مطالعات زبانی ـ بلاغی
سال ۷ـ شماره ۱۳ـ بهار و تابستان ۹۵
صفحات ۵۳ تا ۷۶

بررسی انواع تصویر در شعرک‌ها

حمید جعفری قریه علی* ـ مهسا کشاورز**

چکیده

از دیرباز تاکنون، یکی از اشکال شعر شکل کوتاه آن بوده است. این فرم که در دوره معاصر به یکی از گونه‌های شعر فارسی تبدیل شده است، در سال‌های اخیر بیشتر به آن توجه شده و در حال استقلال است. صرف‌نظر از نام‌هایی که پیش از دوره معاصر بر این شکل شعری نهاده‌اند، در عصر حاضر از نیما تاکنون عناوینی چون طرح، شعرک، هایکو، فرانو، آنک، شعر پیامکی و سه‌گانی بر نوع خاص آن اطلاق می‌شود؛ اما گاه این مفاهیم خاص با مفهوم عامِ کوتاهی شعر دچار اختلاط و موجب ابهام‌هایی در تشخیص آن‌ها از یکدیگر می‌شود. بر مبنای این، پژوهش حاضر با تکیه بر دو ویژگی بارز شعرک‌ها؛ یعنی ایجاز و تصویرگرایی به روش تحلیل و توصیف، انواع تصویر را ازلحاظ نوع کارکرد، ساختار و سطح اندیشگی، در شکل‌های مختلف شعر کوتاه بررسی می‌کند. هدف از این پژوهش آشنایی با خصوصیت‌های زیبایی‌شناسی، به‌ویژه تصویر آفرینی در جریان‌های ادبی معاصر و پس از آن شکل کوتاه هر جریان در شعر پیشگامان آن است. پژوهندگان درنهایت به این نتیجه می‌رسند که کوتاه‌سرایی به شکل هدفمند و تخصصی با شعر کوتاه اتفاقی تفاوت بسیار دارد و این تفاوت در انتخاب نوع تصویر شعری تأثیرگذار است.

کلیدواژه: *ادبیات معاصر، شعر کوتاه، تصویر، خیال، شعرک.*

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی‌عصر«عج» رفسنجان (نویسنده مسئول)
** دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی
تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۰۷/۰۷ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۱/۲۵

۱. مقدمه

شعر کوتاه در حیات نوین خود، که از دوره نیما آغاز می‌شود، اغلب به هر شعری اطلاق می‌گردد که تعداد سطور کمی داشته باشد؛ یعنی درواقع «شعر کوتاه» و «کوتاهی شعر» یک مقوله واحد است.

در پژوهش حاضر، سعی شده جریان‌های شعری معاصر، شخصیت‌های برجسته و ویژگی‌های آن‌ها در سه سطح زبان، محتوا و عاطفه بررسی، و پس‌ازآن با تکیه بر ویژگی‌های تصویرآفرینی هر جریان به تحلیل یک تا سه شعر کوتاه از یک یا دو پیشگام آن جریان پرداخته شود. این بررسی در زمینه نوع تصویر براساس سه جنبه کارکردی، ساختاری و سطح اندیشگی انجام می‌شود تا به میزان تأثیر کوتاهی بر آن سه کارکرد پی ببریم و ببینیم اشعار کوتاه معاصر تا چه حد به معنای واقعی شعر کوتاه ـ شعری که زمان خواندن را کاهش و مجال اندیشیدن را افزایش می‌دهد ـ نزدیک شده‌اند. بدین منظور «ایجاز» و «تصویرآفرینی» را به‌عنوان بارزترین مشخصات سبکی شعر کوتاه برگزیده‌ایم و بر مبنای آن‌ها سعی کردیم به راه‌حلی برای شناسایی این شعر از سایر اشعار به‌ظاهر کوتاه نزدیک شویم.

۱-۱. بیان مسئله

یکی از ویژگی‌های مهم و بارز در بیشتر جریان‌های شعری کوتاه وجود تصویر است. «تصویر (ایماژ) پرکاربردترین اصطلاح نقد ادبی جدید است که از دیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بوده، در دوره شکوفایی نقد جدید در ادبیات غرب محبوبیت بسیار یافته است. منتقدان و بلاغیان عرب نیز واژه‌های «صوره» و «تصویر» را معادل ایماژ به‌کار برده‌اند. در زبان فارسی کلمه «خیال» را برابر با «ایماژ» پیشنهاد کرده‌اند؛ زیرا خیال در معنی سایه، عکس، پرهیب، شبه و... آمده است، امّا در نقد ادبی و بلاغت فارسی اصطلاح «تصویر» مقبولیت عام یافته است. ایماژ در اصطلاح ادبی غالباً به صورت‌های توصیفی یا زبان مجازی گفته می‌شود که برای ایجاد خیال و تأثیر در ذهن خواننده به کار می‌رود» (فتوحی، ۱۳۵۸: ۳۹-۳۷). به‌بیان‌دیگر «تصویر عبارت است از نحوه خاص ظهور شیء در شعور انسانی، یا به طریق اولی، طریقه خاصی است که شعور انسانی به‌وسیله آن یک شیء را به خود ارائه می‌دهد» (براهنی، ۱۳۸۰: ج ۱: ۱۱۴).

شفیعی‌کدکنی نخستین کسی است که تصویر را معادل واژه «ایماژ» در شعر می‌داند و بر مبنای سخنان ناقدان اروپایی آن را مجموعه امکانات بیان هنری معرفی می‌کند که در شعر مطرح است و زمینه اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی، رمز و گونه‌های مختلف ارائه تصاویر ذهنی می‌سازد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰). تصویرپردازی امکان تصرف در اشیای جهان را برای آدمی فراهم می‌کند و به او فرصت می‌دهد تا با دستکاری در عناصر طبیعت، مطلب و مقصود خود را بیافریند که بدین واسطه بین هنرمند، عواطف او و دنیای خارج همدلی و همزادی پدید می‌آید. با این توصیف در پژوهش حاضر به چگونگی بازتاب تصویر در شعرک‌ها و نقش آن در تأثیرگذاری این نوع ادبی می‌پردازیم.

۱-۲. پیشینه پژوهش

مقاله‌ای با عنوان «تصویر شعر سپید» در مجله پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی از سوی حمید طاهری و مریم رحمانی چاپ شده است که نتیجه آن نشان می‌دهد تصاویر بعد از دهه هفتاد بیشتر حسی هستند و فضاسازی با آن‌ها از انواع دیگر تصویر بیشتر است. «بررسی ویژگی‌های سبکی شعرک‌ها» (۱۳۹۲) عنوان مقاله‌ای دیگر است که در آن، تأثیر آوایی، انحراف از قاعده‌های زبانی و هنرهای دیداری در سطح کلام از عوامل عمده در ایجاد فضای نو و تأثیرگذار در شعرهای کوتاه شمرده شده است.

پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی زبان و محتوای شعر طرح (شعر کوتاه یا ترانک) در دوره معاصر» توسط هادی مؤمنی در دانشگاه علامه طباطبایی دفاع شده است (۱۳۹۱). در این پایان‌نامه نتیجه گرفته شده است که این نوع شعر، وام‌دار قالب وارداتی «هایکو» نیست.

همچنین، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «بررسی انواع شعر کوتاه فارسی بر اساس شکل و محتوا» به قلم یدالله غلامی اشتیوانی در سال ۱۳۹۳ در دانشگاه بیرجند دفاع شده، که به تاریخچه قالب‌های شعر کوتاه و بررسی محتوایی آن‌ها پرداخته است.

منصور رستگار فسایی نیز در کتاب «انواع ادبی» به‌طور خلاصه ویژگی این قبیل اشعار را کوتاهی، ایجاز لفظی و عمق معنایی و فکری دانسته است. کاووس حسن‌لی

در کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر» (۱۳۹۱) این نوع شعری را روشی برای بیان شاعرانه لحظه‌ای کوتاه می‌داند. علی تسلیمی نیز در کتاب «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران» (۱۳۸۳) درباره ویژگی‌های این شعر مطالبی را مطرح کرده، فصولی را به شعر حجم و لحظه اختصاص داده است و ویژگی این نوع اشعار را کوتاهی مبتنی بر تصویر می‌داند.

در کتاب «بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن» نیز به شعر کوتاه امروز پرداخته شده است (فولادی، ۱۳۹۵). افزون بر این‌ها سیروس نوذری در کتاب "کوته‌سرایی" (۱۳۸۸) جریان‌های سنّتی و جدید شعر کوتاه را معرفی کرده است. پژوهش حاضر نیز تلاش می‌کند شاخصه‌های صور خیال را در این نوع اشعار بیان و انواع تصویر را در آن‌ها بررسی کند.

۱-۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

در این پژوهش به شیوه توصیفی – تحلیلی جنبه‌ای از شعر کوتاه، که همان تصویر آفرینی است و تاکنون بدان پرداخته نشده، بررسی شده است. در روزگاری که حوصله انسان‌ها تحت‌تأثیر زندگی پرسرعت دیجیتالی به کوتاهی کلیکی برای جست‌وجوی مطالب محدودشده، شعر کوتاه نوعی ضرورت است. این صورت امروزه در همه شاخه‌هایش از سنتی تا نو عضو فعّال دارد. با توجّه به این موضوع، معرفی جریان‌های کوته‌سرایی رسمی و مقایسه نتیجه بررسی حاصل از تأثیر ایجاز بر تصویرسازی در این جریان‌ها با جریان‌های پیش از آن از اهداف این جستار است.

۲. بحث و بررسی

مهم‌ترین کاربرد تصویر «حلقه‌زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به‌وسیله کلمات در یک نقطه معین» (براهنی، ۱۳۸۰: ج۱: ۱۱۵). پس بر اساس این تعریف، تصویر پیوند میان دو عنصر است که در قالب کلمات ریخته می‌شود. از ویژگی‌های تصویر در شعر کوتاه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– تصاویر بسته: تصویر در شعر کوتاه به‌صورت بسته وارد ذهن شاعر می‌شود و شاعر می‌خواهد مفهوم موردنظر خویش را در تصویری کاملاً بسته و پیچیده عرضه بدارد (جعفری، ۱۳۸۷: ۴۰).

قدکشیدن آفتاب / راه می‌رود بهار/ کوچه‌های کودکی (میرافضلی، ۱۳۸۳: ۱۲).

– تصاویر اتّفاقی: این تصاویر، که پیش از این توضیح داده شد، بدون هیچ پیش‌زمینه اندیشگی بر زبان شاعر جاری می‌شود و حاصل ضمیر ناخودآگاه اوست.

ماه افتاده در تشت! / روشنم کن (همان: ۸).

ایجاز یکی دیگر از شاخصه‌ها و شگردهای شعر کوتاه است و به‌مثابه رکن اساسی، نقش اولیه خود را ایفا می‌کند. در شعر کوتاه به‌واسطه ایجاز حتی بسیاری از واژه‌ها کارایی خود را از دست می‌دهند و ارکان دستوری از داخل آن حذف می‌شوند:

بلندتر از صنوبرها / سایه‌های سردشان / در آفتاب عصر (نوذری، ۱۳۸۸: ۴۳۰).

سوسنی / تشنه و تنها / لای انبوه علف‌ها (میرافضلی، ۱۳۸۳: ۱۴).

۲-۱. تصویر در اشعار کوتاه نیما

۲-۱-۱. اجاقِ سرد

مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگچینی از اجاقی خُرد/ اندرو خاکستر سردی/ همچنان کاندر غبار اندوده اندیشه‌های من ملال‌انگیز/ طرح تصویری در آن هر چیز/ داستانی حاصلش دردی/ روز شیرینم که با من آشتی بودش/ نقش ناهمرنگ گردیده/ سرد گشته، سنگ گردیده/ بادم پاییز عمر من کنایت از بهار روی زردی/ همچنان که مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگچینی از اجاقی خُرد/ اندر او خاکستر سردی (همان: ۵۲).

۲-۱-۱-۱. محتوا

این شعر که بن‌مایه‌ای رمانتیک دارد، براساس یادخاطره‌ای در سال‌های دور برای شاعر شکل گرفته است. شروع شعر با فعل مانده (باقی‌مانده)، غبارآلودگی اندیشه‌های شاعر، صفت دورادور برای شب و ... همگی بر این فرضیه دامن می‌زند.

۲-۱-۱-۲. عناصر تصویرساز

افزون بر زمینه‌ساز ثابت و اصلی تصاویر نیما یعنی طبیعت، استفاده از اسطوره پربسامد شب و استفاده از صفات فراوان، توصیف فضا و... در آفرینش تصویر این شعر مؤثر است.

۲-۱-۱-۳. تصاویر

استفاده نکردن شاعر از عنصر تصویرسازی بارز غیر از آنچه معمول است عجیب می‌نماید. در این شعر جز کلان‌نماد شب، صور خیال بارزی به چشم نمی‌خورد. تنها صفاتی که به پدیده‌های اطراف رنگ می‌بخشد؛ مانند مسیر خامش جنگل، خاکستری سرد، غبارآلودگی اندیشه‌های ملال‌انگیز، تصویر ذهنی مغشوش شاعر که با عبارت "تصویری در آن هر چیز" بیان شده است. روز شیرین، نقش ناهمرنگ گردیده و... موصوف و صفت‌هایی هستند که جور استفاده‌نکردن شاعر را از استعاره یا تشبیهی خاص در جهت تصویرآفرینی می‌کشند. این عناصر که هرکدام تداعی‌کننده خاطره و تصویری از آلبوم ذهنی شاعر است، در ترسیم کلی فضا و تصویر اصلی شعر سهم عمده‌ای دارد. به نظر می‌رسد شاعر همین وصف‌های پاره‌پاره، اما مربوط به هم را بهترین راه برای نمایاندن اندیشه‌های غبارآلود و ملال‌آورش در مورد خاطرات روزهایی رمانتیک، شیرین و گرم می‌داند. درنهایت با تکرار مجدّد وصف اجاق سرد و کوچک که دیدنش در ابتدای شعر او را به خاطرات دور می‌برد، گویی به‌یک‌باره از خیال بیرون می‌آید و با یادآوری خاطراتی که از آن‌ها جز همین اجاق خاموش در دل جنگل تاریک و ساکت چیزی باقی نمانده است، دود (آه) دریغ سر می‌دهد.

۲-۱-۱-٤. نوع تصاویر

فراوانی ترکیب‌های وصفی و توصیف‌های انتزاعی، وصف طبیعت و هم‌گونگی و درون‌گرایی دست‌به‌دست هم داده تا تصاویر شعری این اثر را از نظر کاربرد در حوزه تصاویر اتفاقی، حقیقت و مجاز در حوزه تصاویر مجازی و سطح اندیشگی در حوزه تصاویر عمیق درون‌گرا قرار دهد.

۲-۲. تصویر در اشعار کوتاه اخوان ثالث

۲-۲-۱. پرستار

شب از شب‌های پاییزی است/ از آن همدرد و با من مهربان شب‌های شک‌آور/ ملول و خسته‌دل، گریان و طولانی/ شبی که در گمانم من که آیا بر شبم گرید، چنین همدرد/ و یا بر بامدادم گرید، از من نیز پنهانی/ و اینک (خیره در من مهربان) بینم / که دست سرد و خیسش را / چو بالشتی سیه زیر سرم ـ بالین سوداها/ گذارد شب/ من این می‌گویم و دنباله دارد شب/

خموش و مهربان با من/ به کردار پرستاری سیه پوشیده پیشاپیش، دل برکنده/ از بیمار/ نشسته در کنارم، اشک بارد شب/ من این می‌گویم و دنباله دارد شب (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۶۲).

۲-۲-۱-۱. محتوا

محتوای این شعر نیز مانند شعر پیشین وصف شب است؛ اما نه شبی عاشقانه بلکه شبی که با وجود ملایمت و مهربانی با راوی و نداشتن رنگ شب‌های نیمایی وجودی تازه یافته است. محوریت محتوای شعر تنها خلق شب با چهره‌ای جدید است.

۲-۲-۱-۲. عناصر تصویرآفرین

آغاز شعر با جمله‌ای خبری، صفاتی که شاعر به شب نسبت می‌دهد، جاندارانگاری به شکل قوی (تشبیه) چندوجهی بودن تشبیه‌ها و بهره‌گیری از نوع خاصی از نماد به نام نماد ارگانیک (انداموار).

۲-۲-۱-۳. تصاویر

کل این شعر تصویری واحد است که از ابتدا تا انتهای شب را توصیف می‌کند و باقی توصیفاتش هم در خدمت پیشبرد همین هدف است. در سطر دوم آوردن وصف‌های مثبت و در انتها وصفی سؤال‌برانگیز (شک‌آور)، خواننده را برای خواندن شعر ترغیب و سطر سوم با توصیفات بیشتر خارخار این رغبت را در جان خواننده بیشتر می‌کند؛ به‌طوری‌که وی به‌جاندارشدن شب پی نمی‌برد و گویی «گریان»، «خسته‌دل» و «ملول‌بودن» را ویژگی عادی برای شب می‌داند و به بارانی‌بودن این شب پاییزی فکر نمی‌کند. در سطر چهارم خواننده با دیدن کلمه شب در ابتدای سطر به خودش می‌آید که آری، راستی صحبت از شب بود؛ شبی پاییزی... و با خواندن ادامه سطر پی می‌برد که احتمالاً این شب شبی بارانی است و به خاطر همین وصف «گریان» در سطر پیش آمده است؛ اما چرا می‌گوید آیا بر شبم گرید ـ چنین همدرد ـ یا بر بامدادم گرید ـ از من نیز پنهانی ـ این ویژگی‌های شب نیست؛ خصائص انسانی همدرد و چنانکه در سطر دوم گفته شد مهربان است (ایجاد شک!) و در سطر ششم و هفتم اعمالی را به شب نسبت می‌دهد که چون راهنمایی و اشارتی ذهن را به سوی مقصودش سوق می‌دهد (آیا شب مراقب اوست؟). شب به انگیزه مراقبت دست بر زیر سر راوی

می‌نهد؛ اما این کار برای او یادآور خاطراتی است که ذهن سودازده او را مغشوش‌تر می‌کند؛ اما باز در انتهای سطر نهم و دهم یادآور می‌شود که از شب سخن می‌گوید و با این کار خواننده را از عمق شعر بیرون می‌کشد و به همان شب پاییزی و بارانی رهنمون می‌کند. در سطر یازدهم باردیگر با آوردن صفات انسانی مخاطب را به عمق شعر می‌کشاند. اکنون همه رمزها گشوده می‌شود؛ شب چون پرستاری سیاه‌پوش، خاموش و مهربان که گویی وخامت حال بیمارش او را نیز متأثر کرده و موجب دل برکندن از او شده است، بر بالین این بیمار اشک می‌ریزد.

۲-۲-۱-٤. نوع تصاویر

شعر حاضر با وجود وصف‌های فراوان، سراسر یک تصویر است. دلیل این فرضیه ساختار پیوسته و منسجم شعر است که به‌واسطه نوع خاصی از نماد، به نام اندراموار شعر را زیر سیطره خود گرفته است. این نماد، که نمونه دیگر آن شعر «درخت» سیاوش کسرایی را به یاد می‌آورد، موضوعی است که در وحدت بخشی و انسجام به محور عمودی و فرم ذهنی شعر کمک شایانی می‌کند. پس دلیل تک تصویری‌بودن شعر می‌تواند همین مورد باشد. شب در این شعر نمادی اندراموار است که در ابتدای شعر مطرح و در انتهای آن خلق می‌شود.

این تصویر واحد از نظر نوع کارکرد در حوزه تصاویر عمق و درون‌گرا قرار می‌گیرد و دلیل آن نیز خطور ناخودآگاه به ذهن شاعر و غور در امور نامحسوس در حوزه تصاویر اتفاقی، بهره‌گیری از واژه‌های عینی و امور انتزاعی برای بیان و توصیف واژه‌ای محسوس در حوزه تصاویر مجازی و سطح اندیشگی به دلیل درون‌گرایی، چند زاویه‌ای بودن و استفاده از نماد در تصاویر است.

۲-۳. بررسی تصویر در اشعار کوتاه سپید

۲-۳-۱. تصویر در اشعار کوتاه شاملو

۲-۳-۱-۱. مُحاق

به گوهر مراد/ به نوکردن ماه/ بر بام شدم/ با عقیق و سبزه و آینه.
داسی سرد بر آسمان گذشت/ که پرواز کبوتر ممنوع است.
صنوبرها به نجوا چیزی گفتند/ و گزمگان به هیاهوی/ شمشیر در پرندگان نهادند.

ماه برنیامد (شاملو، ۱۳۷۲: ۳۲).

۲-۳-۱-۱-۱. محتوا

بیان ناکامی شاعر در امری که قصد انجام آن را دارد و عامل یا عواملی مانع به وقوع‌پیوستن آن شده‌اند، ازلحاظ محتوایی گویای اجتماعی و سیاسی بودن شعر اوست.

۲-۳-۱-۱-۲. عناصر تصویرآفرین

عنصر تصویرآفرین در این شعر تشخیص و استعاره است و فضاسازی در ساخت کلی بند نوعی وحدت مضمونی و یکدستی ایجاد کرده است.

۲-۳-۱-۱-۳. تصاویر

ایجاز در این شعر به ایجاد حذف‌هایی در آن منجر شده است که دریافت مضمون را اندکی مشکل می‌کند. این ایجاز در ساحت لفظ و معنی اعمال می‌شود و بر تصویر، که حاصل برخورد تخیّل شاعر با پدیده‌ها و طبیعت اطراف است و باید در قالب کلمات ترسیم شود، تأثیر می‌گذارد.

فضای شعر با عناصر مثبتی چون گوهر مراد، عقیق، سبزه و آینه شروع می‌شود و به نظر می‌رسد باوری قدیمی در این شعر نهفته باشد که به ایجاد این چند سطر منجر شده است. وجود عنصری از همان عناصر زندگی و معیشت عامه، که در چند سطر گذشته آمده بود، به شکل غیرعادی فضای شعر را به هم می‌ریزد؛ مثلاً داس سرد که باید وسیله گسترش رزق و برکت باشد، در حالی‌که سرد است بر آسمان می‌گذرد (با این قرینه و شکل ظاهری داس، ذهن به سمت ماه رهنمون می‌شود که این داس سرد جایگزین ماه شده است). با گذر داس سرد همه آنچه تا پیش از این معمول بوده است، ممنوع اعلام می‌شود؛ پرواز کبوترها، فضای رعب و وحشت‌آور با پچ‌پچ صنوبرها و هیاهوی گزمگان (ورود یک عنصر انسانی به شعر قرینه‌ای برای کشف معنای اصلی و زیرین آن) به اوج می‌رسد دیگر خبری از داس سرد نیست؛ زیرا او مأموریت خود را انجام داده و تجمّع آب و آینه، سبزه و عقیق و برآمدن ماه نو را به اطلاع

گزمگان رسانده است. تصویر مرکزی و کانونی شعر، گوهر مراد یا همان طلوع ماه است و همه اتفاقات شعر حول همین هدف در گردش‌اند.

۲-۳-۱-۱-٤. نوع تصاویر

تصاویر این شعر به دلیل بهره‌گیری از عنصر نماد و انواع آن (چه سمبل‌های عامیانه، چه سمبل‌های اجتماعی و سیاسی) این شعر را از نظر حقیقت و مجاز در حوزه تصاویر مجازی، و از نظر کارکرد، جزء تصاویر اتفاقی قرار می‌دهند. سطح اندیشگی تصاویر با توجه به عینیت‌بخشی و تشخیص در آن‌ها و استفاده از نماد، جزء تصاویر عمیق و درون‌گرا قرار می‌گیرد.

۲-۳-۱-۲. طرح

شب با گلوی خونین/ خوانده است/ دیرگاه/ دریا نشسته سرد/ یک شاخه/ در سیاهی جنگل/ به سوی نور/ فریاد می‌کشد (همان: ۵۱).

۲-۳-۱-۲-۱. محتوا

محتوای سمبولیک این شعر بر کسی پوشیده نیست؛ زیرا استفاده شاعر از نمادهایی که در دوره خودش به ابتذال کشیده شده‌اند، گویای این خاصیت است.

۲-۳-۱-۲-۲. عناصر تصویرآفرین

استفاده از نمادها و ترسیم فضا با استفاده از تشخیص، تناسب، مراعات نظیر و... در تصویر آفرینی به شکل گسترده مؤثر است.

۲-۳-۱-۲-۳. تصاویر

ایجاد فضای خفقان و سکوت مرگ‌آور در جامعه با خواندن شب با گلوی خونین، سردی دریا و شکست این سکوت با فریاد شاخه در میان جنگل به سمت نور به طرز ماهرانه‌ای رسم شده است.

در طرح بالا همه اجزای شعر به‌طور هم‌زمان در ایفای معنا و ترسیم فضا، نقش یکسانی دارند. گستردگی تصویر، یعنی خیمه زدن آن بر کل شعر در اینجا نیز قابل

مشاهده است؛ اما آنچه تعیین‌کننده‌تر از بقیه به نظر می‌رسد، استفاده از فعل‌هایی است که چون کارگردانی برای بازیگران شعر (شب، دریا، شاخه، جنگل و نور) تعیین تکلیف می‌کند. استفاده از این جاندارانگاری و فعل‌هایی که در نمادین کردن شعر نقش عمده‌ای دارند، تصویر آن را دیریاب‌تر و هنری‌تر می‌کند.

۲-۳-۱-۲-٤. نوع تصاویر

تصاویر شعر مذکور چون دیگر تصاویر شعر سپید، به دلیل بهره‌گیری از عنصر نماد و استعاره همچنین بهره‌گیری از عناصر حسی و جاندارانگاری برای تحرّک بخشیدن و پویایی به تصاویر از نظر کارکرد، حقیقت، مجاز و سطح اندیشگی به ترتیب در حوزه تصاویر اتفاقی، مجازی و تصاویر عمیق قرار می‌گیرند.

۲-۳-۱-۳. باران

آنگاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم/ در آستانه پرنیلوفر/ که به آسمان بارانی می‌اندیشید/ و آنگاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم/ در آستانه پرنیلوفر باران/ که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود/ و آنگاه بانوی پر غرور باران را/ در آستانه نیلوفرها/ که از سفر دشوار آسمان باز می‌آمد (شاملو، ۱۳۷۵: ۴۷).

۲-۳-۱-۳-۱. محتوا

وصف بانوی محبوب و مغرور شاعر در ظاهر کلام شعر او را به تغزّل‌گونه‌ای بدل کرده است که در هریک از صحنه‌ها، موقعیت مکانی واحدی دارد و تغییراتی که محیط بر وی گذاشته است. به تناسب این قرینه می‌توان این‌گونه برداشت کرد که شعر با چنین بیان باشکوه و حماسی قصد وصف معشوق را نداشته و بی‌شک مقصود و نیّت دیگری ملازم با ذهنیت شاعر، وی را به سرودن این شعر وادار کرده است.

۲-۳-۱-۳-۲. عناصر تصویرآفرین

استفاده از عنصر تشبیه، جاندارانگاری و ترسیم فضا با استفاده از بیان حماسی و مراعات نظیر.

۲-۳-۱-۳-۳. تصاویر

در شعر مذکور با سه تصویر مواجه هستیم. این سه تصویر، درواقع سه موقعیت از تصویری واحد هستند و به‌وسیله عناصری که ذکر شد و جداسازی بندها از یکدیگر، فضای متفاوتی به خود گرفته‌اند. تصویر اول بانوی مغرور و پرشکوهی است که در اندیشه باران و در آستانه وقوع اتّفاقی بارانی ایستاده است. در تصویر دوم اتفاق بارانی افتاده و باد، بانوی مغرور و پرشکوهِ عشق عاشق را دستخوش بازی کرده است. در تصویر سوم نیز بانوی عشق شاعر، تن به باران سپرده و به بانوی باران تبدیل شده، در متن اتفاق بارانی تن به بازی‌های حادثه سپرده است و اکنون به سوی شاعر بازمی‌گردد. در این سه تصویر، که سه مرحله عشق را بیان می‌کنند و به لحاظ زمانی به همین ترتیبی قرار می‌گیرند که در شعر آمده‌اند، واژه‌هایی مانند باران، باد شوخی که پیراهن معشوق را دستخوش خویش می‌کند و سفر دشوار آسمان و ترکیباتی نظیر «بانوی پرغرور عشق»، «آستانه پرنیلوفر باران»، «پیراهن، باد» و «بانوی پرغرور باران» قرینه‌هایی هستند برای درنظرگرفتن معانی ثانویه کلمات. دگردیسی تصویر مرکزی (امر یا شخصی که ماهیت خود را به‌واسطه اتفاقی دگرگون می‌کند) از ابتدا تا به انتهای شعر است که موجب خلق این سه صحنه پیاپی، پشت سر یکدیگر شده است. در اینجا به نظر می‌رسد شاعر از بیان این مسیر قصد دارد مفهومی را بیان کند مهم‌تر از آنچه در ظاهر به نظر می‌رسد.

۲-۳-۱-۳-٤. نوع تصاویر

تصویر فوق قصد دارد مطلبی درونی یا مطلبی را که گفتنش از نظر شاعر جایز نیست و از عناصر حسی، نمادها و استعاره‌های فراوانی یاد کرده است، بیان کند. بدین ترتیب تصاویر این شعر از نظر حقیقت و مجاز در حوزه تصاویر مجازی، ازنظر سطح اندیشگی و نوع کارکرد هم جزء تصاویر اتفاقی عمیق قرار می‌گیرند. این فن تصویرآفرینی- اغلب در شعرهای کوتاه به خاطر محدود بودن عرصه کلام به‌کار گرفته می‌شود- در اشعار کوتاه شاملو نمود بارزی دارد.

۲-۳-۲. تصویر در اشعار کوتاه سهراب سپهری

۲-۳-۲-۱. تارا

از طارم فرود آمدم، کنار برکه رسیدم/ ستاره‌ای در خواب طلایی ماهیان افتاد، رشته عطری گسست، آب از سایه افسوسی پر شد/ موجی غم را به لرزش نی‌ها داد/ غم را/ از لرزش نی‌ها چیدم به طارم برآمدم به آیینه رسیدم/غم از دستم در آیینه رها شد، خواب آیینه شکست/ از طارم فرود آمدم میان برکه و آیینه گویا گریستم (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

۲-۳-۲-۱-۱. عناصر تصویرآفرین

بهره‌گیری از صور خیال مثل تشبیه، استعاره و ...، استفاده از حس‌آمیزی، جاندارانگاری و... .

۲-۳-۲-۱-۲. تصاویر

در شعر فوق با روایتی خواب‌گونه روبه‌رو هستیم که در هاله‌ای از ابهام پوشیده شده است. این خصلت، که برخاسته از بوطیقای سوررئالیستی حاکم بر اشعار سهراب سپهری است، تصاویر را شفاف و آن‌گونه که با چشم حس دیده می‌شود، نشان نمی‌دهد؛ بلکه ما را در فضایی خواب‌گونه با ابعادی درهم و مبهم مواجه می‌کند. در این شعر نیز قاعده همین است. این ابهام و ترافیک تصویرها به همراه عناصری در تصویرآفرینی خاص سپهری دخیل هستند؛ عناصری چون حس‌آمیزی در ترکیباتی مانند رشته عطر، ترکیبات استعاری چون سایه افسوس و خواب آینه و تشبیهات مضمری از جمله تشبیه غم به میوه.

از جمله عوامل دیگر در این تصاویر انتزاعی‌بودن است که دلیل آن توجه سپهری به عوامل درونی و وجدانیات است. آنچه در این شعر با آن روبه‌رو هستیم، تصویر فردی است که غم را در لحظه‌ای به دست می‌آورد و در لحظه از دست دادنش برای آن می‌گرید.

۲-۳-۲-۱-۳. نوع تصاویر

تصویر خیمه‌وار و گسترده شعر که در ساحت کلی برخلاف شعرهای دیگر سهراب، انسجام خاصی دارد، جملات را کوتاه و تصاویر را فشرده می‌کند و به تبع آن، از نظر

سطح اندیشگی آن‌ها عمیق‌تر کرده است. این تصاویر از نظر کارکرد در حوزه تصاویر اتفاقی و حقیقت و مجاز، در دسته تصاویر مجازی قرار می‌گیرند.

۲-۳-۲-۲. محراب

تهی بود نسیمی/ سیاهی بود و ستاره‌ای/ هستی بود و زمزمه‌ای/ لب بود و نیایشی/ من بود و تویی/ نماز و محرابی (همان: ۱۸۹).

۲-۳-۲-۲-۱. عناصر تصویرساز

تقابل و همراهی بین دو کلمه به همراه هم، مانند سیاهی و ستاره که در بعضی موارد با هم حالت تضادگونه ایجاد می‌کنند؛ امّا این تضاد، ضدیت محض نیست، بلکه بیشتر حالت مکمّل بودن را می‌رساند.

۲-۳-۲-۲-۲. تصاویر

شاعر در این قسمت با قراردادن دو واژه در دو سوی واو معیت، کلماتی ساخته است که به نظر می‌رسد تکمیل‌کننده معنای واحدی هستند که در پایان شعر با آن مواجه می‌شویم. گویی این کلمه‌ها تکه‌های جورچینی هستند که هرچه پیش می‌رود، تصویر واضح‌تری از خلوت عاشقانه بنده‌ای با معبود خویش را به نمایش می‌گذارد؛ انگار که شاعر با مطرح کردن سویه دوم هرکدام از سطور، به سویه اول هویت و معنا می‌بخشد. پوچی را با نسیم، تاریکی را با نور ستاره، هستی را با زمزمه حق یا هر زمزمه‌ای که لب را به نیایش بگشاید و بنده را با همان تویی که با همه توها تفاوت دارد.

۲-۳-۲-۲-۳. نوع تصاویر

بهره‌گیری سپهری از عناصر انتزاعی چون هستی، تهی‌بودن و ایجاد ارتباط بین دو عنصری که در نگاه نخست هیچ ارتباطی بین آن‌ها مشاهده نمی‌شود، سبب شده است تصاویر این شعر از نظر سطح اندیشگی، نوع کارکرد و حقیقت و مجاز به ترتیب در ردیف تصاویر عمق، اتفاقی و مجازی قرار گیرند.

۲-٤. تصویر در شعرهای کوتاه دوره انقلاب اسلامی

انقلاب اسلامی و به تبع آن هشت سال دفاع مقدّس، مثل هر حادثه اجتماعی و تاریخی دیگری جریان‌ساز و شوک‌برانگیز و حتی اثرات جانبی آن در همه جنبه‌های زندگی فردی و اجتماعی ملت ایران به وضوح قابل مشاهده است. از آنجا که محرّک تغییر جهت یافتن ادبیات در این دوران، خود انقلابی بزرگ بود، شور، هیجان و فریاد را برایش به ارمغان آورد و نتیجه این تحولات پدیدآمدن شعری بود که مانند شعر مبارزه در دوره مشروطه، در پهنه میدان هماورد می‌جست (حسن‌لی،۱۳۹۱: ۶۵).

۲-٤-۱. تصویر در اشعار کوتاه محمدرضا شفیعی‌کدکنی

شعرهای کوتاه شفیعی‌کدکنی در زمینه‌های اجتماعی، بیشتر در خدمت محتوی هستند و زیبایی‌آفرینی در آن‌ها اندک است. به دلیل همین محتواگرایی تصاویر، این اشعار از نظر نوع کارکرد تصاویر اثباتی هستند؛ البته این امر ویژگی مشخص و بارز شعر انقلاب است و در اشعار کوتاه که مجال برای توصیف اندک است، این مشخصه بیشتر نمود پیدا می‌کند.

۲-٤-۱-۱. پاسخ

هیچ می‌دانی چرا چون موج/ در گریز از خویشتن پیوسته می‌کاهم؟/ زان که بر این پرده تاریک این خاموشی نزدیک/ آنچه می‌خواهم نمی‌بینم/ آنچه می‌بینم نمی‌خواهم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۵).

۲-٤-۱-۱. عناصر تصویرآفرین

استفاده از وزن عروضی متناسب مضمون، تشبیه، استعاره و عکس.

۲-٤-۱-۲. تصاویر

شاعر در شعر بالا خود را به موجی مانند کرده و حیرانی خود را با به تصویر کشیدن حالات امواج با هنرمندی به نمایش گذاشته است. سپس با آوردن استعاره «پرده تاریک»، که منظورش این جهان و احتمالاً اوضاع روزگار سرایش شعر است و تناسب

آن با تشبیه بعدی‌اش، یعنی شب، به آرایه بدیعی عکس گریز زده تا با آن ناکامی‌ها را به نمایش بگذارد.

۲-٤-۱-۱-۳. نوع تصاویر

تصاویر شعر بالا از نظر کارکرد در حوزه تصاویر اثباتی، از منظر حقیقت و مجاز جزء تصاویر مجازی و از نظر اندیشه در گروه تصاویر برون‌گرا قرار می‌گیرد.

۲-٤-۱-۲. تردید

گفتم بهار آمده/ گفتی: اما درخت‌ها را/ اندیشه بلند شکفتن نیست/ گویا درخت‌ها/ باور نمی‌کنند که این ابر/ این نسیم، پیغام آن حقیقت سبز است/ آری بهار جامه سبزی نیست/ تا هرکسی هر لحظه‌ای که خواست/ به دوشش بیفکند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۹).

۲-٤-۱-۲-۱. عناصر تصویرآفرین

استفاده از استعاره‌ها، کلان‌نماد درخت و تداعی‌های ذهنی شاعر با حوادث اجتماعی.

۲-٤-۱-۲-۲. تصاویر

شاعر با به‌کارگیری لایه‌ای زیرین برای شعرش به کل شعر حال و هوایی استعاره‌گونه داده است. استفاده از کلان‌نماد درخت، که در اشعار شفیعی یکی از پربسامدترین نمادها است، به این حال و هوای استعاری یکپارچگی بیشتری می‌بخشد. شعر مذکور گویای حادثه‌ای اجتماعی است در روزگاری که هیچ‌چیز بر وفق مراد نیست و شاعر این را دریافته که اگر نسیمی از این هوای داغ و سوزان گذر می‌کند، امری نیست که بتوان برای همیشه بدان دلخوش کرد.

۲-٤-۱-۲-۳. نوع تصاویر

تصاویر شعر براساس نوع کارکردشان جزء تصاویر اثباتی، از نظر حقیقت و مجاز جزء تصاویر مجازی و از منظر سطح اندیشه به دلیل استفاده از صور خیال عمیق و چندوجهی چون نماد، جزء تصاویر عمیق قرار می‌گیرند.

۲-٤-۲. تصویر در اشعار کوتاه سلمان هراتی

من چیستم/ یک صفحه سیاه/ در دفتر سترگ حیات/ آموزگار وجود/ یک لکه درشت نور/ در جان من گذاشت/ که با تشییع هر شهید/ تکثیر می‌شود (هراتی، ۱۳۶۸: ۴۹).

۲-٤-۲-۱. عناصر تصویرآفرین

تشبیه، تداعی آزاد ذهنی.

۲-٤-۲-۲. تصاویر

سلمان هراتی، شاعر انقلابی، آرمان‌های خاص خودش را دارد که در اشعارش تکرار می‌شود. اعتقاد خاص او به شهادت یکی از مضامین شعری اوست که برخاسته از یکی از همین آرمان‌هاست و در این شعر به شکل نوری نمود پیدا کرده است که موجب روشنایی وجود شاعر می‌شود.

تشبیهات و ترکیباتی چون «روزگار به دفتر سترگ»، «خداوند به آموزگار وجود»، «صفحه سیاه و نوری که در جان شاعر نهاده شده است» در آفرینش تصویر مؤثر است؛ اما تکمیل‌کننده تصویر در سطر آخر شعر است که پرده ابهام از کل تصویر برمی‌دارد.

۲-٤-۲-۳. نوع تصاویر

تصاویر در این شعر براساس کارکرد، تصویر اثباتی، از نظر حقیقت و مجاز تصویر مجازی و از منظر سطح اندیشه جزء تصاویر سطحی قرار می‌گیرد.

۲-٤-۲-٤. کسوف دل

سجاده‌ام کجاست؟ می‌خواهم از همیشگی این اضطراب برخیزم/ این دل‌گرفتگی مداوم شاید/ تأثیر سایه من است/که این‌سان/ گستاخ و سنگوار/ بین خدا و دلم ایستاده‌ام/ سجاده‌ام کجاست؟ (هراتی، ۱۳۶۸: ۳۲).

۲-٤-۲-۵. عناصر تصویرآفرین

استفاده از جان‌بخشی به اشیا (استعاره مکنیه)، بهره‌گیری از نمادهای عرفانی، ترکیب‌های جدید، واج‌آرایی و صدامعنایی.

۲-٤-۲-٦. تصویر

این شعر از همان نقطه آغاز، یعنی «عنوان» خواننده را وارد فضایی خاص می‌کند. دلیل نسبت‌دادن کسوف به دل، در پایان شعر برای خواننده آشکار می‌شود. آغاز شعر با سؤالی است که حکایت از جست‌وجوی گمشده‌ای است و از جدایی‌ها شکایت دارد و خواننده را به فضایی معنوی وارد می‌کند که با تکرار صامت S در شعر سکوت دلپذیری را حاکم و مخاطب را به آن دعوت می‌کند. با استفاده از ترکیباتی چون «همیشگی این اضطراب» و «دل‌گرفتگی مداوم» (سیاهی و تیرگی ناشی از کسوف) می‌توان به این نکته پی برد که شاعر با یافتن سجاده‌اش قصد دارد از روال همیشگی پدیده یا احساسی رها شود که تحت‌تأثیر سایه‌ای به‌وجود آمده است. این سایه با توجه به فضای معنوی شعر، به نفس اماره بی‌شباهت نیست. شاعر صفات گستاخ و سنگوار را تحت‌تأثیر همین نفس به‌خود نسبت می‌دهد که میان شاعر با معبودش فاصله انداخته است.

۲-٤-۲-۷. نوع تصویر

شعر که تنها انعکاس باوری مذهبی در دل شاعر است، از نظر سطح اندیشه و کارکرد ممکن است اندیشه‌ای برون‌گرا و کارکردی اثباتی داشته باشد و از نظر استعاره و مجاز آن در دسته تصاویر مجازی قرار بگیرد.

۲-۵. شعرگفتار

شعرگفتار تلاش می‌کند از زبان رسمی و فاخر ادبی فاصله بگیرد و از امکانات زبان روز مردم استفاده کند. این شعر با کلی‌گویی‌های شعر گذشته بیگانه است؛ به‌عبارت‌دیگر با تلاش برای نزدیک‌شدن به زبان عامه و لحن تخاطبی، از دشواری‌های زبان ادبی و فاخر گذشته فاصله گرفته، با تکیه بر اطناب‌های فراوان در میانه و نیز دشواری در تمام‌کردن شعر، برای خویش هویتی تقریباً مستقل به وجود آورده است «مخاطب در این اشعار معمولاً معشوق است و شعر عاشقانه و اکثراً لحن شعر است که بدان هویت می‌بخشد» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱۵).

۲-۵-۱. تصویرآفرینی در شعر گفتار

تخیّل در شعر گفتار به دلیل پیوندی که این نوع شعر با زبان عامیانه دارد و نیز به دلیل جزئی‌نگری شاعرانش در مسائل انتزاعی، از هرگونه پیچیدگی و افراط عاری است «این سادگی نه‌تنها به ساختار زبان آسیب نمی‌زند، بلکه نوعی صمیمیت و بی‌پیرایگی در زبان روی می‌دهد که سبب دریافت راحت‌تر مخاطب می‌گردد» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۸۱-۳۸۰).

بر مبنای دو ساختار حاکم بر شعرگفتار، شاهد گوناگونی تصاویر هستیم:

- تصاویر ساده و شهودی (در شعر شاعران گفتاری متعارف):

با دست که می‌وزد/ و راه و چراغ، ستاره، چشم ریحان/ و طعم چای، مزه ماه چند حبه قند/ و گفت و لطفی ساده به سایه ایوان (صالحی، ۱۳۸۶: ۱۲۱).

- تصاویر مبهم و پیچیده (در شعر شاعران گفتاری معنا گریز): گاه نیز در شعر شاعرانی که بیش از اندازه به نقش زبان و بازی‌های زبانی اهمیت می‌دهند، شعرگفتار از حالت روانی و سادگی خود خارج شده است و بیانی نامتعارف به خود می‌گیرد:

آب در واژه/ سنگ از وضوی سایه رقم می‌خورد
وگرنه آفرینش اشیا/ در وهمِ شب/ کامل نمی‌شود (صالحی، ۱۳۸۶: ۹۸).

۲-۵-۱-۱. بررسی تصویر در اشعار کوتاه سیدعلی صالحی

۲-۵-۱-۱-۱. حالا بیا برویم

حالا بیا برویم/ برویم پای هر پنجره/ روی هر دیوار/ بر سنگ هر دامنه/ خطی از خوابِ دوستت دارمِ تنهایی را/ برای مردمان ساده بنویسیم/ مردمان ساده بی‌نصیبِ من/ هوای تازه می‌خواهند! ترانه روشن، تبسم بی‌سبب و / اندکی حقیقتِ نزدیک به زندگی (همان: ۳۶).

۲-۵-۱-۱-۱-۱. تصویر

پاشیده‌شدن رنگ زندگی بر صفحه این شعر مانند شعر قبل، یکی از عوامل اصلی نقش‌آفرین در ترسیم فضای حاکم بر شعر است که آن را با زبان و سبک گفتاری هماهنگ می‌کند. وجود تشبیهی در مرکز شعر «خطی از خواب دوستت دارم تنهایی»

این فضای طبیعی و لطیف را به متن زندگی وارد کرده و پس از آن است که ترکیب‌های چون «مردمان ساده»، «مردمان ساده بی‌نصیب»، «ترانه روشن»، «تبسم بی‌سیب» و «حقیقت نزدیک به زندگی» وارد شعر می‌شوند. در این ترکیب‌ها انتخاب صفت‌ها بر مبنای جاندارانگاری، حس‌آمیزی و لطافت شاعرانه به شکلی انجام شده که در سطر سطر شعر، روح زندگی و احساس خواننده را برمی‌انگیزد.

۲-۵-۱-۱-۱-۲. نوع تصاویر

شعر بالا به دلیل استفاده‌کردن از جزئیات امور و انتزاعی و محسوس‌بودن تصاویر، همچنین استفاده از تشبیه و ترسیم فضا در شعر، تصاویری دارد که از نظر کارکرد در حوزه تصاویر اثباتی قرار می‌گیرند؛ زیرا هدف اثبات امری و فراخواندن بدان است. گفتنی است، از نظر ساختار در حوزه تصاویر مجازی قرار می‌گیرند؛ زیرا حاصل شهود شخصی شاعرند و از نظر سطح اندیشه تصاویری برون‌گرا، جزئی‌نگر و سطحی هستند.

۲-۵-۱-۱-۲ گریز

چاره‌ای جز دریا ندارد/ رودخانه‌ای که از چشم‌ها می‌گذرد/ پیراهنم را اگر باد نبرد/ بر مژگان نمناک شاخه درختی/ که از آن رستگار شوم... می‌یابی (همان: ۶۷).

۲-۵-۱-۱-۲-۱. تصویر

استفاده از عناصر تصویرآفرینی چون تشبیه در ابتدای شعر تصویری را پدید می‌آورد که به غمگین‌بودن فضای شعر کمک زیادی می‌کند. استفاده از جاندارانگاری‌های غریب و برش‌های ناگهانی جملات شعری به بیان رازآلود بودن آن دامن زده که می‌توان دلیل این امر را کم بودن مجال شعری شاعر دانست.

۲-۵-۱-۱-۲-۲. نوع تصویر

تصویر کلی در شعر مذکور به دلیل استفاده از تشبیه، جاندارانگاری، دید خاص شاعرانه و فضاسازی از نظر کارکرد، در حوزه تصاویر اتفاقی، از منظر ساختار جزء تصاویر مجازی و از نظر سطح اندیشه جزء تصاویر عمیق به شمار می‌آید. به نظر

پژوهندگان آنچه سبب عدول از ویژگی‌های عادی و فرم معمول زبان شعر گفتاری در تصویرآفرینی شده، ایجاز و فشردگی آن در بیان، زبان، صور خیال و معناست.

۲-٦. بررسی تصویر در اشعار فرانو

شعر فرانو در دهه هشتاد توسط حلقه شاعران فرانو در آستارا مطرح شد و با مجموعه «بفرمائید بنشینید صندلی عزیز» (۱۳۸۴) به‌صورت مکتوب درآمد. حلقه فرانو که شاعرانی چون اکبر اکسیر، منصور بنی‌مجیدی، داود ملک‌زاده، آرش نصرت‌اللهی و افشین خدامراد را در برمی‌گیرد، در دهه هشتاد کار خود را به‌طور جدی درپیش‌گرفت.

۲-٦-۱. تصویر در اشعار کوتاه اکبر اکسیر

۲-٦-۱-۱. اخطار

از آجیل سفره عید/ چند پسته لال مانده‌است/ آن‌ها که لب گشودند خورده شدند/ آن‌ها که لال مانده‌اند می‌شکنند/ دندان‌ساز راست می‌گفت/ پسته لال سکوت دندان‌شکن است! (اکسیر، ۱۳۹۰: ۴۱).

۲-٦-۱-۱-۱. نوع تصویر

شاعر با بیان خبری، جاندارانگاری و ایجاد تناقض، طنزی سروده که با ترسیم فضا و رنگ مراعات نظیرها بدان قوّت بخشیده است. این تصویر از پارادوکس‌ها برای انعکاس مشکل اجتماعی بهره گرفته است و براساس نوع کارکرد در حوزه تصاویر اثباتی، بر اساس فرم ساختار جزء تصاویر زبانی و براساس سطح اندیشگی جزء اشعار برون‌گرا با تصاویر سطحی است.

۲-٦-۱-۲. راز بقا

کانگروها همه‌جا هستند/ آستارا یا استرالیا، چه فرقی می‌کند؟/ با آنکه چهارپایند/ روی دو پا راه می‌روند/ با آنکه بال ندارند، خوب می‌پرند/ خسته که شدند/ روی دم خود می‌ایستند و کیسه می‌دوزند/ کیسه‌داران، همه‌جا هستند! (همان: ۴۰).

۲-٦-۱-۲-۱. نوع تصویر

بهره‌گیری از فن مقایسه در این شعر سبب به‌وجود آمدن دو جنبه فکری در ذهن مخاطب می‌شود؛ خصوصیات کانگرو و خصوصیات انسان. درنهایت با گذری به

ضرب‌المثل یا عبارتی کنایی، تصویری آفریده می‌شود که ضمن بیان اشتراکاتی میان انسان و حیوان مذکور، آرایه استخدام را به‌کار می‌گیرد. این تصویر از نظر کارکردی تصویری اتّفاقی، از نظر ساختاری تصویری زبانی و از نظر اندیشه تصویری برون‌گراست.

۲-٦-۲. بررسی تصویر در اشعار کوتاه سیدعلی میرافضلی

هر که باران باشد/ روی چشم همه پنجره‌ها جا دارد (میرافضلی، ۱۳۹۴: ۵).

۲-٦-۲-۱. تصویر

استفاده از استعاره، تشخیص و کنایه این شعر را به تابلوگونه‌ای تبدیل کرده است که به‌کارگیری مصوت بلند â و کوتاه، و مکث‌دار خواندن مصوت‌های کوتاه، جنبه شنیداری آن را با صدای باران تقویت می‌کند؛ بدین منظور این تصویر شنیدنی، خواندنی و دیدنی از نظر کارکرد جزء تصاویر اتّفاقی، از نظر فرم و ساختار جزء تصاویر زبانی و از منظر سطح اندیشه جزء تصاویر عمیق قرار می‌گیرد.

هیچ لبخندی نیست/ که به یک ذهنیت ساده/ مسیرش برسد/ پشت هر بارانی مه سنگینی هست (همان،۸۳).

۲-٦-۲-۲. تصویر

شعر مذکور که اسلوب‌الحکیمی در آخر آن به تکامل معنا کمک می‌کند، تقریباً بوطیقای سورئال سبک هندی را به یاد می‌آورد. سطر آخر شعر انگار تابلوی راهنمایی است که ذهن خلّاق و هشیار خواننده را هدایت می‌کند. پس تصویر این شعر با بیان لطیف و نمناک بارانی خویش از نظر سطح اندیشه عمیق، از نظر کارکرد، اتّفاقی و از نظر حقیقت و مجاز تصویری مجازی است.

کوه زیباست/ خاصه وقتی که بر شانه‌هایش/ ماه سر می‌گذارد (همان: ۳۲).

۲-٦-۲-۳. تصویر

آغاز هریک از سطرهای این شعر با کلمه‌ای است که افزون بر نقش محوری در تصویر شعری، بدان شکوه و جلالی حماسی می‌بخشد؛ شکوهی لایق و درخور کوه استوار هنگام سرگذاشتن ماه بر شانه‌اش. تکمیل‌کننده این تصویر، جاندارانگاریِ بجای

آن، یعنی سطر آخر است که شگفتی حاصل از تصویر را در ذهن خواننده دوچندان می‌کند؛ بنابراین تصویر شعر فوق از نظر کارکرد در حوزه تصاویر اتفاقی، از نظر عمق در حوزه تصاویر عمیق و از نظر ساختار در حوزه تصاویر مجازی قرار می‌گیرد.

۳. نتیجه‌گیری

حاصل بررسی تصویر به‌عنوان شاخصه تعیین‌کننده در اشعار کوتاه نشان می‌دهد که از ابتدای دوره معاصر تاکنون همه جریان‌هایی که بنیان خود را بر کوتاهی و ایجاز نهاده بودند، تصویر را به‌منزله عضوی ثابت در کنار ایجاز حفظ می‌کردند؛ بنابراین حضور فعال و پررنگ تصاویر پابه‌پای ایجاز می‌تواند فصل ممیّزی باشد برای بازشناسی اشعار کوتاه به شکل تخصصی و کوتاهی اشعار به شکلی عام؛ زیرا در پی همین بررسی‌ها دریافت می‌شود در جریان‌هایی که کوتاهی جزو ملاک‌های تعیین‌کننده آن نیست، تصویر عضوی فرعی یا درنهایت زیبایی‌آفرین است که با توجه به موقعیت شعر از آن استفاده می‌شود.

در بررسی تصاویر از نظر کارکردی، سطح اندیشه و ساختار و فرم می‌توان نتیجه گرفت که کوتاهی شعر در جریان‌های غیرتخصصی مثل نیمایی، سپید، انقلاب و ... که اشکال بلند به فراوانی در آن‌ها یافت می‌شود، نمی‌تواند بر نوع کارکرد سطح اندیشه و ساختار و فرم تصویر تأثیرگذار باشد؛ زیرا با توجه به اهداف شعر و نوع تصویرآفرینی آن، تصویر در سه جریان مذکور کاملاً متفاوت و غیرقابل‌پیش‌بینی عمل می‌کند؛ اما شعرها در جریان‌های کوتاه تخصّصی مثل شعر ایجاز، حجم، شعرک، هایکو، فرانو و ... با توجه به خصوصیات سبکی حاکم بر آن‌ها می‌توانند پیرو خط مشی حاکم بر جریان خویش باشند.

در جریان‌هایی مثل شعر فرانو،که تکیه بیشتر بر زبان است، تصاویر از نظر کارکرد در حوزه تصاویر اتّفاقی، از نظر فرم و ساختار در حوزه تصاویر زبانی قرار می‌گیرند و در این نوع ادبی به لحاظ کارکرد طنزگونه و انتقادی، بیشتر از نوع سطح هستند؛ اما جریان‌هایی مثل شعرک، هایکو و شعر ایجاز با توجه به تکیه فراوان بر تصویرگرایی، از ابزارهای مختلفی برای آفرینش آن بهره می‌گیرند؛ گاه از شیوه‌های زبانی و گاه از شیوه‌های مجازی. بدین‌ترتیب تصویر این اشعار از نظر کارکرد متفاوت؛ اما اغلب در

حوزه تصاویر اتّفاقی، از نظر فرم و ساختار در حوزه تصاویر زبانی و از نظر سطح اندیشه در دسته تصاویر عمق جای می‌گیرند.

منابع

- اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۶۰)، **از این اوستا**، تهران: مروارید.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰)، **زمستان**، تهران: زمستان.
- اکسیر، اکبر (۱۳۸۴)، **بفرمایید بنشینید صندلی عزیز**، تهران: نیم‌نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰)، **پسته لال سکوت دندان‌شکن است**، تهران: مروارید.
- براهنی، رضا (۱۳۸۰)، **طلا در مس (در شعر و شاعری)**، ج/۲، تهران: زریاب.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)**، تهران: اختران.
- جعفری، محمود (۱۳۸۷)، **شعر کوتاه در یک نگاه**، مجله شعر، شماره ۶۱، مهر، صص ۶۳ – ۴۴.
- جعفری قریه‌علی، حمید (۱۳۹۲)، **بررسی ویژگی‌های سبکی شعرک‌ها**، فصلنامه بهار ادب، شماره دوم تابستان ۱۳۹۲، صص ۱۳۱–۱۵۰.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹)، **هشت کتاب**، تهران: گفتمان اندیشه معاصر.
- شاملو، احمد (۱۳۷۵)، **آیدا در آینه**، تهران: نیل.
- ـــــــــــ (۱۳۷۲)، **ابراهیم در آتش**، تهران: نگاه.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، **در کوچه باغ‌های نیشابور**، تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲)، «اشعار منتشر نشده»، بخارا، فروردین و اردیبهشت، صص ۸– ۳۵.
- صالحی، سیدعلی (۱۳۸۶)، **سمفونی سپیده‌دم**، تهران: نگاه.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷)، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: فردوس.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

فولادی، علیرضا (۱۳۹۵)، **بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن**، اصفهان: گفتمان اندیشه معاصر.

- میرافضلی، سیدعلی (۱۳۸۳)، **گنجشک ناتمام**، تهران: همسایه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۴)، **مرا می‌نویسی**، تهران: نون.
- نوذری، سیروس (۱۳۸۸)، **کوته‌سرایی**، تهران: ققنوس.
- نیمایوشیج (۱۳۷۸)، **خانه‌ام ابری‌ست: منتخب اشعار**، تهران: سخن.
- هراتی، سلمان (الف ۱۳۶۸)، **از آسمان سبز**، تهران: حوزه هنری.