقی» (همان: ۵۸) تقسیم می‌شود. بر این اساس، مبنای این مقاله، بررسی و تحلیل لایه‌های مختلف تصویر در شعر نیما از منظرهای یاد شده است.

ب. تصویر از منظر حقیقت و مجاز

بلاغت سنتی، برای زبان، دو ساحت حقیقی و مجازی قائل است. بنابراین بر مبنای حقیقت و مجاز، دو تصویر حاصل می‌شود: ایماژ زبانی (واقعی) و ایماژ مجازی (خیالی) که در سال‌های اخیر مقبولیت یافته است (همان: ۴۶-۴۵).

ب. ۱. تصویر زبانی (واقعی)

در این نوع از تصویرسازی، مخاطب به محض دریافت تصویر، آن را در ذهن خود، آن‌گونه که هست، مجسم می‌کند. «همان تصویری است که از رهگذر کاربرد قاموسی و حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود» (همان، ۱۳۸۹: ۴۸). تصاویری که از این فرایند حاصل می‌شود، می‌تواند در قلمرو یک واژه اعم از اسم، صفت یا یک توصیف ساده و بدون صورت‌های خیالی باشد و مخاطب به محض دریافت، تصویر در ذهنش حاضر می‌شود. این نوع تصویر، توصیفی واقع‌گرا است که در آن ایماژ زبانی، به سادگی نقش ایفا می‌کند و برای مخاطب قابل فهم و زودیاب می‌باشد. دلالت این نوع تصویرها، صریح و شفاف است؛ زیرا طبیعت زنده را مستقیم نشان می‌دهد:

یک گوزن فراری در آن‌جا
شاخه‌ای را ز برگش تهی کرد
گشت پیدا صداهای دیگر
شکل مخروطی خانه‌ای فرد
کله چند بز در چراگاه (نیما، ۱۳۶۴: ۴۷)

تصویر در این لخت از شعر نیما، تنها با بیانی خالی از صورت‌های خیالی ولی در عین حال نیرومندتر و زنده‌تر صورت گرفته‌است. این قسم از تصویر در هاله‌ای از استعارات و تشبیهات ذهنی پیچیده نشده، بلکه با زبانی ساده ارائه شده است. مخاطب با شنیدن این قطعه بلافاصله عکس گوزن، درخت، خانه و چراگاه در ذهنش حاضر می‌شود چون همگی مطابق واقعیت هستند. در لخت آغازین شعر "اجاق سرد" آن‌چه را توصیف می‌کند، بسیار ساده، گیرا و مطابق با واقعیت است:

مانده از شب‌های دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاق خرد
اندر و خاکستری سرد (همان: ۵۶۵)

در این بند شعر "اجاق سرد" تصویر سنگ‌چینی از اجاق سرد که در آن خاکستری سرد ریخته و در مسیر جنگل قرار دارد، توصیف صحنه‌ای از زندگی روستایی است که مطابق با واقعیت است و بیانگر چیزی غیر از خود نیست. این‌گونه از تصویرها به مثابه یک عکس یا نقاشی هستند که با کلمات ساخته شده‌اند:

در یکی کلبه خرد و چوبین
طرف ویرانه‌ای، (یاد داری؟)
که یکی پیرزن روستایی
پنبه می‌رشت و می‌کرد زاری (همان: ۴۹)

تصویرها، در پاره‌های قبل، مطابق با واقعیت و به طور مستقیم بر مدلول خود دلالت دارند و یک حس و لذتی آنی، گذرا و طبیعی در مخاطب ایجاد می‌کنند. در تصویری دیگر صحنه‌ای از درخشش شعاع خورشید از لای درختان را، در برابر چشم خواننده مجسم

می‌کند. نیما در به تصویر کشیدن این منظره، هم‌چون فیلم‌بردار، تصویری زنده و واقعی را به تصویر کشیده است؛ زیرا در تصویرگری ایماژیستی، تخیل شاعر در شیء چندان تصرفی نمی‌کند اگرچه فی‌نفسه ارزش هنری دارد، اما موضوع یا تصویر همان است که در طبیعت است:

از برگ درختان به هم پیچیده، آهسته
رنگ دلاویز خود را آفتاب
می‌پراکند (همان: ۵۵)

در تصویر عینی (ابژکتیو) و واقعی، شاعر ذهنیت خود را در ابژه دخالت نمی‌دهد و ابژه همان‌گونه که هست، به تصویر کشیده می‌شود و خواننده می‌تواند آن را در ذهن خود مجسم کند.

ب. ۲. تصویر مجازی

این قسم از تصویر حاصل کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که در ظاهر هیچ‌گونه ارتباطی با هم ندارند و این نیروی تخیل و عاطفه است که این‌گونه تصویر را می‌آفریند «تخیل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیاء ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی را که قبل از او، دیگری درنیافته دریابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۹). به عبارتی دیگر، تصویر مجازی (خیالی) به مدد یکی از صورت‌های بلاغی از جمله تشبیه، استعاره، مجاز، حس‌آمیزی، تمثیل، نماد، متناقض نماد و... صورت می‌پذیرد. «تصویر مجازی محصول تصرف خیال انسان در اشیاء است و از یک تشبیه ساده و سطحی گرفته تا تصاویر پیچیده و چند لایه، همگی جزء صورت‌های خیالی محسوب می‌شوند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۵-۵۲).

لیک فکریش بر سر می‌گذرد.

هم‌چو مرغی که بگیرد پرواز (همان: ۵۲)

در این تصویر به مدد شگرد تشبیه، فکر شاعر به پرنده تشبیه شده است. یا به مدد استعاره، ترکیب "چراغ صبح" را در شعر زیر استعاره از خورشید گرفته است:

چراغ صبح می‌سوزد به راه دور

سوی او نظر با من

بخوان ای هم‌سفر با من (همان: ۵۱۱)

یکی دیگر از شگردهای خیالی در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و عناصر بی‌جان دارد. تصویرهایی که به مدد این شگرد ادبی؛ یعنی "تشخیص" ساخته شده، سهم عمده‌ای از تصویرهای نیما را تشکیل می‌دهد. اگر چه این شگرد از تصویرسازی، در شعر شاعران کهن ما بی‌سابقه نیست.

باد می‌غلتد

غش در او، در مفصلش افتاده، می‌گرداند از غش روی (همان: ۵۷۰)

در تصویر زیر شاعر با انتساب صفت "ویلان" به مه بخارین، با آن در آمیخته و یگانه شده‌است و پیوندی عمیق با طبیعت برقرار کرده‌است:

و مهی نازک و گرما زده مانند بخار

از هوا خاسته در جنگل ویلان می‌شد (همان: ۴۹۵).

در تصویر زیر شاعر باز به مدد ابزار بلاغی "تشخیص"، تصویری مجازی خلق کرده‌است:

در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام

گرم یاد آوری یا نه

من از یادت نمی‌کاهم (همان: ۶۳۳).

در تصویری دیگر، شاعر با بهره‌مند شدن از شگرد بلاغی متناقض‌نما، دو سویه تصویر را به گونه‌ای طراحی کرده‌است که از حیث مفهوم یکدیگر را نقض می‌کنند. به عبارتی دیگر، شاعر با تصرف شاعرانه، امور متضاد را به هم پیوند زده‌است و به کشف یک تصویر مجازی دست یافته‌است:

آی افسانه در من بهشتی است

هم‌چو ویرانه‌ای در بر من (همان: ۵۷)

در سطحی دیگر از تصویرهای مجازی، شاعر برای بیان آرمان‌های مردمی و دغدغه‌های اجتماعی، از نماد بهره‌مند شده‌است. اگر چه تصویرهایی که در قالب نماد ساخته می‌شود، نسبت به شگردهای دیگر بلاغی، پیچیده‌تر است، اما گرایش به این نوع از

تصویر، یکی از جنبه‌های نوآوری نیما در حوزه تصویر است. «نمادگرایی (سمبولیسم) در شعر، با هر صیغه و زمینه‌ای (اجتماعی یا سیاسی، عرفانی، یا صرفاً شاعرانه)، اساساً پیچیده‌ترین فرآورده تخیل شاعرانه است» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۴۱). برای نمونه در تصویر زیر، شاعر از نماد "شب" که توان و ظرفیت کامل را برای طرح ایده محذوف یا به عبارتی دیگر سوپیه محذوف تصویر را دارد، بهره گرفته است و به خلق یک تصویر مجازی در قلمرو نماد منجر شده است. شاعر با گزینش این نماد ادبی، آن را به یک تصویر محوری و کلان نماد تبدیل کرده است:

شب است.

شبی بس تیرگی دمساز با آن

به روی شاخ انجیر کهن «وگ دار» می‌خواند به هر دم

خبر می‌آورد طوفان و باران را و من اندیشناکم (همان: ۶۰۵).

رمز و سمبل در شعر نیما دامنه وسیعی دارد و یکی از پربسامدترین تصویرهای نیما با توجه به اوضاع اجتماعی و سیاسی شاعر، تصویرگری نمادین است. تصویرهایی نمادین، صورت مادی و تجسم مفاهیم انتزاعی و نامحسوس هستند. در نمونه یاد شده، شاعر ایده و مقصود خود را با تصویر "شب"، "وگ‌دار"، "طوفان" و "باران" ترسیم کرده است. این شگرد از تصویرسازی از قالب‌های پیچیده تصویر مجازی است. نمادهای مانند شب، صبح، آفتاب، دریا، موج، ساحل، طوفان و انواع جانوران، گل‌ها، گیاهان، پرندگان و شخصیت‌های اساطیری، در شعر او معنای خاص و گاهی عام دارد که تأمل و تفسیر هر کدام را می‌توان با توجه به بافت کلام فهمید.

پ. تصویر از منظر برون‌گرایی و درون‌گرایی

تصویر از این منظر، حاصل نگرش درون‌گرایانه و برون‌گرایانه شاعر به پدیده‌ها و اشیاء است. تصویر از این دیدگاه به دو دسته تقسیم می‌شود: تصویر سطح و تصویر عمق.

پ. ۱. تصویر سطح

در این نوع از تصویر نگاه شاعر به پوسته برونی و ظاهری اشیاء است و شاعر هم‌چون

یک نقاش و یا یک عکاس عمل می‌کند و آنچه را که می‌بینند به تصویر می‌کشد. بسامد این لایه از تصویر بیشتر در شعر شاعران کهن فارسی است؛ زیرا یک نگرش کلاسیکی به تصویر داشته‌اند. تجربه‌ای که شاعر در این تصویر به مدد واژگان نقاشی می‌کند، تجربه‌ای کاملاً حسّی و ملموس است و هم‌سطح با درک و فهم مخاطبان است. تصویرهای سطح، در سطح نازلی از تزریق عاطفه و تخیل هستند. به بیانی دیگر بار عاطفی کمتری دارند. «بی‌گمان کمال ارزش تخیل در بار عاطفی آن است. تخیلی که مجرد باشد، هرچه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود، ابدیت نمی‌یابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۹۰). در این قسم از تصویر، جایگاه شاعر نسبت به موضوع و شیء (تصویر) در ضعیف‌ترین حالت خود؛ یعنی جایگاه وصف می‌باشد. این گونه از تصویرها، دور از ابهام، واقعی و قابل درک هستند و یافتن ارتباط میان دو سویه تصویر، به آسانی صورت می‌گیرد و نیازی به تبیین آن‌ها نیست. شاعر با آوردن تشبیهاتی کاملاً حسّی، تصویری ارائه می‌کند. به عبارتی رساتر، اجزا و عناصر سازنده تصویر، کاملاً حسّی و قابل درک است و خواننده برای فهم این نوع از تصویر، نیازی به تکاپوی ذهنی ندارد. این نوع از تصویر در شعر شاعران کهن فارسی به وفور یافت می‌شود. «این نوع تصویر، عکسی است از عناصر طبیعی در قالب کلمات. ما این شگرد کار شاعران را تصویرسازی سطح نامیده و آن را در مقابل تصویر-پردازی اعماق قرار داده‌ایم» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۶۴).

مارماهی است تنش از نرمی (نیما، ۱۳۶۴: ۵۳۸)

نگرش نیما در این تصویر، یک نگرش کلاسیکی است. در این تصویر که با ابزار بلاغی تشبیه صورت گرفته است، هر دو طرف تصویر از امور حسّی (تشبیه حسّی به حسّی) گرفته شده است. جهان و اشیاء، همان‌گونه که هست در ذهن منعکس می‌شوند.

آب آن زمزمه پیدا کرده

مثل ماری پیچان بر سبزه‌تر (همان: ۲۳۹)

در این تصویر به مدد شگرد تشبیه حسّی به حسّی، "آب" را به "ماری پیچان" مانند کرده است که به سهولت قابل درک می‌باشد. در تصویری دیگر، "دانه‌های ژاله" را به "الماس" و "ماهی در آب" تشبیه کرده است که هر دو سویه تصویر از امور حسّی گرفته شده‌اند. این لایه از تصویر، ناشی از نگرشی سنتی به تصویر است. از این رو، به نقاشی

شبا هت دارد:

آفتاب طلائی بتابید

بر سر ژاله صبحگاهی

ژاله‌ها دانه دانه درخشید

هم‌چو الماس و در آب ماهی

بر سر موج‌ها زد معلق (همان: ۶۵)

پ. ۲. تصویر اعماق

کاربرد دو مؤلفه؛ عاطفه و تخیل برای تأثیرگذاری و ماندگاری یک تصویر در ذهن مخاطبان، سهم بیشتری را به خود اختصاص می‌دهد. عاطفه و تخیل هر چه عمیق‌تر باشد، شعر نیز نفوذ بیشتری بر مخاطب خواهد داشت. زرقانی می‌نویسد: «سطح و عمق رابطه عاطفی شاعر با پدیده‌ها در بررسی عاطفه شعری اهمیت فراوانی دارد. گاه شعری را می‌خوانیم و به خوبی درمی‌یابیم که این شعر از عمیق‌ترین بخش وجود شاعر سرچشمه گرفته است» (زرقانی، ۱۳۸۷: ۲۹) و شفیع‌کدکنی کمال ارزش تخیل را در «بارعاطفی» آن می‌داند. وی می‌نویسد: «تخیل مجرد، هر چند زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نباشد، ابدیت نمی‌یابد» (شفیع‌کدکنی، ۱۳۹۳: ۹۰). «فتوحی در ترسیم سیراستعلایی تصویرگری از حس به عالم ذهن، تشبیه حسی را در فروترین مرتبه ادراک حسی قرار داده و مرتبه بعد را متعلق به استعاره می‌داند که از تشبیه درونی‌تر است و تمثیل را که ساحت عقلانیت است در مرحله بالاتری قرار داده و بالاترین مرحله فعالیت ذهنی را جایگاه نماد می‌داند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۷۳-۲۷۴). البته تمثیل خود انواعی دارد. مانند «تمثیل اخلاقی، تمثیل رمزی، خودآگاه، ناخودآگاه، قصه حیوانات، قصه آدمیان و...» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۰۸) که درجه تخیل در آن‌ها متفاوت است. قلمرو تصاویر اعماق، کاربردهای خیالی زبان است که تصاویری عمیق و ژرف را در خود جای می‌دهند و فرآیند تصویرسازی آن‌ها عمیق‌تر است. بنابراین «صناعات و آرایه‌هایی مثل نماد، تمثیل رمزی، حس‌آمیزی، پارادوکس، اسطوره، تلمیحات اساطیری و مانند آن‌ها، شگردهای تصویرپردازی ادراکات ژرف و عمیق‌اند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۶۷)؛ زیرا در این شگردهای ادبی، یک سو به سوی تصویر محسوس

و سويۀ ديگر تصوير، با تجربه‌های ژرف آدمی پيوند دارد. تصويرهای اعماق، عمق و حقيقتی ديگر را به خواننده نشان می‌دهند. بنا بر این يافتن ارتباط میان دو سويۀ این قسم تصوير، نیاز به فعاليت ذهنی بیشتری دارد. شاعران نوگرا در خلق تصاویر بکر و تازه، تا حلول شاعر در اشياء و پدیده‌ها پیش رفته‌اند. آنان برای این کار، دامنه‌ی تخیلات ذهن خود را بیش از پیش گسترده و توانسته‌اند، میان خود و عناصر بی‌جان شباهت‌هایی را پیدا کرده و آن‌ها را به تصوير بکشند. به عبارتی تصاویر اعماق، در قلمرو روابط عاطفی چون رابطه‌ی «هم‌دلی، یگانگی و حلول» (همان: ۷۰) در شیء (تصویر) صورت می‌گیرد:

ماخ اولاً پیکره رود بلند

می‌رود نامعلوم

.....

اوست در کار سرايیدن گنگ

و او فتاده است ز چشم دگران (همان: ۶۸۶)

در تصویری ديگر که از زمره‌ی تصوير اعماق باید شمرد، این‌گونه می‌سراید:

خورده سیلاب عرق، پوست زيبشانی من

مرگ می‌کوبدم از زور تهیدستی هر روز به در (همان: ۴۶۵)

اگرچه تخیل شاعر در سطر اول چندان عمیق نیست و در یک تشبیه فشرده (اضافه تشبیهی) عرق را به سیلاب مانند کرده، اما در سطر دوم، شاعر وارد فضایی عمیق‌تر شده و به مدد ابزار بلاغی جان بخشی، تصوير را از سطح خود خارج نموده، بن‌مایه‌های خیالی و عاطفی بیشتری در آفرینش تصوير تعبیه کرده است. به مرگ هویت انسانی داده، در منزل شاعر را می‌کوبد. در نمونه‌ای ديگر، شاعر به مدد شخصیت بخشی به عناصر بی‌جان، تصوير خود را از فضای سطح به عمق کشانده که به راحتی و با حواس سطح و ظاهر قابل دریافت نیست. پدیده‌های که نیما به تصوير کشیده، به اقتضای روزگار و درد و اندوه شاعر، با او هم‌نوا و هم‌درد می‌شوند و بخشی از وجود شاعر شده‌اند:

آب می‌غرّد در مخزن کوه

کوه‌ها غمناکند

ابر می‌پیچد دامانش تر

وز فراز دره "اوجا"ی جوان

بیم بر افراشته سر (همان: ۵۵۳)

بار عاطفی و بن‌مایه‌های خیالی در تصویر اعماق دو چندان است و در نقطهٔ مقابل تصویر سطح قرار می‌گیرد؛ زیرا تصویر اعماق، تصویری پیچیده و دیرپاب است که ذهن خواننده را به چالش وا می‌دارد. برای فهم این‌گونه تصویر، به تلاش و تکاپویی دو چندان نیاز است که خود لذتی خاص برای خواننده به همراه دارد. گاه تصاویری که به مدد استعاره صورت می‌گیرد، سطح عمیق‌تری از تخیل را در خود جای می‌دهد؛ زیرا «استعاره به مراتب از تشبیه هنری‌تر و پرورده‌تر است» (کزازی، ۱۳۷۰: ۹۷). نیما در بند آغازین شعر "خندهٔ سرد" به مدد استعاره، تصویری بدیع و ماندگار از طلوع آفتاب ارائه می‌دهد. شبکهٔ تصویری موجود در این لخت از شعر نیما؛ یعنی "ماهی آبنوس"، "دم طاووس" و "بام تن بشسته ز قیر" همه استعاره‌هایی هستند که خواننده برای فهم "مستعار" له، نیاز به تکاپوی ذهنی دارد:

صبحگاهان که بسته می‌ماند

ماهی آبنوس در زنجیر

دم طاووس پر می‌افشاند

روی این بام تن شسته ز قیر (نیما، ۱۳۶۴: ۳۸۳)

هم‌چنین شگرد ادبی "تمثیل نمادین"، به خاطر نوعی خلأ که در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند، نوعی ابهام را به دنبال دارد. اگرچه ابهام ناشی از کاربرد این لایه از تصویر در شعر نیما، ابهامی آگاهانه است؛ زیرا که گوینده به بیان مسائلی در زمان خود می‌پردازد که بیان شفاف آن دشوار است. این پنهان‌کاری عامدانه و آگاهانه، تصویر را از سطح به اعماق می‌کشاند و مخاطب را به فضایی تازه از احساس و تفکر می‌برد؛ زیرا «در شمار بسیاری از تمثیل‌ها مثل تمثیل رمزی، اسطوره‌ای، فکری، فلسفی (سیاسی)، قصه‌وار و فانتزی - هیچ - گونه توضیح مستقیمی دربارهٔ ماهیت تمثیل داده نمی‌شود» (شیری، ۱۳۸۹: ۴۰). شعر "ای آدم‌ها" تمثیلی از جامعهٔ نیما است که نوع‌دوستی در آن وجود ندارد و هرکس سرگرم کار خود است:

ای آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید

یک نفر در آب می‌خواند شما را.

باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده (همان: ۴۴۶)

نیما در این‌گونه از تصویرهای تمثیلی، با درونی ساختن واقعیات، به تصویرهای خود نوعی ابهام آگاهانه می‌بخشد. هم‌چنین شعر "ققنوس"، "هیبره" و "آقا توکا"، "مرغ‌آمین" و... که وجه تمثیلی آن‌ها بر وجه نمادین غالب است، در یک ساختار وصف روایی، گویای یک وضعیت است که در زیرساخت آن‌ها نهفته است؛ یعنی لایهٔ دوم تصویر تمثیلی، به سادگی کشف نمی‌شود و تأمل و تیز هوشی مخاطب را می‌طلبد. در این‌گونه اشعار شاعر، با توسل به تمثیل، تصویر را از سطح به عمق کشانده است:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوارهٔ جهان

آواره مانده از وزش بادهای سرد،

او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند (همان: ۳۲۵).

زبان شعر اصولاً نمادین و پر نشانه است، اما نمادینگی زبان در عرصهٔ شعر امروز، پیچیدگی بیشتری دارد. استفاده از «زبان نمادین و سمبلیک و ارائهٔ مقاصد شاعر در این فضا، جدا از این‌که ابزاری است برای رهایی وی از تنگناهای سیاسی و اجتماعی، نیز شگردی است که شعر را از ابعاد زمان و مکان فراتر می‌برد و به جاودانگی و فراگیری آن یاری می‌رساند. اگر چه خاصیت نمادینگی زبان شعر، در غزل گذشته، از جمله غزل حافظ نیز مسوق به سابقه است، اما این ویژگی در غزل منزوی به گونه‌ای دیگر ظهور پیدا کرده و بیشتر در اشعاری که جنبهٔ سیاسی-اجتماعی دارند، نمود دارد» (طاهری و سلیمانی، ۱۳۹۱: ۱۲۲). بنابراین عمیق‌ترین لایه از تصویر اعماق، در قلمرو تصاویری اتفاق می‌افتد که به مدد نمادها صورت می‌گیرند «ابداع چنین تصاویری، محصول حالات شهودی و عوالم ناخودآگاه خیال است. بهترین و عالی‌ترین گونه‌های این نوع تصویرها را در شعر مولوی و عطار و ادبیات عرفانی می‌یابیم. در شعر معاصر فارسی نیز سمبولیسم اجتماعی و سوررئالیسم فردی ریشه در آگاهی برتر و تجربه‌های بیخودی و ناخودآگاه دارند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۶۷). این لایه از تصویر اعماق، با توجه به گرایش نیما به تصویر نمادین، قابل ملاحظه است. بنابراین، شعر نیما چه به دلیل فضای سیاسی و اجتماعی و چه به دلیل گرایش کلی زبان، به سمت فضایی سمبلیک و نمادینه رفت. در نمونهٔ زیر، شاعر،

بن‌مایه‌های خیالی و عاطفی دوجندانی را به تصویر تزریق نموده و استبداد فراگیر و همه‌جانبه‌روزگار خود را در قالب تصویر نمادین و محوری "شب" القا می‌کند و برگنگی و ابهام می‌افزاید. فهم و دریافت این سطح از تصویر اعماق، در گرو آگاهی از ذهنیت شاعر است. در این شعر، شاعر "شب" را با حجمی از تاریکی به عنوان یک تصویر مرکزی و محوری قرار داده، با آوردن تصاویر فرعی هم‌سو و هم‌جهت با تصویر مادر، آن را تقویت می‌کند. لذت حاصل از این تصویر نمادین، ناشی از چالش ذهن خواننده در فضای دامنه دار نماد است:

هست شب، یک شب دم کرده و خاک

رنگ رخ باخته است

باد، نوباوه ابر از بر کوه

سوی من تاخته است

هست شب هم‌چو ورم کرده تنی گرم دراستاده هوا

هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

.....

هست شب، آری شب (همان: ۷۷۶)

مصدق این نوع از تصاویر، در شعر نیما کم نیستند؛ زیرا یکی از جنبه‌های نوآوری در حوزه تصویری، گرایش نیما به تصویرهای نمادین است. او به این شگرد از تصویرسازی اعتقاد دارد و می‌نویسد: «سمبل‌ها را خوب مواظبت کنید هر قدر آن‌ها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بود، عمق شعر شما طبیعی‌تر و مناسب‌تر خواهد بود. ولی فقط سمبل‌ها کاری نمی‌کند باید آن را پرداخته ساخت. باید فرم و طرح و احساسات شما به آن کمک کند» (نیما، ۱۳۸۵: ۷۰).

خشک آمد کشتگاه من

در جوار کشت همسایه

قاصد روزان ابری، داروگ، کی می‌رسد باران (نیما، ۱۳۶۴: ۶۱۹)

نیما با استفاده از واژگانی چون "داروگ"، "باران" و "کشت‌گاه"، که همه برگرفته از محیط زیست شاعر است؛ زیرا «در شعر نیمایی کوشش بر آن است که صورخیال هر شاعر

از تجربه شخصی او سرچشمه گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۱۳). جامعه و کشور خود را که در مقابل کشورهای همسایه از رونق افتاده، این گونه به تصویر می‌کشد و به طور ضمنی از اوضاع نامطلوب جامعه عصر خود سخن می‌گوید. در این تصویر نمادین، شاعر نگاهی تازه و نو به طبیعت دارد و هر یک از عناصر شعرش را آگاهانه به خدمت می‌گیرد تا اندیشه و مفهومی پنهانی را به تصویر بکشد.

ت. تصویر از منظر کارکرد یا نقش تصویر

به دنبال نوع نگرش به تصویر، کارکرد و نقش تصویر هم متفاوت خواهد بود. نقش تصویر در نگرش کلاسیکی، با شاعری که نگاهی رمانتیک، نمادگرایی، ایماژیستی و سوررئالیستی به تصویر دارد، کاملاً متفاوت خواهد بود. بنابراین از نگاه و منظری دیگر، تصاویر شعری بسته به نقش و کارکرد آن‌ها، به دو تصویر اثباتی و اتفاقی تقسیم شده‌اند: «تصاویر شعری، تجربه شعری را صادقانه نشان می‌دهند. گاه تصویر در خدمت امری دیگری قرار دارد و گاه خود پدیده‌ای مستقل است که ارزش آن در خود آن است. بر این اساس دو نوع تصویر را می‌توان متمایز کرد: تصویر اثباتی و تصویر اتفاقی» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۸).

ت. ۱. تصویر اثباتی

در تصاویر اثباتی، همان‌گونه که از نامش پیداست، شاعر به دنبال اثبات عقیده و نگرش خود می‌باشد و به نحوی به دنبال معادل‌سازی برای اثبات عقیده خود است. این قسم از تصویر کاملاً حسی و قابل تجسم است. «تصویر اثباتی مولود یک ادراک حسی و حاصل اندیشه‌های عقلانی است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۸). بنابراین این لایه از تصویر، کاملاً شفاف است و با عبارها و تحلیل‌های عقلانی و پذیرش عامه، هم‌خوانی دارد. این‌گونه از تصویر به مدد شگردهای بلاغی چون، تشبیهات حسی به حسی، تشبیه تمثیل و حکایت-های تمثیلی ساده با محتوای اخلاقی و اسلوب معادله صورت می‌گیرند چون این‌گونه از شگردهای ادبی از قدرت اثباتی و اقتاعی بالایی برخوردار هستند. بنابراین «تصویر اثباتی، نوعی معادله‌ای خردمندانه است که بر اساس رابطه جانیشینی و هم‌نشینی شکل می‌گیرد و

در خدمت معنی و نظم‌دهنده به اندیشه است» (همان: ۶۰).

و ستاره صبحگاهی چون نگینی از عقیق زرد

در کف سرد سحرگه می‌درخشد (نیما، ۱۳۶۴: ۴۰۹)

این تصویر محصول نگرش سنتی نیما به تصویر است؛ زیرا نگرش کلاسیکی، تصویر را به قصد شرح، توضیح و تزیین پیام خود به کار می‌گیرد. این تصویر یک معادل‌سازی کاملاً حسّی است؛ زیرا شاعر برای نشان‌دادن درخشش ستاره، آن را برای مخاطب خود محسوس و ملموس کرده است. در مصداقی دیگر، در قالب تشبیه، شاعر به قصد اثبات و تقریر اندیشه، خود را به کرم پیله مانند کرده است:

من که هم چون کرم پیله

در درون پیله‌ای پنهان (همان: ۳۴۴)

در تصویری دیگر، برای اثبات ناچیزی خود، میان دو سویه تصویر؛ یعنی خود شاعر و قطره، رابطه‌ای تشبیهی ایجاد کرده است. همین رسالت و نقش اثباتی را در تصویری دیگر شاهد هستیم. شاعر، برای اثبات اضطراب، خود را به دریای موج، تشبیه کرده است:

قطره‌ای ناچیز را مانم ولیکن

هم‌چنان دریای طوفان زا به دل هموار می‌جوشم (همان: ۸۴).

رسالت و کارکرد تصویرهای بالا، همه برای اثبات مدعا و اقناع خواننده است. بنابراین تشبیه و تشبیه تمثیل یا اسلوب معادله، از میان ابزارهای بلاغی، از قدرت اقناعی و اثباتی بیشتری برخوردار هستند. هم‌چنین با تحلیل تصویرهای بالا می‌توان به این نتیجه دست یافت که تصویرهای اثباتی، در محدوده عادی بیان، محصور است و محصول یک رابطه شناخته شده است.

ت. ۲. تصویر اتّفاقی

در تصویر اتّفاقی، شاعر بدون کشف و اثبات رابطه میان اجزای تصویر، شروع به تصویرسازی می‌کند. بنابراین «تصویرهای اتّفاقی نه در خدمت اندیشه‌ای قرار می‌گیرد و نه در پی اثبات ایده‌ای هستند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۸). این نوع تصویر از بطن لحظه‌ای روانی، زاده می‌شود؛ زیرا «بویطیقای رماتنیسم و سوررئالیسم و ایماژیسم برای تصویر ارزش ذاتی

قائل شده و آن را يك امر مستقل می‌داند كه نه در خدمت اندیشه‌ای قرار می‌گیرد و نه در پی اثبات ایده‌ای است. از این دیدگاه تصوير يك "اتفاق" است كه فی‌نفسه ارزش هنری خاص دارد» (همان: ۵۸). هم‌چنین «تصاویر اتفاقی بر خلاف نوع اثباتی كه برتناسب و معیارهای عقلائی و پذیرفته شده عمومی تأکید دارد، بر نوعی ناهم‌گونی، تضاد، تناقض و خیال‌ورزی ژرف بنا شده‌اند. این تصاویر، از نوع تصویرهای هیجان‌آوری است كه شاعر به مدد آن‌ها، در پی شكستن مرزهای روزمرگی و عادت در خواننده خود است. شاید بتوان گفت تصاویر اتفاقی به طور غیرارادی از ناخودآگاه شاعر برمی‌خیزد» (دلبری و مهری، ۱۳۹۴: ۸۲). این نوع تصوير، صرفاً بر مدار تشابه و معادله بین دو امر چه در شكل، رنگ، حجم و بو شكل نمی‌گیرد بلكه سرشار از عاطفه و تجارب روحی ناب است. مشخصات دیگر این نوع تصوير، هیجان انگیز بودن آن‌هاست كه منجر به تكانه ذهنی در خواننده می‌شود كه معمولاً مسبوق به سابقه نیستند و در محدوده جغرافیای تعقل نمی‌گنجند. در این لایه از تصوير، شاعر به توصیف دنیای تخیلی و تشریح تجربه روحی ناب خود نظر دارد. نظر به گرایش نيماء به شیوه هنری غیرستتی و دگردیسی در نگرش و جهان‌بینی او، به ویژه در شعرهای آزاد او، افق زیبایی‌شناسی و كارکرد تصوير تغییر کرده، تصویری با رسالت و كارکرد اثباتی و ابزاری در اشعارش كمتر مشاهده می‌شود؛ زیرا «تفاوت جهان‌نگری و مبانی معرفتی در نگرش شاعرانه، موجب تفاوت در ساختار تصوير و ماهیت و نقش آن خواهد شد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۲). از جمله تصویرهای اتفاقی در شعر نيماء می‌توان از نمونه‌های زیر یاد كرد. وقتی خفقان و استبداد بر جامعه شاعر و حتی بر در و دیوار او، سایه افکنده، تجربه‌ای را به تصوير می‌كشد كه سرشار از عاطفه و خیال است. این نوع تصوير محصول لحظه‌ای پرشور و سرشار از عواطف و احساسات است. برای درك زیبایی این نوع تصوير، باید از زیبایی‌ها و صورت‌های قراردادی و کلیشه‌ای كناره گرفت؛ زیرا در این تصوير، رابطه و پیوند دو سویه تصوير، بر مبنای شباهت و قیاس ممكنات نیست و به دشواری می‌توان رابطه را كشف كرد:

به كجای این شب تیره بیاویزم قباي زنده خود را

تا كشم از سینه پردرد بیرون

تیرهای زهر را دل‌خون (همان: ۳۲۴)

این تصویر متمایز از تصویرهای شعری به شیوه سنتی است. شاعر در پی اثبات چیزی نیست و از قواعد و ضوابط ساختار تصویر سنتی خارج شده است. گویا شاعر در آفرینش این تصویر، در یک حالتی رویایی یا خلسه به سر می‌برده است و حکایت از یک تکانه روحی و یک الهام زبانی دارد. در تصویرهای اتفاقی، قوه تخیل پیچیده‌تر و پیشرفته‌تر می‌شود، به گونه‌ای که نمی‌توان و یا به سختی می‌توان آن‌ها را با اطلاعات و روش‌های موجود در کتب بلاغی سنتی تجزیه و تحلیل کرد. در تصویری دیگر، مهتاب در یک نگاه اتفاقی، می‌تراود:

می‌تراود مهتاب (همان: ۵۵۴)

در این سطر، ذهن و ضمیر نیما، از بند منطق و استدلال رها شده و در دنیای تخیل خود غرق شده‌است؛ زیرا تصویرهای رمانتیک از خرد دور می‌شوند. بنابراین تجزیه و تحلیل عقلانی بر نمی‌تابد اگرچه اجزاء سازنده تصویر از عناصر موجود و واقعی ساخته شده است، اما شاعر نور ماه را چون مایع سیال می‌بیند و تصویری مبهم، غیرارادی و متأثر از ناخودآگاه خود، ارائه می‌دهد. وقتی اندوه و دل‌تنگی ناشی از فضای تیره و خفقان، قلب نیما را می‌فشارد، ذهن او از چنگ محدودیت زمان و مکان رها شده و تصویری رازآمیز و خلاف عادت، ارائه می‌کند:

خانه‌ام ابری است

یکسره روی زمین ابری است با آن

فواره کشیده اندامش

در باغ چشم من

تا آسمان پرید (همان: ۶۲۰)

این تصویر بسیار تازه و پویا است و مولود لایه‌های حسّی و ضمیر ناخودآگاه شاعر است که حاصل درکی ناگهانی است. در پی توصیف و گزارش نیست و تنها با یک نگاه رویایی و خیالی قابل تصور است. تصویر خانه‌ای با این ویژگی نشان از رها شدن ذهن شاعر از منطق و خارج شدن از حوزه تعقل دارد و به طور ضمنی، احساس و تجربه روحی خویش را تعبیر کرده است. در نمونه‌ای دیگر، شاعر در فضای کاملاً نامأنوس و خارج از چهارچوب عقلانی و خواب‌گونه، تصویرپردازی کرده است. فضای حاکم بر این تصویر،

فضایی حیرت‌آور است. این تصوير در خدمت امری ديگر قرار نگرفته است. گویا شاعر به عالم رؤیا قدم گذاشته است؛ زیرا «یکی از وسایل عمل شاعر و نویسنده سوررئالیست نوشتن «خود بیخودی» است که بدان وسیله شاعر به ثبت اوهام رویاهای خود، درست در لحظه ظهورشان توفیق می‌یابد» (داد، ۱۳۷۵: ۱۷۴).

چه در آن دم دید؟ دید چنگالی

وز سر چنگال، خون سیالی

نعره‌ای برداشت: مرگ آمد! مرگ! (همان: ۱۱۲)

در نمونه‌ای ديگر در منظومه «کار شب پا» از نيما می‌خوانیم:

بچه‌های تو دوتایی ناخوش

دست در دست تب و گرسنگی داده به‌جا می‌سوزند (همان: ۵۲۲).

ارزش این تصوير، زمانی برای خواننده میسر است که غبار عادت به جمال‌شناسی سنتی را از ادراک خود بزدايد. اولین ویژگی که در این تصوير موج می‌زند، این است که شاعر تجربه‌ای را به تصوير می‌کشد که حاصل یک تخیل ناب اتفافی و یک تجربه روحی ناب است که در قالب یک تصوير مهیج، آرمانی و ناگهانی ارائه شده است. ارزش زیباشناختی این تصوير، بر ارزش اثباتی آن غلبه دارد؛ زیرا شگرد ادبی موجود در این تصوير؛ یعنی "استعارهٔ مکئیه"، برای تزئین امری به کار گرفته نشده است. در تصوير ديگری "دریایی که بر روی خود مشت می‌کوبد" جنبهٔ زیبایی‌شناسی، برجستهٔ اثباتی آن غالب می‌شود چون تصوير از بطن ناخودآگاه شاعر زاده می‌شود:

هنگام که نیل چشم دریا

از خشم به روی می‌زند مشت (همان: ۵۶۵)

نگرش رمانتیکی، کارکرد اثباتی و اقتناعی را از تصوير می‌گیرد و به آن رسالت اتفافی می‌بخشد و تصويری از "ویلانی مه بخارین" را در جنگل، این‌گونه به تصوير می‌کشد تا مکمل احساس شاعر باشد و مهاری برای روح سرکش او گردد:

مهی نازک در جنگل ویلان می‌شد (همان: ۴۹۵)

در تصويرهای ديگری که محصول همین نگرش رمانتیکی نيما به تصوير است، به دشواری می‌توان آن‌ها را بر مبنا و روابط عقلانی بلاغت سنتی تحلیل کرد؛ زیرا بوطیقای

رمانتیسیم تصویر را یک امر مستقل می‌داند که نه در خدمت اندیشه‌ای قرار می‌گیرد و نه در پی اثبات ایده‌ای است. از دیدگاه این مکتب، «تصویر یک "اتفاق" است که فی‌نفسه ارزش هنری دارد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۸). رسالت و کارکرد اتفاقی در تصویرهای زیر محسوس و مشهود است:

هم‌چنان که مهتاب،

در سخن چینی خود با مرداب (همان: ۵۹۴)

جوی می‌گرید و مه خندان است

و او به میل دل من می‌خندد

بر خرابی که در آن تپه بجاست

جغد هم با من می‌پیوندد (همان: ۵۵۱).

در نمونه‌های ذکر شده، نیما کوشیده است تا به مدد تصویر، به هیجان‌ات و تجربه‌های شخصی خود، شکل بدهد. رسالت این‌گونه از تصاویر، برای توضیح معنی یا تزیین امری نیستند بلکه خود ارزشی مستقل دارند. لذتی که از این تصویرها حاصل می‌شود، ناشی از شیوه بیان آن‌ها است؛ زیرا در افق زیبایی‌شناسی شعر جدید، «ارزش تصویر به بار احساسی و عاطفی آن است و گاه تصویر فی‌نفسه زیبا و ارزشمند است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۶۲). هم‌چنین در اشعار نیما، شاهد نمونه‌هایی از تصاویری طبیعی هستیم که بدون بهره‌مندی از ابزارهای بلاغی صورت‌بندی شده‌اند. این نوع از تصویر محصول یگ‌نگرش ایماژیستی به تصویر است. برای نمونه، این بند از شعر "افسانه" نیما، به شدت تصویری و نمایشی است. روشنی، صراحت و کوتاهی و شفافیت از شاخصه‌های این تصویر است. این بند بیشتر به عکسی می‌ماند که از یک منظره‌ای طبیعی گرفته شده‌است که فی‌نفسه ارزش هنری خاص دارد؛ زیرا «در نگاه ایماژیست‌ها تصویر، خود یک هدف است و شعر تنها برای خلق آن به نگارش در می‌آید» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۲).

آن پرنده پی لانه سازی

بر سر شاخه‌ها می‌سراید

خاروخاشاک دارد به منقار

شاخه سبز هر لحظه زاید

بجگانی همه خرد و زیبا (همان: ۵۲).

نتیجه‌گیری

مضامین و معانی گوناگون، صورت‌های خیالی گوناگون می‌خواهد. عملکرد شاعران در حوزه صورت‌های خیالی در هر عصر و دوره‌ای به دنبال تغییر در نگرش و جهان‌بینی شاعر با یک دیگر متفاوت است. علاوه بر استفاده نیما از صورت‌های خیالی شناخته شده در بیان کلاسیک، گاهی در شعر او با تصویرهایی مواجه می‌شویم که تحت تاثیر شیوه‌های هنری و بوطیقای جمال‌شناسی مکاتب ادبی است، بنابراین نمی‌توان به اطلاعات موجود در کتب بلاغی سنتی بسنده کرد و راه تحلیل را بر آن‌ها بست؛ زیرا صورخیال او فراسوی هنجارهای سنتی است. هم‌چنین کارکرد تصویر به تبع تغییر در نگرش، در هر سبک و دوره‌ای متمایز خواهد بود. نوآوری نیما در حوزه تصویر، در تطبیق تصویرهای شعری او با توجه به گرایش او به مکتب‌ها، بهتر و روشن‌تر ارزیابی خواهد شد. تصویرهای شعر نیما متنوع و زیباست؛ اما در مقایسه با اشعار سنتی او، تصویر سمبلیک، کاربرد فراوان و چشمگیری در شعر او دارد. بنابراین بخش قابل توجهی از تصویرهای شعری او به مدد شگرد ادبی نماد صورت گرفته است و این گرایش دلالتی بر عمق‌دهی او به تصویر است. هم‌چنین تصویرسازی او در قالب‌های گوناگون خیالی قابل ارزیابی است و تنها با تکیه بر دیدگاه بلاغت کلاسیک، نمی‌توان کیفیت و ماهیت زیبایی‌شناسی تصویرهای او را توضیح داد.

الف. کتاب‌ها

۱. پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد. چاپ اول. تهران: سروش.
 ۲. جاوید، آمنه. (۱۳۹۰). صورخیال در اشعار نیمایوشیج. دانشگاه تربیت‌معلم آذربایجان. دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
 ۳. جورکش، شاپور. (۱۳۹۳). بوئیتقای شعر نو. چاپ چهارم. تهران: ققنوس.
 ۴. حقوقی، محمد. (۱۳۹۱). شعر زمان ما (نیما یوشیج) تهران. نگاه.
 ۵. حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). داستان دگرذیسی. چاپ اول. تهران: نیلوفر.
 ۶. داد، سیما. (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ دوم. تهران: مروارید.
 ۷. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۴). لغت‌نامه. چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه.
 ۸. زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۷). چشم انداز شعر معاصر ایران. چاپ سوم. تهران: نالت.
 ۹. زرین‌کوب، حمید. (۱۳۶۷). مجموعه مقالات. چاپ اول. تهران: علمی و معین.
 ۱۰. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸). ادبیات معاصر. چاپ اول، تهران: نی.
 ۱۱. (۱۳۹۳). ادوار شعر فارسی. چاپ هشتم. تهران: سخن.
 ۱۲. (۱۳۷۵). صور خیال در شعر فارسی. چاپ ششم. تهران: نگاه.
 ۱۳. عاملی رضایی، مریم. (۱۳۸۲). صورخیال در شعر فروغ فرخزاد. چاپ اول. تهران: شور.
 ۱۴. عبدعلی، محمد. (۱۳۷۴). فرهنگ شعر نیما. چاپ اول. تهران: چاپ بنیاد جانبازان.
 ۱۵. فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۹). بلاغت تصویر. چاپ دوم. تهران: سخن.
 ۱۶. (۱۳۹۲). سبک‌شناسی. چاپ دوم. تهران: سخن.
 ۱۷. کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۰). زیبایی‌شناسی سخن پارسی. چاپ پنجم. تهران: مرکز.
 ۱۸. ولک، رنه‌آوستن‌واران. (۱۳۹۰). نظریه‌ادبیات. ترجمه ضیاء‌موحد و پرویز مهاجر. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.
 ۱۹. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۱). کاغذ زر. چاپ اول. تهران: علمی.
 ۲۰. یوشیج، نیما. (۱۳۶۴). مجموعه کامل اشعار. چاپ اول. با کوشش سیروس طاهباز و شراگیم. تهران: نگاه.
 ۲۱. (۱۳۸۵). حرف‌های همسایه. با کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه.
- ب. مقالات
۲۲. حمیدی، جعفر؛ شامیان، اکبر. (۱۳۸۴). تمثیل رویا در شعر معاصر ایران. فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی. ش ۹ و ۱۰، صص ۱۱۱-۱۲۶.
 ۲۳. دلبری، حسن؛ مهري، فريبا. (۱۳۹۴). سطوح بلاغی خیال در تصاویر شعر معاصر. فنون بلاغی (علمی - پژوهشی): سال هفتم. ش یک: صص ۸۶-۷۳.
 ۲۴. زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۳). شیوه تصویرگری نیما در اشعار آزاد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد. سال سی و هفتم. ش ۱۴۴. صص ۶۶-۴۷.
 ۲۴. شیری، قهرمان. (۱۳۸۹). تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن. فصل‌نامه کاوش‌نامه. سال یازدهم، ش ۲۰. صص ۵۴-۳۳.
 ۲۵. طاهری، جواد؛ سمیه سلیمان. (۱۳۹۱). نوآوری‌های حسین منزوی در غزل. عرفانیات (ادبستان). دوره ۳. ش ۱۱. صص ۱۴۲-۱۱۹.