LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 14 (52), Autumn 2024 https://sanad.iau.ir/journal/lyriclit ISSN: 2717-0896 Doi: 10.71594/lyriclit.2024.1184801

Research Article

Received: 23 September 2024

Revised: 8 December 2024

Accepted: 28 December 2024

Research on the Origins of the Imagery Innovation in the Mohammad Saeed Mirzaei's Ghazal

Farrin Gharabaghi[1], Barat Mohamadi[2], Seifaddin Abbarin[2]

1. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran. (Corresponding Author)
E-Mail: farrin.gharabaghi@gmail.com

2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran.

Abstract

Image, along with music, language, emotion and feeling, are the main elements of poetry. Poetry cannot be imagined without images. Iranian poets in the past followed some unwritten traditions and conventions, one of which was the repetition of images; most of the poetic images of a poet were not the result of his vision and creativity, but rather the result of imitation. Traditional ghazals are full of repetitive images, but contemporary ghazals, inspired by the innovations of Nima and other contemporary modernist poets, emphasized personal experiences in imagery, and accordingly, we witness a clear transformation in poetic imagery in ghazals. In the present study, which was conducted using a descriptive-analytical method, the poems of Mohammad Saeed Mirzaei -one of the contemporary ghazal writers- have been selected because he has had experiences in visual modernism in various ways. The results of this research show that Mirzaei has used various sources and origins such as emerging elements, modern technology and industries, urban life and its components, nature, and the like in his visual modernism. His personal experiences and the emphasis on them are among the most important reasons for this poet's visual modernism. His view of nature is also original and from a personal perspective. Also, he acts differently in creating a new aesthetic of the beloved and creates new images in this field with an individual perspective and personal experiences, so that he does not follow the stereotypical view of the past.

Keywords: Iranian modern Ghazal, poetic imagery, Mohammad Saeed Mirzaei, innovation.

Citation: Gharabaghi, F.; Mohamadi, B.; Abbarin, S. (2024). Research on the Origins of the Imagery Innovation in the Mohammad Saeed Mirzaei's Ghazal. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 14 (52), 8-25. Doi: 10.71594/lyriclit.2024.1184801

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Doi: 10.71594/lyriclit.2024.1184801

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال چهاردهم، شمارهٔ پنجاه و دو، پاییز ۱۴۰۳، ص. ۲۵-۸

مقاله پژوهشی

جستاری در خاستگاه‌های نوآوری تصویری غزل محمد سعید میرزایی

فرین قره باغی[۱]، برات محمدی[۲]، سیف‌الدین آب برین[۲]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران. (نویسنده مسئول)
farrin.gharabaghi@gmail.com
۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۰۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۰۸

چکیده

تصویر به همراه موسیقی، زبان و عاطفه و احساس از اصلی‌ترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ شعر است. شعر، بدون تصویر قابل تصور نیست. شاعران ایرانی در ادوار گذشته پیرو برخی از سنت‌ها و قراردادهای نانوشته بودند که یکی از این سنت‌ها، تکرار تصاویر بود؛ غالب تصاویر شعری یک شاعر نه حاصل نگاه او و خلاقیتش، بلکه حاصل تقلید بود. غزل سنتی سرشار از تصاویر تکراری است، اما غزل معاصر با الهام از نوآوری‌های نیما و دیگر شاعران معاصر نوگرایی، بر تجربیات شخصی در تصویرسازی تأکید کردند و بر این اساس شاهد تحولی آشکار در تصویرآفرینی شاعرانه در غزل هستیم. در پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته، اشعار محمدسعید میرزایی -از غزل‌سرایان معاصر- انتخاب شده است؛ بدین دلیل که وی به شیوه‌های مختلف تجربه‌هایی در نوگرایی تصویری داشته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که میرزایی از منابع و خاستگاه‌های مختلفی چون عناصر نوظهور، تکنولوژی و صنایع مدرن، زندگی شهری و اجزای آن، طبیعت و مانند آن در نوگرایی تصویری بهره گرفته است. تجارب فردی او و تأکید بر آن از مهم‌ترین علل نوگرایی تصویری این شاعر است. نگاه او به طبیعت نیز نگاهی بدیع و از زوایهٔ دید شخصی اوست. همچنین، وی در خلق زیبایی‌شناسی نو از معشوق متفاوت عمل می‌کند و تصاویری نو در این زمینه با دید فردی و تجارب شخصی می‌آفریند، به طوری که پیرو نگاه کلیشه‌ای گذشتگان نمانده است.

کلیدواژه‌ها: غزل نو، تصویر شعری، نوگرایی بلاغی، محمد سعید میرزایی.

۱- مقدمه

تصویر همواره از مهم‌ترین عناصر شعری بوده و یکی از اجزای ماهوی شعر است که گذشتگان در تعاریف خود به آن اشاره کرده‌اند. در تعریف تصویر و ایماژ، آن را «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۲) دانسته‌اند و بر این‌اند که شعر بدون این عنصر موجودیت نمی‌یابد و هر شعر بی‌شک تصاویری را در ضمن خود دارد. منتقدان، تصویر را عنصر ثابت شعر و اوج حیات شعری دانسته‌اند (ر.کو لویس، ۱۹۶۶: ۱۷) و بر این نظرند که صورت‌های خیال از بنیادی‌ترین عناصر شعری هستند (ر.ک. حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۸۱). گاه نیز قدم فراتر گذاشته و گفته‌اند: «شعری که در آن تصویر نباشد شعر به حساب نمی‌آید» (یوسفی، ۱۳۶۱: ۱۱۳). منتقدان ادبی به این شکل، جایگاه و اهمیت تصویر در شعر را گوشزد کرده، به پیوند شعر و تصویر اشاره‌ها داشته‌اند. نکتهٔ دیگر اهمیت تصرف نیروی خیال و تصویرآفرینی برای بیان تجربه‌های هنری مفید و مؤثر است؛ «هیچ تجربه‌ای از تجربه‌های انسانی بی‌تأثیر و تصرف نیروی خیال ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹ : ۲۸). تصویر با این ارزش و جایگاهی که در شعر دارد در زیبایی‌شناسی و بلاغت شعر، اثری انکارنشدنی دارد و شاعران همواره برای خلق زیبایی، بلاغت کلام و تفهیم و اقناع مخاطب به خلق تصاویر دست می‌یازند.

منطبق با اصل آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) که از اصول اصلی مکتب فرمالیسم روسی است؛ زبانِ ادبیات تلاش دارد زبانی آشنایی‌زدایی شده و غریب باشد. با تکیه بر این اصل، تصاویر همواره یکی از عوامل برجسته‌سازی کلام و غرابت هستند. همچنین این گروه بر این اعتقادند که با گذشت زمان عناصر آشنایی‌زدا خود تبدیل به عادت شده و دیگر مخاطب و احساس و عاطفهٔ او را برنمی‌انگیزانند. تصاویر شعری را نیز از این منظر می‌توان دید؛ تصاویری که تکراری شده‌اند، غرابت خود را از دست داده و چندان لطف هنری ندارند و تأثیر نمی‌بخشند. با تکیه بر این اصل تصویر هر چه نوتر، برانگیزاننده‌تر بوده و خلاقیت هنری نیز در این حالت بیشتر جلوه‌گری می‌کند؛ چرا که توانایی شاعر را در خلق روابط جدید و کشف ارتباطات خیالی، بیشتر و بهتر نشان می‌دهد. بر این اساس، منتقدان ادبی یکی از وجوه مهارت هنری شاعران را در تصویرآفرینی آنان جسته‌اند و شاعرانی را که ارتباطات جدیدی هنری را به ظهور رسانده‌اند و سخنشان نشان ادراک و تخیل تازه است را ستوده و در برابر آن، کلیشه‌ها و تکرار در تصویر را خوش نداشته‌اند و همانطور که دونروال با زبانی صریح گفته: «نخستین کسی که روی معشوق را به گل تشبیه کرد، شاعر بود و آنکه دوباره چنین کرد بی‌شعور» (به نقل از فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۲/ ۴۹۳) همواره جویای نوآوری و اثرگذاری و انگیزانندگی برای مخاطب از این رهگذر بوده‌اند.

این نکتهٔ ظریف هنری در غزل معاصر به علل مختلف، بهتر و بیشتر درک شده و جلوه‌های نوگرایی تصویری را در شعر غزل‌پردازان معاصر بسیار می‌توان دید؛ به طوری که یکی از شاخصه‌های سبکی این شاعران را می‌توان خلق تصاویر نو با تکیه بر دید فردی و شخصی و با الهام از عناصر زمانهٔ معاصر و زندگی شهری دانست. حسن‌لی یکی از ویژگی‌های غزل نو معاصر را «رها شدن از تنگناهای صورت‌های کهنه خیال» (حسن‌لی، ۱۳۸۵: ۳۱) می‌داند. این ویژگی بر جذابیت و تأثیر غزل معاصر افزوده است و این روابط نویافته هر چه بیشتر مخاطب را مسحور خود کرده است.

محمد سعید میرزایی نیز با درک این مهم تلاش کرده است از تصاویر کلیشه‌ای و تکراری دور شده و تصاویر نو و بدیع خلق کند. او با تأکید بر تجارب فردی و عینیت‌گرایی و همچنین بهره جستن از عناصر معاصر و پدیده‌های امروزین در این مورد نوآوری کرده است. پژوهش حاضر به واکاوی این نوآوری‌های تصویری پرداخته و شعر این شاعر را از این منظر بررسی کرده است.

۱-۱. روش پژوهش

هدف پژوهش حاضر آشکار ساختن منابع و خاستگاه‌های نوآوری تصویری در غزل میرزایی است. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که میرزایی در نوآوری تصویری از کدام منابع بهره برده است؟ پدیده‌های معاصر و امروزین در نوآوری تصویری او نقش و جایگاهی دارد؟ طبیعت و عناصر طبیعی چگونه در نوآوری تصویری او ظهور یافته و عامل نوگرایی تصویری وی شده‌اند؟ دقت و باریک‌بینی شاعر چگونه در نوگرایی تصویری او ظاهر شده است؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد نوآوری و نوجویی در غزل معاصر می‌توان کتاب «سنت و نوآوری در شعر معاصر» از قیصر امین پور را نام برد. همچنین کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران» از کاوس حسن‌لی در بیان ابعاد نوآوری شعر معاصر از آثار ارزشمند در شناساندن ابعاد نوآوری شعر امروز است که غزل نیز در زیرمجموعه آن قرار می‌گیرد.

پژوهش‌های ارزشمندی در قالب مقاله نیز در این مورد صورت گرفته است. مقالهٔ «نوآوری در غزل» از حسن‌لی به موضوع نوآوری و نوگرایی در غزل معاصر می‌پردازد و ابعاد نوگرایی محتوایی و زبانی و تصویری غزل معاصر را شامل می‌شود. مقالهٔ «نوآوری‌های حسین منزوی در غزل» از نوازالله فرهادی نیز در مورد نوگرایی‌های منزوی در غزل در ابعاد مضمون، زبان و تصویر نگارش یافته است که بخشی از آن به نوآوری تصویری اختصاص یافته است. از مقالاتی که در مورد نوآوری تصویری غزل‌سرایان معاصر نگارش یافته نیز می‌توان به مقالهٔ «بحثی در جایگاه طبیعت در نوگرایی تصویری فاضل نظری» از ابراهیم‌زاده و آقازاده اشاره کرد. چنان که ملاحه می‌شود، تاکنون در هیچ مقاله‌ای به نوآوری تصویری میرزایی و خاستگاه‌های آن پرداخته نشده است.

در این بخش به مبانی نظری مربوط به بلاغت و تصویر می‌پرداریم.

۲. مبانی نظری

با آنکه تعریف واحد و متفق القولی از شعر در آثار بلاغی نیامده، اما در همهٔ تعریف‌ها شعر را کلامی مخیل نامیده‌اند: «خیال رکن رکین شعر و جوهر و ماهیت آن» معرفی شده است (پورنامداریان، ۱۳۸۱ : ۲۷). خانلری بر این نظر است که «شعر سخنی است مخیل؛ یعنی در دل بنشیند و حالتی از شادی و غم برانگیزد (به نقل از رستگار فسایی، ۱۳۸۰ : ۳۸). پس تا تصویر نباشد شعر هم موجودیت نمی‌یابد.

خواجه نصیرالدین طوسی دربارهٔ تخیل و ارتباط آن با شعر این گونه توضیح می‌دهد: «پس مادهٔ شعر سخن است و صورتش به نزدیک متأخران وزن و قافیه و به نزدیک منطقیان تخییل و چون این معانی مقرر شد، گوییم مخیل کلامی بود که به اقتضا انفعالی کند در نفس به بسط یا قبض یا غیر آن بی‌ارادت و رؤیت؛ خواه آن کلام مقتضی تصدیقی باشد و خواه نباشد. چون اقتضای تصدیق غیر اقتضای تخییل بوده باشد که سخن بر وجهی اقتضای تصدیق تنها کند و بر وجهی دیگر اقتضای تخییل تنها (طوسی، ۱۳۲۶: ۵۲۷). مشهود است که این دانشمند علوم عقلی و نقلی نیز به لحاظ منطقی بر محوریت تخییل و صور خیال در شعر تأکید دارد.

در کتاب‌های ریتوریک و بلاغت غربی نیز تعاریفی از شعر و تکیهٔ آن بر خیال و تصویر آمده است؛ «شعر، قالبی آهنگین از مجموع واژه‌هایی است که تجربه‌های عقلی، عاطفی و خیالی شاعران را توصیف می‌کند. این توصیف به گونه‌ای است که همانند آن تجربه‌ها را در ذهن شنونده و خوانندهٔ خود می‌آفرینند» (اسکلتین، ۱۳۷۵: ۲۵۹). روشن است که رکن بنیادین هر اثر هنری تخیل است و در این پژوهش نیز تمرکز بر همین رکن بر اساس بررسی نوآوری‌های بلاغی در حوزهٔ تصویرسازی است.

کروچه، هنر را به شهود غنایی تعریف کرده و شهود غنایی و بیان را دو روی سکه دانسته اند و از همین جاست که می‌گوید: «شهود، عین درک زیبایی است و زیبایی صفت ذاتی اشیا نیست، بلکه در نفس بیننده است و او اشیای مربوط به آن را کشف می‌کند. در واقع می‌خواهد همان عقیدهٔ علمای بلاغت اسلامی را که طرفدار لفظ یعنی شیوه بیان هستند را بازگو کند (عباس، ۱۳۸۸: ۳۴).

آنچه که ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند، مجموعهٔ امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینهٔ اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمزگونه‌های مختلف، ارائهٔ تصاویر ذهنی می‌سازد. با توجه به این که ایماژ، هم از نظر لغت و هم از نظر اصطلاح، برابر است با «تصویر» یک شیء، خواه تصویر ذهنی باشد، خواه مادی، شایسته است آنچه در نقد ادبی جدید و در کتاب‌های بلاغت فرنگی با نام ایماژ خوانده می‌شود، با کلمهٔ خیال که در شعر و ادب قدیم عربی و فارسی استعمال شده برابر نهاده شود؛ البته به کار بردن خیال به معنی ایماژ در بعضی از نوشته‌های قدما دیده می‌شود، اگرچه آنها به توضیح دربارهٔ آن کلمه نپرداخته‌اند، اما از مواردی که کلمه را به کار می‌برند، به خوبی می‌توان دانست که منظورشان همین مفهوم است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸ – ۱۵). با این مقدمات نظری، به سراغ شعر محمدسعید میرزایی می‌رویم.

۲-۱- عناصر نوظهور و نوگرایی تصویری

تصویرآفرینی با عناصر و پدیده‌های مدرن که در دسترس گذشتگان نبوده عاملی در نوگرایی تصویری است؛ چرا که این پدیده‌ها در دسترس گذشتگان نبوده‌اند و در مورد آن‌ها تصاویری خلق نشده و به همین سبب رنگ تکرار و غبار عادت بر این گونه تصاویر ننشسته است و می‌توانند در آشنایی‌زدایی مفید و موثر افتند. در کنار این، این گونه تصاویر و ساخت تصاویر با این عناصر به این سبب که در دسترس انسان معاصر است؛ یعنی امکان تجربه‌پذیربودن و در پی آن تأثیربخشی عاطفی را فزونی می‌بخشد. حسن‌لی در جایگاه عناصر نوظهور در تصاویر نو می‌نویسد: «جامعه معاصر ایران شاهد بسیاری از پدیده‌های تازه و پیشامدهای نوظهور است و پدیدار شدن هر کدام از این مسائل تازه، صور تازه‌ای از خیال را نیز پدید آورده است» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۸۷). میرزایی نیز این نکته را نیک دریافته است؛ او کمتر در قید و بند تکرار تصویر بوده است و به این سبب دست به دامن پدیده‌ها و عناصر نوظهور در تصویرسازی بوده و گاه در این مورد راه تصنع پیموده است؛ به تعبیری می‌توان گفت که در تصویرسازی میرزایی فرزند زمانه‌اش است؛ تصاویرش با زمانه‌اش و پدیده‌ها و عناصر زمانه‌اش پیوند خورده و با این عناصر نوین که در دسترس گذشتگان نبوده تصاویری نو و بکر خلق می‌کند که در دسترس بودن این عناصر و پدیده‌ها روحی در قالب بلاغی کلام او می‌دمد و اثرگذاری بلاغی از این طریق هر چه بیشتر قوت می‌گیرد.

همچنین، او در بیان تجربیات خود در قالب تصویر، صداقت دارد؛ چرا که آنطور که گفته‌اند: «تصویر در شعر بیانی است که به صورت ذهنی حاصل از دریافت‌های حسی شاعر زندگی می‌بخشد» (اسکلتن، ۱۳۷۵: ۱۵۵) و دریافت حس میرزایی در دنیای معاصر مرتبط با پدیده‌های معاصر است و در قالب این پدیده‌های نوظهور و تجاربی که از آن‌ها داشته حس و عاطفهٔ خود را به مخاطبش منتقل می‌کند. از این منظر، می‌توان گفت تصاویر او با تکنولوژی‌های معاصر و صنعتی بیشتر پیوند خورده است و قطار و ریل، اتوبوس، فضاپیما، تلسکوپ و تصایری که او با فیلم و سینما و عناصر مرتبط فیلم ساخته، قابل توجه است. دیگر عناصر و پدیده‌های نوظهور و تولیدات و تکنولوژیکی صنعتی و فنی جدید نیز در شعر او جایگاهی در تصاویر دارند. از جمله اینها می‌توان به ریل، قطار، ساعت دیواری، میز و بشقاب اشاره کرد.

۲-۱-۱- قطار و اجزای مرتبط با آن

«قطار» و متعلقاتش برای انسان مدرن پدیده‌ای شناخته شده است. انسان‌ها در روزگار معاصر و بخصوص انسان شهری تجربه‌های مستمری از این پدیده نوظهور دنیای مدرن دارد و این پدیده نوظهور بخشی از زندگی معاصر در دایرهٔ تجارب روزمرهٔ معاصران قرار دارد. بنابراین، هم برای شاعر و هم مخاطبان می‌تواند در حیطهٔ تجارب مشترک قرار گیرد. میرزایی در بیت زیر، «ریل» را مادهٔ خامی برای ساخت تصویری نو قرار داده و «ریل طویل گمشده در مه» را به «پل معلق دوزخ» مانند کرده است و همچنین به «غربت دو خط موازی» ریل اشاره داشته، عدم رسیدن این دو خط را به هم نشان جدایی پیوسته و دائمی قرار داده است:

ریل طویل گمشده در مه، مثل پل معلق دوزخ با غربت دو خط موازی در آرزوی نقطهٔ پیوند

(میرزایی، ۱۳۹۴: ۱۹)

همچنین، میرزایی «کلمات» را با دیدی نو و با بهره جستن از عناصر نوین، به «قطار» و «واگن‌های قطار» مانند کرده است. تصویر به این خاطر که نو است و منبع این نوآوری بهره‌گیری از عناصر معاصر است، گیرایی و زیبایی خاص خود را دارد:

به راه می‌افتد کوپه کوپه سوت‌زنان قطاری از کلمات سیاه تا نقطه

(همان، ۵۴)

۲-۱-۲- اتوبوس

«اتوبوس» از دیگر عناصر زندگی شهری معاصر است که میرزایی با آن تصاویری ساخته و پرداخته است؛ اتوبوس از ملزومات حمل و نقل دوران مدرن است و در گذشته وجود نداشته است. بنابراین در سنت شعر فارسی نمی‌توان تصویری یافت که یکی از طرفین تشبیه آن اتوبوس یا چراغ اتوبوس باشد. میرزایی با الهام از عناصر زندگی مدرن، «دو چراغ اتوبوس» را به «دو چشم» مانند کرده و در تصویر نوآوری داشته است:

برای دیدن رؤیای جاده‌ها دارد دو تا چراغ دو تا چشم مهربان اتوبوس

(میرزایی، ۱۳۹۴: ۳۸)

در بیت زیر نیز با کاربست آرایهٔ تشخیص و جان‌بخشی، «اتوبوس» را به انسانی مانند می‌کند که بعد از غروب در پارکینگ شهر به خواب می‌رود و گویی اینکه با خاموش کردن چراغ‌های خود، پلک خود را می‌بندد:

غروب پلک به‌هم می‌گذارد و آرام به خواب می‌رود از دیدن جهان اتوبوس

(همان، ۳۸)

در بیت زیر نیز میرزایی با اتوبوس؛ این رهاورد زندگی مدرن شهری تصویری نو خلق کرده است؛ او برای اینکه امری ذهنی و انتزاعی را حسی و ملموس کند، «قلب» و حال درون خود را در یک طرف تشبیه و «اتوبوس تصادفی» را در طرف دیگر تشبیه قرار داده و حال و روز دلش را به «اتوبوس تصادفی» مانند کرده است؛ در واقع شاعر با وقوف به یکی از اصلی‌ترین کارکردهای تشبیه که «حسی کردن امر ذهنی و انتزاعی» است، تلاش کرده با این پدیدهٔ قابل تجربه، ملموس بودن را هر چه بیشتر ایجاد کند:

قلبی شبیه یک اتوبوس تصادفی خون از تمام پنجره‌هایش روان شده

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۲۳)

۲-۱-۳- فیلم

صنعت «فیلم» و «فیلم‌سازی» و «سینما» نیز رهاورد تمدن جدید و شیوهٔ زندگی مدرن و تکنولوژی نو است. هنر سینما و فیلم، هنری نوظهور است که با اینکه جدید بوده، ولی گسترش بسیاری در دورهٔ معاصر داشته است و فیلم و سینما به بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی انسان مدرن تبدیل شده است. شاعران معاصر نیز در تصویرپردازی‌های خود از این عنصر نوظهور بهره‌ها برده‌اند و خلق تصاویر با این پدیده را بسیار مورد توجه قرار داده‌اند. البته خصلت بلاغی تصویر در پرداختن تصویر با این پدیده بی‌تأثیر نبوده است؛ چرا که صداقت در تصویرپردازی و تأکید بر تجارب فردی خلق تصویر با عناصر مشترک قابل تجربه برای انسان معاصر را تجویز می‌کند. از جمله شاعران معاصر که با سینما تصاویری بی‌بدیل خلق کرده، محمدحسین شهریار شاعر غزل‌پرداز معاصر است. منزوی در این تمایل او چنین گفته است: «شهریار عاشق خلق تصاویر با سینماست» (منزوی، ۱۳۷۲: ۸۶). در شعر شهریار تصاویر هنری زیبایی با سینما خلق شده است. او گاه زندگی و خود و معشوقش را به سینما مانند می‌کند (شهریار، ۱۳۸۷: ۱۶۴)، تصویر «سینمای خزان» (همان، ۲۶۳) را به کار می‌برد و «شب و روز و مهر و مه» را «پردهٔ سینمای خداوندی» می‌داند (همان، ۳۷۰) و تصاویر نو دیگری مرتبط با این پدیده خلق می‌کند.

این عنصر مدرن در تصویرسازی میرزایی نیز حضوری چشمگیر دارد و بخشی از تصاویر نو میرزایی مرتبط با آن است. میرزایی فیلم، فیلم‌نامه، کارگردان، بازیگر و دیگر اجزای فرعی فیلم و سینما را در تصویرسازی و خلق تصاویر نو مورد استفاده قرار داده است.

۲-۱-۴- فیلم نامه

در بیت زیر، شاعر بین «فیلم‌نامه» و «روابط عاشقانهٔ خود» تشابهی ایجاد می‌کند؛ او به‌هم‌خوردن رابطهٔ عشقی خود را به «فیلم‌نامه‌ای غمگین» شبیه دانسته که «روایت» بازگشتن در آن وجود نداشته است:

مگر عوض شده این فیلم‌نامهٔ غمگین؟ دوباره آمدنت کی در این روایت بود

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۷)

در این مورد نیز شاعر، دو امر انتزاعی و حسی را به هم پیوند می‌زند و از پدیدهٔ حسی که برای هم‌عصرانش قابل تجربه است، استفاده می‌کند. او با وقوف به اینکه «تصویر آنگاه جنبهٔ هنری پیدا می‌کند که امری معقول را به محسوس پیوند دهد» (کروچه، ۱۳۴۴: ۷۹)، جنبهٔ هنری شعر خویش را با این تصویر معقول به محسوس غنا بخشیده است.

۲-۱-۵- کارگردان

در بیت زیر نیز کارگردان فیلم به عنوان بخشی از هنر هفتم، یعنی سینما و اصلی‌ترین عامل تبدیل شدن یک فیلم‌نامه به فیلم سینمایی و تلویزیونی طرف تشبیه قرار گرفته است. شاعر خود را به «کارگردانی» مانند کرده که عاشق معشوق شده و «سکانس» رفتن معشوق صرفاً برای تمرین بوده است و هیچگاه خاطرهٔ معشوق از ذهن عاشق پاک نمی‌شود:

پس از تو شاعر تو مثل کارگردانی شده است عاشقت اما نمی‌دانی

سکوت کردم و رفتی ولی تو می‌مانی سکانس رفتنت اصلاً برای تمرین بود

(همان، ۳۳)

در جایی دیگر معشوق به «فیلم‌نامه‌نویس»، «کارگردان»، «ستارهٔ سینما» مانند می‌شود و شاعر زندگی خود را به «فیلمی» مانند کرده که همه‌کاره‌اش معشوق‌اش است؛ هم او فیلم‌نامهٔ زندگی عاشق را می‌نویسد هم کارگردان این فیلم است و هم ستارهٔ محبوب این سینمای زندگی شاعر:

تو فیلم‌نامه‌نویسی –تو کارگردانی– تو یک ستارهٔ محبوب سینمایی تو
درون نقش خودت نانوشته می‌آیی ... نمی‌شود که تو را حدس زد کجایی تو
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۳۵)

همچنین «معشوق» به «بازیگر» فیلم مانند شده و زندگی به «فیلم»، که چون معشوق او را به بازی گرفته و بازیگر شده به سبب آن، عاشق خودکشی کرده است؛ الهام از عناصر معاصر و تجارب معاصر در تصویرسازی عامل نزدیکی با مخاطب شده است:

تو بازیگر شدی من در سکانس اول عشقت به خود آتش زدم در سینمایت خودکشی کردم
(همان، ۶۴)

در موارد دیگر نیز میرزایی بین زندگی خود و فیلم ارتباط و شباهتی برقرار می‌کند و خود را در نقش «عاشقی» می‌بیند و معشوق را به مانند «ستارهٔ بازیگر». به این شکل او عالم فیلم را با عالم عشق و عاشقی تلفیق کرده و با تلفیق این دو تصویری می‌آفریند تا عشق و عاشقی و تجربه آن با این عنصر مدرن و تلفیق آن هر چه ملموس‌تر بوده و قابل درک باشد:

نه خسته نیستم از نقش عاشقی برگرد تو یک ستارهٔ بازیگری تو یک ماهی
(همان، ۴۰)

تصویر بیت زیر نیز برگرفته از هنر فیلم است؛ «نقش» یکی از اصطلاحات فیلم است و به انجام عملی گفته می‌شود که در آن، فرد به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه تلاش می‌کند تا با تغییر رفتار خود به جهت انجام عملی یا تنها برای به نمایش گذاشتن، آن را به انجام برساند. شاعر در بیت زیر بر این است که نقش «معتاد» را برای معشوق بازی کرده است و به این شکل بین زندگی خود و فیلم شباهت ایجاد می‌کند؛ همانطور که در فیلم نقش معتاد در نهایت محکوم به مرگ است، در زندگی شخصی نیز این شاعر است که به معشوق اعتیاد دارد و خواهان اوست و این عشق یک‌طرفه است و به سرانجام نمی‌رسد:

برایت نقش یک معتاد بازی کردن و مردن اگرچه در عمل تنها خمارت بودن و رفتن
(همان، ۱۲)

۲-۱-۶- فضاپیما

«فضاپیما» نیز از اختراعات جدید بشر است. میرزایی از آن برای خلق تشبیه استفاده کرده است. او خود را به «فضاپیمایی» مانند می‌کند که در تلاش برای رسیدن به معشوق است تا محتملاً روزی در مدار توجه او قرار بگیرد. به این شکل او با بهره‌گیری از تولیدات تکنولوژیک جهان صنعتی، تصاویری نو می‌آفریند و با عاطفه‌ای شاعرانه، پلی بین فضا و فضاپیما و سیارهٔ زهره و خود و معشوق می‌زند:

فضاپیمای مات زهره‌ام تا به ابد قانع به یک شب احتمال در مدارت بودن و رفتن
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۱۴)

۲-۱-۷- تلسکوپ

«تلسکوپ» نیز چون «فضاپیما» پدیده‌ای مربوط به جهان مدرن و متعلق به یافته‌های علمی و تکنولوژیک جدید است؛ شاعر برای همگام شدن با زمانهٔ خود و نزدیک کردن تجاربش برای مخاطبان و تفهیم آنها از عناصر آشنای زمانه‌اش بهره برده است.

در بیت زیر، میرزایی خود را به «تلسکوپ پیری» مانند می‌کند که به انتظار طلوع ستارهٔ عشق انتظار کشیده و به مراد خود نرسیده است:

و من شبیه به غمگین‌ترین تلسکوپ پیر به انتظار طلوع ستاره‌ای ای عشق
نشستم آه ولی در شبی که برگشتی دچار ابر شدند آخرین تصاویرم
(همان، ۲۶)

۲-۱-۸- خبرنگار

«خبرنگاری» نیز حرفه‌ای جدید است و رهاورد زندگی اجتماعی معاصر. این شغل مدرن و ارتباط و آشنایی انسان معاصر با این گروه اجتماعی، سبب شده است تا شاعر تصویری ملموس از این پدیده برای یک امر انتزاعی، یعنی «شاعر عاشق» خلق کند. برای درک چیستی و ماهیت «عاشق» میرزایی او را به خبرنگار مانند می‌کند:

و کیست شاعر عاشق؟ یک خبرنگار که در لحظهٔ اصابت موشک
به یک عروسک جامانده رساند پیکر در خون شناور خود را
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۷)

۲-۱-۹- چرخ میوه‌فروش

زندگی مدرن شهری و اجزا و عناصر آن در شعر میرزایی برای نوگرایی تصویری به کار رفته اند. در بسیاری موارد او این تصاویر را با تأکید بر تجربه‌گرایی و همچنین ویژگی بلاغی این تصایر خلق کرده است؛ چرا که تصویرسازی با این عناصر زمانه سبب می‌شود برای هم‌عصران شاعر نیز قابل تجربه باشد و شاعر در رساندن ذهنیت خود با مشکل مواجه نشود و بتواند به بهترین وجهی ذهنیت خود را از طریق این تصاویر برای مخاطبش ملموس و حسی کند و این شیوه‌ای رایج است؛ چنانکه اشاره کرده‌اند «گاه شاعر با استفاده از طبیعت و اشیای پیرامون خود و حتی نگاه به داستان‌های تاریخی تصاویر ذهنی خود را ملموس و قابل درک می‌کند» (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۲۳۰). او در بیت زیر، خود را در خستگی به «چرخ زنگ‌زده میوه‌فروش‌ها» مانند می‌کند که به سختی حرکت می‌کنند و رنگ‌وروی رفته‌شان نشان از وادادگی و سرخوردگی و خستگی آنهاست. به همین شکل در قالب این تصویر سرخوردگی و خستگی بیرونی و درونی شاعر نیز به زیبایی به مخاطب زمانه‌اش منتقل می‌شود؛ چرا که تجربه‌ای با این چرخ‌های زنگ خوردهٔ میوه‌فروش‌ها داشته است:

چون چرخ زنگ‌خوردهٔ میوه‌فروش‌ها خود را به کوچه‌ای بکشانی که سال‌هاست
(میرزایی، ۱۳۹۴: ۴۳)

۲-۱-۱۰- گل‌فروش رهگذر

شاعر در مانند کردن «مرگ» به «گل‌فروش رهگذر» نیز از عناصر زنده و نوین حیات اجتماعی معاصر برای خلق تصویر استفاده کرده است. غالباً در زندگی شهری امروز گل‌فروش‌های سیار در هر جایی گل‌های خود را به فروش می‌رسانند و چه بسا در ماشین و پیاده‌رو گلی را به دست عابر بسپارند. این امر، کاری غیرمنتظره است. شاعر نیز این تشابه مرگ و گل‌فروش رهگذر را کشف کرده و هر دو را امری اتفاقی و غیر منتظره می‌داند:

و می‌رسد که گلی را به دست ما بدهد همیشه مرگ همان گل‌فروش رهگذر است
(میرزایی، ۱۳۹۴: ۶۵)

تأثیر این تصویر، زمانی روشن می‌گردد که دید شخصی و نگاه شخصی شاعر را انعکاس می‌دهد، وگرنه تصاویر متفاوت بسیاری در مورد غیر منتظره بودن مرگ توسط شاعران خلق شده است و همانطور که گفته‌اند، «سخنی که نشان از ادراک یا تخیل تازه ندارد و تصویر معهود و کهنه تأثیر حسی اندکی دارد و حتی به جای اینکه بر نیرومندی سخن بیفزاید از تأثیر و شدت آن می‌کاهد» (دستغیب، ۱۳۸۵: ۵۶).

۲-۱-۱۱- آدم‌برفی روی ریل

در ابیات زیر نیز «آدم‌برفی روی ریل» طرف تشبیه قرار گرفته است؛ شاعر «آنطور که دیده، نوشته است» (ر.ک. یوشیج، ۱۳۸۵: ۳۵) و شعرش نشانی آشکار از او و زمانه‌اش دارد. آدم برفی که روی ریل ساخته می‌شود هم تنهایی‌اش و هم خراب شدن آن با گذر قطار مورد توجه شاعر قرار گرفته و در جایگاه وجه شبه مطرح شده است. شاعر هم برای القای تنهایی و انتظار خود از این عنصر مرتبط با زندگی معاصر استفاده کرده است و دو پدیدهٔ نامرتبط با هم را هنرمندانه پیوند داده است و قدرت تخیل جز این نیست؛ چرا که «تخیل، قدرت ابداع یعنی به هم پیوستن عناصری است که به طور عادی پیوندی با هم ندارند» (ریچادرز، ۱۳۷۵: ۲۱۳) و این پیوند در عالم تخیل شاعرانه و با قدرت خیال و عاطفهٔ شاعر خلق می‌شود:

غمگین‌تر از آدم‌برفی که روی ریل ساخته باشند در انتظار سوت قطارم با گریه‌ای شبیه به لبخند
(میرزایی، ۱۳۹۴: ۱۹)

من ایستاده‌ام که بیایی در این غروب روی همین ریل تنهاتر از یک آدم‌برفی که روی ریل ساخته باشند
(همان، ۲۰)

۲-۲- طبیعت و عناصر طبیعی و نوگرایی تصویری

در کنار پدیده‌های نوظهور و عناصر مدرن زندگی معاصر، طبیعت و عناصر طبیعت نیز همچنان مادهٔ خام بسیاری از تصاویر شعری نو شاعران معاصر است و «طبیعت زیبا که یکی از ارکان سازندهٔ تمام هنرهای مصنوع دست بشر است و از دیگر مصادیق زیبایی است که قرآن بارها توجه انسان را به بخش‌های مختلف آن –از اوج فلک تا اعماق دریا– جلب می‌کند» (صهبا، ۱۳۸۴: ۲)، در هنر شعر نیز در خدمت شاعر قرار می‌گیرد و شاعران با الهام از آن تصاویری بکر و بدیع می‌آفرینند. شاعران با این تصاویر که خاستگاه آن طبیعت و عناصر طبیعی است، بسیاری از ذهنیات خود را عینی می‌کنند. در شعر میرزایی نیز می‌توان تصاویری نو با الهام از طبیعت یافت؛ تجربه‌گرایی او سبب شده است تا تصاویرش که با الهام از طبیعت خلق شده غالباً نو و بدیع باشد. او تصاویری با پاره‌ای عناصر طبیعت چون صاعقه، درخت، انار، موج و مانند آن خلق کرده که بدیع و تأثیرگذارند.

۲-۲-۱- صاعقه

هر کدام از شاعران برای «زندگی» مشبه‌به‌هایی نو آورده‌اند و نگاه شخصی خود را در این مورد دخالت داده‌اند؛ فروغ زندگی را به «خیابان دراز»، «افروختن سیگار در فاصلهٔ رخوتناک دو هم‌آغوشی» و سپهری به «سیب» مانند می‌کند که «باید گاز زد با پوست». میرزایی نیز با دید شخصی خود مفهوم گذرا بودن زندگی را در آیینهٔ تصویری از طبیعت ملموس و محسوس ساخته است و «زندگی» را به «درنگ صاعقه‌واری» مانند کرده و کوتاهی عمر را به این شکل، عینیت بخشیده است و در پرتو خیال شاعرانه به بیان این موضوع پرداخته است، همانطور که خیال مؤلفه‌ای اصلی در شاعرانگی است و «هر گونه معنی را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳). میرزایی نیز در قالب این تصویر این مفهوم و مضمون را زیبا و هنرمندانه بیان کرده است:

درنگ صاعقه‌واری است زندگی بی‌تو میان برزخ و مرگ
درنگ لکنت یک شاخهٔ تکانده شده ست به حرف آخر برگ
(میرزایی، ۱۳۹۴: ۸)

او به این شکل امری معقول را محسوس کرده و غنای هنری به تصویر خود می‌بخشد.

۲-۲-۲- درخت

میرزایی در بیت زیر «درخت» را مظهر زیبایی قرار داده است؛ بخصوص درخت درون کوچه که زیبایی خاصی به کوچه می‌بخشد. «آوازهای سربازان» در زیبایی به «درخت درون کوچه» مانند می‌شود و شاعر به این شکل با بهره‌گیری از عنصر طبیعت، مفهوم ذهنی زیبایی را عینی می‌کند.

چهار سرباز آوازهایشان چقدر زیباست، زیبا نیست؟ درون کوچه آوازهایشان آیا درخت پیدا نیست؟
(میرزایی، ۱۳۹۴: ۴)

همچنین در بیت زیر، با «درخت» مفهومی دیگر را تداعی می‌کند؛ مفهوم انتظار، «روح شاعر» در انتظار به درختی مانند می‌شود؛ به این شکل یک مفهوم انتزاعی، تجسم و عینیت می‌یابد و تصویری نو که ویژگی بلاغی دارد، خلق می‌شود:

درخت می‌شود آنگاه روح شاعر غمگین که تا همیشه در اینجا در انتظار بماند
(همان، ۶)

«درخت» در بیت زیر نیز در تصویرسازی میرزایی به کار رفته است. «تک درخت» در کویر مایهٔ امید است و سایه‌ای دارد که در گرمای کویر، پناه می‌گردد. شاعر نیز برای تجسم بخشیدن به رابطهٔ خود و معشوق، «خیال معشوق» را برای خود به مثابهٔ «تک درخت کویر» می‌داند که امید به آن بسته و به آن پناه می‌آورده و به این شکل رنج و سختی را بر خود آسان می‌کرده است:

در این کویر خیال تو، تک درختم بود وگرنه این همه تنها نخواستم باشم
(همان، ۱۸)

همچنین درخت در بیت زیر به مسافری مانند می‌شود که در آخر فصل ایستاده است و حالت ایستاده بودن درخت را به ایستادن مسافری کنار جاده مانند می‌کند و به کمک طبیعت، تصویری هنری و نو می‌آفریند:

درخت دست به جیب ایستاده آخر فصل کنار جاده در اندیشهٔ سوار شدن
(میرزایی، ۱۳۹۴: ۴۹)

۲-۲-۳- درخت انار

در بیت زیر نیز نوآوری تصویری با الهام از طبیعت محقق شده است؛ او خود را به «درخت انار» که جزئی از طبیعت است، مانند کرده و در پس این همانندسازی و تشبیه، تجسم بخشیدن به تشبیه وجود دارد. او خود را به «اناری سوخته» مانند می‌کند:

انار سوخته‌ام من دل مرا بچلان نمک بریز و بنوش از دل ترک ترکم
(همان، ۵۵)

«انار» در بیت زیر نیز در نوآوری تصویری شاعر نقش دارد؛ شاعر بین «عشق» و «انار» ارتباط برقرار می‌کند. ظاهراً دو پدیده‌ای که هیچ ارتباطی با هم ندارند، ولی تخیل میرزایی است که این دو پدیده را به هم پیوند داده؛ هر چند ارتباطی با هم

نداشته باشند و هنر شاعرانه «قدرتی برای ترکیب پدیده های متضاد به کمک احساسات و ذهنیت شاعر» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۳۱) است:

عشقی که انفجار اناری به صخره است فواره‌ای بلندتر از آسمان شده

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۲۳)

این ادراک به این سبب که نو است ارزش عاطفی و تأثیر مضاعفی دارد و نشان از ادراک نو است و نگرش شاعرانه را منعکس می‌کند؛ چرا که «اولین بار که ادراک نسبی میان عنصری از طبیعت با عنصری دیگر از طبیعت یا زندگی به‌وجود می‌آید، آن نخستین ادارک‌کننده نسبت به آن تجربه یا بیداری، شاعر است و آنکه بار دیگر از آن تجربه به همانگونه سخن بگوید، در حقیقت از آگاهی خویش نسبت به آن بیداری اولی سخن گفته است» (براهنی،۱۳۸۰: ۱۵۴).

۲-۲-۴- جزیره

«جزیره» از دیگر عناصر مرتبط با دریاست که در بیت زیر مادهٔ خامی برای خلق تصویری نو برای میرزایی شده است. شاعر «معشوق» را به «جزیره»ای در آب رفته مانند می‌کند و شوق و اشتیاق خود را به دیدن معشوق با شوق و اشتیاق برای دیدن جزیره برابر می‌نهد. همچنین او معشوق را چون «جزیره» غرق خود می‌داند و بر آن است که معشوق چنان غرق خود و خودآرایی و خودبینی است، به عاشق عنایت و توجهی ندارد:

تو ای جزیره در آب رفته من شوقم برای دیدن دنیایت از تو بیشتر است

عجیب نیست که غرق خودت شدی اما نیاز من به تماشایت از تو بیشتر است

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۲۱)

۲-۲-۵- لاک‌پشت

«لاک‌پشت» و «برکه» نیز عناصری متعلق به طبیعت هستند که در بیت زیر طرف تشبیه قرار گرفته‌اند. میرزایی بین «لاک‌پشت» و «خود» و «برکه» و «چشمان معشوق» شباهت و مانستگی برقرار کرده و این دو فضای متفاوت را با پل «تشبیه» به هم مرتبط ساخته است؛ همانطور که لاک‌پشت غریب در برکه و اطراف برکه می‌پلکد، عاشق نیز «برکهٔ زیبای چشمان معشوق» را مقام و مسکن ساخته است:

شبیه غربت یک لاک‌پشت در برکه همیشه دور و بر چشم‌هات می‌پلکم

(میرزایی، ۱۳۹۴: ۵۶)

مشبه‌به به این سبب که برگرفته از طبیعت و ملموس است، در حسی کردن و عینی کردن امر ذهنی مفید واقع شده است.

۲-۲-۶- حلزون

در ابیات زیر نیز «حلزون» به مثابه بخشی از طبیعت در تصویرسازی شاعر وارد می‌شود. او میان خود و حلزون نکتهٔ مشترکی می‌یابد و بر آن است که همچون «حلزون» خانه‌به‌دوش است و راه می‌افتد. این تصویر، نشان باریک‌بینی و دقت شاعر در عناصر طبیعی و استفاده از این عناصر در نوآوری تصویری است.

اتاق خواب خودم را به دوش می‌گیرم شبیه یک حلزون می‌شوم روان در برف

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۳۰)

۲-۲-۷- رودخانه

«رودخانه» نیز از عناصر طبیعی است که در غزل معاصر بسیار مورد توجه غزل‌سرایان نو در تصویرسازی قرار گرفته و با آن تصاویری هنری و زیبا خلق کرده‌اند؛ در بیت زیر، شباهتی بین «عشق» و «رودخانه» کشف شده است؛ در طول تاریخ به

عشق اتهام‌ها و تهمت‌های فراوان زده‌اند، همیشه عشق و عاشقی بخصوص در جوامع مسلمان ملامت می‌شده است. از این رو، شاعر این سیر را با تعبیر «مرزهای خستهٔ دنیا» یاد می‌کند. عشق در طول تاریخ از بسیاری کشتگانش به «رودخانه» ارغوانی‌رنگ می‌ماند که از خون عاشقان رنگین شده است:

از مرزهای خستهٔ دنیا گذشته است عشقی که رودخانه‌ای از ارغوان شده

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۲۳)

این تصویر، تصویر بدیع است و مشبه در تقریر حال مشبه‌به زیبا افتاده است؛ چرا که هدف از تشبیه در بسیاری موارد «تقریر و توضیح حال مشبه در ذهن خواننده است و مشبه عقلی به کمک مشبه‌به حسی به خوبی در ذهن مجسم و تبیین می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۱).

۲-۳- باریک‌بینی و دقت در روابط انسانی و تصاویر نو

بخش دیگری از نوگرایی تصویری میرزایی را می‌توان در باریک‌بینی و نازک‌خیالی و دقت او در روابط انسانی حاکم بر زمانه‌اش جستجو کرد. با نظر به اینکه تصاویر شعری ریشه در نوعی آگاهی و تجربه دارد که شاعر از پیرامونش کسب می‌کند و کسب این آگاهی جز با دقت و باریک‌بینی و نکته‌سنجی ممکن نیست؛ این باریک‌بینی در برخی موارد نکته‌هایی نایافته از روابط انسانی و ویژگی‌های ملموس حیات را کشف می‌کند. البته این نوآوری نیز مرتبط با تجربیات خاص اوست و تجربیات شاعر در آیینهٔ تصاویرش منعکس می‌شود و با عطف توجه به اینکه «هر کسی در زندگی خاص خود تجربه‌های ویژهٔ خویش دارد، طبعاً صور خیال او نیز دارای مشخصاتی است که ویژهٔ خود اوست. نوع تصاویر هر شاعر صاحب سبک، کم و بیش اختصاص به تجربهٔ او دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۱). این تجارب خاص در شعر میرزایی در تصاویری که از ویژگی‌های ملموس حیات معاصر با باریک‌بینی و دقت و کسب تجربه از این رهگذر گرفته، دیده می‌شود که در پی می‌آید.

۲-۳-۱- ماه/کودک

شاعر در بیت زیر با دقت و باریک‌بینی در روابط انسانی ویژگی‌های زندگی و تجارب روزمرهٔ زندگی، از رسمی که در میان مردم رایج است در خلق تصویری نو بهره گرفته است. معمولاً برای خواباندن کودکان قصه می‌گویند. شاعر نیز در بیت زیر «ماه» را استعاره از معشوق قرار داده و با ترانه خواندن می‌خواهد او را چون کودکان به خواب کند. البته می‌تواند در اینجا ماه ایهام داشته باشد هم خود ماه و هم معشوق. نازک‌خیالی شاعر و دقت در ویژگی‌های ملموس حیات، سبب خلق این تصویر و نوآوری تصویری بوده است:

می‌خواست نامه‌ای بنویسد ترانه خواند تا ماه را به خواب کند مثل کودکان

(میرزایی، ۱۳۹۴: ۳۲)

۲-۳-۲- گور دسته‌جمعی

مانند کردن خانه به «گور دسته‌جمعی» نیز حاصل نکته‌سنجی شاعر در تصویرآفرینی است؛ خانهٔ شاعر که در آن خاطره‌های گذشته دفن شده‌اند، به «گور دسته‌جمعی» مانند شده است:

اتاق خوابم یک گور دسته‌جمعی شد برای خاطره‌های روانی‌ام اصلاً

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۴۵)

۲-۴- تصاویر مرتبط با زیبایی‌شناسی معشوق

بخش دیگری از نوگرایی تصویری میرزایی مرتبط با جمال‌شناسی معشوق است. همانطور که می‌دانیم شعر سنتی، تصویری کلی و ذهنی از معشوق ارائه می‌داد و تصاویر مرتبط با زیبایی‌شناسی معشوق نه حاصل نگاه شخصی و نه با تأکید بر تجربه و عینیت، بلکه مقتبس از کلی‌گویی و کلی‌گرایی شعر سنتی در توصیف و تصویر معشوق است. مظاهر این کلی‌گرایی و ذهن‌گرایی نیز آشکار است و همیشه معشوق با قدی بلند چون سرو، مویی مشکین و چون کمند و سنبل، رویی چو گل، ابروانی کمانی و ... تصویر می‌شود. تصاویر نو در مورد معشوق و وجوه زیبایی‌شناسی او از دیگر وجوه نوآوری این غزل‌پرداز معاصر در حوزهٔ تصویر شعری است.

۲-۴-۱- معشوق/ عروسک

«معشوق» در شعر سنتی به «گل»، «درخت گل»، «بت»، «سرو چمان» و شبیه به آن تشبیه می‌شود. مانند کردن معشوق به «عروسک» و خلق تشابه بین این دو نشان از نوجویی تصویری معشوق دارد. این تصویر برای معشوق در شعر میرزایی در چندین مورد آمده است:

موهات را چرا نجوم تو عروسکی پلکی بزن جواب چرای مرا بده
(میرزایی، ۱۳۹۴: ۵۹)

دلم عروسک موقهوه‌ای من خون است نگو که صورتی‌ام ارغوانی‌ام اصلاً
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۴۵)

عروسک بودی و شاید فقط عشق تو بازی کرد اگر خود را عروس کودکی بسترم کردی
(همان، ۴۹)

۲-۴-۲- ناخن سرخ و لاک‌زده به برگ سرخ

تصویرگری‌های نو از وجوه زیبایی‌شناسی کم‌کاربرد شعر سنتی نیز در شعر میرزایی دیده می‌شود؛ انگشتان معشوق کمتر مورد تصویرگری در شعر سنتی قرار گرفته‌اند، اما در شعر معاصر تصویر انگشتان و ناخن‌های لاک‌زده معشوق حضوری فعال دارد و میرزایی نیز تصویری نو در این مورد خلق کرده و «پنج ناخن سرخ معشوق» را به «پنج برگ سرخ» مانند کرده است:

کم‌کم از آن مکعب نورانی یک دست از بلور برون آمد
با برق پنج ناخن سرخ خود چون پنج برگ سرخ میان باد
(میرزایی، ۱۳۹۴: ۲۳)

۲-۴-۳- چشم

برای «چشم» معشوق نیز تصاویر تکراری در سنت غزل‌سرایی دیده می‌شود؛تصاویری چون «نرگس»،«شراب» و برخی تصاویر تکراری دیگر در اشعار غالب شاعران آمده و شکلی ملال‌آور به خود گرفته است.در شعر معاصر در مورد چشم معشوق و تصاویر مرتبط با آن نوآوری دیده می‌شود. منزوی از غزل‌سرایان معاصر چشم معشوق را به «دریای شورانگیز» (منزوی، ۱۳۸۷: ۱۷) مانند می‌کنند و دیگر شاعران نیز در این زمینه، تصاویری نو ارائه می‌دهند.

از تصاویر نو و زیبایی که در شعر میرزایی برای «چشم» به کار رفته «برکه» است؛ چشم معشوق در زیبایی به «برکه‌ای» مانند شده است و این تصویر، نشان از نگرش فردی شاعر در تصویر اجزای زیبایی‌شناسی معشوق دارد:

زنی رسید که در برکه‌های چشمانش ستاره‌ها همه آرام و مهربان بودند
(میرزایی، ۱۳۹۴: ۳۴)

در بیت زیر نیز ضمن توصیف رنگ آبی چشمان معشوق بین این چشمان آبی و آسمان نسبت و شباهتی یافته و در بیت زیر بدان اشاره کرده است:

برای دیدن چشمان شاید آبی تو تمام پنجره‌های شبانه در رصدند

(منزوی، ۱۳۹۴: ۴۲)

در بیت زیر نیز چشم معشوق را به «جنگل سبز و سیاه» توأمان مانند کرده و رنگ چشم معشوق را سبز دانسته است:

ای جنگلان توأم هم سبز و هم سیاه دو طوطی و دو مرغ مهاجر دو چشم ناز

(همان، ۶۰)

همچنین میرزایی با رویکردی نو در تصویرگری زیبایی‌های معشوق، چشم او را به «فنجان قهوه» مانند کرده است و رنگ چشمان معشوق را «قهوه‌ای» دانسته است.

فنجان قهوه‌ای است جهان چشم‌های تو فنجان قهوه‌اند که او کهنه و تو نو

(همان، ۶۲)

از دیگر تصاویری که میرزایی با نگرشی نو در مورد چشم معشوق ارائه کرده «انگور» است و چشم معشوق را در درخشش به دانهٔ «انگور» مانند کرده است:

انگورهای چشم تو را چیدم و سحر چیزی نماند از تو به جز یک درخت مو

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۶۲)

«ستارهٔ دنباله‌دار» تصویر دیگری است که در مورد چشم معشوق به کار رفته است؛ زمانی که معشوق آرایش کرده و بر پشت چشمانش خط کشیده است، چشم به ستاره و خط چشم به دنباله‌داری تعبیر شده است:

تو با ستارهٔ دنباله‌دار چشمانت مرا سوار کن آن سوی کهکشان دربست

(همان، ۳۱)

در بیت زیر نیز شاعر بین زیبایی «چشم» و زیبایی «پروانه» نسبت ایجاد کرده، چشمان معشوق را در زیبایی به پروانه‌هایی مانند کرده و این چنین دست به نوآوری تصویری در وجوه زیبایی‌شناسی معشوق زده است. تصویری که حس و عاطفهٔ خاص شاعر به معشوق را نیز در بطن خود نهفته دارد و این درآمیختگی «عاطفه» و «تصویر» هر چه بیشتر سبب زیبایی و گیرایی تصویر شده است؛ چرا که همانطور که گفته‌اند: «از طریق همین تصاویر است که اغلب تأثیرات عاطفی ایجاد می‌شود» (ریچاردز، ۱۳۸۸: ۱۰۶).

دو چشم‌های تو در قاب شیشه‌ای ابر درشت مثل دو پروانه

تمام راه به چشمم نگاه خواهد کرد و ابری از غزل آبستن

(میرزایی، ۱۳۹۴: ۸)

۳- نتیجه‌گیری

نتیجهٔ پژوهش حاضر نشان از آن دارد که میرزایی شاعری نوگرا در تصاویر شعری است. او با آگاهی بر اینکه تصاویر کلیشه‌ای و تکراری چنگی به دل نمی‌زند و در عاطفه و احساس مخاطب تأثیر آنچنانی ندارد، تلاش کرده تا نوآوری تصویری داشته باشد و برای تحقق این نوآوری به منابع مختلفی دست یازیده است. پدیده‌های نوظهور و عناصر زندگی مدرن شهری و تولیدات صنعتی جدید از مهم‌ترین منابع در نوآوری تصویری او و از اجزای اصلی نوگرایی در تصاویر شعری او هستند. فیلم و سینما، قطار، تلسکوپ و ... در غزل او مادهٔ خامی برای خلق تصاویر نو گشته و طرف تشبیه قرار می‌گیرند. عناصری

که در دسترس گذشتگان نبوده‌اند و جزو تجارب روزمرهٔ انسان امروزین هستند و در واقع، میرزایی با استفاده از این عناصر نه تنها در تصویر نوآوری کرده، بلکه بلاغت و رسایی تصایر شعری خویش را از این رهگذر فزونی بخشیده و بهره‌گیری از این عناصر او را به مردم زمانه‌اش و تجارب آنان نزدیک کرده و رنگی از معاصر بودن به شعر او زده است. از این لحاظ می‌توان گفت که تجارب فردی او و تأکید بر آن از مهم‌ترین علل نوگرایی تصویری این شاعر است.

نگاه او به طبیعت نیز نگاهی نو بوده و نگریستن از زوایهٔ دید شخصی است؛ به همین سبب است که طبیعت نیز خاستگاه و دستاویزی دیگر برای او در نوگرایی تصویری است؛ او با دیدی فردی و شخصی و با تأکید بر عینیت‌گرایی تصاویر خاص خود را از طبیعت و عناصر آن بازآفریده و تکرارکنندهٔ تصاویر دیگر شاعران نبوده است و طبیعت را به تعبیر سهراب «جوری دیگر» و از زوایهٔ دید فردی به تصویر کشیده است. تصاویر برساخته از عناصر طبیعت که غالباً برای حسی کردن امری ذهنی خلق شده‌اند نو و مبتکرانه بوده و عاطفه و احساس شخصی شاعر را نمایندگی می‌کنند و ویژگی بلاغی تصویر او به‌واسطهٔ این عینیت بخشیدن و حسی کردن امر ذهنی برجسته می‌شود.

دقت و باریک‌بینی در روابط انسانی و ویژگی‌های زندگی شهری نیز عاملی دیگر در نوگرایی تصویری میرزایی است و او با کنجکاوی و باریک‌بینی تصاویر نو بسیاری در این مورد آفریده است. تأکید بر تجارب فردی در این مورد نیز آشکار است و او نیز تصویرگر مسائلی است که با نگاهی حساس و موشکافانه آن را دریافته است. در وجوه زیبایی‌شناسی معشوق نیز با اینکه در غزل سنتی و غزل سنت‌گرا شاهد حضور تصاویر کلیشه‌ای هستیم، ولی نوگرایی در این مورد نیز در غزل میرزایی جلب توجه می کند. او در خلق زیبایی‌شناسی نو از معشوق نیز نوجو بوده و تصاویر نوی در این مورد با دید شخصی و تجارب شخصی خلق کرده و تابع نگاه کلیشه‌ای گذشتگان نبوده است.

منابع

آقاحسینی، حسین؛ همتیان، محبوبه (۱۳۹۴). *نگاهی تحلیلی به علم بیان*. تهران: سمت.

اسکلتن، رابین (۱۳۷۵). *حکایت شعر*. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. تهران: میترا.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷). *گزاره‌های منفرد*. تهران: نارنج.

براهنی، رضا (۱۳۸۰). *طلا در مس*. تهران: زریاب.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*. تهران: نگاه.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*. تهران: ثالث.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۵). نوآوری در غزل. *فصلنامهٔ تخصصی شعر*. ۱۴ (۴۶)، ۳۴-۲۷.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۵). *شاعر شکست*. تهران: آمیتیس.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). *انواع شعر فارسی*. شیراز: نوید شیراز.

ریچادرز، آ (۱۳۷۵). *اصول نقد ادبی*. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: مرکز.

ریچاردز، آ (۱۳۸۸). *اصول نقد ادبی*. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.

سپهری، سهراب (۱۳۷۶). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۴۹). *صور خیال در شعر پارسی*. تهران: نیل.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *آیینه‌ای برای صداها*. تهران: سخن.

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

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). *معانی و بیان ۲*. تهران، دانشگاه پیام نور.

شهریار، محمد حسین (۱۳۸۷). *دیوان شهریار*. تهران: نگاه.

طوسی، نصیرالدین (۱۳۲۶). *اساس الاقتباس*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

صهبا، فروغ (۱۳۸۴). مبانی زیبایی‌شناسی شعر. *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. ۲۲ (۴۴)، ۱۰۹-۹۰.

عباس، احسان (۱۳۸۸). *شعر و آیینه: تئوری شعر و مکاتب شعری*. ترجمهٔ سیدحسن حسینی. تهران: سروش.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.

کروچه، بندتو (۱۳۴۴). *کلیات زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ فؤاد رحمانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

منزوی، حسین (۱۳۷۲). *این ترک پارسی‌گوی*. تهران: برگ.

منزوی، حسین (۱۳۸۷). *حنجرهٔ زخمی تغزل*. تهران: آفرینش.

میرزایی، محمد سعید (۱۳۹۴). *غزل هزارهٔ دیگر: گزیدهٔ غزل*. تهران: شهرستان ادب.

میرزایی، محمدسعید (۱۳۹۵). *فرجام: مجموعهٔ غزل*. تهران: چشمه.

یوشیج، نیما (۱۳۸۵). *دربارهٔ هنر شعر و شاعری*. تهران: نگاه.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۱). *کاغذ زر*. تهران: علمی.

Lewis, c. (1996). *The Poetic Image*. London: Jonathan.

References

Abbas, E. (2009). *Poetry and Mirror: Theory of Poetry and Poetic Schools*. Seyyed Hassan Hosseini (Trans.). Tehran: Soroush.

Agha Hosseini, H. & Hemmatian, M. (2014). *An Analytical Look at the Rhetoric*. Tehran: Samt.

Babachahi, A. (1998). *Single Statements*. Tehran: Narenj.

Baraheni, R. (2001). *Gold in Copper (Tala dar Mes)*. Tehran: Zaryab.

Croce, B. (1965). *Aesthetics*. Fouad Rahmani (Trans.). Tehran: Book Translation and Publishing Company.

Dastgheib, A. (2015). *The Poet of Defeat*. Tehran: Amitis.

Farshidvard, Kh. (1994). *About Literature and Literary Criticism*. Tehran: Amir Kabir.

Hasanli, K. (2006). Innovation in Ghazal. *Poetry*. 14 (46), 27- 34.

Hasanli, K. (2013). *Innovations in Contemporary Persian Poetry*. Tehran: Sales.

Mirzaei, M. S. (2014). *Another Millennium Ghazal*. Tehran: Shahrestan Adab.

Mirzaei, M. S. (2016). *Farjam: Ghazal Collection*. Tehran: Cheshmeh.

Monzavi, H. (1993). *This Persian-Speaking Turk***.** Tehran: Barg.

Monzavi, H. (2008). *Taghazol's Wounded Throat (Hanjareye Zakhmiye Taghazzol)*. Tehran: Afarinesh.

Pournamdarian, T. (2002). *Travel in the Fog*. Tehran: Negah.

Rastegar Fasaei, M. (2001). *Types of Persian Poetry*. Vol. 2. Shiraz: Navid Shiraz.

Richards, A. (1996). *Principles of Literary Criticism*. Saeed Hamidian (Trans.). Tehran: Markaz.

Richards, A. (2009). *Principles of Literary Criticism*. Saeed Hamidian (Trans.). Tehran: Elmi-farhanghi.

Sahba, F. (2004). The aesthetics principles of poem. *Journal of Social and Human Sciences of Shiraz University*. 22 (3), 109-90.

Sepehri, S. (1997). *Eight Books*. Tehran: Tahoori.

Shafiei Kadkani, M.R. (1970). *Imagery in Persian Poetry*. Tehran: Nil.

Shafiei Kadkani, M.R. (1997). *A Mirror for Sounds*. Tehran: Sokhan.

Shafiei Kadkani, M.R. (2001)**.** *Imagery Images in Persian Poetry*. Tehran: Agah.

Shafiei Kadkani, M.R. (2010). *Persian Poetry Periods*. Tehran: Sokhan.

Shahriyar, M.H. (2008). *Divan*. Tehran: Negah.

Shamisa, S. (1994). *Figurative Language and Rhetoric 2*. Tehran: Payam Noor University.

Skelton, R. (1996). *Tale of Poetry*. Mehrangiz Owhadi (Trans.). Tehran: Mitra.

Tusi, N. Al-Din (1947). *Principles of Quotation*. Modarres Razavi (Ed.). Tehran: University of Tehran.

Yooshij, N. (2006). *About the Art of Poetry*. Tehran: Negah.

Yousefi, Gh. (1982). *Gold Paper (Kaghaz-e Zar)*. Tehran: Elmi.

نحوه ارجاع به مقاله:

قره‌باغی، فرین؛ محمدی، برات؛ آب‌برین، سیف‌الدین (۱۴۰۳). جستاری در خاستگاه‌های نوآوری تصویری غزل محمد سعید میرزایی. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۴ (۵۲)، ۲۵-۸. Doi: 10.71594/lyriclit.2024.1184801

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.