نقش‌مندیِ تصویر در غنایِ شعر معاصر
با بررسی شعرمهدی اخوان ثالث و نادر نادرپور

علی روحبخش مبصّری

دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی،واحد مشهد ، دانشگاه آزاد اسلامی ، مشهد، ایران. [1]

سهراب رضازاده

کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، واحد مشهد ، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران .

(تاریخ دریافت : ٩٦/٨/٨ تاریخ پذیرش : ٩٧/٨/٤)

چکیده

تصویر یکی از مهمترین مشخّصه‌های شعر است. بی‌تردید انسان‌ها را می‌توان از تصاویر مهم ذهنی آنها شناخت. امروزه دو ساختار از کارکرد تصویر را می‌توان معرفی کرد: ساختاری که تصویر را برای تزیینِ شعر می‌خواهد و ساختاری که تصویر را، نقش‌مندِ معنی و عواطف انسانی معرفی می‌کند.

تقابل تصویر در شعر اخوان ثالث با تصاویر شعری نادرپور، نکتهٔ مهمی را دربارهٔ سبک‌شناسیِ شعرِ معاصر مشخّص می‌کند و آن نیز مشخّصهٔ شعری اخوانِ واقع‌گرا و خراسانی است در برابر نادرپورِ رمزگرا. در این پژوهش، تصویر در پنج بخش، اعم از وضوح تصویر، تصویرنامه، تعلیق تصویر، هارمونیِ تصویر و نقشِ تصویر در معنا بررسی و تحلیل شده است. نتیجه این بررسی نشان می‌دهد که رنگِ تصویر در شعرِ اخوان و نادرپور بسیار جان‌دار و غنایی است و در نقشِ تصویر، این دو شاعر به یک اندازه از تصویرها بهره گرفته‌اند که خود مُهر تأییدی بر نقش‌ْمند بودن تصویر در شعر معاصر است.

واژه های کلیدی:

تصویر، مهدی اخوان ثالث، نادر نادرپور، نقش‌ْمندی، ساختارشناسی.

[1] نویسندهٔ مسؤول alirouhbakhsh٤٤٤@gmail.com

مقدّمه

آیا شعر تنها یک تفنّن است؟ یا ایدئولوژی‌ای است که از نظرگاه فلاسفه، کال و نپخته می‌نماید؟ آیا تصویر می‌تواند پایهٔ شعر باشد؟ تصویر در شعر چگونه کار می‌کند؟ آیا آن‌چنان که اخوان تصویر می‌سازد؛ شعر، پوستینی کهنه، یادگار از آن نیاکان است؟

پوستینی کهنه دارم/ یادگاری ژنده‌ْپیر از روزگارانی غبارآلود/ سالخوردی جاودان مانند

مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگار آلود.

(اخوان ثالث، ١٣٨٢ : ٣٢)

و یا آن‌چنان که نادرپور گفت: *شهد نیست، خون* است:

شما هم ای خریداران شعر من!/ اگر از دانه‌های نازک لفظم/ و یا در خوشه‌های روشن شعرم

شراب و شهد می‌بینید/ غیر از اشک و خونم نیست.

(نادرپور، ١٣٨٢ : ٢٢٥)

به هر روی ، هر چه از هر جا، به گمانِ نگارنده، انسانِ قرنِ امروز، بیشتر از هر انسان دیگری در تاریخ، نیاز به شعر دارد. چرا که شعر، دریچه‌ای رو به فرار انسان از تنهایی و بی‌تصویری است، دریچه‌ای برای فرار از تکرار. شعر، هم مجالی برای تصویر است هم بی‌تصویری،هم وزن، هم بی‌وزنی. در سرزمینِ شعر جایی برای زشتی نیست؛ حتّی زمستان‌اش، سرد نیست، دلچسب است؛ سنگواره‌ای است از شکوه انسانی و انسانیّت و حتّی در این سرزمین، بی‌فخر بودن هم، گناهی نیست.

بنابراین، شعر، رهایی است. رهایی از آنچه که انسان را بی‌جان می‌خواهد، انسان را ماشین‌هایِ سردی می‌خواهد؛ ماشینی که صبح تا صبح جار بزند که من روشنم و شب‌ها، آن‌چنان که شهر خاموش است، خاموش بماند. امّا تصویر، تنها راه زنده ماندن انسان است و مهمترین رکن رهایی.

در این پژوهش برآنیم که از نقطه‌نظر تصویر، شعر اخوان و نادرپور را روبه‌روی هم قرار دهیم تا به لحاظ تطبیقی، آنچه بین این دو شاعر بزرگ (در ساختن تصویر) مشترک است را از آنچه وجه تمیز آنهاست بازشناسیم تا دو هدف بزرگ مشخّص گردد:

اوّل آنکه جهان‌بینی و ایدئولوژی اخوان و نادرپور را از این رهگذر بشناسیم و دوم آنکه تصویر در جهان این دو شاعر قدرتمند چگونه به معنای شعری‌شان غنا بخشیده است. حال آنکه بررسی تصویر، خود بزرگترین و

بهترین راه بررسی نقد یک شاعر نیز می‌تواند باشد یا شاید، بهتر آن است که بگوییم، بهترین راه شناخت یک انسان ، بررسی قالب تصویرهای زندگی‌اش است که از نقطه نظر روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی هم دارای اهمّیّت است.

- **پرسش پژوهش**

١- ساختارگرایی چیست و چگونه می‌توان از زاویه دید آنها به تصویر نگریست؟

٢- جایگاه تصویر در ایجاد غنای شعری چگونه است؟

٣- نقش‌مندی تصویر چیست و آیا می‌توان آن را به دسته‌های گوناگون تقسیم کرد؟

- **پیشینهٔ پژوهش**

پیشینهٔ پژوهش با موضوع تصویر، بسیار است به گونه‌ای که بررسی آن، خود مقاله‌ای مجزا می‌طلبد ولی آنچه دربارهٔ نقش‌مندیِ تصویر در این پژوهش گفته شده است در پژوهش‌های پیشین با این عنوان بررسی نشده است؛ از این روی این پژوهش می‌تواند طرحی نو باشد ولی پژوهش‌هایی که در این رابطه، ولی نه با این رویکرد و عنوان مطرح است به قرار ذیل می‌آید:

١. مهمترین پژوهشی که در این حیطه انجام شده است کتاب «صور خیال در شعر فارسی» از استاد دکتر شفیعی کدکنی است که این پژوهش نیز بسیار وامدار این پژوهش ارزشمند است.

٢. تحلیل جایگاه تصویر رمانتیک در شعرهای دفاع مقدس سید حسن حسینی، سیده زهرا موسوی و فاطمه فرزانه، فصلنامه فنون ادبی، سال دهم، شماره ٤، زمستان ٩٧، ص ١-١٤ .

٣. سبک شناسی «تصویر حلاج» در شعر ادونیس و شفیعی کدکنی، حسین ابویسانی و امید پورحسن، کاوش‌نامه ادبیّات تطبیقی، زمستان ٩٥، شماره ٢٤، ص١-٢١.

٤. نقد و بررسی تطبیقی تزاحم تصاویر در شعر منوچهری دامغانی ابن خفاجه اندلسی، نوذر عباسی و علی باقر طاهری نیا، کاوش‌نامه ادبیّات تطبیقی، تابستان٩٤،شماره١٨، ص ١٦٥-١٨٥

٥. نام تصویر در ادب پارسی بر پایهٔ قصاید خاقانی، سعید مهدوی‌فر، کتاب ماه ادبیّات، اسفند ١٣٨٩، شماره ١٦١، ص٣٣-٤١.

٦. تصویرسازی سینمایی حکیم توس در رستم و اشکبوس، سید علی‌اصغر طباطبایی‌نیا، رشد زبان و ادب فارسی، بهار٩٦، شماره١٢٠، ص٦-٨ .

٧. از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس، امیرعلی نجومیان، پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر، مهر و آبان ٨٦، شماره ٥

،

٨. ص ٩٩-١١٦

١. از تصویر تا شعر

بن‌مایهٔ شکل‌گیری شعر از نگاه ساختارگرایان، *هنجارگریزی*(Deviation from the Norm) و *آشنازدایی* (Defamiliarization) است که گونه‌ای فرار از تکرار برای رسیدن به شعر می‌باشد.

«شک نیست که پیدایش شعر را در اصل دو علّت است و هر دو علّت در طبیعت و نهاد آدمی است. تقلید کردن غریزه‌ای است که از کودکی در انسان ظاهر می‌شود و یکی از امتیازات بشری بر سایر حیوانات پست‌تر، در آن است که وی مقلّدترینِ مخلوقات جهان است و نخستین دانسته‌های خود را از راه تقلید فرا می‌گیرد. به هم‌چنین، همه مردم طبیعتاً از کارهای تقلیدی لذت نمی‌برند و این حقیقت دوم را تجربه آشکار می‌سازد. زیرا که هرچند دیدن برخی چیزها شاید دردناک و نامطبوع باشد، لکن تقلید دقیق آنها در هنر، در نظر ما لذّت‌بخش خواهد بود. مانند شکل پست‌ترین جانوران و مردارها. نگریستن در تصاویر، از آن جهت لذّت‌بخش است که آدمی در حین تماشای آن، مطالبی می‌آموزد و در حقیقت چیزها تعقّل و تأمّل می‌کند... و اگر کسی چیزی را که از آن تصویر ساخته‌اند پیشتر ندیده باشد، لذتی که درک می‌کند ناشی از دیدن آن تقلید نیست، بلکه از چیره‌دستی نقّاش از رنگ‌آمیزی و از دیگر این‌گونه عوامل است».

(ارسطو،١٣٣٧ : ٥٥-٥٦)

این نگرش ارسطو که شعر، تقلید (محاکات) است، پهلو بر نگاه استادش، افلاطون می‌زند (که او نیز ، موضوع را وامدار سقراط است). این نظر، جزء اوّلین تعریف‌هایی است که از شعر شده است.

اگر شعر را محاکات بدانیم، می‌توان به اهمیّت تصویر در خلق شعر پی ببریم.

به عنوان مثال به قطعهٔ «شعر» از مهدی اخوان ثالث دقّت کنید:

... در رهش، گذر گاهش/ هر خروش و ناله که هست/ یا که نیست، می‌شنود:/ زآن صغیرِ دکه بدست/ و آن فقیر طالع‌بین/ و آن سگ سیه که دود ..../ چون عقاب گردون گرد/ صید خود در اوج اثیر/ جوید و نمی‌جوید./ یا بسان آیینه‌ای/ ز آن نقوش زودگذر/ گوید و نمی‌گوید./

(اخوان ثالث، ١٣٨٣ : ٤٨ و ٤٩)

اخوان در حال ارائه دادن تصویری از جهان شاعر است. او شاعر را چونان دو چشم ، تصور کرده است و گاه تشبیه به عقابی می‌کند که در آن اوج، شکار خود را می‌خواهد. و این شکار چه می‌تواند باشد جزء همان

«جوانه شعر» ؟ جالب اینجاست که مهدی اخوان از شعر به عنوان آینه‌ای یاد می‌کند که در آن از نقوش زودگذر می‌گوید یا نمی‌گوید. درست به مانند نظریهٔ آینه عین القضات همدانی:

«جوانمردا! این شعر را چون آینه‌دان. آخردانی که آیینه را صورتی نیست در خود، امّا هر که درو نگه کند، صورت خود تواند دید. هم چنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ امّا هر کسی از آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست. و اگر گویی شعر را معنی آن است که قایل‌اش خود است، و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این هم چنان است که کسی گوید: صورت آیینه صورت روی صیقلی‌ای است که اوّل آن صورت نمود و این معنی را غموضی هست که اگر در شرح آن آویزم از مقصود بازمانم».

(عین القضات همدانی، نقل از شفیعی کدکنی، ١٣٩٠ :٢٦)

هر چند نظریه آیینه از عین القضات همدانی ناظر به بی‌معنی بودن شعر است (یا در واقع قابل تأویل بودن شعر) ولی تشبیه شعر به آیینه، تصویری است که اخوان نیز برای قطعه «شعر» خود در کتاب زمستان برگزیده است.

تصویر شاعری چون نادرپور از شعر چیست؟ او شعر را چگونه و برای که می‌داند؟ نادرپور در «شعر انگور» چنان بر مخاطب می‌تازد که گویی زخم هزارسالهٔ نگاه مخاطب به شاعر سرباز کرده و طلب‌کارانه «شعر» را این گونه معرفی می‌کند:

چه می گویید؟/ کجا شهد است این آبی که در هر دانهٔ شیرین انگور است؟

کجا شهد است؟ این اشک است / اشک باغبان پیر رنجور است

که شب ها راه پیموده/ همه شب تا سحر بیدار بوده...

کجا شهد است؟ این خون است/ خون باغبان پیر رنجور است

چنین آسان مگیریدش!/ چنین آسان منوشیدش! ...

شما هم ای خریداران شعر من!/ اگر در دانه های نازک لفظم

و یا در خوشه‌های روشن شعرم/ شراب و شهد می بینید، غیر از اشک و خونم نیست... .

(نادرپور، ١٣٨٢: ٢٢٤ و ٢٢٥)

آنچه قبل از هر نکته‌ای در این شعر نمایان است خشم شاعر است. این خشم با به‌کارگیری تضادهای معنایی مانند روبه‌رویِ هم قراردادن یا تقابل دو تصویرِ «شهد» و «اشک» یا «شهد» و «خون» و به کارگیری «پرسش انکاری» از ادوات زبانی؛ برجسته شده است و کلام را جان بخشیده و به سطحی از «ادبیّت» دست یافته است.

شاعر در «شعر انگور» از تصاویر بی شماری که گونه‌ای از مراعات نظیر در آن دیده می‌شود بهره گرفته است. تشبیه کردن شاعر به باغبان، آن‌چنان که همه شب تا سحر بیدار است و شب ، راه‌ها پیموده. تشبیه کردن شعر به خوشه انگور که شهدش را اشک و خون می‌داند، نشان‌دهنده اهمیّت تصویر در شعر است.

برجسته‌ترین جهان‌بینی‌های شاعرانه، آن نمونه‌هایی است که تصاویر ارائه شده آنها با جهان‌بینی شاعر و درک عمومی جامعه رابطه‌ای تنگاتنگ و دقیق دارد. حتی این موضوع را می توان نگرشی زیباشناسانه درباره شعر هم دانست. به عنوان مثال:

چون سبوی تشنه/ کاندر خواب بیند آب، واندر آب بیند سنگ
دوستان و دشمنان را می‌شناسم من/ زندگی را دوست می‌دارم/ مرگ را دشمن
(اخوان ثالث، ١٣٨٢: ٣٠و ٣١)

تصویری که شاعر از *سبوی تشنه* می‌سازد تا مفهومی به نام شناختن یا تشخیص دوست از دشمن را روشن سازد، این سطور، همان شعور عالی بشری است یا ذات زندگی؛ و آن‌چنان دست‌یابی به این ذات زندگی پاک‌دلی می‌خواهد که می‌توان شاعران را اکسیژن و هوای تازهٔ یک جامعه دانست و آنها را وجدان بیدار انسان و انسانیّت معرفی کرد. گفتیم که تصویر اگر همهٔ شعر نباشد، بخش بزرگی از زیبایی شعری و تعریف آن را به دوش می‌کشد. مثلاً در شعر «... و امّا بعد» مهدی‌اخوان‌ثالث ، تصویری می‌دهد از جهان انسان‌هایی که به درجا زدن عادت کرده و خو کرده‌اند به جهانِ مصرفیِ خود؛ وی این دسته از انسان‌ها را به باد انتقاد می‌گیرد:

اگر باری به کام تو،/ زدن بر قندرون و مصطکی دندان،/ چو نوشخواری خوشایند است و رام تو،
بزن، نشخوار کن، خوش باش/ که سخت آسان به دست آورده‌ای صید سعادت را
ببین، آنک! غزالی رام را ماند به دام تو.../ بلی، این است و جزء این نیست لابد سرّ خوشبختی
و امّا بعد... امّا بعد
(اخوان ثالث، ١٣٨٥: ١٣و ١٤)

جدا از انتخاب تصویری درست؛ آنچه دکتر شفیعی کدکنی با نام معماری زبان از آن یاد می‌کند نیز در این شعر به خوبی خودنمایی می‌کند. واژگانی چون «نشخوار» که بسیار تصویر درست و واژهٔ کارآمدی برای معنای مدنظر است؛ کارکرد واژهٔ «نشخوار»در این شعر بار عاطفی شعر را به دوش می‌کشد؛ یا به عبارت «خوش باش» که به گونه‌ای از طعنه و کنایه آمیخته است و حتّی فعل امری را در ابتدای بند آورده است: «بزن» که ادبیّات کوچه و

بازار نیز هست. این تصاویر ناب و این سطح مناسب از به کارگیری واژگان چند بند ابتدایی را برجسته کرده است و به سطح شعریت رسانده است. هرچند نقاط ضعفی نیز پیداست؛ مانند به کارگیری از استعارهٔ مرده‌ای چون «غزالی رام در دام» که بی‌شک آن دو خط پایانیِ قطعه را از امروزی بودن دور کرده است؛چرا که تصویر انتخاب شده از جنس مردم امروزه نیست یا مردم امروزه تصویر عینی از آن ندارند و تنها می‌توانند این تصویر را حدس بزنند که دلنشین نیست در مقابل این تصویر شعر «فریاد» را قرار می‌دهیم تا منظور روشن شود:

«خانه‌ام آتش گرفته ست، آتشی جانسوز/ هر طرف می‌سوزد این آتش/ پرده‌ها و فرش‌ها را، تارشان با پود/

من به هر سو می‌دوم گریان/ در لهیب آتش پر دود»

(اخوان ثالث،١٣٨٣الف: ٨٤)

بنابراین به کارگیری تصاویری کهنه با کاربردهایی کهنه می‌تواند ارزش شعریت را بکاهد. نادرپور نیز در این رابطه نظری جالب- و البتّه نه منحصر به فرد- ارائه کرده است:

«تنها «شعرنو» است که می تواند نیاز معنوی روزگار ما را برآورد و باز تنها «شعرنو» است که امروزه می‌تواند نام مطلق «شعر» به خود گیرد. امّا آنچه ما تازه‌اش می‌نامیم؛ با آنچه گروهی تازه‌اش می‌پندارند متفاوت است. شعر نو که مورد اعتقاد ماست دارای دو جنبه اصولی باید باشد: ١- دید تازه ٢- بافت تازه

توضیح آنکه، لازمه شعر نو گفتن این نیست که فی المثل کسی به توصیف و تشریح موضوعی بپردازد که تا به امروز وصف نشده باشد. مثلاً اگر کسی دربارهٔ اتم یا هواپیما که دو موضوع تازه است [البتّه در عصری که ما زندگی می کنیم دیگر هواپیما موضوع تازه‌ای نیست] شعری بگوید، آن شعر، به صرف تازه بودن موضوع، نو نمی‌تواند بود. و حال آن‌که اگر کسی موضوعی کهنه و عادی را به طرز جدیدی بیان کند، می‌تواند مدعی تازه‌جویی ونوپردازی باشد». (نادرپور، ١٣٨٢ : ٢٨)

٢. تصویر و زیبایی

«برای تشخیص این که چیزی زیباست یا نه، تصور را نه به کمک فاهمه به عین (Object) برای شناخت، بلکه به کمک قوه متخیّله (Imagination) به ذهن (Subject) و احساس لذت و الم آن نسبت می دهیم. بنابراین حکم ذوق به هیچ وجه نه یک حکم شناختی و در نتیجه منطقی، بلکه حکمی زیباشناختی است که از آن چنین برمی‌آید که مبنای ایجابی آن فقط می‌تواند، مبنای ذهنی باشد». (کانت، ١٣٩٠: ٩٩)

به بیانی روشن‌تر این که ما جهان را آن گونه که منطق‌اش رخ می‌نمایاند، نمی‌بینیم. بلکه آن گونه که خوشایندمان است درک و فهم می‌کنیم، بنابراین طبیعت و عنصر تصویر در آن، نه تنها بارزه و مشخصه روحیّات ما

را برملا و آشکار می سازد، بلکه عنصر زیبایی ساز نیز به حساب می‌آید. موضوع اوّل تحریک تخیّل انسانی است و موضوع دوم، خلق زیبایی. به عنوان نمونه نوروز در قالب یک تصویر برای همهٔ ما ایرانیان آشنا است. اکنون نگاه شاعری چون اخوان را به این تصویر توجّه کنید:

بهار آمد، پریشان باغ من افسرده بود امّا

به جو، باز آمد آب رفته، ماهی، مُرده بود امّا

(اخوان ثالث، ١٣٧١: ١٩)

هر دو مصرع سرشار از تصویرند. تصویرهایی چون بهار، باغ، جوی، آب، ماهی که گونه‌ای از مراعات نظیر است. از طرفی دیگر سه حس انسانی به این بارزه‌های طبیعت اضافه شده است که کل تصویر را به سویی دیگر می‌برد، سه حس پریشان حالی، افسردگی و مردن. به جوی بازگشتن آب و مرده بودن ماهی ، تصویری کاملاً برش‌زده شده از طبیعت است ولی معنای حقیقی آن (مجازی به لحاظ شعری) موضوعی کاملا متفاوت است با آنچه از طبیعت اخذ شده. « باغ پریشانِ» شاعر، هر چیزی می‌تواند باشد؛ از روح شاعر گرفته تا جهانی که می‌زید؛ همه و همه می‌تواند باغ پریشان اخوان را تشکیل دهد، امّا این‌همه، مُرده است؛ این‌همه افسرده است؛ خواه می‌خواهد روح باشد، خواه جامعهٔ او.

به هر روی، بهار، دیر به خود آمده است؛ این پیام، با تصویر ارائه شده که نوروزیّه به نظر می‌آید به کلی متفاوت است. هرچند اخوان، با فروتنی تمام و رعایت حق برداشت ادبی و هنری، طرح اوّلیّه را از انوری معرفی می‌کند. ولی ناگفته پیداست که او رستاخیزی در تصویر خام انوری نیز ایجاد کرده است، چنان که گویی، انوری از اخوان، اخذ معنا کرده. کارکرد صحیح تصویر نیز بسیار مهم است. به عنوان نمونه اگر در شعر فوق به‌جای تصویر ماهی، تصویر یا تصور قورباغه را در نظر بگیریم، لطف تصویر ارائه شده به کلی مخدوش می‌شود. بنابراین باید یک نویسنده یا شاعر به کارکردهای تصویر نیز توجهی ویژه داشته باشد و به شناختی مکفی از جهان خود رسیده باشد.

امّا روند شکل‌گیری تصویر در ذهن انسان چگونه است؟ آیا می‌توان راه چگونه تبدیل شدن تصویر به یک تخیّل قوی را نیز یافت؟ پاسخ به این پرسش‌ها و پرسش‌های نظیر این ما را در این پژوهش به نگرش زبان‌شناسان (بویژه نشانه‌شناسی) می‌رساند.

همان‌گونه که برحسب تجربه می‌دانیم ، انسان در زندگی روزمره با اشیاء و یا انسان های مختلفی برخورد می‌کند. پس هر شئی برای ما نمودی (Representamen) دارد. در واقع اگر به مفهوم معرفی

(present) برگردیم، گویی، شئی که در تماس با ما قرار دارد در قامت یک سخن‌گو، خود را برای ما معرفی می‌کند و ما را مخاطب خود قرار می‌دهد. در دستگاه زبانی *رومن یاکوبسن* (Roman jakobson) شش مؤلّفه حضور دارد ولی دومؤلّفه اصلی آن یعنی سخن‌گو (Addresser) و مخاطب (Addressee) می‌باشند . امّا آنچه اهمیّت پیام (Message) را افزایش می‌دهد مخاطب است، با شناختی که از محیط زندگی خود در حافظه‌اش دارد. برای روشن شدن بحث و ارتباط آن با موضوع مورد بحث این پژوهش ، لازم است تا نگاهی جدی‌تر به مقوله نشانه شناسی کنیم.(ر.ک.سجودی،١٣٨٤: ١٢٠)

٣ . کارکردهای تصویر و نشانه‌شناسی سوسور

«سوسور(Ferdinand de Saussure) برای این دانش اصطلاح (semiology) را وضع کرده است. به اعتقاد سوسور، سخن گوی یک زبان از زنجیرهٔ آوایی آن زبان، تصوری در ذهن خود دارد. ولی این زنجیره‌های آوایی را صوت (sound) می‌نامدو تصور آوایی (sound image) خاصی که ما از صوت در ذهن خود داریم دال (signifier) نامیده می‌شود. ما از هر مصداق (Refrent) جهان خارج نیز، تصوری در ذهن خود داریم. سوسور این تصور معنایی (semantic Image) را مدلول (signified) نامیده است. هر دال در ذهن ما به مدلول ویژه‌ای پیوند خورده است. سوسور این پیوند ذهنی را نشانه (sign) است».

(صفوی، نقل از کالر، ١٣٨٨: ٣٧٥)

برای درک بهتر از این موضوع و دریافت ارتباط این بحث، مثال می‌آوریم:

هوا بس ناجوانمردانه سرد است.... آی....

(اخوان ثالث، ١٣٨٣ الف: ١٠٨)

در شعر بالا نشانی گیرنده یا مخاطب با چند واژه برخورد می‌کند واز هر کدام آنها یک تصور صدایی sound image و یک تصور معنایی semantic image دارد. تصور معنایی درک شده نمی‌تواند آن چیزی باشد که نویسنده انتظار آن را دارد. معنایی که شاعر مدّنظر قرار داده است شاید با آنچه مخاطبِ مدّنظرِ ما درک کرده است متفاوت باشد. یکی فضای سیاسی خود را چنین سرد تلقی می‌کند و دیگری فضای زناشویی خود را چنین می‌داند و فرد دیگری بازار اقتصادی را سرد و بی‌روح می‌داند و شاید در این میان فردی هم باشد که سرمای زمستان را دل پذیر می‌داند و از آن لذت می‌برد. و در نتیجه حتی شاید شاعر آن شعر با انتقادی چنین روبرو شود که : سرما «آی» ندارد، من از گرما بیزارم!

به واقع کارکردهای تصویر، بسیار به ذهن مخاطب بستگی دارد.حال نمونه دیگری را با نگرش نشانه شناسی سوسور بررسی می‌کنیم:

شب‌ها که بر حریق افق باد می‌وزد/ خاموش می نشینم چون برف، زیر ماه

در من پرندگان سیه ، بال می زنند/ بر بالشان، ترشحی از خون شامگاه

(نادرپور ، ١٣٨٢: ٥٩٦)

واژه‌هایی که نقش دال را می‌توانند در این قطعه بازی کنند؛ واژه‌هایی چون (شب)؛ (حریق)؛ (افق)؛ (باد)؛ (برف)؛ (ماه) و دو فعل (وزیدن) و (خاموش نشستن) در دو بند اوّل و واژگانی چون: (پرندگان)، (بال)؛ (ترشح)، (خون)؛ (شامگاه) و فعل (بال زدن) است. تمام وکمال، تصاویری طبیعی هستند، چنان که ارجاع آنها به جهان خارج نمی‌تواند مخاطب را دچار سردرگرمی کند؛ امّا موضوع به این سادگی نیست. آنچه نگارنده از واژه شب در ذهن دارد (به عنوان تصور معنایی) با آنچه خواننده این سطور در ذهن دارد متفاوت است به همین ترتیب می‌توان تمامی این واژگان را مجموعهٔ گسترده‌ای از معانی دانست و مدلول‌ها بسیار گوناگون و متنوع هستند.

از آنجا که هنر از بند هنرمندش رها می‌شود؛ گویی دوباره زاده می‌شود؛ ولی این بار در ذهن مخاطب خود معنا می‌یابد و این خود زیباترین بخش هنر است. به عنوان مثال در شعر فوق از نادرپور، کمتر فردی است که سکوت برف را درک نکرده باشد. نکته اینجاست که بندِ «خاموش می‌نشینم چون برف، زیر ماه» نه تنها معنای «سکوت برف» را القاء می‌کند بلکه به دنبال خود می تواند مجموعه‌ای از تصاویر دیگر را در ذهن خواننده ایجاد کند. به عنوان مثال: نگارنده بعد از دیدن این تصویر، تصاویری مثل ، کرسی، چای داغ، تنهایی و ... را نیز در ذهن خود زنده می‌بیند در حالی که هیچ کدام از این تصاویر در شعر نادرپور نیامده است اینجاست که تصویر می تواند ایجاد تخیّل کند و گسترش یابد.

ناگفته نماند شعری که برای مردم سروده می‌شود باید از تصاویر قابل فهم برای عموم مردم بهره برده باشد. به عنوان نمونه توفیقی که شعر «زمستانِ» اخوان به دست آورد قابل قیاس با شعر «مارقهقهه» نیست. تصویری که در شعر «زمستان» به کار گرفته شده است در ابتدا ، می‌توان به فصل زمستان اشاره کرد که تمامی مردم جهان با این فصل و شاخصه ها و تصویر آن آشنایی دارند:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت،/ سرها در گریبان است/کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را/ نگه جز پیش پا را دید، نتواند،/ که ره تاریک و لغزان است/ و گر دست محبّت سوی کس یازی

به اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت سوزان است

(اخوان ثالث، ١٣٨٣ الف: ١٠٧ و١٠٨)

تمامی تصاویر به کار گرفته شده دارای حکم پیشین در ذهن مخاطب است، ولی به کارگیری زمستان در معنایی جدید را خبر می‌دهند. تصاویری مثل «جواب سلام ندادن»؛ «سر در گریبان بردن»؛ «دید کم به علّت مه»؛ «لغزان و تاریک بودن مسیر»؛ «سرمایی سوزان» ...؛ همه و همه تصاویری هستند که هر انسانی در زندگی‌اش تجربه کرده است؛ امّا آنچه شعر اخوان را از یک تصویر طبیعی با کارکردی ساده به سمت تصویر شعری با کارکردی عاطفی، سوق می‌دهد محور مجازی این تصاویر است چنان که کمتر خواننده‌ای را می‌توان یافت که این شعر را تنها و تنها وصف زمستان بداند. امّا نظر دیگری نیز درباره نقش و کارکرد تصویر وجود دارد که بررسی آن خالی از لطف نیست: « تصویر، دست‌کم دو کارکرد بنیادی، در تاریخ شعر جهان دارد و در شعر ما نیز. نخستین کارکرد تصویر، جانب نقش‌مندی یا وظیفی یا عملی آن است:

به سوک سیاوش سیه پوشد آب

کارکرد دوم کاربرد تزیینی است یا دکوراتیو، مثل قصاید منوچهری و بسیاری از شاهکارهای ادبیّات کلاسیک ما. در مجموع، شعرفارسی، در ادوار چندگانه‌اش، با مسأله تصویر، برخوردهای گوناگون دارد. شعر عصر رودکی و فردوسی، شعر دوره تصویرهاست و بسیار هم طبیعی و زیباست در دوره‌های بعد، اندک‌اندک تصویرها کارایی خود را از دست می‌دهند و گاه تزاحم تصویرها، در یک شعر، خواننده را نه تنها لذّت نمی‌دهد که رنج نیز می‌دهند. در مثنوی‌های بعد از قرن نهم، گاه فراوانی تصویرها، به حدی است که باید بپذیریم که شاعران از وظیفه تصویر بکلی بی‌خبر بوده‌اند و آن را فقط برای پرکردن صفحات می‌آورده‌اند. در منظومه‌هایی که شاعران ایرانی و هندی عصر صفوی سروده‌اند، دو بیماری وحشتناک وجود دارد: یکی هجوم نجومی تصویرها در یک صفحه و دیگر انتزاعی بودن اجزای این تصویرها ... . در شعر بعد از نیما در کارهای امثال اخوان و شاملو، تصویرها در جای طبیعی خود قرار دارند ولی شاعرانی مانند نادرپور و آتشی همان گرفتاری شعر عصر صفوی را دارند». (شفیعی کدکنی، ١٣٩١: ٨٧ و٨٨)

٤. کارکردهای تصویر

٤-١. نقش‌مندی تصویر

واژه نقش‌مندی (functional) یکی از اصطلاح‌های زبان‌شناسان است. البتّه این واژه (اصطلاح) از دو بُعد معنایی برخوردار است. بُعد اول در سطح واژه‌شناسی است و بعد دوم در سطح تصویرشناسی است.

« بر مبنای تقابل میان دستگاه زبان و گفتار... مسأله عناصر نقش‌مندی (کارکردی) و غیر نقش‌مند (غیرکارکردی) شکل می‌گیرد. وقتی سخن‌گویان یک زبان در سن و سال های مختلف، جنسیت‌های متفاوت و موقعیت های گوناگون جمله [موش گرفتم] را تولید کنند ، آواهای فیزیکی گفته‌هایشان با هم فرق‌های فراوانی خواهد داشت. امّا این تفاوت‌ها در نظام زبان فارسی غیر نقش‌مند خواهد بود، آن هم به این دلیل که این تفاوت‌ها باعث نمی‌شوند جمله دیگری تولید شود. این پاره گفتارها گرچه از لحاظ آوایی با هم فرق می‌کنند، امّا گونه‌های مُجاز یک جمله منفرد هستند. امّا اگر سخن‌گویی جمله [دوش گرفتم] را تولید کند ، همین تفاوت میان (م) و (د) سبب می‌گردد که جمله دیگری با معنایی متفاوت تولید شود. [در چنین شرایطی است که مدعی می‌شویم ، تفاوت میان آن دو آوا در نظام فارسی ، نقش‌مند است] ».

(کالر، ١٣٨٨: ٢٧ و ٢٨)

البتّه این موضوع تنها در سطح واژه مطرح نیست و بُعد دوم آن درباره تصویر (تصوّر معنایی) مطرح است. به عنوان مثال ما می‌دانیم که هر روز رأس ساعت ١٥:٠٠، پروازی از مشهد به سمت تهران برقرار است. بنابراین به پرواز ساعت ١٥:٠٠ مشهور می‌گردد؛ حتی اگر این پرواز چند دقیقه تأخیر داشته باشد (حتّی با توجّه به عادت کردن به تأخیرهای چند ساعته نیز هم چنان می‌گوییم پرواز ساعت ١٥:٠٠) نکته‌ای که نباید در اینجا مغفول باقی بماند این است که، نقش پرواز ساعت ١٥:٠٠را یک هواپیمای خاص ایفا نمی‌کند؛ بلکه هواپیماهای گوناگون با خلبان‌های متعدّد در این ساعت پرواز کرده‌اند. در این مثال ما فرم‌های گوناگون را با نقشی ثابت بیان کردیم؛ حال می‌توانیم نقش‌های گوناگون را با فرمی ثابت مثال بزنیم. مثلاً یک هواپیمای مخصوص با خلبان ثابتی تمام مسیرها در ساعات گوناگون را پرواز کرده است.

وقتی «لاله» نمادی برای شهید یا هر انسان به ناحق کشته شده را بازی می‌کند، به‌کارگیری دوبارهٔ آن در همین تصویر (نقش) نمی‌تواند زیبایی‌های اوّلیّه را تداعی کند مگر آن که ماده یا فرم آن تغییر یابد .

به عنوان مثال:

هان! ای خدا! شَبان سیه را فرو فرست/ تا ننگ وحشیانِ زمین را نهان کنند

بر دشت‌ها، سیاهی شب را بگستران/ تا کشتگانِ بی‌گنه‌اش سایبان کنند

(نادرپور، ١٣٨٢: ١٤٧)

بی‌تردید «شب» در مصرع اوّل با «شب» در مصرع سوم نقش متفاوتی دارد. اوّلی ننگ وحشیان زمین را نهان می کند و دیگری برای کشته‌ها، سایبانی می‌شود. امّا فرم یا شکل واژه «شب» در هر دو مصراع یکسان است..

البتّه *نقشِ ثابت* با *فرمِ متغیر* نیز وجود دارد. به عنوان نمونه همان نوروزیّه *اخوان ثالث* را در نظر بگیرید و با قطعه‌ای کوتاه از *انوری* مقایسه کنید:

بهار آمد، پریشان باغ من افسرده بود امّا

به جو بازآمد آبِ رفته، ماهی مُرده بود امّا

(اخوان ثالث، ١٣٧١: ١٩)

و از طرفی شعر انوری:

آب رفته به جوی باز آرد / کار بهتر از آن که بود کند

گفتم آب ار به جوی آید باز / ماهی مُرده را چه سود کند؟

(انوری، نقل از همان: ٢٩)

آن‌چنان که روشن است هر دو بر یک نقش خاص از برگشتن آب به جوی بهره گرفته‌اند. ولی فرم یا نوع به کارگیری واژگان به گونه‌ای است که فرم اخوان را دلنشین‌تر می‌کند.

٤-٢. تصویرنامه (دکوپاژ)

یکی از مهمترین مراحل فیلم‌سازی، مرحلهٔ تهیه تصویرنامه (دکوپاژ) است. ما می‌دانیم که ذات هنرها، آن‌گاه که به اوج خود نزدیک می‌شوند نقاط مشترک زیادی پیدا می‌کنند. امّا دکوپاژ چیست؟

«تصمیم‌گیری دربارهٔ محل استقرار دوربین در صحنه، نوع نورپردازی، اندازهٔ تصویر، زاویهٔ دوربین و نوع حرکت دوربین، تعداد تصاویری که برای نمایش یک موقعیّت لازم است؛ نوع اتصال نماها به یکدیگر، هر صدایی که قرار است در صحنه شنیده شود (هر صدایی غیر از مکالمات بازیگران یا دیالوگ‌ها) و باقی جزئیاتی را که به فرآیند تصویری شدن موضوع (فیلم نامه) مربوط می‌شود، *تصویرنامه* (دکوپاژ) می‌گویند. تصویرنامه، یکی از وظایف مهم کارگردان است». (ساجدی و محتاجی، ١٤٢:١٣٩٣)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود بسیاری از این تعاریف در شعر نیز وجود دارد. به عنوان مثال محل استقرا دوربین در صحنه به همراه زاویهٔ دوربین و نوع حرکت آن در این شعر از نادرپور:

آهسته ایستادم و کردم نظر ز دور/ بر جادهٔ کبود که در بیشه می‌خزید

وانگه به دور خویش نگه کردم از هراس/ شب بود و ماه و باد خفیفی که می‌وزید

گویی فروغ ماه چو از بیشه می‌گذشت/ می‌کرد بر شمار پری زادگان مزید

در پیش دیده، منظرهٔ دخمه‌های مرگ/ دل را ز قصّه‌های پر از غصّه‌ام گزید...

(نادرپور، ٥٧:١٣٨٢)

در واقع در شعری که گذشت، بازیگر اوّل شعر، همان زاویهٔ دید دوربین است که گویی قرار است زاویهٔ دید مخاطب نیز باشد و نوع گردش چشم. این شعر نادرپور – رقص اموات– به گونه‌ای کامل فضایی سینمایی دارد با تصاویری موهوم و سرد. نادرپور در بیشتر اشعار خود این فضا را حفظ کرده است.

... شبح، لختی توقف کرد و آن گاه/ به در، یکبار دیگر، سخت‌تر زد

صدای پایی از دهلیز برخاست/ کسی از پشت در، دستی به در زد

شبح، با چابکی از کوچه بگریخت/ سپس در پیچ تاریک‌اش نهان شد

سری از لای در، در کوچه خم گشت/ نگاهش در سیاهی‌ها روان شد

(همان: ٧٤)

تا اینجا تصویر بسیار واضح و سینمایی است و به گونه‌ای فیلم ترسناک است چرا که انتخاب واژه «شبح» این بارِ معنایی را به تنهایی جلو می‌برد گو این که اخوان ثالث از واژه «سیاهی» استفاده کرده است؛ و جالب این که این «سیاهی» برای اخوان واقعی‌تر است و «شبح» برای نادرپور بسیار غیر واقعی است چرا که در ادامهٔ شعری که وصف‌اش گذشت تصویر «شبح» از دست شاعر نیز فرار می‌کند و پایان شعر آن چنان گنگ است که گویی این چند خط، ادامهٔ شعری دیگر است و شعرِ واضح و روشنِ بالا در همان جایی که ما خاتمه بخشیدیم، خاتمه یافته است:

صدای «کیست؟» رعب‌انگیز و سنگین/ کسی را در سیاهی جستجو کرد/ چو باد شوخ و بازیگوش خندید/ صدای بدگمان، دنبال او کرد/ درون کوچهٔ خاموش، تنها/ نسیم مهر، برگ از شاخه می‌چید

چو مرد درگشا، در را فرو بست/ صدای خنده‌ای در کوچه پیچید!

(نادرپور، ٧٥:١٣٨٢)

و باز پایان بندی باز و رمانتیک عاشقانهٔ نادرپور است که خودنمایی می‌کند. شعری که با واژهٔ «شَبح» شروع شده است یا از «دخمه‌های مرگ» سخن می‌گوید با ترکیب‌هایِ تشبیهیِ نرمی چون «نسیم مهر» و «صدای خنده» پایان می‌یابد. به زعم نگارنده یا واژه‌های ابتدایی خودِ شاعر نیستند یا واژه‌های انتهایی؛ که البتّه با شناختی

که از کلّیّت شعری نادرپور داریم، نادرپور در انتها به اصل خویش بازگشته است و پایان این فیلم را به سبک کارگردانان امروزی باز گذاشته است! این موضوع در شعر مهدی اخوان ثالث آن چنان کم است که نمونهٔ روشنی از آن در دست نیست؛ اخوان به دیکته کردن ایدئولوژی خود- فارغ از مثبت یا منفی بودن این موضوع- در پایان اشعارش اعتقاد زیادی داشت و در این راه از تمام تکنیک‌های شاعری بهره می‌گرفت:

کنار از دیگران، تنها،/ غمان را یک زمان کوچانده تا آن سوی خطّ و خطّهٔ پندار/

گرفته گونه‌گون زنهار سوگندی/ نه هیچ‌اش اعتقادی لیک بر سوگند و بر زنهار؛/ دو پای‌اش متّکای دست‌ها، آرنج بر زانو/ و گاهی بر ستون زانوان بازو،/ نشسته بر زمین و تکیّه بر دیوار

تن‌اش را گرم کرده آفتاب عصر پاییزی،/ که تابد بر سراپای وی، از فرّ و فروغ ایزدی سرشار...

(اخوان ثالث، ١٣٨٣ ب: ٥٥ و ٥٦)

تا این‌جای داستان، راوی که از پشت دوربین خود به مخاطب زاویهٔ دید می‌دهد، هیچ سخنی از شخصیّت داستان خویش لو نمی‌دهد و تنها فردی به غایت بی‌خود از خود را به تصویر می‌کشد، گویی دوربین را برداشته و مستندی از دنیای آدمی می‌سازد که نمی‌خواهد شغل او را زود برملا و آشکار کند. امّا در ادامه کم‌کم تصویر خود را واضح‌تر می‌کند، گویی بعد از پلان اوّل، مخاطب خود را خودی می‌کند:

«غریب من.../ به دست راست‌اش یک ترکهٔ کوتاه و ناهموار/ و در دست چپ‌اش، نیمی از آن باقی نمانده بیش،/ یکی افروخته سیگار/ طبیب ار گفت:/ «این دیگر برایت بدتر از زهر است، با این قلب»/ وگر آخوند زندان یادش از ماه صیام آورد،/ و یا آن دیگری دلسوزیی از لونِ دیگر کرد؛

به دل گوید: «چه بی‌انصاف‌هایی! دیگر از سیگار هم پرهیز!»/ و هر دم می‌کشد سیگار خود با نفرتی بی‌باک، زندانی./ چه گویم، آه/ دلی غم‌ناک زندانی».

(اخوان ثالث، ١٣٨٣ ب: ٥٦)

و بالاخره دل این کارگردان رضایت به آشکار شدن هویّت شخصیّت اوّل فیلم خود می‌دهد. آن نکته‌هایی که پیش از این دربارهٔ تفاوت تصویرگری در شعر نادرپور و اخوان ثالث گفته بودیم در این دو شعر به وضوح قابل دیدن است. نادرپور هرچند تصاویرش را عینی شروع می‌کند؛ ولی دیری نمی‌کشد که اسیر رمز و راز سمبولیستی می‌شود و همیشه پایان‌بندی‌اش بسیار مبهم است و نقطهٔ مقابل آن اخوان؛ تصاویرش همگی یک‌دست و بیان‌گر یک هدف خاصی هستند- نگارنده تأکید می‌کند که قصد برتری بخشیدن به سبک خاصی را ندارد- گویی اخوان در جهان واقعی زندگی می‌کند؛ هرچند جهان آرمانی خود را نیز به نمایش می‌گذارد ولی نادرپور از

همان خط‌های ابتدایی کارش، نگرشی تصویر در تصویر را پیشه می‌گیرد- به جز چند نمونهٔ خاص که از ابتدا تا انتها تصاویر یک‌دست ارائه می‌شوند؛ مانند «شعر انگور» و «بت تراش» - و نهایت این نگرش تصویر در تصویر، ایجاد ابهام شعری و مفهومی است.

آن چه اشعار اخوان را همه پسند کرده است، شاید همین داستان‌گونگی اشعارش است. این روش یکی از مهمترین شگردهای این شاعر توانمند خراسانی است که شاید عامل اصلی آن همان خراسانی بودنش باشد.

اخوان ثالث، تا پایان عمر از این فن تصویرنامه‌ای (دکوپاژ) در اشعار خود سود جُست چرا که در این سبک از تصویرپردازی شعری، بسیار توانا بود:

فتاده تخته سنگ آن سوی‌تر، انگار کوهی بود/ و ما این سو نشسته، خسته انبوهی

زن و مرد و جوان و پیر،/ همه با یک دگر پیوسته، لیک از پای،/ و با زنجیر

اگر دل می‌کشیدت سوی دل‌خواهی/ به سویش می‌توانستی خزیدن، لیک تا آن‌جا که رخصت بود،

تا زنجیر

(اخوان ثالث، ١٣٩١: ١١ و ١٢)

٥. بررسی تطبیقی تصویر در شعر نادرپور و اخوان ثالث

اکنون برای آن که بتوانیم مقایسه‌ای بین تصویر در شعر اخوان و نادرپور دههٔ سی ارائه دهیم، بخش‌های ذیل را طرح می‌کنیم :

١- وضوح تصویر (تشبیه‌های محسوس به محسوس یا عدم آن)

٢- پیوستگی تصویر (دکوپاژ یا تصویرنامه) بررسی محور افقی یا محور عمودی تصاویر.

٣- تعلیق تصویر (آن چه باعث برجسته‌سازی یک تصویر آشنا می‌گردد)

٤- هارمونی (تطابق) تصویر با معنایی اراده شده توسط شاعر

٥- تصویر تزیینی یا نقش‌مندی (آیا تصویر برای زیباتر شدن شعر است یا بار معنایی شعر، به دوش انتخاب تصویر است) بررسی این پنج بخش می‌تواند دید خوبی از کیفیّت تصویر در شعر این دو شاعر نشان دهد. ناگفته پیداست که بخش‌های دیگری نیز می‌تواند در این بخش‌ها باشد امّا یا ارزش این پنج بخش را ندارد یا زیرمجموعه‌ای از این آیتم‌ها (بخش‌ها) می‌باشد.

ده شعری که بررسی می‌گردد از این قرار است:

اخوان: فریاد/ زمستان/ آواز کرک/ قاصدک/ چون سبوی تشنه/ چه آرزوها/ در میکده/ سگ‌ها و گرگ‌ها/ گل/ گرگِ‌هار

نادرپور: دختر جام/ ناگفته/ شعر انگور/ بت‌تراش/ کینه‌ها/ طلسم/ سیمرغ/ پیکره‌ها/ زنده در گور/ سرمهٔ خورشید

البتّه دو نکته نباید نادیده گرفته شود که این بررسی، فقط در شعر این دو شاعر در دههٔ سی صورت پذیرفته است. نکتهٔ دیگر این‌که از هر مجموعه ٣ الی ٤ شعر در نظر گرفته شده که به انتخاب و سلیقهٔ نگارنده بوده است و اگر این بررسی به کل اشعار مجموعه، بسط داده شود، شاید این درصدها کمی جابجا شود ولی کلیّت آن دستخوش تغییر نخواهد شد یعنی این دو شاعر در این دهه (دهه سی)، شاعران حسی‌گرا بوده‌اند.

جدول شماره (١)- مقایسهٔ واژگان (حسی- عقلی) نادرپور و اخوان

	تعداد کل‌واژه	واژه‌های حسی	درصد واژه‌های‌حسی	واژه‌های ذهنی	درصد واژه‌های‌ذهنی
مهدی اخوان ثالث	٣٣٠	٢١٠	٪٦٥/٦	١٢٠	٪٣٤/٤
نادر نادرپور	٣١٥	٢١٥	٪٦٨/٢	١٠٠	٪٣١/٨

آنچه در این قیاس به عنوان نتیجه می‌توان اعلام کرد، شعر حسّی این دو شاعر است. اگرچه نادرپور از واژگان حسی بیشتر بهره گرفته است ولی بی‌تردید آنچه به عنوان درصد عنوان شده است بیان‌گر این موضوع است که هر دوی این شعرا، حسی‌گرا هستند و از واژگان انتزاعی کمتری بهره برده‌اند. البتّه

نکته دیگری که از بررسی واژگان حسی به کار گرفته شده می‌توان استخراج کرد، میزان تیرگی و روشنی این واژه‌هاست که بی‌تردید واژگان اخوان ثالث تیره‌تر از نادرپور است و نادرپور از ارکان و المان‌های طبیعی بیشتری بهره گرفته است که می‌تواند زمینه‌ای خوب برای یک شاعر سمبولیست باشد. به واقع اگرچه شعر نادرپور در دههٔ سی شعری به غایت نیمایی است امّا رگه‌های قابل تأمّلی از یک شاعر سمبولیک را می‌توان در آن یافت.

(جدول شماره٢) بررسی و تطابق جایگاه تصویر در شعر نادرپور و اخوان ثالث

	وضوح تصویر	**دکوپاژ(تصویرنامه)**	**تعلیق تصویر**	**هارمونی تصویر**	**نقش تصویر**
نادرپور	٪٣٠	٪٥٠	٪٥٠	٪٦٠	٪٨٠ نقش‌مند
اخوان ثالث	٪٧٠	٪٧٠	٪٦٠	٪٩٠	٪٨٠ نقش‌مند
تطابق	٪٤٠ اخوان	٪٢٠ اخوان	٪١٠ اخوان	٪٣٠ اخوان	–

توضیح دربارهٔ جدول شمارهٔ (٢):

– وضوح تصویر: آن چنان که از پردازش ١٠ شعر از هرکدام از این دو شاعر پیداست، وضوح تصویری شعر اخوان با اختلاف زیادی، بیشتر است. شاید همین موضوع کافی باشد تا به این نتیجه برسیم که شعر نادرپور در دههٔ دوم فعالیّت هنری‌اش به سمت سمبولیسم گرایش بیشتری پیدا کرده است و اشعار اخوان به همین علّت، عام پسندتر از اشعار نادرپور است.

– تصویرنامه (دکوپاژ): یکی از مشخصّه‌های مهم شعر خراسانی، حالت داستان‌گونهٔ آن است که این موضوع نشان می‌دهد که اخوان، شاعری خراسانی است و یکی از مهمترین شگردهای شعری اخوان همین موضوع است که تصویر مورد نظر را به گونه‌ای شرح می‌دهد که گویی فیلم کوتاهی در حال پخش است. از آن طرف، شعر نادرپور از این جهت، هرچه پیشتر رفت به سوی گریز از این موضوع گام برداشت و تصویرهای مقطّع مقطّع وی نیز یکی دیگر از مشخصّه‌های سمبولیست بودن اوست.

– تعلیق تصویر: این موضوع یکی از شگردهای شعر نیمایی است که هر دو شاعر تقریباً به یک اندازه از آن بهره می‌گرفتند. در شعر امروز این موضوع مهمترین عامل زیبایی محسوب می‌شود. در گذشته به این عامل، اصل غافلگیری می‌گفتند که البتّه، بیشتر از آن که در تصویر اتفاق بیفتد، در واژه نمود پیدا می‌کرد.

- هارمونی تصویر: این موضوع به گمان نگارنده مهمترین عامل زیبایی چه در شعر کلاسیک و چه در شعر امروز است؛ اخوان چون در دو بخش وضوح تصویر و تصویرنامه، بسیار توانا بود؛ به تبع در ایجاد هارمونی نیز که به گونه‌ای مستقیم به دو بخش مذکور مربوط است، توانایی خیره‌کننده‌ای داشت.

– نقش تصویر: نتیجهٔ جالب در این بخش، این است که دو شاعر به یک اندازه (در سطح بالایی) از نقش‌مندی تصویر در شعرشان بهره برده‌اند؛ که این موضوع تفاوت عمدهٔ شعر نیمایی با اشعار کلاسیک است. در شعر نیمایی، دیگر تصاویر برای تزیین موضوع به کار گرفته نمی‌شود بلکه هرکدام وظیفه‌ای از معنا را به دوش می‌کشند و در شعر وظیفه‌ای به دوش دارند. اگرچه این موضوع در اشعار شاعران قدرتمند کلاسیک نیز چشم‌گیر است؛ ولی نمی‌توان به عنوان شاخصهٔ شعر کلاسیک از آن نام بُرد، ولی شاعران نیمایی از نقش‌مندی تصویر برای زنده کردن شعر خود بهره‌ها جُستند.

فهرست منابع

١ – اخوان ثالث، مهدی (١٣٧١)، **تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم**، تهران، نشر مروارید، چاپ چهارم.

٢ – ـــــــــ ، ـــــ (١٣٨٢)، **آخر شاهنامه**، تهران، نشر زمستان و مروارید، چاپ شانزدهم.

٣ – ـــــــــ ، ـــــ (١٣٨٣ الف)، **زمستان**، تهران، نشر مروارید و زمستان، چاپ بیستم.

٤ – ـــــــــ ، ـــــ (١٣٨٣ ب)، **سه کتاب**، تهران، نشر زمستان، چاپ دهم.

٥ – ـــــــــ ، ـــــ (١٣٨٥)، **سواحلی و خوزیّات**، تهران، نشر زمستان، چاپ دوم.

٦ – ـــــــــ ، ـــــ (١٣٩١)، **از این اوستا**، تهران، نشر زمستان، چاپ نوزدهم

٧ – اخوان ثالث، مهدی (١٣٩٣)، **سال دیگر، ای دوست، ای همسایه**، تهران، نشر زمستان، چاپ نخست.

٨ – ارسطو (١٣٣٧)، **هنر شاعری، بوطیقا**، ترجمه و حواشی از فتح الله مجتبایی، تهران، بنگاه نشر اندیشه

٩ – ساجدی، علی، محتاجی، میثم (١٣٩٣)، هم‌سانی تصویرنامه (دکوپاژ) سینمایی با تصویرسازی شعر، فصل‌نامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، شماره ٣٨، ص ١٤٠.

١٠– سجودی، فرزان (١٣٨٤)، **نشانه‌شناسی و ادبیّات**، مجموعه مقالات، تهران، نشر فرهنگ کاوش، چاپ نخست.

١١ – شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٧٠)، **صور خیال**، تهران، نشر آگاه، چاپ چهارم.

١٢ – ـــــــــــ ، ـــــــ (١٣٩١)، **رستاخیز کلمات**، تهران، نشر سخن، چاپ نخست.

١٣ – کالر، جاناتان (١٣٩٠)، **فردنیان دو سوسور**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، نشر هرمس، چاپ سوم.

١٤– ـــــ ، ـــــ (١٣٨٨)، **بوطیقای ساختگرا**، ترجمهٔ کورش صفوی،تهران،نشر مینوی خرد،چاپ نخست.

١٥ – نادرپور، نادر (١٣٨٢)، **مجموعهٔ اشعار**، تهران، نشر نگاه، چاپ دوم.