سیمین بهبهانی و نوگرایی در تصویر شعری

دکتر فاطمه یوسف‌پور سیفی [۱]

چکیده

سیمین بهبهانی از غزل‌سرایان نوگرای معاصر اوست. سیمین را به سبب نوآوری‌هایش در وزن غزل، نیمای غزل دانسته‌اند. مهم‌ترین بُعد نوآوری سیمین در وزن غزل است. بااین‌همه در سایر ابعاد هنر شعر نیز سیمین شاعری نوگراست. بخصوص نوگرایی و تلاش او برای نو کردن تصویر در شعرش را می‌توان دید. او تلاش داشته منطبق با رویکرد نوگرایی تصویری در شعر، تصاویری را در شعر خود به کار گیرد که حاصل دید فردی، تجارب شخصی، تکیه‌بر عینیت‌گرایی و فردیت‌گرایی باشد. بر این اساس او آن‌طور که دیده به تصویر کشیده و از کلیشه‌ها و تکرارها تا حد ممکن در تصویرسازی اجتناب کرده است. عناصر امروزین و پدیده‌های معاصر منطبق با این دید فردی و تجربه‌گرایی، در تصویرسازی او جایگاهی برجسته دارند و یکی از اصلی‌ترین خاستگاه‌های نوآوری تصویری شاعر به حساب می‌آیند. پژوهش حاضر تلاش داشته تا ابعاد این نوآوری تصویری را مورد بررسی و تجزیه‌وتحلیل قرار داده و نتایج این نگاه و نگرش نو در تصویرسازی را آشکار سازد. یافته‌های پژوهش تأکید بر نوآوری در تصویرپردازی را در شعر سیمین به اثبات می‌رساند.

واژگان کلیدی: غزل معاصر، سیمین بهبهانی، تصویر، نوگرایی.

---

۱. استادیار گروه زبان ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران

Email: S.sephvandi@kho.iau.ac.ir

تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۰۷/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۲۰

مقدمه

تصویر یا ایماژ از مهم‌ترین ارکان شعر است؛ شعر بدون تصویر موجودیت نمی‌یابد و بخش مهمی از تأثیر شعر در تصویرسازی‌های هنرمندانه نهفته است. جذابیت شعر در بسیاری موارد مرهون تخیّل آن است و آن‌چنان‌که پرین نیز گفته: «شعر به طور مستقیم با وزن و آهنگی که ما در هنگام بلند خواندن آن احساس می‌کنیم حواس ما را جلب می‌کند اما به صورت غیرمستقیم با تصویرسازی، یعنی ارائه تصویر خیالی از تجربه‌ی حسی جلب توجّه می‌کند» (پرین، ۱۳۸۱: ٤٦). غالباً شعر با تصویر در عاطفه و احساس مخاطب مؤثر می‌افتد. در تعریف تصویر نیز آن را هنر برقراری و کشف رابطه بین عناصر متفاوت دانسته و «جزء جوهره‌ی شعری و فصل مقوّم شعر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹) می‌دانند و همچنین با اشاره به اهمیت آن از تصویر به‌عنوان «اوج حیات شعری» (لویس، ۱۹٦٦:۱۷) یاد می‌شود. تصویر چه در تعاریف معاصر و چه در تعاریف کهن، فصل مقوّم شعر است و در تعاریف شعر همیشه گنجانده می‌شود و عنصری جدایی‌ناپذیر به حساب می‌آید. تفاوتی که بین تصویرسازی در شعر معاصر و سنّتی وجود دارد این است که شعر سنّتی به تکرار الگوها عادت کرده بود، تصاویر نیز تکرار می‌شدند. الگویی ثابت و تصاویری همسان همواره در شعر شاعران سنّتی به شکلی آزارنده تکرار می‌شود. تصویر بیشتر از آنکه حاصل تجربه‌ی فردی، نگاهی نو و دیدی عینی باشد مأخوذ از ارتباطات هنری بین شاعران بود و هر شاعری تصویری کلیشه‌ای و تکراری را که در شعر شاعران پیشین می‌یافت تکرار می‌کرد و خود خلاقیتی در آفریدن تصاویر جدید و نو نداشت و یا نمی‌خواست که داشته باشد؛ چرا که این تکرار و الگوی کلیشه‌ای را عیبی برای اثر خود نمی‌دید. برحسب همین نگرش تصاویر محدود مرتبط با یک پدیده، همواره در دیوان‌های شاعران به چشم می‌خورد. آنان در واقع تکرارکننده‌ی نگاه هم‌اند نه ارائه‌دهنده‌ی نگاهی نو. این تکرارها سبب شکل‌گیری الگوهای کلیشه‌ای شده و خلاقیت فردی در تصویرسازی را تحت‌الشعاع قرار داده است. شاعران کلاسیک، خلاقیت فردی خود را در بسیاری موارد قربانی سنّت‌ها و قراردادها کرده و نگرشی تکراری را عرضه کرده‌اند. این عامل است که سبب شده در ویژگی شعر سنّتی چنین بنویسند: «در شعر قدیم، شاعران به دلیل پایبندی به

الگوهای ذهنی محدود و منجمد کمتر از چارچوب تصاویر و توصیف‌های قراردادی گام بیرون می‌نهادند» (شفیعی کدکنی، ۱۳٤۹: ٤۷). این نگرش در دوره‌ی معاصر متحوّل شد. غالب منتقدان ادبی تأکید به نوگرایی و دید شخصی داشتند و نیما که خود بنیان‌گذار شعر نو فارسی بود به شاعران زمانه‌اش چنین توصیه می‌کرد: «سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی‌که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است. با کلمات همان قدما و طرز کار آن‌ها باید شعر بسرایید اما اگر در پی کار تازه و کلمات تازه‌اید لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید آیا چطور دیده‌اید؟» (نیما، ۱۳۸۵: ۳۵). همچنین او بر این بود که شعر ما باید از دید ما حکایت کند و همیشه توصیه می‌کرد که این سؤال باید در ذهن شاعر باشد که: «شعر ما آیا نتیجه‌ی دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج است یا نه؟» (نیما، ۱۳٦۸: ۸٦) این عامل سبب شد شاعران نوگرا به جای دید تکراری گذشتگان نگاه فردی خود را در تصویر دخالت دهند و این ویژگی به‌عنوان مشخصه‌ای در نوگرایی مطرح شد. به همین سبب است که تخیّل نو را همواره یکی از اصلی‌ترین مشخصه‌های شعر نو قلمداد کرده‌اند. سیمین بهبهانی نیز به‌عنوان شاعری نوجو و نوآور، این توصیه نیما و دیگر منتقدان ادبی را در نوسازی تصویری شعر جدی گرفته است. او تلاش داشته شعرش حکایت از دیدش داشته باشد و بر این اساس ملزومات و عناصر زندگی معاصر، تجارب فردی، تکیه‌بر عینیت و فردیت از مهم‌ترین شاخصه‌های غزل او در تصویرسازی قرار گرفته است و با تأکید بر این عوامل، نوگرایی تصویری در شعر او به منصّه ظهور رسیده است. الهام از ویژگی‌های زمان در تصویرسازی، تکیه‌بر تجارب فردی، عینیت‌گرایی، عناصر و پدیده‌های معاصر و تصویرسازی با آن از مهم‌ترین شاخصه‌های تصویرپردازی بهبهانی است.

پیشینه‌ی پژوهش

در مورد شعر سیمین بهبهانی مطالعات عدیده‌ای صورت گرفته است و در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله به بررسی ویژگی‌های هنری او پرداخته شده است. در کتاب «گهواره‌ی سبز افرا» از احمد

ابومحبوب، به برخی ویژگی‌های شعری سیمین پرداخته شده و این کتاب، کتابی مفید درشناساندن سیمین و جنبه‌های هنری و محتوایی شعر اوست. کتاب «یاد بعضی نفرات» نیز از خود سیمین کتابی ارزشمند برای آشنایی با رویکرد هنری سیمین است.

در برخی کتاب‌های دیگر نیز به ویژگی‌های شعر او و جایگاه او در شعر معاصر و غزل معاصر پرداخته شده که از جمله‌ی این کتاب‌ها می‌توان به «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران» از کاووس حسن‌لی، «سیر تحوّل غزل فارسی» از محمدرضا روزبه و برخی مقالات همچون «جلوه‌های رمانتیسم در شعر سیمین بهبهانی» از سید مهدی رحیمی و همکاران، «ویژگی‌های شعر سنت‌گرای معاصر به‌ویژه در شعر رهی معیری و سیمین بهبهانی» از رنا علی مجیی و عبدالرزاق مکی خالد، «بررسی عناصر زندگی معاصر در شعر سیمین بهبهانی» از کاووس حسن‌لی و مریم حیدری اشاره کرد.

در مورد تصویرپردازی سیمین نیز مقالات چندی نگارش یافته است. مقاله‌ی «بازتاب عاطفه و اندیشه در تصویرآفرینی‌های شهریار و سیمین بهبهانی» از عفت نقابی و خلیل نیک‌خواه بیشتر به بررسی تصویر مرتبط با عواطف و اندیشه حاکم بر ذهن دو شاعر پرداخته و ایده مسلط ذهنی این دو شاعر را در تصویرآفرینی بازنموده‌اند.

مقاله‌ی «تأثیر رمانتیسم در تصویرگرایی شعر سیمین بهبهانی» از حمیرا خانجانی و همکاران نیز در مورد تأثیر رمانتیسم در تصویرسازی سیمین نگارش یافته است. مقاله‌ی نگاهی به تمثیل و نماد در شعر سیمین بهبهانی» از مسعود پاکدل و آزاده ستوده نیز از میان تصاویر شعری، تمثیل و نماد را مور مطالعه قرار داده است. در این میان، با اینکه پژوهش‌های قابل توجّهی در نوگرایی‌های سیمین در بُعد وزن غزل صورت گرفته ولی به نوگرایی تصصیری او چندان پرداخته نشده است. پژوهش حاضر تلاش دارد تا نوگرایی‌های سیمین در بُعد تصویر را که نوگرایی‌های وزنی وی آن را در حاشیه قرار داده مورد مطالعه و تحقیق قرار داده و خاستگاه‌های نوگرایی تصویری را در شعر این شاعر بکاود.

نوگرایی تصویری در شعر سیمین بهبهانی

نوگرایی در تصویر همان‌طور که اشاره رفت یکی از وجوه نوگرایی شعر معاصر است؛ نوگرایی در تصویر به این علّت اهمیت دارد که تصاویر نو، در انگیختن حس زیبایی‌شناسانه و همچنین لذّت و تحریک مخاطب هر چه موفق‌ترند. تصویر کلیشه شده چندان جذابیت هنری ندارد و آن چنانکه فرمالیست‌ها نیز گفته‌اند خصلت آشنایی‌زدایی و غریب‌سازی خود را از دست داده است و هنر که در پی آشنایی‌زدایی است همواره برای زیبایی و تأثیر دست به دامن غریب‌سازی است که نوگرایی تصویری یکی از تکنیک‌های آشنایی‌زدایی و غریب‌سازی در کلام است. از دید یونگ «تخیل هم زبان را تازه و با طراوت می‌کند که این نکته خود با موضوع آشنایی‌زدایی از زبان و خلاف عادت نمودن آن به چشم خواننده ارتباط دارد، هم وسیله‌ی معرفت و درک حقیقتی است که جز از طریق زبان شعر قابل درک و بیان نیست» (یونگ، ۱۳۷۲: ٦٦). تصویر کهنه تأثیر عاطفی کمی دارد و عامل ملال مخاطب نیز هست و «سخنی که نشان از ادراک یا تخیّل تازه ندارد و تصویر معهود و کهنه، تأثیر حسی اندکی دارد و حتّی به جای اینکه بر نیرومندی سخن بیفزاید از تأثیر و شدّت آن می‌کاهد» (دستغیب، ۱۳۸۵). بر این اساس، سیمین تلاش کرده است تا تصاویری نو با تکیه‌بر دید شخصی و فردی ارائه نماید و ادارک فردی خود را از پدیده‌ها در قالب تصویر نیز به قلم بیاورد. خاستگاه‌های نوگرایی در تصویرسازی سیمین تأکید بر تجربه‌گرایی، فردیت‌گرایی و عینیت‌گرایی، بهره‌گیری از پدیده‌های مدرن و امروزین می‌باشد.

عناصر معاصر و خلق تصاویر نو

بخش قابل توجّهی از نوگرایی تصویری سیمین را می‌توان در تصویرسازی با عناصر امروزین جست. عناصری که در دسترس گذشتگان نبوده است تا با آن تصویر خلق کنند و رهاورد تمدن جدید، ارتباطات جدید و علوم جدید و شیوه‌ی زندگی جدیدند. سیمین با نظر به تئوری‌های نیما که توصیه می‌کرد آن‌طور که می‌بینید بنویسد، آن‌طور که دیده نوشته؛ یعنی از تجربیات خودش نوشته؛ وقتی تصویر خلق کرده نیز از عناصر زمانه‌اش تصویر آفریده و کمتر در قید و بند تکرار

تصاویر موجود در دیوان‌های شعری شاعران سنّتی بوده است. شاعران نوگرا همواره مواد خام تصاویر خود را از نگاه شخصی، تجارب شخصی و اشیاء پیرامون خود می‌گیرند نه از کتاب‌های شعر و دیوان‌های شاعران. سیمین نیز با دیدی نو و عینیت‌گرا، عناصر امروزین و معاصر را طرف تشبیه قرار می‌دهد تا به این شکل تجربه‌ی خود را هر چه بهتر با مخاطب امروزین در میان بگذارد. ازاین‌رو از عناصر معاصری چون عروسک، مسواک، خمپاره، گلوله و ... در تصویرسازی بهره می‌گیرد.

عروسک

«عروسک» از عناصری است که رهاورد تمدن جدید و شیوه زندگی جدید است و اگر در گذشته بوده باشد هم گسترش چندانی نداشته است تا نظر شاعران را در تصویرسازی به خود جلب کرده باشد. در دسترس بودن و قابل تجربه بودن تصاویر مرتبط با این عنصر برای انسان امروزی سبب شده است تا سیمین آن را به‌عنوان ماده‌ی خام تصویرسازی شاعرانه‌اش قرار دهد و خود را در عدم تحرّک و ایستایی و سردی به آن عروسک مانند کند؛ همچنان که عروسک با چشمان بلورینش همه عمر در نگاه است؛ شاعر نیز افسرده‌دل است و از درون تهی است. چون عروسک پدیده‌ای معاصر است وجه شبه مرتبط با آن نیز برای مخاطب امروزین به سهولت قابل ادراک می‌باشد:

چو عروسکم ز سردی که دو دیده‌ی بلورم همه عمر در نگاه است و در او اثر نباشد

(بهبهانی، ۱۳۸٤: ۳۲۳)

گل یخ

تصویرسازی با «گل یخ» نیز نشان از نگرش نو شاعر دارد؛ «گل یخ» در شعر سنّتی حضور ندارد و هیچ‌گاه طرف تشبیه قرار نگرفته است؛ چرا که این گیاه بومی ژاپن و شرق آسیاست و در دوره‌ی معاصر از این مناطق به ایران آورده شده و تصویرسازی با آن به سبب هیأت ظاهری آن مورد توجه شعراء معاصر ایران قرار گرفته است.

دیر در دامنت آویختم ای عشق چه سازم؟ به زمستان تو همچون گل یخ دیده گشودم
(همان، ۲۲۹)

این عنصر معاصر در بیت زیر نیز یکی از طرفین تشبیه قرار گرفته است؛ دل در سردمهری به «گل یخی» مانند شده و فسردگی و یخزدگی دل با مانند شدن به گل یخ به بهترین شکلی انعکاس یافته است.

نشسته چون گل یخ دل به سرد مهری دوست به بوی او، هوس گرمی بهاران کن
(همان، ٤٤٢)

معابد شرقی

تصویرسازی با «معابد» شرقی نیز در دوره‌ی معاصر باب شده است. ارتباطات فرهنگی ایران با شرق دور و آشنایی با فرهنگ آن‌ها که در اشعار شاعرانی چون سپهری و در مجموع در اشعار شاعران دیگر نیز دیده می‌شود. این تأثیر خواه به شکل حضور در این معابد باشد و خواه برگرفته از فیلم‌ها باشد تأثیر فرهنگ شرق دور را در فراهم کردن مواد خام نوگرایی تصویری نشان می‌دهد. خاموشی و سکون این معابد و پرستش و حضور راهبان بودایی نظر شاعران معاصر ایرانی را جلب کرده تا آن را وجه شبهی در تصاویر نو خود قرار دهند. در بیت زیر شاعر با مانند کردن خود به «بت معبد» که دیگران او را پرستش می‌کنند و او بی‌خبر است، بی‌خبری خود را به مخاطب انتقال داده و تصویری نو با این مقوله‌ی فرهنگی خلق کرده است؛ در واقع عناصر فرهنگی غیر بومی دستاویزی باری نو کردن تشبیه شده است و شاعران به این شکل در طرز بیان نوآوری کرده‌اند:

بت معبد خیالم به پرستشم گروهی به نیاز در نمازند و مرا خبر نباشد
(بهبهانی، ۱۳۸٤: ۳۲۳)

در بیت زیر نیز سینه‌ی خود را در تنهایی و متروکی و خلوت بودن به معبدی مانند کرده است:

خاموش مانده معبد متروک سینه‌ام در او نه آتشی نه ز گرمی نشانه‌ای
(همان، ۳۳۹)

در بیت زیر نیز ضمن خلق ارتباط بین سینه و معبد در خلوت بودن و متروکه بودن، از بخور شیفتگی صحبت می‌کند و بخور را که از عناصر معابد شرقی است ماده خامی برای شباهت قرار می‌دهد.

میان معبد این سینه‌های بی‌معبود بخور شیفتگی عطر عشق و شور کجاست

(همان، ٤٤٦)

مسواک

«مسواک» از دیگر عناصر معاصر و روزمره‌ای است که بهبهانی در تصویرسازی از آن برای خلق تصویری نو بهره برده است. او آبشار بلند را به مسواکی مانند می‌کند که تن به دندان و دندانه صخره‌ها زده است.

آبشار بلند چون مسواک تن به دندان صخره‌ها می‌زد

(همان، ۳۸۳)

این ارتباط چون نخست بار خلق شده برای مخاطب جالب توجّه و زیباست. البته تصاویر نو دیگری نیز در مورد آبشار در شعر معاصر خلق شده که خلق ارتباط بین گیسو و آبشار از زیباترین این کشف‌های هنری است.

کاج مسیحیت و آذین کاج

کاج مسیحی همواره مورد توجّه شاعران معاصر در تصویرسازی بوده است. در مقاله‌ی منابع الهام شاملو در تصویرسازی می‌آید: «علاوه بر اسطوره‌ها، آیین‌های دینی مسیحی نیز منبع الهام دیگری برای شاعر در تصویرپردازی بوده است. در آیین مسیحی کاج به سبب سبزینگی دائم، نماد بی‌مرگی، باروری و آفرینندگی است و یکی از رسوم شب ولادت مسیح (عید کریسمس) آراستن درخت کاج است» (نوروزی، ١٣٩٤: ١٥٩).

مراست شوکت آدین زادروز مسیح چه غم که کاجم و قندیل ارغوانم نیست

(بهبهانی، ١٣٨٤: ٣٩٧)

خمپاره

«خمپاره» نیز واژه‌ای معاصر و عنصری است که رهاورد تمدن جدید و از جنگ‌افزارهای معاصر است. شاعر از این عنصر معاصر در تصویرسازی بهره برده تا هر چه بیشتر خواننده معاصر را به درک تجربه‌اش نزدیک سازد. شاعر صدای خنده را به صدای خمپاره مانند کرده است. آوردن خمپاره همچنین می‌تواند نشان نفرت شاعر از خنده‌ی تمسخرآمیز نیز باشد.

همچو کوران در گریزم وانگهم کوبد به جای انفجار خنده‌ای چون غرش خمپاره‌ای

(همان، ٥٤٢)

گلوله

«گلوله» نیز عنصری معاصر است که برای تصویرسازی استفاده شده است. شاعر بین گلوله‌ها و نقطه‌چین ارتباط برقرار کرده و بین این دو شباهت خلق کرده است.

نمی‌توانم ببینم جنازه‌ای بر زمین است که بر خطوط مهیبش گلوله‌ها نقطه‌چین است

(همان، ٥٩٥)

استفاده از این پدیده‌های جدید نشان از نوگرایی شاعر و بازتاب تجربه و زندگی معاصر و اجزاء آن در شعر است.

تسمه

«تسمه» نیز از عناصر معاصر است که در شعر زیر دستاویز شاعر برای خلق تصویر شده است. او رگ‌ها را به تسمه مانند کرده است.

دو تسمه از رگهاش کنار گردن بود

به چار یک بس کن کلام محکم گفت

(بهبهانی، ١٣٨٤: ٦٥٢)

در بیت زیر نیز شاعر این تصویر نو را به کار برده و رگ‌ها را به «تسمه» مانند کرده است:

شقیقه کولی چکش به سر می‌کوفت دو تسمه از رگ‌هاش کنار گردن بود

(همان، ٦٥٢)

تخیل قدرتمند شاعر بین این دو پدیده نکته اشتراکی می‌یابد و این دو را به هم مانند می‌سازد درحالی‌که در عالم واقع و از لحاظ منطقی ارتباطی بین این دو نیست و این ارتباط در عالم خیال شاعر محقق می‌شود و در واقع: «تخیّل قدرت ابداع یعنی به هم پیوستن عناصری است که به طور عادی پیوندی با هم ندارند» (ریچادرز، ۱۳۷۵: ۲۱۳)

تندیس رومی

«تندیس» های رومی نیز ورودشان به‌عنوان ماده خام تصویری در نتیجه‌ی ارتباطات بین فرهنگی اتفاق افتاده و پدیده‌ی نو و معاصری است. شاعران ایرانی یا در طی سفر به ممالک اروپایی و یا در رسانه‌ها بالاخص در فیلم و سینما این تندیس‌ها را دیده و تصویرها با آن ساخته‌اند و سبب آشنایی‌زدایی و خلق زیبایی شده‌اند. همین حضور این عناصر در تصویرسازی شعر نو، نشان نوجویی و نوآوری و تأکید بر تجارب فردی در خلق تصاویر شعری است.

ای همچو تندیس رومی نقش کدامین خدایی رمز بهار و جوانی مریخ جنگ‌آزمایی

(همان، ۸۵۳)

عینیت‌گرایی در تصویر و نوگرایی

یکی از مهم‌ترین تغییراتی که نیما به آن تأکید داشت گذر از رویکرد سابجتکتیو به آبجکتیو بود؛ نیما در تخیل شعری، دید عینی را جایگزین نگرش ذهنی کرد. در شعر بهبهانی نیز دخالت دادن دید عینی و شخصی در تصویرسازی عاملی دیگر در نوگرایی تصویری است. او بخصوص تصاویری مرتبط با عوالم زنانه را در نتیجه‌ی این دید تجربه‌گرایانه خلق می‌کند. ارتباط نزدیک زنان با کودکان سبب می‌شود احساس کودک و درک عوالم کودکانه برای زن، بیشتر تجربه شده باشد. بر این اساس در بیت زیر بهبهانی با نگرش زنانه خود، بی‌تابی و بی‌قراری دست را برای یافتن قرار به بی‌تابی «کودک خانه گم کرده» مانند می‌کند و امری ذهنی را عینی و ملموس می‌کند:

تلاش دست بی‌تابش قرار امن می‌جوید
چو طفل خانه گم کرده که ترسش بسته راهش را

(بهبهانی، ۱۳۸٤: ٤۱۵)

مانند کرن «غم» به «خارپشت هراسان» نیز ریشه در نگرش نوگرای شاعر و تأکید بر تجارب فردی و عینیت‌گرایی در خلق تصویر دارد. غم همچون خارپشتی هراسان همواره قصد لانه کردن در سینه شاعر را دارد:

چو خارپشت هراسان به سینه‌ام ای غم مساز پشت درشت و مجال آه مگیر

(همان، ٤٢٢)

از مهم‌ترین کارکردهای تصویر، عینی کردن امر ذهنی و تجسّم بخشی به امور انتزاعی است. «وقتی درباره‌ی چیزی صحبت می‌شود که درک و مشاهده نشده و غریب است انسان در پی مثالی محسوس می‌گردد تا این غرابت را زدوده و با تخیّل و تصویرسازی مراد گوینده را درک کرده و ذهن او با فهم معنا از اضطراب و آشفتگی رهایی یابد» (عظیمه، ۱۳۸۰: ٥٤٠). این کارکرد تصویر مورد توجّه سیمین بهبهانی بوده است. شاعر در بیت زیر تلاش بر آن داشته تا حال درونی خود را به تصویر کشد و حالتی ذهنی و انتزاعی را عینیت بخشد. او حالت پارادوکسیکال خود را به حال «خزه» مانند کرده است؛ که هم در قعر است و هم در اوج؛ رها شده و در واقع در بند است:

رها چون خزه بر موجم که در قعرم و در اوجم

بدین نرمی و چالاکی چه پیچ است و چه تاب است این

(همان، ٥٧٣)

در بیت زیر نیز سیمین برای عینیت‌بخشی خود دست به دامن تصویری عقلی به حسی شده است؛ او برای اینکه حال درون خود را حسی کند خود را به پدیده‌ای طبیعی مانند کرده است. او خود را به خزه‌ای مانند کرده که چون سبزه، دامن به هرزه کشیده است.

خزه‌ام که دامن چرکین همه جا به هرزه کشیدم چه به پشتواره‌ی خشتی چه به سینه‌سار رخامی

(همان، ٨٠٤)

سیمین در ابیات زیر نیز برای عینیت‌بخشی از عناصر ملموس بهره جسته است؛ با اضافه‌های تشبیهی «مرداب خفته دهان»، «جلبک غفلت»، «سنگپاره‌ی آگاهی» تلاش کرده دو پدیده‌ی نامرتبط

با هم را به هم مربوط سازد و رابطه‌ای بین آن دو خلق کرده و مفهوم تصویر که «تصرّف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت» (شفیعی کدکنی، ۱۳٤۹: ۲) به زیبایی محقق شده است. آگاهی باید غفلت را از ذهن خفته سترده و آدمی را برای تغییر مهیّا کند همان‌طور که سنگ، جلبک‌ها را از مرداب کنار می‌زند:

مرداب خفته ذهنم را　　پوشانده جلبک غفلت‌ها
ای سنگپاره‌ی آگاهی　　در قلب دایره‌ها بشکن

(بهبهانی، ۱۳۸٤: ٦۳۱)

مانند کردن ستارگان به دستمالی از نُقل نیز ریشه در عینیت‌گرایی و نگرش نو شاعر در خلق تصاویر شعری دارد. با اینکه تصاویر تکراری بسیاری در گذشته در مورد ستارگان آمده ولی سیمین دید فردی و تصویر خاص خود را خلق کرده و این نشان نوجویی او در تصویر است:

در خواب هذیانی تو　　او آمد و اختران را
چون دستمالی پر از نقل　　در دامن باورت ریخت

(همان، ٦٤۹)

سیمین در مانند کردن خورشید به «گلابی روشن» و استعاره قرار دادن این تعبیر از «خورشید» نیز نگرش نوگرایانه‌ی خود را در تصویرپردازی به نمایش می‌گذارد. پیش از او این تصویر استفاده نشده و تصاویر کلیشه‌ای در مورد خورشید همچون نارنج، نقره خنگ، آینه‌ی آتشین، قندیل و ...در شعر سنّتی و نو وجود دارد.

وقتی‌که پنجه‌ی تاریکی　　چید آن گلابی روشن را

(همان، ۹٤۷)

مانند کردن تمشک به «چلچراغ سرخ» و آبشار به «نقره» نیز نشان نوگرایی سیمین در خلق تصویر و تلاش او برای ارائه‌ی توصیفات و تصاویری زیبا از پدیده‌های حیات است.

ستاره می‌دمد از چلچراغ سرخ تمشک　　که گرد نقره بر او آبشار می‌پاشد

(همان، ۳۲٦)

نوآوری در تصویر عامل تأثیربخشی بیشتری است؛ چرا که همان‌طور که گفته‌اند تصاویر کلیشه‌ای تأثیر عاطفی کمتری دارند و «سخنی که نشان از ادراک یا تخیّل تازه ندارد و تصویر معهود و کهنه تأثیر حسی اندکی دارد و حتی به جای اینکه بر نیرومندی سخن بیفزاید از تأثیر و شدّت آن می‌کاهد» (دستغیب، ۱۳۸۵). هر تجربه‌ی نو در قالب تصویر نو بازتاب می‌یابد و به خاطر اینکه هنر تقلید را نمی‌پسندد نوگرایی حاصل از این تجربه‌ی نو زیباست و در مخاطب تأثیرش دو چندان است.

در ابیات زیر نیز نوگرایی تصویری دیده می‌شود. شاعر آن‌طور که می‌بیند و برحسب تجارب فردی خود تصویر خلق می‌کند و تصاویر خود را از کتاب‌ها نمی‌گیرد. «لاک‌پشت» و «گربه» به‌عنوان طرفین تشبیه در بیت زیر به کار می‌روند. او برای تصویر روحیات خود، و تجسّم بخشیدن به این امر انتزاعی تصویری محسوس خلق می‌کند. جسم خود را به «لاک‌پشت» که در لاک خود مخفی است و کنجکاوی در جفت‌جویی را به جست‌وجوی کنجکاوانه گربه مانند می‌کند و امری ذهنی را عینیت می‌بخشد:

جسمم چو لاک‌پشت نهان شد به لاک خویش چون گربه جفت جوی به هر بام و در نشد

(بهبهانی، ۱۳۸٤: ٤٧٧)

سیمین در شعر زیر نیز برای عینیت بخشیدن به موضوع انتزاعی دست به دامن تصویر شده است و خشونت شعر را به خشونت «تاغ کویری» و «تیغ حصاری» مانند کرده است.

در ذهن خالی و خشکم گاهی خشونت شعری روید چو تاغ کویری روید چو تیغ حصاری

(همان، ٥٦٩)

نقش و تصویر سنگواره‌ی پرندگان نیز از موضوعاتی است که در دوره‌ی معاصر رواج یافته است. شاعر باز از تصویر در جهت ملموس کردن و حسی کردن حال خود استفاده کرده است. او خود را به پرنده‌ی سنگواره مانند می‌کند که بال پرواز ندارد. در واقع شاعر به این شکل اسارت خود و افسردگی و جمود روحی خود را می‌خواهد در قالب این تصویر عینیت بخشیده و احوال درون خود را هر چه بهتر به مخاطبش تفهیم کرده و انتقال دهد.

نقش پرنده گمنامی در سنگواره دورانم
بعد از رسوب هزاران قرن پرواز چیست؟ نمی‌دانم

(همان، ۹٦۲)

در بیت زیر نیز شاعر سنگواره را به‌عنوان یکی از طرفین تشبیه قرار داده و در تصویر نوآوری داشته است:

اعصار تیره دیرین در خود فشره تنت را بیرون گرا که چو نقشی در سنگواره نمانی

(همان، ٦٦۳)

تصویر بیت زیر نیز تجربه‌گرایی و عینیت‌گرایی شاعر را نشان می‌دهد؛ شاعر از تکرار کلیشه‌ها فراتر رفته و برای رهایی خود تصویری نو خلق کرده تا بر جذابیت و تأثیر عاطفی تصویر هر چه بیشتر بیفزاید. او خود را در رها بون به «تخته پاره‌ای رها در موج» مانند کرده است که تصویری نو و بدیع است:

نه بسته‌ام به کس دل نه بسته دل به من کس چو تخته پاره بر موج رها رها رها من

(بهبهانی، ۱۳۸٤: ٦۸۸)

«ماه» و «برکه» نیز همواره منبعی برای تصویرسازی در غزل معاصر بوده است. فاضل نظری از آن، تصویرها ساخته است. پیش از او سیمین با نگرشی نو، ماه و آب (برکه) را مواد خام تصویری هنری کرده است. او ماه افتاده در آب را ماهی دروغین می‌داند و بین این ماه و دروغ‌گویان ارتباط برقرار می‌کند. همان‌طور که ماه از اعتبار خود می‌کاهد دروغ‌گویان نیز بی‌اعتبارند. نگرشی نوپدید آورنده‌ی این تصویر نو است و خلاقیت تصویری سیمین را می‌نمایاند:

ماه افتاده در آبند و سراپا به دروغ رونق خویش به یک موج شکستند و تو نه

(همان، ۳۳۰)

زیبایی‌شناسی معشوق و تصاویر نو

از دیگر وجوه نوآوری تصویری سیمین در خلق تصاویر نو مرتبط با زیبایی‌شناسی و وجوه زیبایی معشوق است. معشوق همیشه در شعر سنّتی به شکل قالبی تصویر می‌شود و «شبکه تداعی‌های

کلیشه‌ای در شعر بسیاری از شاعران قدیم و پایبندی شاعران به توصیف‌ها و تصویرهای همسان سبب می‌شد که برخی از مضمون‌ها به گونه‌ای دل‌آزار و ملال‌آور تکرار شوند، حتی بسیاری از شاعران معشوق خود را که باید در عاطفی‌ترین شکل به وصف خصوصیات او بپردازند اغلب در هیأتی کلیشه‌ای [کلمه کلیشه برگرفته از زبان فرانسه و کلمه cliché به معنی تکراری می‌باشد] و تکراری می‌دیدند انگار به ناگزیر معشوق شاعران دوره‌ی خراسانی، عراقی، هندی و بازگشت باید قدی بلند، میانی باریک، موهایی سیاه و بلند، ابروانی کمانی، دهانی بسیار تنگ و ... داشته باشد» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۸۷). برای نمونه زلف، چشم، لب، مژگان و دیگر از جای زیبایی‌شناسی معشوق همیشه تصاویری قالبی و کلیشه‌ای دارند که در شعر شاعران تکرار می‌شود همچون کمند و بنفش (زلف)، نرگس، شراب (چشم)، شراب و آب حیوان (لب)، تیر و ناوک (مژگان) و ... اما شاعران معاصر تصاویری نو از وجوه زیبایی‌شناسی معشوق ارائه داده‌اند. تصاویر ارائه شده توسط سیمین در مورد وجوه زیبایی‌شناسی نیز نو و جدید است.

چهره معشوق/ گل نسرین

«گل» تصویری کلیشه‌ای در ادب فارسی برای چهره معشوق است و صورت معشوق همیشه سرخ‌رنگ همچون گل تصویر می‌شود و این ویژگی دید کلیشه‌ای شاعران سنّتی را نشان می‌دهد. اما سیمین صورت و گونه‌های معشوق را به «گل نسرین» مانند می‌کند. رنگ «گل نسرین»، سفید است و رنگ رخسار معشوق برخلاف سنّت، سفید تصویر می‌شود که نوعی سنّت‌گریزی و نوآوری است و نشان از رویکرد جدید در تصویرگری وجوه جمال‌شناسی معشوق است:

آنجا نشسته دخترکی شاداب با گونه‌های چون گل نسرینش

(بهبهانی، ۱۳۸٤: ۱۰۳)

معشوق/ تمشک پرخار

همچنین در ابیات زیر برخلاف سنّت غزل فارسی معشوق را نه به گل که به «تمشک پرخار» مانند می‌کند و همان‌طور که در شعر سنّتی گل بی‌خار و نوش بی‌نوش نیست در شعر سیمین نیز تمشک بی‌خار نیست و تمشک نیز چون گل میوه و آزار را با هم دارد.

تویی تمشک پر خارم که میوه داد و آزارم
چه شکر و شکوه بگزارم کزین دو ناگزیر آمد

(همان، ٦٩٢)

چشم معشوق/ ابیات غزل

در مورد چشمان معشوق نیز تصاویر کلیشه‌ای در شعر سنّتی وجود دارد و همواره به نرگس، جادو و آهو و ... مانند می‌شوند ولی در شعر و غزل معاصر در نتیجه‌ی نوگرایی تصاویری متفاوت ارائه می‌شود که بخشی از این تصاویر انتزاعی و ذهنی‌اند مثلاً مانند کردن چشم به بیت غزل از این‌گونه تصاویر نوگرایانه است که در شعر سیمین هم دیده می‌شد:

دو چشم مست سیاهش دو بیت از یک غزل بود
که خوشتر از آن نخواندی میان صها کتابت

(همان، ۹۲۳)

در شعر حسین منزوی نیز که از غزل‌سرایان نوپرداز معاصر است، چشم به شعر سیاه گویایی مانند می‌شود:

لبت صریح‌ترین آیه‌ی شکوفایی است و چشم‌هایت شعر سیاه گویایی است

(منزوی، ۱۳۹۵)

مژگان/ مخمل

مژگان نیز به‌عنوان جزئی از اجزای زیبایی‌شناسی معشوق همواره در شعر سنّتی با تصاویر ماخود از سپاهیگری آمده است و به «تیر، ناوک و...» مانند شده است. خلاف این دید تکراری سیمین مژگان را به مخملی مانند کرده و اضافه تشبیهی «مخمل مژگان» را آورده است که نشان دید نو و فردی او در این مورد است.

مخمل مژگان مشکین می‌کشی بر دوش چشم سایه‌پروردان نازند این دو مخمل پوش چشم

(بهبهانی، ۱۳۸٤: ۵۲۳)

گیسوی معشوق/ مخمل

او همچنین با سنّت‌شکنی و محدود نکردن خود در دایره‌ی تنگ تصاویر کلیشه‌ای گذشتگان مرتبط با زلف و گیسوی معشوق که همواره آن را به مشک و عنبر و کمند و ... مانند می‌کردند گیسوی معشوق را به «مخملی» مانند کرده و اضافه‌ی تشبیهی «مخمل گیسو» آورده و در تصویر نوآفرینی کرده است:

پنجه‌ی غول سرکش ایام زده بر چهر تو شیاری چند
مخمل گیسوی سیاه مرا دوخته با سپید تاری چند

(همان، ۲۲۷)

لب/گیلاس/ گلبرگ ارغوان

«لب» نیز با دید نو در شعر او با «گیلاس» و «گلبرگ ارغوان» برابر نهاده می‌شود حال آنکه مجموعه‌ی تصاویر کلیشه‌ای مرتبط با لب معشوق در طول ادب فارسی و بخصوص در سنّت غزل‌سرایی تکرار شده است و تصاویر لب لعل، لب می، شراب لب، و ...آمده است. از این منظر سیمین در این مورد نیز نوجو و نوآور بوده است:

اینک به جای لب‌ها گیلاس خشک دارم گیرم که بود ورزی گلبرگ ارغوانی

(همان، ٤٦٣)

چشم/ رنگین‌کمان/ آسمان

چشم نیز خلاف غزل سنّتی و سنّت غزل‌سرایی آبی و سبز به تصویر کشیده می‌شود و در زیبایی چشم به «رنگین‌کمان» و در رنگ آبی به «آسمان» مانند می‌شود و همچنین چشم به رنگ سبز توصیف شده و تصویر «سبزه‌ی چشمان» کاربرد می‌یابد.

ای آبی دو چشمت هفت آسمان دیگر خندیده در نگاهت رنگین‌کمان دیگر

(بهبهانی، ١٣٨٤: ٤٤٨)

بر سبزه‌ی چشمان نوازشگر یاران شاباش نشاط است و گل‌افشان سور است

(همان، ٤٦٢)

نتیجه‌گیری

نتیجه‌ی بررسی تصاویر شعری سیمین بهبهانی این واقعیت را روشن می‌سازد که سیمین در بسیاری موارد در تصویرپردازی نوگرایی داشته است و تلاش داشته تا با تأکید بر فردیت و عینیت و تجربه‌گرایی تصاویری نو و مرتبط با زمان خلق کند. عناصر امروزین و معاصر و پدیده‌های نو با تأکیدی که بر تجربه‌گرایی در تصویرسازی داشته از مهم‌ترین منابع تصویرپردازی در شعر او هستند. در شعر او کمتر از تصاویر کلیشه‌ای و کهنه اثر می‌توان یافت و فردیت‌گرایی و عینیت‌گرایی او عاملی در نوآوری تصویری او به حساب می‌آید. او برای حسی کردن تجارب انتزاعی‌اش برای مردم زمانه‌اش از عناصر زمان استفاده کرده است و روابطی ظریف بین پدیده‌ها خلق کرده که خلق این ارتباطات شگفت هنری، در بلاغت کلام او تأثیری قابل توجّه داشته‌اند. در بعد زیبایی‌شناسی معشوق و تصاویر مرتبط با این حوزه نیز سیمین شاعری نوگراست. او از کلیشه‌ها در این مورد اجتناب کرده و با نگاهی شخصی تصاویری مرتبط با زیبایی‌شناسی معشوق خلق می‌کند که متفاوت با گذشته بوده و تجربه‌گرایی و فردگرایی و عینیت‌گرایی او را در این زمینه به نمایش گذاشته است.

منابع و مآخذ

بهبهانی، سیمین، **مجموعه اشعار**، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸٤.

پرین، لارنس، **شعر و عناصر شعری**، مترجم غلامرضا سلگی، چاپ دوم، تهران: انتشارات رهنما، ۱۳۸۱.

حسن‌لی، کاووس، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۳.

دستغیب، عبدالعلی، **شاعر شکست**، تهران: انتشارات آمیتیس، ۱۳۸۵.

ریچاردز، آ، **اصول نقد ادبی**، ترجمه‌ی سعید حمیدیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، **صور خیال در شعر پارسی**، تهران: انتشارات نیل، ۱۳٤۹.

_____، **ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)**، تهران: سخن، ۱۳۸۰.

عظیمه، صالح، **معناشناسی واژگان قرآنی**، مترجم سید حسین سیدی، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۸۰.

منزوی، حسین، **مجموعه اشعار**، به کوشش محمد فتحی، چاپ چهارم، تهران: آفرینش و نگاه، ۱۳۹۵.

نوروزی، یعقوب، «**نگاهی به منابع الهام شاملو در تصویرپردازی**»، سال ٦، شماره ۱۱، بهار و تابستان ۹٤، صص ۱٦٤-۱٤۳، ۱۳۹۵.

نیما یوشیج، **حرف‌های همسایه**، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه، ۱۳۸۵.

_____، **درباره شعر و شاعری**، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه، ۱۳٦۸.

یونگ، کارل گوستاو، **جهان‌نگری**، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس، ۱۳۷۲.

lewis, c. **the poetic image**. london.jonathan, 1996.

Simin Behbahani and innovation in poetic imagery

Fatemeh Usefpoor Seifi Ph.D[1]

Abstract

Simin Behbahani is one of her contemporary modern lyricists. Simin has been considered Nimas of ghazal (Nimaye Ghazal) due to his innovations in the metre of Ghazal. The most important aspect of Simin's innovation is the metre of the sonnet(ghazal). However, Simin is a innovator poet in other aspects of the art of poetry. You can see especially her innovation and her effort to the innovation of poetic imagery. she has tried to use images in his poetry that are the result of individual vision, personal experiences, relying on objectivity and individualism, in accordance with the approach of imagery innovation in poetry. Based on this, he depicted as he saw and avoided clichés and repetitions as much as possible. Modern elements and contemporary phenomena in accordance with this individual vision and empiricism have a prominent place in his imagery and are considered one of the main origins of the poet's imagery innovation. The current research has tried to examine and analyze the dimensions of this imagery innovation and reveal the results of this new look and attitude in imagegry. The research findings prove the emphasis on innovation in imagery in Simin's poetry.

Key words: Iranian Contemporary Ghazal, Simin Behbahani, Imagery, innovation.

1. Assistant Prof., Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran.
Email: S.sephvandi@kho.iau.ac.ir