

## تصویرگری بی‌صورت خیال در شعر سعدی

سوسن جبری\*

دانشگاه رازی کرمانشاه

### چکیده

تجربه‌های برجسته و موفق گذشتگان در عرصه‌ی شعر، گنج به میراث رسیده‌ی شاعران امروز است. از میان آن‌ها، تجربه‌ی آفرینش تصاویر شعری، بدون به کارگیری صورخیال، می‌تواند همچون گذشته، به شعرامروز نیز غنای اندیشه، غنای زبان و قدرت تأثیرگذاری ببخشد. در جست‌وجوی ویژگی‌های شعر تصویری، برجسته‌ترین نمونه‌ی آن یعنی غزل‌های سعدی بررسی شد. یافته‌ها نشان می‌دهند تصویرآفرینی بدون صورخیال یا بازنمایی تصویری زیبای واقعیت در شعر، خود از شیوه‌های آفرینش تصویر و خیال‌انگیزی است. این شیوه‌ی تصویرگری بر ماهیت زبان، خیال، اندیشه و عاطفه‌ی شعری، تأثیری بسزا دارد. در حوزه‌ی اندیشه‌ی شعری، محورهای عشق، زیبایی، بیان عواطف و اندیشیدن به انسان، مرکز معنایی شعر را تشکیل می‌دهد. در حوزه‌ی خیال، عناصر روایی چون پیرنگ، صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، حادثه‌پردازی، گفت‌وگو و لحن، نمایش تصویری زیبا، عینی، پویا و تأثیرگذار از واقعیت، را به عهده دارند. در حوزه‌ی زبان نیز کاربرد گروه‌های وصفی، قید حالت، بسامد فعل، جملات ساده و کوتاه، در تصویرگری، نقشی برجسته به عهده دارند.

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

---

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی مرکز پژوهشی تحقیقات توسعه‌ی اقتصادی-اجتماعی

۱. مقدمه

گوشم همه روز از انتظارت بر راه و نظر بر آستان است

ور بانگ موذنی بیاید گویم که درای کاروان است

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۲۲)

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

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

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

از در درآمدی و من از خود، به درشدم      گویی از این جهان به جهان دگر شدم

گوشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست      صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم

گفتم بینمش مگرم درد اشتیاق      ساکن شود بدیدم و مشتاق‌تر شدم

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۲۵)

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

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

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

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

...کز و بگذری سنگلاخ است و دشت  
 که آهو بر آن ره نیارد گذشت  
 چو زو بگذری رود آب است پیش  
 که پهنای او بر دو فرسنگ بیش  
 کنارنگ دیسوی نگه‌دار اوی  
 همه نره‌دیوان به فرمان اوی

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۱۰۲)

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

زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان لب و مست  
 پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی دردست  
 نرگشش عربده‌جوی و لیش افسوس‌کنان  
 نیم‌شب دوش به بالین من آمد بنشست  
 سر فرا گوش من آورد و به آواز حزین  
 گفت ای عاشق دیرینه‌ی من خوابت هست؟  
 عاشقی را که چنین باده‌ی شبگیر دهند  
 کافر عشق بود ار نشود باده‌پرست

(حافظ، ۱۳۶۵: ۱۹)

علاوه بر شعر کلاسیک، در شعر معاصر هم نمونه‌های بسیاری از چنین تصویرسازی‌هایی، دیده می‌شود. در شعر «آب» سهراب سپهری، آمده: «.../ زن زیبایی آمد لب رود/ آب را گل نکنیم/ روی زیبا دو برابر شده است/...» (سپهری، ۱۳۸۱: ۳۴۵) تجسم تصویر زیبارویی بر لب آب و بازتاب نقش این زیبایی بر آب، چندان زیاست که ذهن برای ساختن این صحنه و لذت بردن از آن، نیاز به کوشش چندانی ندارد. در این میان، سعدی، بیش از همه، این گونه تصویرسازی را به‌کار گرفته است؛ به طوری که بسامد چشم‌گیر آن، نشانگر ویژگی سبکی شعر اوست و از مجموع ۷۱۵ غزل او، چیزی حدود ۶۰٪ کل ابیات را دربرمی‌گیرد؛ این ۶۰٪، خود به دو دسته تقسیم می‌شوند:

دسته‌ی اول، (۲۰٪ کل)، بیش‌تر شکلی از نظم هستند که حکمت‌ها و تجربیات روزمره را بیان می‌کنند؛ چون «سعدی با رسالتی که از پی وعظ و حکمت و درس و مدرسه در ذهن داشت، گاهی این‌گونه نظم‌ها را به خاطر عامه‌ی خوانندگان می‌سرود.» (رضا، ۱۳۵۵: ۱۲) مانند نمونه‌ی زیر که رنگ موعظه بر آن غلبه دارد و بیانگر ضرورت تلاش در اوج درماندگی‌هاست:

گرچه دریا را نمی‌بیند کنار  
 غرقه، حالی دست و پای می‌زند

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۵)

دسته دوم (۴۰٪ کل)، سرشار از تصاویر شعری، عاطفه و خیالند که در این جستار، مورد نظر ما هستند؛ زیرا از تصاویر زیبای خیال‌انگیز و کم‌نظیری، برخوردارند. شهری به گفت‌وگوی تودر تنگنای شوق شب روز می‌کنند و تو در خواب صبحگاه (همان، ۱۹۵)

## ۲. پیشینه‌ی پژوهش

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

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

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

### ۳. ضرورت و هدف پژوهش

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

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

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

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

#### ۴. شعر تصویری

همان‌گونه که پیش از این گفته شد، با دو شیوه از تصویرگری روبه‌رو هستیم: گونه‌ی اول، با به‌کارگیری صورخیال و گونه‌ی دوم، بی‌صورخیال. برای تمایز میان این دو گونه و نام‌گذاری گونه‌ی دوم، از اصطلاح «شعر تصویری» بهره‌برده‌ایم. شاعر در خلق تشبیه و دیگر صورخیال، با ایجاد پیوند میان عناصر واقعیت و تصورات ذهنی، موجب فراخواندن تصویر محسوس عناصری از واقعیت بیرونی، می‌شود؛ اما در تصویرگری، تصویر محسوس عناصری از واقعیت، بی‌هیچ واسطه‌ای، آفریننده‌ی تصاویر شعری است؛ به همین سبب، تصویرسازی از راه نمایش زیبای واقعیت‌های محسوس، بر همه‌ی عناصر شعر تصویری، تأثیرگذار است. بخشی از این توان تصویرسازی ناشی از به‌کارگیری عناصر روایی است. روایت در هر شکلی، ابتدا زمینه‌ای تصویری از واقعیت بیرونی می‌سازد تا بر بنیاد آن، اندیشه‌ی موردنظر شاعر یا

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

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

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۷)

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

#### ۴. ۱. اندیشه در شعر تصویری

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

گرچه شب‌است و مردم اوباش درکمین      زندان ازین بتر نکند شحنه‌ی عسس

(همان، ۱۴۰)

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



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

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

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

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

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

آرزو می‌کندم با تو شبی بودن و روزی

یا شبی روز کنی چون من و روزی به شب آری (همان، ۲۰)

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

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

عشق به زیبایی نیز از دیگر محورهای اندیشه، در شعر تصویری است که در گسترش دیدگاه انسان به حیات، بسیار تأثیرگذار است. این عشق، انسان را از من محدود فردی به من اجتماعی و در شکل نهایی آن، به من جمعی بشری می‌رساند؛ چرا که «... مبشر دوستی و آرمان‌خواهی، انسان اجتماعی و در عین حال، فردیت یافته است.» (همان، ۸۱) طلب زیبایی، ما را خواستار عظمت و والایی می‌کند، به ویژه آن‌گاه که معشوق، فاقد جنسیت است: «کلیات سعدی، گواه بر آن است که در چشم زیباپرست این شاعر، معشوق‌های زن و مرد انسانی چندان تفاوتی با هم ندارند و این زیبایی است که بی‌ملاحظه‌ی جنسیت، در صورت زیبا، دل از شاعر نظرباز شیرازی می‌رباید که مفهوم جمال، تجزیه‌پذیر نمی‌تواند بود.» (سرامی، ۱۳۷۰: بیست و پنج) مانند بگذار تا مقابل روی تو بگذریم دزدیده در شما میل خوب تو بنگریم (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۸)

میان خلق ندیدی که چون دویدمت از پی زهی خجالت مردم، چرا به سر ندویدم (همان، ۱۱۹)

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

#### ۴. ۱. ۱. زایش طیف معنایی

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

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

در هیچ بوستان چو تو سروی نیامده است      بادام‌چشم و پسته‌دهان و شکرسخن  
(همان، ۱۱۸)

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

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت      به تماشای تو آشوب قیامت برخاست  
(همان، ۱۶)

تو می‌روی و مرا چشم‌ودل به جانب‌توست      ولی چه سود که جانب‌نگه نمی‌داری  
(همان، ۵۵)

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

ما به یک شربت چنین بی خود شدیم دیگران چندین قلدح چون خورده‌اند  
(همان، ۷۴)

در نمونه‌ی زیر که تصویرگر غرق شدن انسان در دل‌بستگی‌هاست نیز هرکس به  
نسبت تجربه‌اش، با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند:

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

#### ۳.۴. انتقال قدرت‌مندانه‌ی عاطفه

از دیگر نتایج بازنمایی تصاویر واقعیت، سرشار شدن شعر از عاطفه است. هرچه قدرت  
خیال‌انگیزی شعر بیش‌تر باشد، توان انتقال عواطف نیز شدت می‌گیرد. علاوه بر این،  
وقتی شاعر بیش از آن‌که درباره‌ی معشوق شعر بگوید و او را غایبی دور از دسترس  
بنماید، اغلب از زاویه دید نزدیک اول شخص، از چالش‌های عاطفی خود سخن  
می‌گوید و پیوند نزدیک و حضور ملموس معشوق را نمایش می‌دهد، بر قدرت القای  
عاطفی شعرش می‌افزاید؛ مانند

نقاش چو صورتش ببیند از دست بیفکند تصاویر (همان، ۳۱)  
عامل دیگر، موضوع عشق و زیبایی و پیوندهای انسانی است که توان انگیزش  
عاطفی شعر تصویری را افزون می‌سازد. صمیمیت ناشی از واقع‌نمایی شعر تصویری در  
بیان عواطف درونی تا به حدی است که شاعر را می‌توان رازدان پیدا و پنهان دانست.  
در مجموع، بار عاطفی و توان انتقال عواطف به خواننده در شعر تصویری، بسیار  
قوی‌تر از شعر مبتنی بر صورخیال است؛ مانند  
تو مست خواب نوشین تا بامداد و بر من شب‌ها رود که گویی هرگز سحر نباشد  
(همان، ۲۹)

#### ۴.۴. شگردهای روایی

یکی دیگر از دلایل قدرت شگفت‌انگیز شعر تصویری، روایت‌پردازی است که در  
بازنمایی واقعیت، تصویرسازی و انتقال عاطفه، نقش اساسی دارد؛ مانند  
مپرسم دوش چون بودی به تاریکی و تنهایی شب هجرم چه می‌پرسی که روز وصل حیرانم  
شبان آهسته می‌نالسم مگر دردم نهان ماند به گوش هرکه در عالم رسید آواز پنهانم  
(همان، ۹۰)

شعر تصویری، عناصر روایت و موضوع روایت یعنی عشق و پیوندهای عاطفی، را در خود دارد؛ از جمله، از شخصیت‌پردازی برخوردار است چون شخصیت‌های اصلی شعر یعنی عاشق و معشوق، در آن حضوری همیشگی دارند؛ از صحنه‌پردازی برخوردار است. چون شخصیت‌ها در زمان و مکان محسوس یا خیالی، برای وقوع کنش‌ها در کنار هم، قرار می‌گیرند؛ از حادثه‌پردازی برخوردار است. چون حادثه یا عمل داستانی، همان کنش‌های عاشق و معشوق است؛ از پی‌رنگ برخوردار است. چون آغاز فرضی یا پیش‌فرض پی‌رنگ، همان حادثه‌ی پدیدآیی عشق است؛ میانه‌اش رخداد کنش یا حادثه‌ای عاطفی است و پایانش در سخن نهایی گوینده پدیدار می‌شود؛ بنابراین به سبب ماهیت ترکیبی روایت، عناصر روایی در شعر تصویری نیز درهم تنیده‌اند؛ مانند ما در خلوت به روی خلق بستیم از همه باز آمدیم و با تو نشستیم (همان، ۷۳)

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

#### ۴.۴.۱. حقیقت‌مانندی

حقیقت‌مانندی از عمده‌ترین عناصر شعر تصویری است. زبان، عاطفه و شگردهای روایی، همه به شکلی با حقیقت‌مانندی، پیوند دارند؛ بدین‌گونه است که مضمون‌های بیان شده، در جایگاه واقعیتی ممکن‌الوقوع، در ذهن خواننده، به صورتی زنده و محسوس، مجسم می‌گردند؛ مانند یکی سر بر کنار یار و خواب صبح مستولی چه غم دارد ز مسکینی که سر بر آستان دارد (همان، ۱۰۷)

#### ۴.۴.۲. پی‌رنگ شعری

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

در داستان، رخدادها بر اساس توالی زمانی و علیت به یکدیگر مربوط می‌شوند؛ در پی‌رنگ، نظم تقویمی رخدادها و پیوندهای علی آن‌ها با هم، به هم می‌خورد و نظم و ترتیب متفاوتی میان آن‌ها برقرار می‌شود. (مکاریک (Makaryk)، ۱۳۸۳: ۱۱۶) در شعر تصویری نظم و ترتیب رخدادها بر اساس چگونگی بیان هدفمند آن‌ها، قرار می‌گیرد؛ بنابراین، مهم‌ترین دلیل وجود پی‌رنگ، حضور و انسجام عناصر روایی، در شعر تصویری است. در نمونه‌های زیر، کنش‌هایی چون «روی به دیوار آوردن» و «غم دل گفتن» و همچنین «نتوان گفت» و «خواب شب مستی» بیش از آن‌که توالی زمانی و علی داشته باشند، توالی بیانی دارند:

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

احوال دو چشم من بر هم نهاده      با تو نتوان گفت به خواب شب مستی  
(همان، ۱۰۴)

به نماز آمده، محراب، دو ابروی تو دید      دلش از دست بردند و به زنار برفت  
(همان، ۲۲)

چگونگی پدید آمدن پی‌رنگ شعری را در بُعد معنایی و زبانی، می‌توان این‌گونه تحلیل کرد که شاعر با پیش‌فرض‌های غزل، یعنی وجود پدیده‌ی عشق و ماهیت شخصیت عاشق و معشوق، روایت را آغاز می‌کند. حال بنا بر اندیشه‌ای که قصد بیان آن را دارد، کنشی چون «به نماز آمده، در محراب» را نقل می‌کند. سپس به گسترش تصویر می‌پردازد و حادثه‌ی «دیدن ابروان معشوق» را بیان می‌کند. با آمدن حادثه‌ی «دلش از دست بردند»، پی‌رنگ کامل می‌شود و به نقطه‌ی اوج می‌رسد. در پایان با بیان کنش؛ «زنار بستن» گره‌گشایی می‌کند و به سخنش پایان می‌دهد.

#### ۳.۴.۴. صحنه‌پردازی

اولین قدم واقع‌نمایی یک تجربه‌ی عاطفی، صحنه‌پردازی است. صحنه یا زمان و مکان، زمینه‌ی پدیدار شدن موقعیت‌ها، وضعیت‌ها و کنش‌ها است؛ بنابراین، در تصویر واقعیت، نقش اساسی دارد و زمینه‌ی ظهور حقیقت‌مانندی را مهیا می‌کند. زمان و مکان، اغلب کلی و فرضیند؛ اما گاه نیز نقشی کلیدی دارند و بر همه‌ی اجزای شعر، تأثیر گذارند؛ مانند

چون خراباتی نباشد زاهدی کش به شمع از در درآید شاهدهی

(همان، ۹۱)

در این بیت، حضور زمان و مکان، در بیان معنا ضروری است؛ مکان، خلوت زاهد و زمان، شب‌هنگام است. صحنه، وارد شدن شب‌هنگام زیبارویی با شمع به خلوتگاه زاهد است. آیا بی‌حضور زمان و مکان که زمینه‌ی وقوع کنش‌ها هستند و صحنه‌ای که زاهد و زیبارو، رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند، می‌توان عمق اندیشه‌ی شعری این بیت را بیان کرد؟ نمونه‌ای دیگر:

نشسته بودم و خاطر به خویشتن مشغول در سرای به هم کرده از خروج و دخول  
شب دراز دو چشمم بر آستان امید که بامداد در حجره می‌زند مأمول  
خمار در سر و دستش به خون مشتاقان خضاب و نرگس مستش به جادویی مکحول  
(همان، ۶۶)

#### ۴.۴.۴. شخصیت‌پردازی

شعر، روایت بی‌قراری‌هاست که متناسب با دگرگونی مناسبات انسانی، ویژگی‌های شخصیتی عاشق و معشوق، در آن دگرگونی می‌پذیرد و در هر دورانی، به شکلی ناگفته تعریف می‌شود؛ از آن جمله، می‌توان از تفاوت‌های شخصیت‌پردازی در داستان‌های *وامق و عذرا*، *زال و رودابه*، *ویس و رامین*، *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نام برد. زیبایی، کمال، غیبت، بی‌نیازی و بلندمرتبه‌گی معشوق و حقارت، نیاز، درماندگی، انزوا، هجران و انتظار بی‌پایان عاشق، از جمله قراردادهای فرهنگی پذیرفته شده در شعر قرن ششم تا چهاردهم فارسی است که در بطن سپید و نانوشتی شعر تصویری هم وجود دارد و زمینه‌ی شکل‌گیری تصاویر آن را فراهم می‌کند. مانند:

به رخت نشسته بودم که نظر کنی به حالم نکنی که چشم مستت ز خمار بر نباشد  
(همان، ۴۴)

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

دو شخصیت فرعی نیز همیشه در شعر حضور دارند؛ راوی و مخاطب. راوی اغلب همان عاشق است. گاه نیز به دلیل تداخل نقش‌ها، تشخیص راوی از عاشق، دشوار

می‌گردد. گاه نیز راوی و عاشق دو شخصیت متفاوت هستند. مخاطب هم همیشه به شکل شنونده‌ای پنهان، حضور دارد. گاه نیز روی سخن با مخاطب است؛ مانند ای که نیازموده‌ای صورت حال بی‌دلان عشق حقیقت است اگر حمل مجاز می‌کنی (همان، ۳۳)

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

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

#### ۴.۴.۵. گفت‌وگو

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

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

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

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

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

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



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

گاه، معشوق نیز سخن می‌گوید؛ آن‌گاه شعر خیال‌انگیزتر می‌شود؛ مانند  
گفتی ز خاک بیش‌ترند اهل عشق من از خاک بیش‌تر نه که از خاک کم‌تریم  
(همان، ۱۸)

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

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

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

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

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

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

|                             |                              |
|-----------------------------|------------------------------|
| یکی بر تربتی فریاد می‌خواند | که اینان پادشاهان جهانند     |
| بگفتم تخته‌ای برکن ز گوری   | بین تا پادشه یا پاسبانند     |
| بگفتا تخته برکندن چه حاجت   | که می‌دانم که مستی استخوانند |

(همان، ۲۵)

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

|  |  |
|--|--|
| من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی | عهد نابستن از آن به که بندی و نپایی    |
| دوستان عیب‌کنندم که چرا دل به تو دادم  | باید اول به تو گفتن که چنین خوب چرابی؟ |

(همان، ۷۴)

#### ۴.۴.۶. حادثه‌پردازی

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

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

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

#### ۴.۴.۷. لحن روایی

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

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

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

بنده‌وارت به سلام آیم و خدمت بکنم      و جوابم ندهی می‌رسدت کبر و منی  
(همان، ۱۱۰)

طبیعت گفت و گو و علاوه بر این پی‌رنگ موجز شعری، هم در چینش کنش‌ها و هم  
در پیوند میان کنش‌ها، نظم خاصی دارد که بیان و نمایش آن‌ها، چه به طور مستقیم و  
چه غیرمستقیم، در شکل‌گیری و تقویت لحن روایی، تأثیرگذار است؛ مانند  
خنک آن رنج که یارم به عیادت به‌سرآید      دردمندان چنین روز نخواهند دوا را  
(همان، ۳۵)

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

شربت از دست دل‌آرام چه شیرین و چه تلخ      بده ای دوست که مستقی از آن تشنه‌تر است  
(همان، ۱۲۲)

#### ۴.۵. زبان

راز زیبایی شگفت‌انگیز زبان شعر تصویری، بیش از هر چیز در نوع‌گزینش و چینش  
واژگان در ساختارهای نحوی، پدیدار می‌گردد؛ سادگی، روشنی، رسایی و نبود  
پیچیدگی‌های صورخیال، نقش بزرگی در تصویرسازی دارند؛ مانند

|  |   |
|--|---|
| آستین بر روی و نقشی در میان افکنده‌ای  | خویشتن پنهان و شوری در جهان افکنده‌ای     |
| هریکی نادیده از رویت نشانی می‌دهد      | پرده‌بردار ای که خلقی در گمان افکنده‌ای   |
| آن‌چنان رویت نمی‌باید که با بی‌چارگان  | در میان آری حدیثی در میان افکنده‌ای       |
| هیچ نقاشی نمی‌بیند که نقشی برکشد       | وان‌که دید از حیرتش کلک از بنان افکنده‌ای |
| این‌دریغم می‌کشد کافکنده‌ای اوصاف‌خویش | در زبان عام و خاصان را زبان افکنده‌ای     |

(همان، ۱۳۷)

موضوع ابیات یادشده، توصیف حاضر پنهان در همه‌ی هستی، است. واژگان ساده  
و روشن و ساختارهای نحوی ساده، به خوبی از عهده‌ی بیان معنای عمیق و پیچیده‌ی  
آن برآمده‌اند. زبان تصویرگر این امکان را پدید آورده که سعدی «... عالی‌ترین مباحث  
توحید و عرفان را در موجزترین و زیباترین صورتی بیان فرموده است؛ به‌گونه‌ای که  
حتی برای کودک دبستانی هم قابل فهم است و در عین حال، هیچ عارف و حکیمی را  
هم دعوی اندیشه‌ی برتر از آن، نرسد.» (زنجانی، ۱۳۶۴، ج ۲: ۲۱۶) در نتیجه باید گفت

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

نه عجب شب درازم که دو دیده باز باشد ز خیالت ای ستمگر عجب است اگر بختم  
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۰)

#### ۴.۵.۱. واژگان

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

در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم بدان امید دهم جان که خاک کوی تو باشم  
به مجمعی که درآیند شاهدان دو عالم نظر به سوی تو دارم دوان به سوی تو باشم  
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۳۰)

#### ۴.۵.۲. گروه‌های وصفی

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

دو چشم‌مست می‌گونت ببرد آرام هشیاران      دو خواب‌آلوده بر بودند قرار از دست بیداران  
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۲)

به تازیانه گرفتم که بی دلی بزنی      کجا تواند رفتن کمند در گردن  
(همان، ۵۱)

صفت‌ها و جملات پیرو وصفی، جایگاه ویژه‌ای در تصویرسازی دارند. چنان‌که،  
صفت جانشین موصوف؛ «کمند در گردن» در کنار کنش «به تازیانه زدن»، اوج  
درماندگی را تصویر می‌کند.

ساقیان لابلالی در طواف      هوش می‌خواران مجلس برده‌اند  
(همان، ۷۴)

در نمونه‌ی یادشده نیز گزینش صفت «لابلالی» و قید مکان «در طواف»، بر بی  
اعتنایی ناشی از بی‌نیازی و اقتدار ساقیان دلالت دارند و تصویرگر منش و کنش ساقیان  
هستند. یکی دیگر از نقش‌های گروه‌های وصفی، اسمی و قیدی، توصیف صحنه و بیان  
چگونگی وقوع کنش‌های عاطفی و رفتاری است که پویایی و حرکت را تداعی می‌کند.  
نمایش کنش‌ها، با لحن روایی و بیان توصیفی، ابزار بازنمایی محسوس واقعیت‌ها  
گشته‌اند؛ مانند

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

یکی دیگر از شگردهای تصویرساز شعر تصویری، کاربرد ساختار ویژه‌ای از  
جملات اسنادی است. در این موارد، گروه اسمی یا وصفی که در جایگاه مسند قرار  
می‌گیرد، بر کنشی دلالت می‌کند. به این وسیله، ایستایی توصیفی جملات اسنادی با  
گزینش و چینش حساب شده‌ی اجزای گروه‌های اسمی، خود تصویرگر کنشی می‌شود؛  
مانند گروه مسندی «در آواز»، «در سماع»، «در حالت»، و «در های‌وهو» در بیت زیر:  
مطربان گویی درآوازند و مستان در سماع      شاهدان در حالت و شوریدگان در های‌وهوی  
(همان، ۶۹)

یا «شمعی به دست»، «سرگران از خواب» و «سرمست از شراب» در بیت زیر:  
فتنه باشد شاهدهی شمعی به دست      سرگران از خواب و سرمست از شراب  
(همان، ۹۱)

#### ۴. ۵. ۳. گروه‌های قیدی

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

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

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

#### ۴. ۵. ۴. گروه‌های فعلی

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

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

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

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

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

شکایت پیش از این نوبت به نزدیکان و غم‌خواران

ز دست خواب می‌کردم کنون از دست ناخفتن (همان، ۳۳)

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

شاهدی بر بام باشد تا یکی      سر به دیوار سرایی می‌زند

(همان، ۵۵)

#### ۴.۵.۵. ساختار نحوی

گروه‌های اسمی، وصفی، قیدی و فعلی کوچک، چگونگی چینش ارکان جمله، ساده بودن جملات، کوتاهی جملات و ایجاز حاکم بر زبان، ساختارهای نحوی چابکی را پدید آورده که در برجسته کردن هسته‌ی فعلی و بالا بردن قدرت تصویرسازی و تجسم‌پذیری شعر، تأثیری به‌سزا دارند. همانند واژگان گزینش شده، ساختارهای نحوی شعر تصویری نیز از معنای روشنی برخوردار هستند؛ اما در شعر مرکب از صورخیال، بخشی از تلاش ذهنی خواننده صرف یافتن پیوندهای میان تصاویر و مفاهیم می‌شود؛ پس روشنی و سادگی زبان، خود زمینه‌ی عمق بخشیدن به تخیل و زایش معنا می‌گردد؛

مانند

دلم به مهر گرفتار و جان به عشق گرو      درآمد از درم آن دل فریب جان‌آرام  
سرم هنوز چنان مست بوی آن نفس است      که بوی عنبر و گل رهنمی‌برد به مشام

(همان، ۳۲)

به بوی آن‌که شبی در حرم بیاسایند      هزار بادیه سهل است اگر بیمایند  
در گریز نبسته است لیکن از نظرش      کجا روند اسیران که بند بر پایند

(همان، ۱۹۷)

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

#### ۴.۵.۶. توصیف

توصیف در شعر تصویری و پردازش شگردهای روایی آن، نقشی چون توصیف در داستان دارد: «توصیف به جهان داستان، بُعد و فضا می‌بخشد و آن را پر از نور و سایه و صدا و حرارت و بو و مزه می‌سازد و در نتیجه، این پندار را در خواننده تقویت می‌کند

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

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

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

### ۵. نتیجه‌گیری

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

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

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



### فهرست منابع

- آقاحسینی، حسین و آقازینالی، زهرا. (۱۳۸۶). «مقایسه‌ی اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی». *پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی*، شماره‌ی ۱، صص ۴۹-۷۸.
- اسپهرم، داود. (۱۳۸۳). «ارگانومی در شعر حافظ و سعدی». *فصلنامه‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهراء (س)*، سال ۱۳ و ۱۴، شماره‌ی ۴۸ و ۴۹، صص ۱-۱۹.
- انوری، حسن. (۱۳۷۳). *گزیده‌ی غزلیات سعدی*. تهران: علمی.
- ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). *داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- بدوی، عبدالرحمن. (۱۹۴۷م). *الانسانیه و الوجود فی الفکر العربی*. مصر.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۵). *دیوان*. تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، تهران: طلوع.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۰). *فرهنگ سعدی‌پژوهی*. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی، مرکز سعدی‌شناسی.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۲). «شگردهای هنری سعدی». *سعدی‌شناسی*، دفتر ۶، به کوشش کورش کمالی سروستانی، شیراز: مرکز سعدی‌شناسی، صص ۷۳-۸۱.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۷). «عناصر هنری در دو نمونه از غزل‌های سعدی». *نامه‌ی فرهنگستان، فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی*، دوره‌ی ۱۰، شماره‌ی ۳، (پیاپی ۳۹)، صص ۳۹-۴۷.
- رضا، فضل‌الله. (۱۳۵۵). «اصول زیباشناسی شعر و هنر». *نگین*، سال ۱۱، شماره‌ی ۱۳۲، صص ۱۱-۳۰.
- زنجانی، عمید. (۱۳۶۴). «تأثیر متون و فرهنگ اسلامی به ویژه قرآن در آثار سعدی». *ذکر جمیل سعدی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سپهری، سهراب. (۱۳۶۳). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.
- سرامی، قدمعلی. (۱۳۷۰). *ناب غزل‌های عاشقانه سعدی*. منصور خراباتی، تهران: حسام و نظم.
- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۶۳). کلیات سعدی. تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

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

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

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

عبادیان، محمود. (۱۳۶۴). «غزل فارسی و شکل‌های غنایی مشابه آن در شعر جهانی».

ذکر جمیل سعدی، ج ۳، کمیسیون ملی یونسکو و ارشاد اسلامی، صص ۴۳-۵۶.

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

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

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

فروغی، حسن. (۱۳۸۵). «ولتر در مکتب سعدی: برخی تجانس‌ها در سبک و اندیشه».

فصلنامه پژوهش زبان‌های خارجی، شماره‌ی ۳۰، صص ۶۱-۷۶.

فلاح، مرتضی. (۱۳۸۷). «سه نگاه به مرگ در ادبیات فارسی». پژوهش زبان و ادبیات

فارسی، شماره‌ی ۱۱، صص ۲۲۳-۲۵۴.

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

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