مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۳ـ شمارهٔ ۲۹ ـ پاییز ۱۴۰۱
صفحات ۱۰۱ ـ ۱۳۲ (علمی ـ پژوهشی)

تحلیل بوطیقای تصویر در گفتمان رمانتیک نیما یوشیج

سارا حسینی* / رحمان ذبیحی** / علیرضا شوهانی***

چکیده

اگرچه رمانتیسم یک مکتب ادبی است، از آن رو که سبب ایجاد شیوهٔ خاصّی از نگاه و ایجاد جهان ویژه‌ای در دایرهٔ فکری انسان است، می‌تواند به‌عنوان یک گفتمان ادبی نیز مطرح شود. نیما یوشیج از نخستین گروندگان به چنین گفتمانی در شعر معاصر فارسی است. او پایبندی خود را به چنین نگاهی در برخی از اشعارش به‌خوبی نشان داده و تصاویری در آن‌ها پدید آورده است که همراه و همسو با تفکّر غالب بر فضای فکری شعر است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد نیما با شناخت دقیقی که از مکاتب ادبی غرب داشته، به‌صورت خودآگاه به سرودن اشعاری پرداخته است که ویژگی‌های رمانتیسم را به‌روشنی می‌توان در آن‌ها یافت. همچنین تصاویر این اشعار، تصاویری با خصلت‌های طبیعت‌گرایانه، نوستالژیک، فردیت‌محور، متمرکز بر فضای ذهنی و خردستیز هستند که هارمونی و هماهنگی خود را با گفتمان مسلّط بر شعر اعلام می‌کنند.

کلیدواژه: *رمانتیسم، گفتمان، نیما یوشیج، طبیعت‌گرایی، نوستالژی.*

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام (نویسندهٔ مسئول) zabihi@ilam.ac.ir
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۰۷/۲۳ ـ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۰/۰۱

۱. مقدّمه

نیما یوشیج (۱۲۷۶-۱۳۳۸ش) شاعر- نظریه‌پردازی است که علاوه بر اشعارش صدها صفحه نامه و یادداشت و مقاله دارد که سهم عمده‌ای در شناساندن بوطیقای شعری او برعهده دارند؛ بنابراین آثار تئوریک نیما را می‌توان تلاش او برای ارائهٔ نظریهٔ شعری‌ای دانست که اجرای عملی آن‌ها در اشعارش اتّفاق می‌افتد. دربارهٔ اینکه نیما را صرفاً شاعر بدانیم یا او را به‌عنوان شاعر- نظریه‌پرداز معرّفی کنیم، همواره میان منتقدان شعر او اختلاف نظر وجود داشته است (جورکش، ۱۳۹۰: ۴۴؛ بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۴۷؛ شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۱۱/۱؛ حقوقی، ۱۳۹۴: ۳۸)؛ امّا به نظر می‌رسد کار نیما صرفاً شاعری نیست. او با بنای استوار و هزارسالهٔ شعر فارسی روبه‌روست که گمان تغییر در آن به‌سختی ممکن است؛ بنابراین تصوّر هر نوع تغییر در این ساختمان، نیاز به نظریه، برنامه و حرکتی انقلابی دارد. از این رو معرّفی نیما به‌عنوان شاعر- نظریه‌پرداز، ادّعایی گزاف نیست.

به نظر می‌رسد آنچه بیش از هر چیز بسترهای بدعت و خلاقیت نیما و تازگی بوطیقای او را فراهم کرده است، آشنایی او با برخی از نظریات فلسفی جهان غرب و همچنین مکاتب ادبی غربی باشد که بدون شک بر بسترهای تغییر نگاه فلسفی و اجتماعی انسان مدرن پدید آمده‌اند. علاوه بر این، بخش مهمّی از نگاه تازهٔ انسان غربی هم‌عصر نیما از طریق ترجمه‌ها و هنر مدرن غرب به او انتقال یافته و مسیر نیما را برای پی افکندن بنای تازه‌اش در شعر فارسی هموار ساخته است. او دربارهٔ آگاهی بر دشواری راهی که در پیش گرفته، در نامه‌ای به پرویز ناتل خانلری (۱۲۹۲-۱۳۶۹ش) می‌نویسد: «زمان برای شما یک قدم جلوتر است. تا وقتی که شما رسماً وارد کار بشوید، خیلی از سدها کوبیده شده است. ممکن است به نگرانی‌ها و تألّماتی که من امروز با آن مصادفم، اصلاً تصادف نکنید... بدواً یک قسمت عمده از وقت من تلف نشد مگر برای شرقی بودن من و تمرین و تجربه در نوشتن چیزهای تازه که قبل از من سابقه نداشت و من می‌بایست فتح‌الباب کرده، فدای پیش‌قدمی شده باشم»

(نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۴۰۸). مهم‌ترین عوامل مؤثّر در پیدایش بوطیقای نوین نیما در شعر و به دنبال آن، تصاویر شعری او را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱. آشنایی با زبان فرانسه؛ ۲. آشنایی با فلسفهٔ غرب؛ ۳. آشنایی با مکاتب ادبی غرب؛ ۴. آشنایی با ترجمهٔ آثار غربی به فارسی؛ ۵. آشنایی با هنر غرب.

این پژوهش سعی دارد نشان دهد گفتمان رمانتیسم به‌عنوان اوّلین گفتمان مورد علاقهٔ نیما در اشعارش، سبب پیدایش و خلق چه نوع تصاویری شده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مهم‌ترین آثار منتشرشده در زمینهٔ بلاغت تصویر، دو کتاب *صور خیال در شعر فارسی* از محمّدرضا شفیعی‌کدکنی (۱۳۷۵) و *بلاغت تصویر* از محمود فتوحی (۱۳۸۵) است. شفیعی‌کدکنی در *صور خیال در شعر فارسی*، نخست به طرح کلّی و عمومی مسائل مربوط به صور خیال پرداخته، سپس نقد و تحلیل آرای علمای بلاغت اسلامی را در باب بیان و شیوه‌های مختلف آن آورده و کوشیده است سیر عقاید متفکّران اسلامی را در این زمینه به‌صورت تاریخی نشان دهد. محمود فتوحی نیز در کتاب *بلاغت تصویر*، پس از بررسی ماهیت تصویر شعری و ارائهٔ شواهدی از آرای منتقدان قدیم و جدید در این باب، انواع تصویر را بررسی کرده، رویکرد مکتب‌های ادبی کلاسیسم، رمانتیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم به تصویرپردازی را ترسیم نموده است.

از دیگر آثار مهم در این حوزه، کتاب *شعر و شناخت* از ضیاء موحّد (۱۳۷۷) است که در دو مقالهٔ «بحثی در تصویر» و «فروغ فرّخزاد در رفتار با تصاویر»، مطالب ارزشمندی در باب تصویر ارائه داده است.

در زمینهٔ شناخت آثار و افکار نیما نیز چند اثر وجود دارد که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

احمدرضا بهرام‌پور عمران (۱۳۹۷) در کتاب *در تمام طول شب، بررسی آرای نیما یوشیج*، پس از مروری بر آثار منثور نیما به بررسی نظریهٔ شعری او و همچنین نوآوری‌هایش پرداخته و در فصل پایانی، تأثیرپذیری نیما را از شاعران کلاسیک و همچنین تأثیرگذاری او را بر پیروان شعر نیمایی بررسی کرده است.

محمّد حقوقی (۱۳۷۷) در کتاب دوجلدی *شعر نو، از آغاز تا امروز* پس از طرح مباحث تئوریک و عوامل تأثیرگذار در تحوّل شعر نو فارسی، با تقسیم‌بندی شعر نو در شش دهه، به نقد و تحلیل آثار برجستهٔ شاعران این دهه‌ها پرداخته است. حقوقی همچنین در یکی از سلسله کتاب‌های *شعر زمان ما*، در آن بخش که به نیما یوشیج اختصاص یافته، در فصل اوّل و در سه زیرمجموعهٔ «نیما که بود و چه گفت؟»، «نیما چه داشت و چه کرد؟» و «نیما چه جست و چه یافت؟» طرحی کلّی از زندگی، آثار و نظریهٔ نیما ارائه می‌دهد و در بخش دوم کتاب نیز با تقسیم شعر نیما به اشعار سنّتی، نیمه‌سنّتی و نیمایی، به معرّفی این اشعار می‌پردازد.

کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* از مهدی اخوان ثالث (۱۳۹۶) مجموعه‌ای از چند یادداشت دربارهٔ نیما یوشیج است که بیش از هر چیز بر نوآوری او و نقطهٔ تحوّل شعر فارسی هم‌زمان با پیدایش شعر نیما تأکید می‌ورزد.

علی باباچاهی (۱۳۷۷) بخش نخست کتاب *گزاره‌های منفرد، بررسی انتقادی شعر امروز ایران* را به بحثی دربارهٔ شعر نیما اختصاص داده است و با بررسی نمونه‌های شعری نیما مسیر حرکت شعر او را به‌سوی لحن گفتاری نشان می‌دهد.

کتاب *خانه‌ام ابری است* از تقی پورنامداریان (۱۳۹۶) از مهم‌ترین آثار در این زمینه است که شعر نیما را در گذار از سنّت به تجدّد مورد بررسی قرار داده و در فصولی با عنوان «قالب و صورت در شعرهای نیما، زمینه‌های عاطفی و معنایی دیگر، مسئلهٔ زبان در شعرهای نیما، اسباب و علل هنجارگریزی‌های زبانی، مسئلهٔ معنی در شعر کهن و شعر آزاد نیما، سبک‌های شعر کهن و شعر نیمایی و ابهام و بلاغت مخاطب، گفت‌وگو با متن و روابط بینامتنی در تأویل شعر نیما» به این مهم دست یافته است.

از دیگر آثار ارزشمند در شناخت جهان فکری نیما، کتاب *بوطیقای شعر نو، نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج*، اثر شاپور جورکش (۱۳۹۰) است که مهم‌ترین دستاورد نیما را هم در حوزهٔ تئوریک و هم در اشعار و آثار او طرح میدان دید تازه‌ای می‌داند که حاصل واپس نهادن نگاه سوبژکتیو شعر کلاسیک و تمهید نگاه ابژکتیو در شعر نو است.

از جمله آثاری که سیر حرکت رمانتیسم را در شعر نیما دنبال کرده‌اند، می‌توان از دو کتاب *داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)* از سعید حمیدیان (۱۳۸۱) و *سیر رمانتیسم در ایران (از مشروطه تا نیما)* از مسعود جعفری (۱۳۸۶) نام برد. اثر نخست روند دگرگونی شعر نیما را در سه دستهٔ اشعار رمانتیستی، رئالیستی و سمبولیستی بررسی کرده و به شرح کوتاه برخی از اشعار او ذیل مباحث رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم پرداخته است. جعفری در *سیر رمانتیسم در ایران*، تحوّلات رمانتیسم ایرانی را از مشروطه تا عصر نیما در دو بخش اصلی «عصر مشروطه» و «عصر رضاشاه» بررسی کرده و همچنین ذیل فصل عصر رضاشاه، سیر تحوّلات رمانتیسم نیما را از آغاز تا واپسین آثار رمانتیک او نشان داده است.

مهم‌ترین مقالات منتشرشده در این حوزه عبارت‌اند از: «تحلیل انتقادی کاربست مکتب رمانتیسم در جریان‌شناسی شعر معاصر ایران» از کیانی بارفروشی و پیروز (۱۳۹۹)، «تأثیر و نفوذ رمانتیک هوگو[1]، موسه[2] و لامارتین[3] بر افسانهٔ نیما» از ذبیح‌نیا عمران (۱۳۹۱) و «بررسی و تحلیل وجه تصویری شعر ققنوس از نیما یوشیج» از حسینی و همکاران (۱۴۰۰).

در هیچ‌یک از آثار پیش‌گفته، رمانتیسم نیما به شکل یک جریان ادامه‌دار و با تکیه بر نوع تصویرپردازی او صورت نگرفته است. پژوهش حاضر کوشیده است با

1. Hugo
2. Musset
3. Lamartine

تبارشناسی رمانتیسم در ادبیات جهان، ایران و در شعر نیما، به شیوهٔ تصویرپردازی او تحت سیطرهٔ چنین نظام فکری و گفتمانی بپردازد.

۳. تبارشناسی رمانتیسم در ادبیات جهان

واژهٔ رمانتیک را «از قرن هفدهم میلادی در انگلستان دربارهٔ تعبیرات شاعرانه به کار می‌بردند» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۷۷/۱)؛ امّا پیدایش رمانتیسم به‌عنوان یک مکتب ادبی، مربوط به سال‌های ۱۷۷۰ تا ۱۸۴۸ میلادی است و ظهور آن هم‌زمان بود با «فروپاشی نظم کهن، انقلاب صنعتی، رشد شهرنشینی، رشد طبقهٔ متوسّط، گسترش سوادآموزی و همچنین آشنایی دنیای غرب با فرهنگ و ادبیات شرق» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۱۴۹؛ ثروت، ۱۳۸۵: ۶۴).

این مکتب را می‌توان متّصف به صفات «همه‌جاگیر» و «گسترده» دانست؛ چراکه علاوه بر ادبیات، بر تمام شیوه‌های فکری و اعتقادی زمانهٔ خود و همچنین ایده‌های اجتماعی و سیاسی تأثیر گذاشته است (ثروت، ۱۳۸۵: ۴۹). رمانتیسم را باید یک جنبش مطلقاً انقلابی دانست که شعارهای آن، همان سخنان فلسفی و سیاسی است که تقریباً همهٔ آن‌ها با مضمون بیان آزاد حسّاسیت‌های انسان و تأیید حقوق فردی، در عصر روشنگری مطرح شده است (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۶۱/۱).

مسعود جعفری جزی در کتاب *سیر رمانتیسم در اروپا* با گردآوری تعاریف، از رمانتیسم با عناوینی چون بازگشت به طبیعت (روسو[1])، کوششی برای فرار از واقعیت (واتر هاوس[2])، پرستش پدیده‌های کهنه و منسوخ (جفری اسکات[3])، خبردهنده از نامحدود و لایتناهی (هاینه[4])، متمرکز بر تجربهٔ درونی (آبر کرومبی[5])، برهم‌زنندهٔ

1. Rousseau
2. Waterhouse
3. Jeffrey Scott
4. Heine
5. Aber crumby

توالی منطقی علّت و معلول به‌خاطر عشق به ماجراجویی (بابیت[1]) و... یاد می‌کند (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۲۰-۲۱). این تعدّد تعاریف، ریشه در عدم توافق پیشوایان این مکتب بر سر اصول و قواعد معیّن، نامفهوم بودن و متضاد بودن این اصول دارد (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۷۸/۱).

نگاهی به سیر تاریخی این مکتب نشان می‌دهد در سال‌های پایانی قرن هجدهم و نیمهٔ نخست قرن نوزدهم، هنرمندان به‌جای اتّکا به طبقهٔ اشراف، آثار خود را به طبقهٔ میانی اجتماع عرضه می‌کردند. به عبارت دیگر، در این دوران، ادبیات و هنر از وابستگی به ذوق و سلیقهٔ طبقهٔ مرفّه جامعه به‌سوی گرایش‌های فکری طبقهٔ متوسّط در حرکت بود. رمانتیک‌ها به‌طور کلّی بعد از سال ۱۸۳۰ به دو دستهٔ محافظه‌کار و آزادی‌خواه تقسیم شدند. به‌تدریج به‌دلیل همین دودستگی‌ها، اختلاف و غرض‌ورزی نویسندگان با یکدیگر و همچنین روی آوردن آنان به سیاست، این مکتب ادبی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم کم‌کم به افول گرایید.

٤. تبارشناسی رمانتیسم در شعر معاصر فارسی

برخی از منتقدان، رمانتیسم فارسی را رونوشتی ناکافی از رمانتیسم غربی می‌دانند و بر این باورند که رمانتیسم غربی علاوه بر آنکه مکتبی هنری به شمار می‌آید، مکتبی فلسفی و اجتماعی نیز هست؛ در صورتی که رمانتیسم ایرانی صرفاً گرایشی ادبی است و آن ویژگی‌ها و ظرفیت‌ها را ندارد که یک مکتب شمرده شود (رک: زرقانی، ۱۳۹۴: ۱۵۰). با این حال به نظر می‌رسد پیدایش رمانتیسم به‌دلیل هم‌زمانی با انقلاب مشروطه از یک سو و ماندگاری این شیوهٔ فکری در گذر سالیان بسیار از سوی دیگر، امکان پذیرش آن را به‌عنوان یک مکتب ادبی در شعر فارسی فراهم آورده است؛ مکتبی که بارقه‌های اصلی پیدایش آن را در شعر برخی از شاعران مشروطه و پس از آن به‌طور

1. Babit

جدّی در شعر نیما یوشیج می‌توان دید و تا امروز نیز با وجود فرازوفرودهای بسیار، جایگاه ویژهٔ خود را در شعر بسیاری از شاعران ما حفظ کرده است.

رمانتیسم ایرانی «از حدود سال ۱۳۰۰ (اواخر مشروطه) با اشعار عشقی (۱۲۷۳–۱۳۰۳ش) و به‌خصوص افسانهٔ نیما شروع می‌شود و در دههٔ ۳۰ به اوج خود می‌رسد. در مجموع باید گفت دهه‌های ۲۰ و ۳۰ دورهٔ شکوفایی شعر رمانتیسم در ایران است و طیف گسترده‌ای از شاعران به سرودن چنین اشعاری تمایل پیدا می‌کنند؛ کسانی همچون نیما یوشیج، فروغ فرّخزاد (۱۳۱۳–۱۳۴۵ش)، فریدون توللی (۱۲۹۸–۱۳۶۴ش)، نادر نادرپور (۱۳۰۸–۱۳۷۸ش)، فریدون مشیری (۱۳۰۵–۱۳۷۹ش) و... نمایندهٔ این مکتب در ایران بوده‌اند که می‌توان در اشعار آن‌ها کمابیش جلوه‌های رمانتیسم به پیروی از رمانتیسم اروپایی را مشاهده کرد» (همان: ۲۱۷–۲۱۸).

علاوه بر عشقی و نیما که سعی در همراه کردن اندیشه و عمل رمانتیک در شعر داشتند، کسانی چون یوسف اعتصام‌الملک (۱۳۱۶–۱۲۵۴ش) و ملک‌الشعرای بهار (۱۲۶۳–۱۳۳۰ش) نیز تلاش‌های مؤثّری در شناساندن این شیوهٔ فکری و شعر رمانتیک غرب به جامعهٔ ادبی ایران انجام دادند. در واقع «نخستین کسی که در معرّفی شعر و ادب رمانتیک اروپایی به شاعران و شعرخوانان فارسی نقشی مؤثّر داشت، یوسف اعتصام‌الملک بود که در مجلهٔ بهار «بسیاری از قطعات ادبی و اشعار شاعران مشهور رمانتیک اروپایی را به فارسی ترجمه می‌کرد که البته در بسیاری از موارد، ذکری از نام و عنوان اصل اثر و صاحب اثر به میان نمی‌آورد» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۱۲). علاوه بر یوسف اعتصام‌الملک، ملک‌الشعرای بهار نیز در این زمینه فعالیت‌هایی انجام داد. همچنین مقالاتی از رشید یاسمی چاپ شد که نقش بسزایی در آشنایی جامعهٔ ادبی ایران با شاعران رمانتیک داشت که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ او دربارهٔ ویکتور هوگو و مقالهٔ دیگری دربارهٔ لامارتین اشاره کرد (همان: ۱۱۳).

شاعران عصر مشروطه از آنجا که در مسیر یک اتّفاق تاریخی مهم و همچنین تحوّلات سیاسی و اجتماعی ناشی از آن قرار داشتند، با رویکردی رمانتیک برای بیان

درونیات خود می‌کوشیدند. از این رو می‌توان گفت در سال‌های ابتدایی مطرح شدن رمانتیسم در ایران، بهره‌گیری از این مکتب ادبی، با رویکردی سطحی و مقلّدانه و با چاشنی افکار و تمنّیات غالباً فردی شاعران این عصر انجام گردیده است؛ امّا به‌تدریج و با ظهور نیما نه‌تنها شعر معاصر فارسی به نقطهٔ عطف تغییر و دگرگونی خود نزدیک می‌شود، بلکه گرایش به رمانتیسم نیز دچار تحوّلاتی می‌گردد؛ چراکه نگاه نیما به رمانتیسم و دیگر شیوه‌های فکری و ادبی غرب، مکانیکی و تقلیدی نبود. همچنین این امر با تحوّلات عمیق فکری نیما از جمله رویکرد تازهٔ او به سوژه و ابژه و مطرح کردن و شنیدن صدای «دیگری» در شعر فارسی همراه شده بود که پیش از او سابقه و پیشینه‌ای نداشت.

آغازگری نیما به‌دلیل نگاه و جهان تازه‌ای است که از نخستین شعرهایش سعی در خلق آن دارد. تفاوت نیما با شاعران پیش از او به‌ویژه شاعران عصر مشروطه در آن است که «در فرایند تأثیرپذیری از جریان‌های شعری غرب، بر لزوم درونی کردن و تأثیرپذیری غیرمکانیکی تأکید فراوانی دارد و معتقد است آثار خارجی نباید از طریق تأثیرات سادهٔ عضوی [غیرارگانیک] بر آثار شعری ما اثر بگذارند. به اعتقاد او هنرمند نباید به‌محض اینکه از چیزی تأثیر پذیرفت، به‌واسطهٔ تأثیر آنی، احساسات مناسب آن تجسّمات در او به وجود آید. نیما معتقد است تأثیرپذیری باید در طول زمان و به‌تدریج صورت پذیرد؛ چراکه تکامل تدریجی است» (بهرام‌پور عمران، ۱۵۵:۱۳۹۷).

۵. اشعار رمانتیک نیما

پیش از بررسی تصاویر رمانتیک در شعر نیما باید نشان دهیم این نوع شعر با کدام‌یک از مؤلّفه‌هایش در منظومهٔ فکری نیما رخ نموده است. داوری‌های کسانی چون تقی پورنامداریان، سعید حمیدیان، محمّد حقوقی، علی باباچاهی و... نشان از آن دارد که بخشی از اشعار نیما به‌ویژه دورهٔ آغازین شاعری او تحت سیطرهٔ تفکّرات رمانتیک بوده و این گرایش، امری روشن و انکارناپذیر است. برخی از مهم‌ترین اشعار

رمانتیک نیما عبارت‌اند از: مثنوی قصهٔ رنگ پریده، خون سرد، ای شب، افسانه، یادگار، خانوادهٔ سرباز، به یاد وطنم، بشارت، تسلیم‌شده، شهید گمنام، ای عاشق افسرده، آقا توکا، او به رؤیایش، شاه کوهان، نامه‌ای به یک زندانی، در بسته‌ام، در نخستین ساعت شب و خانه‌ام ابری است. در این اشعار برخی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های گفتمان رمانتیستی را می‌توان یافت. رویکرد آمیخته با عاطفه و احساس دربارهٔ مفهوم عشق، گرایش به طبیعت و انزواطلبی و گریز از شهر، حسّ نوستالژیک، اعتقاد به آزادی و تکیه و تمرکز بر فردیت انسان، اهمیت یافتن ضمیر ناخودآگاه و دریافت‌های آن تا سرحدّ اصالت دادن به جهان خیالی و همچنین خردستیزی، از مهم‌ترین مفاهیمی هستند که در این دسته از اشعار نیما به‌روشنی قابل‌دریافت‌اند.

٦. تصاویر رمانتیک نیما

آنچه در این پژوهش به‌عنوان «تصویر» مطرح است، صرفاً تصویر در قالب‌های بلاغی آن و با تکیه بر ابزارهای بیانی (تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و...) نیست؛ بلکه با قدری توسّع، منظره‌ای مدّنظر است که پاره‌روایت یا روایت کوتاه امّا منسجمی را ارائه دهد؛ همچون قاب عکسی که عکّاس پیش‌روی ما می‌نهد. مرزبندی تصاویر با تکیهٔ صرف بر آنچه ابزارهای بلاغی می‌سازند، نه‌تنها در اغلب موارد، روایتمندی تصاویر را مخدوش می‌سازد، بلکه سبب پاره‌پاره شدن شعر و عاملی ضدّ انسجام است. در این پژوهش برای تصاویر، واحدهای مشخّصی با عنوان «واحدهای تصویری» در نظر گرفته شده است و با تکیه بر آن‌ها تصاویر مورد بررسی قرار می‌گیرد. شایان ذکر است تعیین و تحدید تصاویر یک شعر به‌عنوان واحد تصویری، کار ساده‌ای نیست؛ از آن رو که به‌طور کلّی «نظریهٔ تصویرپردازی [همراه با جزئیات و تعاریفش] دچار نوعی آشفتگی است» (ایگلتون[1]، ۱۳۹۷: ۲۲۵). با وجود این، می‌توان «واحد تصویری» را جمله یا

1. Eagleton

تحلیل بوطیقای تصویر در گفتمان رمانتیک نیما یوشیج ـــــــ

مألوف و در شهرهای مختلف سپری کرده است؛ امّا این ماندگاری‌ها سبب انس گرفتن او با زندگی شهری نشده و او همواره میل به بازگشت را در خود حس می‌کرده است. محمّد مختاری طبیعت‌گرایی نیما را نوعی طبیعت‌گرایی انسان‌گرایانه می‌داند که میلی فراتر از میل سطحی دلتنگی برای طبیعت و گریز از شهر است (مختاری، ۱۳۷۲: ۱۹۲). نیما در نامه‌ای به دوست مهربان ریحان در تاریخ ۱۲ حمل ۱۳۰۱ می‌نویسد: «آه ریحان! من یک بچّهٔ کوهی بوده‌ام. جنگل‌ها و تماشای قلّه‌های کوه‌ها و مناظر گوناگون قشنگ صحراها و امواج دریاها زندگی در روش ساده و دهقانی، مرا این طوری تربیت کرده است. به من حالاتی داده است که بالطبیعه از شهر و رسوم شهر متنفّرم» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۵).

و در جای دیگری (عصر ۲۸ دلو ۱۳۰۰ به دوست مهربان): «قلب من خوش است که صاحبش همیشه در انزوا و دامنه‌های کوه باشد. این روزها می‌لرزید برای اینکه مناسبات دورهٔ زندگی در انزوای من می‌خواهد خللی برساند» (همان: ۴۱).

نیما در جایی از منظومهٔ افسانه یک واحد تصویری با خرده‌تصاویری ارائه می‌دهد که گرچه روایتمند هستند، علاقه‌مندی او را به طبیعت روستایی حتّی در بطن یک متن عاشقانه به نمایش می‌گذارند: «یک گوزن فراری در آنجا/ شاخه‌ای را ز برگش تهی کرد/ گشت پیدا صداهای دیگر.../ شکل مخروطی خانه‌ای فرد.../ کلّهٔ چند بز در چراگاه.../ بعد از آن مرد چوپان پیری/ اندر آن تنگنا جست خانه/ قصّه‌ای گشت پیدا که در آن/ بود گم هر سراغ و نشانه/ کرد از من در این راه معنی» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۵۸-۵۹).

اگر این سطرها از شعر افسانه را به‌دلیل روایت یکدست، منسجم و داستان‌گونه‌ای که ارائه کرده است، به‌عنوان یک واحد تصویری مستقل در نظر بگیریم، می‌بینیم که از ابتدا تا انتهای این روایت تصویری در پی ترسیم یک منظرهٔ یگانه است که پیش‌روی راوی قرار گرفته و از چندین خرده‌تصویر پدید آمده است که هریک

به‌تنهایی تصویر محسوب می‌شوند؛ امّا روایت آن‌ها کامل نیست و برای دیده و شنیده شدن باید در دل یک روایت کلّی‌تر قرار بگیرند.

این واحد تصویری نشان‌دهندهٔ منظره‌ای از یک دشت است که گوزنی و چند بز در حال چریدن در آن هستند و مرد چوپان به‌سوی خانه می‌رود. این تصویر گویی گستره‌ای است که پیشِ‌روی عاشق قرار گرفته و برای تکمیل خود از چند خرده‌تصویر بهره برده است که عبارت‌اند از:

۱. گوزنی که شاخه‌ای را از برگش تهی کرده است (در حال چریدن)؛

۲. گشت پیدا صداهای دیگر... (خرده‌تصویری شنیداری و در عین حال مبهم)؛

۳. شکل مخروطی خانه‌ای فرد... (پیدا گشت)؛

۴. کلّهٔ چند بز در چراگاه... (پیدا گشت)؛

۵. مرد چوپان پیری که به‌سوی خانه می‌رود.

همهٔ این خرده‌تصاویر در دل واحد تصویری کلان‌تری قرار گرفته‌اند که مخاطب با شنیدن آن گویی تابلویی از یک منظرهٔ روستایی را می‌بیند؛ خانهٔ کوچکی که مرد چوپان به‌سوی آن می‌رود و گوزنی و چند بز که مشغول چریدن‌اند، تصویری با همهٔ مقتضیات یک زندگی روستایی که نشانی از عناصر شهری در آن نمی‌توان یافت.

٦-۲. تصاویر فردی در برابر تصاویر تیپیکال

شعر و هنر هر دوره‌ای را می‌توان آیینهٔ تمام‌نمای احوال بشر در آن دوره دانست. زندگی در عصر مدرن و تغییرات ویژه‌ای که در مقتضیات و شرایط زندگی انسان این دوره اتّفاق افتاد، نگاه کلّی و سوبژکتیو به انسان را کنار گذاشته و نگاهی جزئی و ابژکتیو را جایگزین آن کرده است که مهم‌ترین محصول چنین نگاهی توجّه به فردیت و خلق تصاویر فردی است. انسان در مقام سوژه و ابژه در شعر کلاسیک غالباً صدایی کلّی، مجهول و تیپیکال است که خصوصیات او خصوصیات نوع اوست. او نمونه‌ای از بسیاران است و غالباً نگاه و صدای مشخّص و متمایزکننده‌ای ندارد؛ امری که در عصر مدرن، هم‌زمان با بحران‌های سیاسی و اجتماعی مختلف، نگاه انسان را متوجّه و

متمرکز بر درون خود به‌عنوان انسانی یگانه کرده است. تنها در چنین اثری است که شاهد خلق نگاه فردی و خاص به انسان هستیم. این نگاه نو احتمالاً «تنها به حوزهٔ علم به‌ویژه علوم انسانی و اجتماعی یا فلسفه‌ها و نظریه‌ها و عملکردهای انقلابی اختصاص ندارد؛ بلکه کارکرد طبیعی شعر و هنر نیز هست و گاه حتّی کشف انسان نو در شعر و هنر بسی زودتر یا عمیق‌تر از حوزه‌های ذهنی دیگر رخ نموده است» (مختاری، ۱۳۷۲: ۳۰-۳۱).

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، رمانتیسم جریانی است که در دو شاخهٔ فردی و اجتماعی پدید آمده است و دغدغه‌های شاعر در شاخهٔ فردی متمرکز بر احوال درونی خود یا طرف مقابل اوست که معمولاً معشوق او به شمار می‌رود؛ امّا در شاخهٔ اجتماعی این جریان، مسائل اجتماعی و دردهای افراد جامعه به تصویر درمی‌آید. در شاخهٔ فردی و اغلب عاشقانهٔ مکتب رمانتیسم، به‌روشنی می‌توان رد و نشانه‌های فردگرایی را دید. «در این نوع از شعر معمولاً از «من» سخن می‌رود یا از «تو». آنجا که به «من» مربوط است، شاعر از عشق، آرزو، غم، اندوه، پریشانی و سایر کیفیات روحی خود سخن می‌گوید و آنجا که به «تو» مربوط می‌شود، شاعر با معشوقی که معمولاً زمینی است نجوا می‌کند و به توصیف او می‌پردازد یا از او گله و شکایت سر می‌دهد. آنچه در این میان مورد غفلت شاعر است، اجتماع و مسائل آن و مردم و دردهای آنان است. در این گونه اشعار حتّی از ضمیر «مای» جمع و هر آنچه به جمع و جامعه برمی‌گردد به‌ندرت سخن می‌رود؛ چراکه شاعر آن‌قدر به خود، عشق، سوز، درد و داغ خود در ارتباط با معشوق مشغول است که فرصت و فراغت نمی‌یابد تا به دردهای مشترک هم‌نوعان خود نیز بیندیشد و بپردازد» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۲۶).

البته به همان شکل که می‌توان تصاویر جزئی و فردی در شعر نیما یافت، تصاویر کلّی، تیپیکال و آرکی‌تایپی نیز وجود دارد؛ زیرا روند رشد و تغییر این وجه از تصاویر در شعر نیما امری تدریجی بوده است. با این حال، در شعرهای سال‌های نخست نیما نیز می‌توان تصاویر فردی یافت.

در خانوادهٔ سرباز:

«قلّهٔ کازبک خامش و هرجا/ سرد و هول‌افزا، اختران تنها/ خیره و محجوب، خانهٔ این زن/ معبر اندُهان بنیان‌کن/ یادش آمد از سرگذشت خویش/ درد او شد بیش» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۱۲۵)

در این واحد تصویری، قلّهٔ کازبک در حالی که ساکت و خلوت است و نور ستارگان به‌آرامی بر آن می‌تابد، جایگاه خانهٔ زن است. این نام بردن از مکان‌های مشخّص و واقعی، چهره‌ای فردی به این خانه داده است؛ گویی آدرسی در دست مخاطب نهاده برای یافتن خانهٔ این زن که این خانه را از دیگر خانه‌ها مجزّا و متمایز می‌کند.

در افسانه نیز عاشق خود را بر سر کوه «نُوبن» به تصویر می‌کشد:

«یاد دارم شبی ماهتابی/ بر سر کوه نُوبن نشسته/ دیده از سوز دل خواب رفته/ دل ز غوغای دو دیده رسته/ باد سردی دمید از برِ کوه...» (همان: ۵۵)

٦-۳. تصاویر پویا و بالنده در برابر تصاویر ایستا

شعر رمانتیک از آن رو که شعر طبیعت و آمیختگی با آن است، شعری زنده، پویا و متحرّک است که تصاویر آن نیز معمولاً از ایستایی و رکود دورند. «در پرتو این نگاه، هستی صاحب حیات بی‌انتها می‌شود و شور و حال از تمام مظاهر طبیعت فوران و خود را نمایان می‌کند» (محمّدپور و باباصفری، ۱۳۹۴: ۱۲۲). مهم‌ترین عامل در تشخیص تحرّک یا ایستایی تصاویر، «میزان نزدیکی شاعر به تجربه‌های خاصّ شعری است. شاعری که صور خیال خود را از جوانب مختلف حیات و احوال گوناگون طبیعت می‌گیرد، با آنکه از رهگذر شعر دیگران یا کلمات، با طبیعت و زندگی تماس برقرار می‌کند، اگرچه ذهنی خلّاق و آفریننده و آگاه داشته باشد، وضعی یکسان ندارد. تجربهٔ شعری حاصل از تماس مستقیم با ادراک طبیعت، ناگزیر، تحرّک و پیوند بیشتری با زندگی دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۵۳).

نیما به‌خاطر پیوند و یگانگی بی‌نظیری که با طبیعت در خود حس می‌کند و به‌دلیل تلاطم‌های درونی‌اش در گذر سالیان، همواره تصاویری خلق کرده است که به‌وضوح نشان از حرکت و پویایی درون او دارند. تصاویری که از چنین ذهن و روانی جاری شده‌اند، بدون شک تصاویری متحرّک و بالنده‌اند که روح مخاطب را در حرکت و سیّالیتشان شریک می‌کنند. نیما در جایی از افسانه می‌گوید:

«آه! دیر است کاین قصّه گویند/ از برِ شاخه مرغی پرید/ مانده بر جای از او آشیان/ لیک این آشیان‌ها سراسر/ بر کف بادها اندر آیند» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۵۰-۵۱)

این واحد تصویری سه خرده‌تصویر را در دل خود جای داده و دارای یک کلان روایت است که می‌گوید: مرغی از روی شاخه‌ای پرید، آشیانش خالی مانده و بادها در حال وزش بر این آشیان خالی‌اند. این سه تصویر که تبدیل به یک تصویر کلّی شده‌اند، نشان از حرکت و پویایی عناصر درونی خود دارند؛ حرکتی که البته مثبت و سازنده نیست و حسّی از اندوه و سردی را به مخاطب القا می‌کند: پرنده‌ای که از سرِ شاخه‌ای می‌پرد و آشیانه‌اش را در مسیر بادها خالی می‌گذارد و رها می‌کند. در جای دیگری از همین شعر، نیما در یک واحد تصویری، وزش باد و حرکت و صدای پیچیدن آن در درّه را به آمدورفت عدّه‌ای و احتمالاً پچ‌پچ و گفت‌وگوی آن‌ها در زیر سایهٔ سروها و شمشادها مانند کرده است. این تصویر نیز همچون تصویر قبلی پر از حرکت و روندگی و حاصل آن، چیزی شبیه به امری بصری- شنیداری است؛ همچون صحنه‌ای از یک تئاتر یا تصویری بر پردهٔ سینما. نیما می‌گوید:

«باد فرسوده می‌رفت و می‌خواند/ مثل اینکه در آن درّهٔ تنگ/ عدّه‌ای رفته، یک عدّه می‌ماند/ زیر دیوار از سرو و شمشاد» (همان: ۷۰)

در خانوادهٔ سرباز نیز آنجا که خبر مرگ سرباز به همسرش می‌رسد، تصویری ارائه شده که گرچه اندوه و اضطراب را منتقل می‌کند، حرکت اندوهگنانهٔ قره‌باغی و اسبش و دویدن زن از پی آن‌ها را نشان می‌دهد. این واحد تصویری دارای یک هستهٔ

تصویری به‌هم‌پیوسته است که در آن، حرکت قره‌باغی و اسبش در راهی ناهموار و دویدن زن به‌سرعت و با اندوه از پی آن‌ها را به تصویر کشیده است؛ تصویری که حرکت و روندگی را می‌شود در آن احساس کرد؛ حرکتی که خبر از واقعه‌ای ناگوار می‌دهد:

«بر رهی ناصاف چون تنی رنجه/ ممتد از این کوه جانب گنجه/ یک قره‌باغی اسب می‌رانَد/ اشک می‌ریزد، زار می‌خوانَد/ از پی‌اش یک زن می‌دَوَد چون باد، با دل ناشاد» (همان: ۱۴۳)

٦-٤. تصاویر سطح در برابر تصاویر عمق

داوری دربارهٔ سطحی یا عمقی بودن تصاویر، امری است که با بررسی میزان درون‌گرایی یا برون‌گرایی تصاویر مشخّص می‌شود. معمولاً «نگاه شاعران به اشیا به یک شیوه نیست. گروهی به پوستهٔ اشیا و برونهٔ جهان می‌نگرند و گروهی شعور درونی و جوهر اشیا را در نظر دارند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۶۲-۶۳). همین امر تصاویر را به دو گونهٔ سطح و عمق تقسیم می‌کند. در شعر رمانتیک «غلبهٔ دلالت مستقیم نشانه‌ها بر سایر گونه‌های دلالت، نوع روایت موجود در متن را به‌سوی رمانتیسم سوق می‌دهد. این نوع روایت بهرهٔ فراوانی از وصف دارد و اصولاً بیانگر یک ویژگی اصلی آثار رمانتیک است» (کریمی، ۱۳۹۱: ۴۴-۴۵). بنابراین می‌توان گفت که اغلب تصاویر رمانتیک در سطح وصف باقی می‌مانند و با وجود آنکه سعی در بازنمایی عاطفه و احساس دارند، غالباً به دور از ابهام و پیچیدگی هستند و با ابتدایی‌ترین درجه از تخیّل قابل‌درک‌اند.

در مثنوی قصّهٔ رنگ پریده اغلب ابیات وصف‌الحالی هستند:

«قصّه‌ای دارم از این همراه خود/ همره خوش‌ظاهر بدخواه خود/ او مرا همراه بودی هر دمی/ سیرها می‌کردم اندر عالمی/ یک نگارستانم آمد در نظر/ اندرو هرگونه حُسن و زیب و فر/ هر نگاری را جمالی خاص بود/ یک صفت یک غمزه و یک رنگ

سود/ هریکی محنت‌زدا خاطرنواز/ شیوهٔ جلوه‌گری را کرده ساز/ هریکی با یک کرشمه یک هنر/ هوش بردی و شکیبایی ز سر...» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۱۹-۲۰).

در افسانه، خانوادهٔ سرباز، قصّهٔ رنگ پریده، یادگار و دیگر اشعار رمانتیک نیما، غلبهٔ وصف و تصاویر سطح را می‌توان دید:

«در برِ گوسفندان، شبی تار/ بودم افتاده من، زرد و بیمار/ تو نبودی مگر آن هیولا، آن سیاه مهیب شرربار/ که کشیدم ز بیم تو فریاد؟/ دَم که لبخنده‌های بهاران/ بود با سبزهٔ جویباران/ از برِ پرتو ماه تابان/ در بُن صخرهٔ کوهساران، هرکجا، هرکجا بزم و رزمی ترا بود/ بلبل بینوا ناله می‌زد/ بر رخ سبزه، شب ژاله می‌زد/ روی آن ماه، از گرمی عشق/ چون گل نار تبخاله می‌زد/ می‌نوشتی تو هم سرگذشتی...» (همان: ۵۴)

آن تصویر کلّی که از طریق وصف در این سطرها از شعر افسانه ایجاد شده است، تصویر چوپان عاشقی است که در شبی تار در کنار گلّهٔ گوسفندان نشسته است و عشق همچون هیولایی مهیب و سیاه بر او ظاهر می‌گردد و عاشق از بیم این واقعه فریاد می‌زند. در این واحد تصویری از آن رو که تصویر از طریق وصف و بیانگری ایجاد شده است و کمترین میزان بهره‌وری از ابزارهای بلاغی تصویرسازی را در آن می‌توان یافت، تکّه‌تکّه کردن تصویر و جداسازی خرده‌تصویرها نیز کار دشواری است.

٦-٥. تصاویر منعکس از جهان ذهنی در برابر تصاویر جهان واقعی

تصویر در شعر رمانتیک، ابزاری است برای شنیده شدن احساس و صدای شاعر. «بنابراین شاعر شیء را به‌شکل واقعی و عینی به تصویر درنمی‌آورد؛ بلکه رنگ احساس خود را به آن می‌بخشد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۵). در واقع آزردگی از زمان و مکان کنونی، شاعر را وادار می‌کند به جهان تخیّل پناه ببرد و بر فراسوی فضاها و زمان‌های دیگر، تصاویری تازه و بکر خلق کند. «هنرمند رمانتیک تخیّل و امید و آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌سازد و پیش از تقلید، پایبند تصوّر است. هنر خود را با مبالغه می‌آمیزد؛ یعنی آنچه هست را نمی‌گوید؛ بلکه از آنچه باید باشد بحث می‌کند. او از طریق کاوش در ذهن خود به دنبال کشف ناشناخته‌هاست» (ثروت، ۱۳۸۵: ۸۸).

تصاویر رمانتیک به‌دلیل آمیختگی بسیار با تخیّل و عاطفهٔ شاعر ممکن است از مرزهای تعادل خارج شده، ارتباط خود را با امور عینی و ملموس از دست بدهند. رضا براهنی رمانتیسم رایج در شعر ایران را مکتبی بیمارگونه دانسته و دربارهٔ آن نوشته است: «بزرگ‌ترین عیب مکتب بیمارگونهٔ ایران این است که شاعران این مکتب تخیّل را با خیال‌بافی اشتباه می‌کنند و به همین دلیل از سرزمین تجربه و هر آنچه لمس‌کردنی، عینی و واقعی است، خود را به عمد تبعید می‌کنند و چون از طریق عشق و شهوت و مرگ قلّابی بهتر می‌توانند ژست شاعرانه بگیرند، دائماً از این موضوعات در یک محیط غیرقابل‌لمس شعری حرف می‌زنند» (براهنی، ۱۳۴۴: ۲۹۷). به نظر می‌رسد نیما با درک چنین نقصی سعی کرده است وجه عینی و ملموس شعر و تصاویر شعری را نیز به حدّ تعادل رعایت نماید؛ آن‌چنان که وجه ذهنی شعر غلبه نکند. محمّد حقوقی دربارهٔ این بخش از نگاه نیما می‌گوید: «نیما شاعری است که جز به نگاه زمینی به جهان نمی‌نگرد؛ چراکه جهان را گذران می‌بیند و به اصل بقاش چندان اعتقاد نیست و ما این بینش را از همان «افسانه» آنجا که به حافظ خطاب می‌کند، به عیان می‌بینیم و این علّت همان نگاه ویژهٔ شاعری است که حتّی در حوزهٔ مفاهیم نیز همچون اعیان طبیعت به نیّت عینیت و جسمیت بخشیدن وارد می‌شود. نگاهی با آن‌چنان نفوذی که ذهنیات شاعر را با عینیات طبیعی درمی‌آمیزد و شاعر را در طبیعت غرق می‌کند. طبیعتی که معشوق اوست و آنچه در سر دارد باید صورت متعیّن این معشوق شود و در حقیقت علّت جدایی و فصل او از شعر ذهنی و کلّی‌گوی گذشته و آشنایی و وصل او با شعر عینی و جزئی‌نگر امروز از همین روست» (حقوقی، ۱۳۹۷: ۱۶-۱۷).

نیما دربارهٔ اصالت خیال در جهان اندیشه‌اش و درآمیخته شدن خیال و واقعیت، در نامه‌ای به لادبن (۱۴ دلو ۱۳۰۲) می‌نویسد: «برای من این حالت غالباً اتّفاق می‌افتد: تاریکی و روشنی در نظرم یکی می‌شود. در همچو وقت‌ها تنها خیال من، روز یا شب من است» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۹۰).

در خانوادهٔ سرباز تصویری آمده است که هستهٔ تصویری آن، فرود آمدن مرگ بر جان زن است. این واحد تصویری از چهار خرده‌تصویر پدید آمده که عبارت‌اند از:

۱. زن بر خود می‌لرزد؛

۲. زن چشم‌هایش را می‌مالد و به روزن نگاه می‌کند؛

۳. زن چنگال تیره و وحشت‌انگیز مرگ را می‌بیند؛

۴. زن از وحشت آنچه می‌بیند، چشم‌هایش را می‌بندد و بر زمین می‌نشیند.

«جنبشی اینجا کرد بر خود زن/ چشم‌ها مالید، دید از روزن/ آمده بیرون تیره‌چنگالی/ وحشت‌انگیزی، ذات‌الاهوالی/ کز نهیب آن خانه لرزان است، شب گریزان است/ تو که‌ای؟ آن چنگ پیش آمد/ پس هیولایی در نظر آمد/ کاندر آن ظلمت جست‌وجو می‌کرد/ خانهٔ زن را زیرورو می‌کرد/ زن بر این منظر چشم خود را بست، خم شد و بنشست...» (همان، ۱۳۹۷: ۱۳۲)

خرده‌تصاویرِ این واحد تصویری در خدمت عینیت بخشیدن به مفهومی انتزاعی درآمده‌اند و شاعر تلاش کرده است در میانهٔ این وصف‌ها سوی عینی و باورپذیر روایت را کنار ننهاده، حدّ تعادل را به گونه‌ای رعایت کند که مخاطب حضور مرگ را به همین شکل احساس نماید.

٦-٦. تصاویر مبهم و سایه‌وار در برابر تصاویر روشن و بی‌ابهام

در اشعار رمانتیک‌ها شاهد آن هستیم که همواره تخیّل رکنی مهم و اساسی در آفرینش هنری است و شاعر برای خیال‌بافی‌ها و رؤیاپردازی‌های رمانتیکش غالباً بر تخیّل تکیه دارد. بر همین اساس، «یکی از ویژگی‌های تصویر رمانتیک، سایه‌واری آن است. اگر تصویر سنّتی را با صفت شفّافیت و قطعیت وصف کنیم، در مقابل آن، تصویر رمانتیک، سایه‌وار و شبح‌گونه است. تصویر سنّتی بر خصوصیات خارجی و عینی شیء تأکید دارد و حاصل رؤیت مستقیم است؛ امّا تصویر رمانتیک بر ویژگی‌های ناپیدای شیء تکیه می‌کند و حاصل نگاه خیالی و رؤیاست» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۹). بهره‌گیری از تخیّل در اشعار رمانتیک به حدّی است که می‌توان ادّعا

کرد در این آثار «تخیّل جای خود را به توهّم داده است» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

پیش از این اشاره کردیم که عشق در منظومهٔ افسانه همچون هیکلی مهیب و شرربار رخ می‌نماید که تأکیدی است بر سایه‌واری و ناشناختگی آن برای عاشق. در شعر خانوادهٔ سرباز نیز ورود مرگ به خانهٔ سرباز برای ستاندن جان زن به گونه‌ای مبهم و رازآلود تصویر شده است:

«از کجا این صوت، من نمی‌دانم/ از زوایایی، تیره مثل غم/ کرد زن را خم، خم شد و خم شد/ پیش چشم او، روشنی کم شد/ گفت در ظلمت: چه شنیدم من! خواب دیدم من» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۱۳۱).

در این واحد تصویری، مرگ آن‌چنان مبهم و ناشناخته است که گویی از زوایایی تیره مثل غم وارد خانهٔ زن می‌شود. نیما به شکلی آگاهانه مفهوم انتزاعی مرگ را در پیکره‌ای سایه‌وار قرار داده است تا بیش از پیش بر ناشناختگی آن تأکید ورزد.

٦-٧. تصاویر اندوهناک در برابر تصاویر شاد و طرب‌انگیز

خوانش اشعار رمانتیک و بررسی تصاویر آن‌ها نشان می‌دهد که در این‌گونه اشعار همواره می‌توان غلبهٔ تصاویر اندوهناک را دید که حاوی عواطفی از نوع غم و اندوه، اضطراب، تنهایی و بدبینی هستند. اگر دو دورهٔ مهم اوج‌گیری رمانتیسم در شعر فارسی را دورهٔ التهاب‌ها و تلاطم‌های آغاز عصر مشروطه و تحوّلات دههٔ ۳۰ بدانیم، بررسی اشعار شاعران برجستهٔ این جریان، به‌ویژه در این سال‌ها نشان می‌دهد که «هاله‌ای از ناله و ابری از اندوه بیشترینهٔ اشعار این شاعران را فروپوشانده است. مجموعه‌های شاعران رمانتیک از *رهای* تولّلی گرفته تا *سراب* ابتهاج و *اشک و بوسهٔ* فریدون کار و از *اشک مهتاب* مهدی سهیلی گرفته تا *چشم‌ها و دست‌ها* از نادرپور و *گناه دریا* از مشیری غمنامه‌هایی هستند سرشار از درد و رنج‌هایی که در بسیاری از موارد دروغین و ساختگی جلوه می‌کنند. عامل اصلی این درد و رنج‌ها معمولاً سوزوگدازها و هجر و حرمان‌های عاشقانه است. سیمای عاشق در این اشعار، سیمایی است غم‌انگیز،

رنگ‌پریده و ماتم‌زده» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۲۹). بررسی سیر زندگی نیما از طریق نامه‌هایی که به دوستان و نزدیکانش نوشته و همچنین بررسی اشعار او نشان از آن دارد که احساسات نیما، احساسات راستین شاعری غمگین و بدبین «و به اصطلاح دیونوسزی[۱] است که گاهی یک خمیرمایهٔ رمانتیک در بعضی اشعار او هست» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۹۴) .

شاعر در شعر «ای شب» تبلور نومیدی و اندوه خود را در عناصر طبیعت می‌بیند و به تصویر می‌کشد، آنجا که می‌گوید:

«بگذار فروبگیردم خواب/ کز هر طرفی همی‌وزد باد/ وقتی‌ست خوش و زمانه خاموش/ مرغ سحری کشید فریاد/ شد محو یکان‌یکان ستاره/ تا چند کنم به تو نظاره؟» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۴۴-۴۵).

در منظومهٔ افسانه نیز عاشق در شرح احوال پریشان خود می‌گوید:

«ای فسانه! مگر تو نبودی/ آن زمانی که من در صحاری/ می‌دویدم چو دیوانه، تنها/ داشتم زاری و اشک‌باری/ تو مرا اشک‌ها می‌سُتُردی؟» (همان: ۵۳).

علاوه بر این، «زادهٔ اضطراب جهان» و «صورت مردگان جهان» دو ترکیب زبانی مهم هستند که از دل شعر افسانه بیرون آمده‌اند و به قدری تأثیرگذار بوده‌اند که تبدیل به عنوان برخی کتاب‌ها از نویسندگان مهمّی چون محمّد مختاری (کتاب *زادهٔ اضطراب جهان*) و رضا براهنی (رمان منتشرنشدهٔ *صورت مردگان جهان*) شده‌اند. نگاهی به ساختمان این ترکیبات، نشان از بار تصویری عمیق آن‌ها دارد و همچنین «همنشینی کلمات در این عبارت‌ها یک همنشینی معمولی و یا تصادفی برای ساختن ترکیبات اضافی یا صفت- موصوفی شاعرانه و عاشقانه نیست. این‌ها به قول معروف پشت دارند. «صورت مردگان جهان» چیزی است که اصولاً نمی‌توانسته به ذهن ادبیات گذشته برسد و حکایت از شرایط گفتمانی و سامانهٔ معرفت‌شناختی دیگری دارد که مختصّ عصر نیما و بعد از آن است. این نوع مرگ‌اندیشی از اضمحلال ناگزیر یک

۱. Dionoysian به ادبیات مغموم و تیره در مقابل Apollonion ادبیات شاد و روشن گفته می‌شود.

گذشتهٔ بزرگ خبر می‌دهد و در نتیجه جست‌وجوی یک زندگی و ذهن و زبانی دیگرگونه را ناگزیر می‌کند» (آقاجانی، ۱۳۹۹: ۲۷۲).

در خانوادهٔ سرباز نیز فقر و تنهایی و اندوه، زن را تحت فشارهای بی‌امان قرار می‌دهد تا آنجا که تسلیم مرگ می‌شود:

«اشک در چشمش جمع شد، زد موج/ فکر در این موج یافت قدری اوج/ چون غریقی شد در کف دریا/ مهلکه در پیش، راه ناپیدا/ خواست زین تشویش وارهد یک چند/ پس نظر افکند...» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۱۲۳).

و در «به یاد وطنم» خود را در اسارت شهر، همچون پرنده‌ای در قفس به تصویر می‌کشد تا تنگنا و خفقان زندگی در شهر را به نمایش بگذارد:

«من در این خانه‌های شهر، اسیر/ همچو پرنده در میان قفس/ گوییا دزدم از بسی تقصیر/ شده‌ام در خور چنین محبس» (همان: ۱۵۰).

در تمام این واحدهای تصویری، هستهٔ تصویر و خرده‌تصاویر آن در خدمت ارائهٔ عواطف شاعر قرار گرفته‌اند و نشان از گرایش‌های نیما به تصاویر اندوهناک و مملو از حسّ تنهایی، سکوت و اندوه دارد. البته این اتّفاق بیش از همه در سال‌های نخستین شاعری نیما و در شعرهای رمانتیک او رخ می‌دهد؛ امّا در دوره‌های بعد نیز گرچه این تصاویر در ساختارهای سمبولیستی، رئالیستی یا سوررئالیستی قرار می‌گیرند، رنگ تصاویر همچنان اندوهناک و تیره است.

٦-٨. تصاویر پراکنده در برابر تصاویر کانونی (اندام‌وار)

گرچه هماهنگی عضوی میان تصاویر شعری و پرورش تصاویر کانونی به‌معنای مدرن آن در شعر کلاسیک وجود نداشت، پیدایش این نوع تصاویر در شعر نیما نیز چیزی نبود که با سرودن نخستین شعرهای او آغاز شود. شکل‌گیری این نگاه وحدت‌گرا در تصویرپردازی به‌تدریج و بعد از گذار از دورهٔ نخست شعری نیما (از قصهٔ رنگ پریده، خون سرد تا سرودن ققنوس) محقّق گردید. در سال‌های نخستین فعالیت ادبی نیما گرایش عمیق او را به داستان‌پردازی در شعر می‌بینیم و چنین تمایل و

گرایشی احتمالاً زمینه‌های خلق تصاویر کانونی و محوری را در شعر او پدید آورده است. گشتن همه چیز بر محور یک تصویر مرکزی، اتّفاق تازه‌ای بود که پیش از نیما کم‌سابقه است و شروع جدّی آن از شعر ققنوس بود. پس از آن نیز «در شعرهایی همچون مرغ مجسّمه، غراب، پادشاه فتح، ماخ اولا و چراغ، کلّ شعر پیرامون یک پدیده یا یک تصویر می‌گردد و دیگر اجزای شعر، یعنی تشبیهات و استعارات و ایضاحات شعری و خیالی در خدمت آن تصویر مرکزی قرار می‌گیرد و چنان آن تصویر کانونی را برجسته می‌سازد و قوّت می‌بخشد که ماهیتی ادبی به خود می‌گیرد و به رمزی سرشار از ابهام هنری بدل می‌شود» (فتوحی و علی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۱۰۴).

این نگاه نو و وحدت‌بخش به‌تدریج تبدیل به یکی از مهم‌ترین خصایص شعر نیما و پیروان او گردید. سامان‌دهی چنین نگاهی در شعر نیما از طریق ارائهٔ «تصویرهای نوزادی [امکان‌پذیر شده است] که با حضور در خطوط مصراع‌ها، در حین حرکت به سوی کانون واحدی به نام بند، آمادهٔ ارتباط با بندهای دیگر شعر می‌شود و شبکهٔ ارتباطی واحد بزرگ یک قطعه شعر را تشکیل می‌دهد؛ شعری ساختمند که از دل یک معماری نوین زبانی سر برکرده است» (حقوقی، ۱۳۹۷: ۸۲). بنابراین اگر از منظر تاریخی به مسئلهٔ تراکم یا تمرکز تصاویر در شعر نیما توجّه کنیم، دورهٔ نخست شاعری نیما که تقریباً دورهٔ افکار و اشعار رمانتیستی او بود، دورهٔ تصاویر پراکنده‌ای است که در اواسط همان دوره، به‌ویژه در آثار داستانی‌اش میل به متمرکز شدن دارند؛ امّا این اتّفاق نهایتاً در ققنوس و در آغاز اشعار سمبولیستی نیما به‌روشنی خود را می‌نمایاند و در دیگر اشعار او ادامه می‌یابد.

می‌توان پراکندگی تصویر را در دو محور افقی و عمودی دید. پیشینهٔ شعر فارسی نشان می‌دهد شاعران فارسی‌زبان همواره به تصویرپردازی در محور افقی پرداخته‌اند؛ امّا غالباً در پرورش خیال در محور عمودی ضعف داشته‌اند، در حالی که «بیشترین سهم در ارزش یک اثر ادبی، از آنِ محور عمودی و طرح کلّی آن اثر است که در ساختمان شعر جنبهٔ اولی و اصلی دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷۵). در شعر نیما نیز

در دورهٔ نخست شاعری‌اش غالباً تصاویر در محور افقی پرورش یافته‌اند و در میانه‌های این دوره و بیشتر در آثار داستانی او تلاش برای پرورش محور عمودی خیال و حرکت به‌سوی خلق تصاویر کانونی را می‌توان دید. بنابراین نیما با تصاویر متراکم آغاز می‌کند و آرام‌آرام به‌سوی تصاویر کانونی پیش می‌رود.

٦-٩. تصاویر دراماتیک در برابر تصاویر غیردراماتیک

ادبیات نمایشی و دراماتیک از همان سال‌های نخستین شعر نو و با افسانهٔ نیما آغاز شد. سعید حمیدیان دلیل آغازگری نیما در حوزهٔ شعر دراماتیک را زیستن او در سال‌هایی می‌داند که مقطع تحوّل داستان‌پردازی جدید و حرکت از قصّه‌های سنّتی به‌سمت رمان و داستان کوتاه، به پیشگامی کسانی چون جمال‌زاده و صادق هدایت است (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۰۰). نیما با آگاهی کامل از اهمیت چنین ساختاری، افسانه را در این قالب می‌گنجاند و در مقدّمهٔ این شعر برای مخاطبی می‌نویسد که چنین شعر بی‌سابقه‌ای را می‌خواند:

«به اعتقاد من از این حیث که این ساختمان می‌تواند به نمایش‌ها اختصاص داشته باشد، بهترین ساختمان‌ها است برای رسا ساختن نمایش‌ها. برای همین اختصاص، همان طور که سایر اقسام شعر هرکدام اسمی دارند، من هم می‌توانم ساختمان «افسانهٔ» خود را نمایش اسم گذاشته و جز این هم بدانم که شایستهٔ اسم دیگری نبود؛ زیرا که به‌طور اساسی این ساختمانی است که با آن به‌خوبی می‌توان تئاتر ساخت. می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت درآورد» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۴۷). نیما برای اجرای شکل نمایشی شعر همواره سعی کرده است از سهل‌الوصول‌ترین و آزموده‌ترین راه‌ها برای خلق تصویر در نمایش دوری گزیند؛ از این رو برای وصف روایی، «شاعر را از کاربرد صفت پرهیز می‌دهد و از آسان‌طلبی برکنار می‌دارد تا قدرت تصویر و تجسّم را در شکل نمایشی آن زنده کند» (جورکش، ۱۳۹۰: ۱۰۵). تصویر به‌خودی‌خود و فارغ از نقش آن در ادبیات دراماتیک، جایگاه مهمّی در ساخت تصویر دارد و «بعضی از معاصران ما آن را بر انواع تشبیه و مجاز و استعاره برتری داده‌اند و معتقدند که

بهترین و شایسته‌ترین وسایل بیان تصویری، آوردن اوصاف است» (شفیعی کدکنی، ۱۶:۱۳۹۴)؛ امّا نیما در این حد متوقّف نمی‌شود؛ چراکه به نظر می‌رسد از دیدگاه او آوردن صفت، نوعی آسان‌طلبی و زدودن لذّت کشف از تصویر است. در واقع شاعر با ارائهٔ صفت در یک ساختار وصفی، دو راه ایجاد می‌کند که بستگی زیادی به انتخاب نوع صفت دارد. اگر صفت منتخب شاعر مطابق اصول مألوف ذهنی مخاطب باشد و چیزی از آن قواعد را جابه‌جا نکند، طبیعتاً سبب ساختن تصویری می‌گردد که کشف تازه‌ای پیشِ‌روی مخاطب قرار نمی‌دهد؛ امّا راه دوم، انتخاب صفات نامنتظری است که قرار گرفتن آن‌ها در ترکیب، بدیع و کشف‌ناشده می‌سازد که مخاطب را مشتاق به اندیشه و موشکافی می‌کند. «این مورد نیز همچنان در شعر شاعران موفّق امروز با درس گرفتن از نیما که آنان را از اسارت «قرارداد» آزاد کرد و به تخیّل آزاد رهنمون شد، بسیار دیده می‌شود. صفاتی نامنتظر که گویی هرکدام یک جملهٔ ناتمام‌اند و گاه با ظرفیت تعبیر و تفسیر بسیار، چنان‌که مثلاً اگر شاملو (چه‌بسا به‌جای مرغ غمگین) می‌گوید مرغ تاریک، «تاریک» صفتی آشنایی‌زداست و با information بسیار قوی که در صفت متداول و تک‌معنایی «غمگین» هرگز نشانی از آن دیده نمی‌شود و البته متناسب با موصوف، چنان‌که مثلاً اگر فروغ صفت منوّر را برای راز به کار می‌برد (و در شهادت یک شمع/ راز منوّری است که آن را/ آن آخرین و کشیده‌ترین شعله خوب می‌داند)، کاملاً تناسب «صفت» پیداست» (حقوقی، ۱۳۹۷: ۶۶-۶۷). ساخت تصویر به‌واسطهٔ صفات و به‌ویژه صفات نامنتظر، گرچه می‌تواند خاصیت نمایشی داشته باشد، کارکردی بسیار محدودتر از تصویری دارد که در طول یک روایت به مخاطب ارائه می‌شود. در واقع وصف‌های روایی، خاصیت روایی قوی‌تر و تأثیر و ماندگاری بیشتری در ذهن مخاطب دارند. خلق چنین تصاویری منوط به خلق روایت و همچنین داشتن خصلت تصویری شعر است که این هر دو را در شعر نیما می‌توان یافت. تمام ادوار شعری نیما و تمام اشعار او به‌شکل یکسانی از این خاصیت بهره نبرده‌اند؛ امّا این نیز از جمله بدعت‌های نیماست که پیش از او کم‌سابقه است.

در «افسانه» یک واحد تصویری روایی آمده که در سطرهای متعدّد، تصویری از ناکامی دختری جوان را در عشق نشان می‌دهد؛ تصویری که پس از فضاسازی اوّلیه و نشان دادن جغرافیای واقعه، آدم‌ها را نشان می‌دهد. این نوع تصویرپردازی که همچون حرکت دوربینی در یک فضای مشخّص برای نشان دادن فضا و حال‌وهوا و آدم‌های روایت است، نشان از قدرت تصویرپردازی نیما از همان ابتدای راه دارد:

«در یکی کلبهٔ خُرد چوبین/ طرف ویرانه‌ای، یاد داری؟/ که یکی پیرزن روستایی/ پنبه می‌رشت و می‌کرد زاری/ خامشی بود و تاریکی شب/ باد سرد از برون نعره می‌زد/ آتش اندر دل کلبه می‌سوخت/ دختری ناگه از در درآمد/ که همی‌گفت و بر سر همی‌کوفت:/ ای دل من، دل من، دل من!/ آه از قلب خسته برآورد/ در بَرِ ما درافتاد و شد سرد/ این‌چنین دختر بیدلی را/ هیچ دانی چه زار و زبون کرد؟/ عشق فانی‌کننده، منم عشق!» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۶۱).

شیوهٔ مکالمه و حتّی ادبیات دراماتیک در ادب فارسی بی‌سابقه نیست، آن‌چنان که خود نیما نیز بدان اذعان کرده است؛ امّا ارائهٔ تصویر در چنین قالبی، همان اتفاق تازه‌ای است که خصلت شعر نیماست. در خانوادهٔ سرباز نیز همچون دیگر شعرهای داستانی نیما واحدهای تصویری متعدّدی آورده شده که خود به‌تنهایی شبیه یک صحنه از تئاتر عمل می‌کنند و خصلت دراماتیک دارند. در این واحد تصویری، فرود آمدن مرگ بر جان زن چنان ملموس و عینی به تصویر درآمده که با وجود ابهام در ماهیت مرگ، تصویر کلّی فرود آمدن مرگ و حضور آن در خانهٔ زن، همچون حضور حیوانی درنده با چنگال‌های تیز و هولناک است. ارائهٔ یک اتّفاق سراسر انتزاعی در قالبی عینی و به نمایش درآوردن آن، مهم‌ترین ویژگی این تصویر است:

«لرزشی افتاد در تن مادر/ پس ز جا برداشت بی‌اراده سر/ چه در آن دم دید؟ دید چنگالی/ وز سر چنگال، خون سیّالی/ نعره‌ای برداشت: مرگ آمد! مرگ! مرگ آمد! مرگ!/ انعکاس صوت، در فضا یک چند/ وحشت‌آور شد، زمزمه افکند/ هر شکافی

شد، یک دهان باز/ با مهابت داد، سوی او آواز:/ می‌گذاری این طفل و این مسکن/ می‌روی ای زن» (همان: ۱۳۵)

٦-١٠. تصاویر چندلایه در برابر تصاویر تک‌لایه

محمود فتوحی در کتاب *بلاغت تصویر* دربارهٔ دلالت‌های ضمنی و دلالت‌های مستقیم در شعر کلاسیک و نو به‌ویژه تصاویر رمانتیک می‌گوید: «دلالت ضمنی و اشاری در تصویر رمانتیک، بر دلالت صریح و مستقیم غلبه دارد. در شعر کلاسیک واژه به‌عنوان نشانه (sign) به کار می‌رود و دلالت آن صریح و شفّاف است. ماه و کوه حتّی وقتی توصیف می‌شوند و یا در مقام مشبهٌ‌به قرار دارند، همان ماه و کوه واقعی‌اند و بر دلالت صریح و زبانی خود متّکی هستند؛ امّا در تصویرپردازی رمانتیکی، مفاهیم ضمنی و حاشیه‌ای و یا رمزی واژه، مورد نظر است. برای ادراک تصویر رمانتیک ما باید خود را آمادهٔ دریافت پیوندها و ترکیباتی کنیم که قصد آن‌ها اشاره به تجربه‌ای در درون تصویر و احساسی در ژرفای اشیا است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۶۱). در تصاویر رمانتیک نیما نیز غالباً تصاویری ارائه شده که گرچه در سطح و رویهٔ خود به دنبال خلق احساس، عاطفه یا اندیشهٔ خاصی است، در لایه‌های میانی و زیرین نیز معانی ضمنی و نهانی‌ای در خود دارد. به‌عنوان نمونه، در «خانوادهٔ سرباز» دو تصویر موجود است که به شکل سلسله‌مراتبی تصویری نهایی از فقر این خانواده ارائه می‌دهند. در تصویرِ «مونس این زن هست آه او/ دخمهٔ تنگی‌ست خوابگاه او/ در حقیقت لیک چاردیواری/ محبسی تیره به هر بدکاری/ ریخته از هم چون تن کهسار/ پیکر دیوار» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۱۱۹)، این دیوار فروریخته در وهلهٔ اوّل نشان از نبود مردِ خانه دارد تا به امور این‌چنینی رسیدگی کند. همین فقدان، فروریختگی بنیان اقتصادی خانواده را نیز نشان می‌دهد و همچنین بی‌تکیه‌گاهی و تنهایی زن را. پس این واحد تصویری که بر تشبیه بنا شده، به‌صورت ضمنی اشاره به فقدان مرد خانواده، تنهایی و بی‌تکیه‌گاهی و در نهایت فقر خانواده دارد.

در تصویرِ «یعنی این موسم، آخر پاییز/ بینوایان راست موسمی خون‌ریز/ بخت برگشته تا بدین روز است/ آتش گرمش، آه جان‌سوز است!/ جامهٔ طفلش بازوان اوست!/ این جهان اوست!» (همان: ۱۲۰). با ترسیم فصل پاییز و القای سرما و بی‌رحمی آن برای بینوایان، زن و کودکش را به تصویر می‌کشد. زن بی‌پناهی که از شدّت فقر، آتش گرمابخشش آه جان‌سوز اوست و جامهٔ کودکش بازوان او. این واحد تصویری که در خود خرده‌تصاویری نیز دارد، در مرتبهٔ نخست نشانگر نبودن وسایل گرمایشی و نداشتن لباس کافی برای کودک است که به‌صورت ضمنی نشان از تنهایی زن، نبودِ مرد، فروپاشی بنیان‌های مالی و اقتصادی خانواده و فقر شدید آن‌ها دارد.

۷. نتیجه‌گیری

ارائهٔ تعریفی دقیق و کامل از رمانتیسم امری دشوار به نظر می‌رسد؛ امّا غالباً دربارهٔ مؤلّفه‌های این مکتب ادبی اتّفاق نظری تقریبی وجود دارد. نگاه ویژه و آمیخته به حس و عاطفه به مفهوم عشق، طبیعت‌گرایی و گریز از شهر، اعتقاد به آزادی انسان و تمرکز بر فردیت او، تکیه بر ضمیر ناخودآگاه و اصالت یافتن جهان خیالی، خردستیزی و رجوع معنادار به گذشته و حسّ نوستالژیک از جمله مؤلّفه‌های این گفتمان شعری است که در شعر نیما نیز به‌عنوان یکی از آغازگران آن در شعر معاصر فارسی دیده می‌شود. علاقه و گرایش نیما به رمانتیسم، به‌ویژه در سال‌های آغازین کار شاعری او و در بسیاری از اشعار این سال‌ها قابل‌انکار نیست. چنین نگاهی به‌واسطهٔ تصاویری بسط یافته‌اند که آن‌ها را با خصلت‌هایی که از دل مؤلّفه‌های اصلی این جریان بیرون آمده‌اند، می‌توان شناخت. به‌عنوان نمونه طبیعت‌گرایی رمانتیک سبب پیدایش تصاویر طبیعت‌محور و روستایی در برابر تصاویر شهری در دیگر انواع گفتمان‌های شعری شده است. همچنین تکیه بر ضمیر ناخودآگاه سبب پیدایش تصاویر ذهنی در برابر تصاویر عینی گردیده است. تصاویر مبهم و سایه‌وار در برابر تصاویر روشن و بی‌ابهام، تصاویر اندوهناک در برابر تصاویر شاد و طرب‌انگیز، تصاویر پراکنده در برابر تصاویر کانونی

(اندام‌وار)، تصاویر دراماتیک در برابر تصاویر غیردراماتیک ،تصاویر چندلایه در برابر تصاویر تک‌لایه و... از اصلی‌ترین انواع تصویر در چنین گفتمان فکری و شیوهٔ ادبی هستند.

منابع

- آقاجانی، شمس (۱۳۹۹)، **درس‌های ادبی**، چ ۱، تهران: مانیا هنر.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۷)، **چگونه شعر بخوانیم؟**، ترجمهٔ پیمان چهرازی، چ ۲، تهران:آگه.
- براهنی، رضا (۱۳۴۴)، **طلا در مس (در شعر و شاعری)**، چ ۱، تهران: چاپخانهٔ چهر.
- بهرام پورعمران، احمدرضا (۱۳۹۷)، **در تمام طول شب (بررسی آرای نیما یوشیج)**، چ ۲، تهران: مروارید.
- ثروت، منصور (۱۳۸۵)، **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، چ ۱، تهران: سخن.
- جورکش، شاپور (۱۳۹۰)، **بوطیقای شعر نو، نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج**، چ ۳، تهران: ققنوس.
- جعفری جزی، مسعود (۱۳۷۸)، **سیر رمانتیسم در اروپا**، چ ۱، تهران: مرکز.
- حسین پور جافی، علی (۱۳۹۰)، **جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)**، چ ۱، تهران: امیرکبیر.
- حسینی، سارا؛ ذبیحی، رحمان؛ شوهانی، علیرضا (۱۴۰۰)، **بررسی و تحلیل وجه تصویری شعر «ققنوس» از نیما یوشیج**، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲، صص ۷۵-۱۰۲.
- حقوقی، محمّد (۱۳۹۴)، **شعر نو از آغاز تا امروز (جلد اول)**، چ ۳، تهران: ثالث.
- ـــــــــ (۱۳۹۷)، **شعر زمان ما (نیما یوشیج)**، چ ۱۱، تهران: نگاه.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱)، **داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)**، چ ۱، تهران: نیلوفر.
- زرقانی، مهدی (۱۳۹۴)، **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، چ ۵، تهران: ثالث.
- ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۹۱)، **تأثیر و نفوذ رمانتیک هوگو، موسه و لامارتین بر افسانهٔ نیما**، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۵۵-۷۶.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، **مکتب‌های ادبی**، ج ۲، چ ۱۵، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۵)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ ۶، تهران: آگه.

تحلیل بوطیقای تصویر در گفتمان رمانتیک نیما یوشیج ـــ ـــ (۱۳۹۴)، **با چراغ و آینه (در جست‌وجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران)**، چ ۵، تهران: سخن.

- شمس لنگرودی، محمّد (۱۳۷۷)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج ۱، چ ۲، تهران: مرکز.

- عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۰)، **جریان‌شناسی شعر معاصر**، چ ۱، تهران: سخن.

- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، چ ۱، تهران: سخن.

-فتوحی، محمود و مریم علی‌نژاد (۱۳۸۶)، **نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی**، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۰۳-۱۱۶.

- کریمی، فرزاد (۱۳۹۱)، **روایتی تازه بر لوح کهن**، چ ۱، تهران: قطره.

- کیانی بارفروشی، هاله و غلامرضا پیروز (۱۳۹۹)، **تحلیل انتقادی کاربست مکتب رمانتیسم در جریان‌شناسی شعر معاصر ایران**، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴۹، صص ۱۶۹-۲۰۳.

-محمّدپور، محمّدامین و علی‌اصغر باباصفری (۱۳۹۴)، **بررسی ویژگی‌های محتوایی رمانتیسم در شعر هوشنگ ابتهاج**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۱، صص ۱۴۲-۱۲۱.

- مختاری، محمّد (۱۳۷۲)، **انسان در شعر معاصر**، تهران: توس.

- یوشیج، نیما (۱۳۹۳)، **نامه‌ها**، تهران: نگاه.

- ـــــــــــــ (۱۳۹۷)، **مجموعهٔ کامل اشعار**، تهران: نگاه.