

سطوح بلاغی خیال در تصاویر شعری «دشت ارژن» از سیمین بهبهانی

حمیرا خانجانی^۱، مریم محمودی^{۲*}، مرتضی رشیدی^۳

۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد دهقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهقان، ایران.

۲- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

دی ۱۴۰۱، دوره ۱۵، شماره پیاپی ۸۰، صص ۲۱۱-۱۹۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.15.6683

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: در این مقاله تصاویر شعری دفتر «دشت ارژن» سیمین بهبهانی، از منظر بلاغت تصویر و کیفیت تصاویر از منظر لایه‌های درونی و برونی و نیز نگاه شاعر در عرصه خیال‌پردازی و تصویرسازی بررسی شده است. پرسش اصلی این پژوهش آن است که تصاویر شعری سیمین بهبهانی در دفتر دشت ارژن از نظرگاه خیال و سطوح ادراکی و گذر از لایه‌های سطحی و میانی تخیل آنها به لایه‌های درونی و عمیق چگونه است.

روش مطالعه: پژوهش حاضر مطالعه‌ای نظری است که به شیوه توصیفی تحلیلی انجام شده است. محدوده و جامعه مورد مطالعه دفتر دشت ارژن از مجموعه اشعار سیمین بهبهانی است.

یافته‌ها: سیمین بهبهانی از جمله شاعران معاصر است که در شکل و قالب به شعر سنتی وفادار مانده است؛ اما در بسیاری موارد دیگر از شاعران نوپرداز محسوب می‌شود. تصویرپردازی یکی از شگردهای او در این باره است. او هم در بکارگیری عناصر سازنده تصویر و هم در شیوه ارائه تصاویر شعری شیوه و سبک خاصی دارد.

نتیجه‌گیری: پس از بررسی لایه‌های مختلف تصویر در دو حوزه تصویر سطح و تصویر اعماق و معرفی تصاویر اثباتی و اتفاقی با ذکر نمونه‌هایی برای هر کدام، این نتیجه حاصل شد که تصاویر شعری این دفتر، بیشتر از نوع تصاویر اعماق و اتفاقی است. ویژگیهای تصویر رمانتیسیم نیز در این اشعار بسامد قابل توجهی دارد.

تاریخ دریافت: ۰۱ آذر ۱۴۰۰

تاریخ داوری: ۰۴ دی ۱۴۰۰

تاریخ اصلاح: ۱۶ دی ۱۴۰۰

تاریخ پذیرش: ۰۲ اسفند ۱۴۰۰

کلمات کلیدی:

سیمین بهبهانی، بلاغت تصویر، رمانتیسیم، تصویر اثباتی، تصویر اتفاقی، تصویر سطح، تصویر اعماق.

* نویسنده مسئول:

m.mahmoodi75@yahoo.com

۵۳۳۳۷۹۲۲ (+۹۸ ۲۱)



ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Rhetorical levels of imagination in the poetic images of " Dasht-e- Arjan"

H. Khanjani¹, M. Mahmoudi*¹, M. Rashidi²

1- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Dehaghan Branch, Islamic Azad University, Dehaghan, Iran.

2- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 22 November 2021
 Reviewed: 25 December 2021
 Revised: 06 January 2022
 Accepted: 21 February 2022

KEYWORDS

visual rhetoric, romanticism,
 positive images, random images,
 surface images,
 profound (deep) images

*Corresponding Author

✉ m.mahmoodi75@yahoo.com

☎ (+98 31) 53337922

ABSTRACT




BACKGROUND AND OBJECTIVES: This article endeavours to study the poetic imagery employed in Simin Behbahani's Dasht-e-Arzhan to shed light upon its multilayered visual rhetoric, its sumptuous imagery on external and internal facets as well as the poet's imaginative and pictorial perspective. This descriptive- analytical reading is an attempt to delve into Behbahani's poetic images, deployed in Dasht-e-Arzhan, for their imaginative richness, the diverse perceptual levels they render, and the transition between these levels, from the superficial and intermediate towards the inner and profound layers of perception. The work comprises of an examination of the imagery on both surface and deep perceptual levels and identification of instances of positive and random images.

METHODOLOGY: The present study is a theoretical study that has been done by library research method. The study area and community is the Dasht Arjan in the collection of poems by Simin Behbahani.

FINDINGS: Simin Behbahani is one of the contemporary poets who has remained faithful to traditional poetry in form and form, but in many other cases is considered a new poet. Imaging is one of his tricks in this regard. He has his own style and style both in using the elements that make up the image and in the way he presents poetic images.

CONCLUSION: The study yields fascinating results since the images employed in the masterpiece are of deep and random nature. Moreover, they are significantly imbued with romantic characteristics.

DOI: [10.22034/bahareadab.2023.15.6683](https://doi.org/10.22034/bahareadab.2023.15.6683)

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
 16	 0	 0

مقدمه

تصویرسازی و تخیل از عناصر اصلی شعر است. بهره‌گیری شاعران از تخیل و تصویرسازی در شعر به عوامل مختلفی از جمله سبک شخصی، دیدگاه فکری، دریافت و برخورد شاعر با محیط پیرامون وی ارتباط دارد. بررسی‌های بسیاری از دیدگاه بلاغت سنتی در زمینه تصویرسازی و تصویرپردازی در شعر انجام گرفته، اما تصویرپردازی و بلاغت تصویر از دیدگاه نقد ادبی نو و مکاتب ادبی و هنری نیازمند پژوهش‌های دقیق‌تر و بیشتر است.

تخیل از عناصر اصلی شعر است. کتب بلاغت سنتی شعر را «کلامی موزون، مقفی و مخیل» دانسته‌اند. ابن سینا در *شفاء* به پیروی از ارسطو، شعر را سخن خیال‌انگیزی می‌داند که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده است. خواجه نصیرالدین توسی به عنصر خیال و عامل تخیل در تحقق شعر اهمیت بسیار داده است (ن.ک: شفیعی، ۱۳۹۱: ۳۵). تصویر مجازی ارتباط مستقیم با تخیل دارد. منشأ آفرینش این نوع تصویر در شعر، صور خیال و فضا‌سازیهایی شاعرانه است؛ بنابراین تصویر را نیز باید از عناصر اصلی شعر بشمار آورد. تصویرسازیهایی که در شعر اتفاق می‌افتد گاه در هیچ تابلو نقاشی قابل ترسیم نیست. تصرف ذهنی شاعر در طبیعت، جهان تازه‌ای در برابر دید خواننده قرار می‌دهد. این جهان تازه، که حاصل بیداری شاعر است و تنها در اندیشه و تخیل وی وجود دارد، عنصر معنوی شعر یا تخیل نام دارد. تصویر ارتباط مستقیم با معرفت شاعر دارد. بواسطه تصویر، معنا و مفهوم موردنظر گوینده به مخاطب انتقال می‌یابد؛ در واقع تصویرپردازی در شعر، ابزاری مؤثر در انتقال تخیل است و شاعران با کاربرد آن، افکار و عواطف خویش را بصورتی محسوس بیان می‌دارند. «ازرا پاوند، تصویر را نشان‌دهنده‌گر خوردگی عاطفی و عقلانی در برهه‌ای از زمان می‌داند» (ولک، ۱۳۷۳: ۲۰۸).

در ادبیات فارسی تصویر را معادل ایماژ اروپاییان در نظر گرفته‌اند؛ شفیعی‌کدکنی در کتاب *صور خیال در شعر فارسی* برای نخستین بار تصویر را چنین تعریف کرده است: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را خیال یا تصویر مینامیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲). فتوحی رودمعه‌جی کاربرد زبان مجازی و استفاده از صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل، حس‌آمیزی، و اسطوره را تصویر می‌داند (ن.ک: فتوحی رودمعه‌جی، ۱۳۸۶: ۴۵). میرصادقی ایماژ یا تصویر خیال را اثری ذهنی یا شباهت قابل‌رؤیتی نامیده که بوسیله کلمه و جمله ساخته میشود تا تجربه حسی شاعر یا نویسنده را به ذهن خواننده یا شنونده منتقل کند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۴). زرین کوب علاوه بر آفرینش هنری، بار عاطفی را نیز از ویژگی‌های تصویر و تصویرسازی می‌داند: «شاعر به کلمات و اشیاء رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آنها مینهد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرین کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰). اگر این تعریف تصویر را که تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت است و عاطفه یا احساس را زمینه درونی و معنوی شعر و عنصر بنیادین آن بدانیم و به این اصل معتقد باشیم که «هیچ مفهومی تا صبغه عاطفی به خود نگیرد، نمیتواند وارد قلمرو شعر شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷)، خیال و عاطفه شعری دو عامل مهم تصویرسازی در عرصه کلام مخیل یا شعر هستند. شاعر برای ذهنی کردن جهان بیرون و ملموس نمودن ذهنیات خود از عناصر تصویرساز بهره می‌گیرد؛ بنابراین میتوان با بررسی عناصر تصویرساز در شعر شاعران، به ویژگی‌های درونی، فردی و ذهنی آنان نفوذ کرد.

در شعر معاصر، تصویر و خیال پایه اصلی شعر بشمار می‌آید. «شاعران کلاسیک، تخیل را فرآیند ذهنی در جهت یافتن تناسبها و همانندیها میان پدیده‌ها میدانستند. رمانتیکها تخیل را راهگشای انتزاعهای بزرگ مانند خدا، زیبایی و حقیقت میدانند. در نظر سمبولیستها تخیل، راهی برای بازتاب ماوراء هستی و عالم جان است.

سوررنالیستها تخیل را رقیب عقل و فرمانده عصیان علیه واقعیت بشمار می‌آورند» (فتوحی رودممعجنی، ۱۳۸۶: ۲۲). شعر فارسی پس از مشروطه در تصویرسازی و عناصر خیال از هنجارهای سنتی بسیار فاصله گرفته است؛ تغییر در جهان‌نگری، توجه به فرم درونی و تحول در نظام تصویری در کنار تغییر فرم و ساختار شعر، از شاخه‌های تحول در شعر پس از مشروطه است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۱). شاعر با تصاویر ذهنی و خیالی، شعر خود را هنری می‌کند؛ اما گیرایی و موفقیت شاعر در ایجاد تصویری خلاق و پرکشش به نوع تصویر و عوامل تصویرساز در شعر بستگی دارد. توانایی شاعر در کاربرد عناصر تصویرساز و اقناعی در خلق تصویر ادبی و هنرمندانه مؤثر است. سیمین بهبهانی اگرچه در شکل و قالب به شعر سنتی وفادار مانده است، در بسیاری موارد دیگر از شاعران نوپرداز بشمار می‌آید. یکی از این موارد، شگرد سیمین در تصویرپردازی است. او هم در بکارگیری عناصر سازنده تصویر و هم در شیوه ارائه تصاویر شعری شیوه و سبک خاص خود را دارد. بررسی تصاویر شعری سیمین، ما را به شناخت سبک شخصی وی نزدیک می‌کند. در این مقاله، تصاویر شعری دفتر دشت ارژن از منظر برونگرایی و درونگرایی (تصاویر سطح و اعماق) و از منظر کارکرد (تصاویر اثباتی و اتفافی) ارزیابی میشود.

سابقه پژوهش

در موضوع تصویرپردازی و بررسی زمینه‌های تصویری در شعر فارسی سنتی و معاصر پژوهش‌های بسیاری در قالب کتاب یا مقاله انجام شده است؛ اما در زمینه بررسی تصاویر شعری سیمین به شیوه‌ای که در این مقاله انجام شده، پژوهش یا تالیفی مستقل انجام نشده است. پژوهش‌های مرتبط با موضوع این مقاله به شرح زیر است: مقاله «سطوح بلاغی خیال در تصاویر شعر معاصر» (۱۳۹۴). این مقاله به بررسی روند تصویرسازیه‌های ادبی در قلمرو تخیلات شاعرانه و معرفی سطوح مختلف خیال در این تصاویر پرداخته است. از جمله پژوهش‌هایی که در مورد صورخیال در شعر سیمین انجام شده است میتوان به این موارد اشاره کرد: تصویر و شیوه‌های توصیف در غزل نو (با تکیه بر اشعار سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی) (۱۳۸۸). این مقاله با بررسی تصاویر در غزل سیمین بهبهانی، منزوی و محمدعلی بهمنی، بعنوان سه زاویه مثلث غزل نو، معتقد است آنها با بهره گرفتن از تصاویر بکر و تازه و با دوری کردن از تصاویر مألوف و مانوس غزل گذشته، محیطی جدید را در غزل امروز بوجود آورده‌اند و به غزل، حیاتی نو و جانی تازه بخشیده‌اند. «نگاهی به تمثیل و نماد در شعر سیمین بهبهانی» (۱۳۹۶). نویسنده آنگونه که خود بیان کرده، در صدد شناخت نمودهای تمثیل و نماد در شعر سیمین است و اینکه تمثیل و نماد در شعر سیمین بهبهانی تا چه اندازه و به چه حالتی تأثیر گذاشته است. پس از بررسی دفترهای شعری این شاعر، چنین نتیجه می‌گیرد که شاعر در تمثیلهای ارزشمند خود از اعضای بدن، عناصر طبیعی و وضعیت زندگی و روحی بخوبی بهره برده است.

بحث و بررسی

ماهیت تصویر: بلاغت سنتی برای هر واژه، دو معنی حقیقی و مجازی قائل است. معنی حقیقی دلالت اولیه و واقعی کلمه، و معنی مجازی کاربرد هنری واژه است. زبان حقیقی، قادر به بیان تخیل و ذهنیات نیست؛ بهمین سبب شاعران و نویسندگان واژه را در معنی مجازی بکار می‌برند تا بتوانند تخیل و ذهنیات خود را به خواننده منتقل کنند. فتوحی رودممعجنی بر پایه کاربرد معنی حقیقی یا مجازی زبان، تصاویر را به تصویر زبانی و تصویر مجازی تقسیم کرده است. تصاویری را که مستقیماً با ادراک حسی سروکار دارد و ذهن هیچ دخل و تصرفی در

آن نکرده، «تصویر زبانی» و تصویری را که نتیجه کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است و فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد، تصویر مجازی نامیده است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۵۰-۴۸). در این مقاله منظور از تصویر همان «تصویر» مجازی است.

کارکرد تصویر: تصاویر شعری در سبک خراسانی و اشعاری که به شیوه آن سروده شده، توصیف‌کننده موضوع مورد نظر شاعر است. این تصاویر تک‌بعدی، مانند دوربینی صحنه را بازگویی می‌کنند. هرچه توصیفات دقیقتر باشد، تصاویر کیفیت بالاتری دارند و در ذهن مخاطب بهتر تداعی میشوند. هرچه شعر فارسی رو به جلو می‌آید، تصاویر از حالت تک‌بعدی و عینی بسوی تصاویر چندبعدی و انتزاعی پیش می‌رود.

در کتاب بلاغت تصویر، تصویرهای شاعرانه بر اساس کارکرد تقسیم‌بندی شده است. برخی شاعران، فرایند تخیل و تصویرسازی را برای تشریح و اثبات مفاهیم و دانشهای دیگر بکار می‌برند و برخی نیز هدفشان از تصویرسازی، خلق زیبایی و ارائه تابلوی هنرمندانه از طبیعت پیرامون است. بر این اساس تصویر به دو نوع اثباتی و اتفاقی دسته‌بندی میشود (همان: ۵۸).

تصویر اثباتی: مقصود از تصاویر اثباتی، تصاویری است که به قصد القا و اثبات «یک ادراک حسی و اندیشه عقلانی» خلق میشوند. گاهی شاعر بقصد اثبات عقیده و نگرش خود، تصویرآفرینی میکند. این تصاویر باید قابل تجسم باشند تا خواننده بتواند مقصود و اندیشه شاعر را بخوبی درک کند (همان: ۶۰). ویژگی بارز اینگونه تصاویر، صراحت، وضوح و همخوانی با معیارهای عقلانی مخاطب است. در تصویر اثباتی، دنیای درون هنرمند از عالم خارج جداسازی؛ بنابراین تصویر ظرف احساس هنرمند نیست، بلکه تلاشی است که شاعر برای بیان و اثبات عقیده خویش از طریق معادلسازی و برقراری ارتباط میان اندیشه ذهنی و عناصر طبیعت بکار می‌بندد (همانجا).

منشأ این نوع تصویر تشابه، تقارن و همانندی میان امور حسی است، بهمین سبب در خلق آن از صنعت‌های ادبی تشبیه، بویژه تشبیه‌های حسی به حسی، تشبیه تمثیل و حکایت‌های تمثیلی ساده و اسلوب معادله بیشتر از دیگر صنعت‌ها استفاده میشود. چون این شگردهای ادبی از قدرت اثباتی و اقناعی بالایی برخوردار هستند. برخی تصاویرهای اثباتی در دفتر دشت ارژن عبارتند از:

شعر ظریفم به نرمی مژگان مار است، کولی!

زین سان متاعی که دارم چندان در آنجا بها هست (بهبهانی، ۱۳۸۵: ۶۳۹)

یکی از جلوه‌های تصویرآفرینی سیمین بهره او از تشبیه است که به کمک آن مفاهیم دشوار و پیچیده را آسان جلوه میدهد. در این بیت، سیمین برای نشان دادن نرمی شعر، آن را به مژگان مار که حسی و عینی است، تشبیه کرده است. این تصویر بر مبنای مقایسه نرمی و لطافت بین شعر و مژگان مار ساخته شده است.

میش آینه‌چشمی همچو بختش به دنبال پوستش زیر انگشت موج پندار میشد

(همان: ۶۴۱)

در مصراع اول که حاصل نگرش سنتی سیمین به تصویر است، با دو تشبیه روبرو هستیم؛ یک بار با تشبیه میش به بخت با وجه شبه «همراه بودن»؛ تصویری که بر پایه این تشبیه در ذهن ایجاد میشود، با معیارهای عقلی مطابقت دارد و خواننده آن را می‌پذیرد. در تشبیه چشم به آینه هم، انعکاس تصویر و براق بودن آینه را به چشم نسبت داده است که برای خواننده واضح و قابل تجسم است. سیمین با وسواس و سختگیری، به کمک تشبیه، تصویرهایی بدیع در غزلش آفریده است.

مردمکش شیشه‌ سرد، در نگهش پرسش و درد
 چهره‌ او مفرغ و رشک، دیده‌ او سرمه و اشک
 تا چه کند کار با دل، با که شود یار بی‌ تو
 خال لبش نیل و اندوه، آینه‌اش تار بی‌ تو
 (همان: ۶۴۵)

در یک معادلسازی کاملاً حسی، مردمک به شیشه، چهره به مفرغ تشبیه شده است. تصویری که از این دو تشبیه در ذهن مخاطب ایجاد میشود، یکسان و ثابت است و با معیارهای عقلانی خواننده همخوانی دارد. در کولی‌واره ۴، ۹ مورد تصویرآفرینی وجود دارد که هفت مورد آن تشبیه و دو مورد استعاره مصرحه است. شرع برگشاده طومار، حکم این گناه خوانده عقل برکشیده ساطور، دست و سیب را بریده
 (همان: ۶۴۸)

شاعر بقصد نشان دادن «حکم شرع و عقل» برای چیدن میوه از باغ دیگری، شرع را به طومار که حکم میدهد و عقل را به ساطور که اجرا میکند، تشبیه کرده است. کولی! تن استوارت چون مادیان کهر بود چون پوستواری پر از کاه افتاد بر بسترت ریخت
 (همان: ۶۴۹)

تشبیه تن کولی به مادیان و پوستواری پر از کاه، در هر دو تشبیه، دو سوی تشبیه حسی و عینی هستند. فشرده نایش را به تیغ شسیون بود دو تسمه از رگه‌اش کنار گردن بود
 (همان: ۶۵۲)

سیمین برای نشان دادن فریاد و ناله بسیار آن را به شمشیری تشبیه کرده که بر گلولی انسان قرار گرفته و برای نشان دادن خشم، رگ گردن را به تسمه (سیاه و پهن) تشبیه کرده است. سروی و بایستت طاقت تیر و دی لاله خردادم صبر نبایستم
 (همان: ۶۸۷)

این بیت، یک معادلسازی کاملاً حسی است برای نشان دادن توان مقاومت محبوب، که شاعر او را به سروی تشبیه کرده که سرمای زمستان و گرمای تابستان را تحمل میکند و درمقابل خود را به لاله‌ای که فقط یک ماه از سال را تحمل میکند. خود چیست، جز بیحاصلی، این رویش و برگ
 با این تگرگ این بیم مرگ این عمر کوتاه؟ (همان: ۶۹۶)

در این بیت، برای بیان باور «بیحاصل بودن» زندگی، آن دو را به درختی که فقط برگ دارد (میوه ندارد) و برای نشان دادن «کوتاهی عمر» آن را به تگرگ تشبیه کرده است. درخت بی‌میوه و کوتاه بودن زمان بارش تگرگ برای هر خواننده‌ای قابل تصور و پذیرفتنی و عینی است. چون غزالان خانگی بندی خواجه نیستی جان آهوی دشت را الفتی با حصار نیست
 (همان: ۶۵۳)

سیمین برای نشان دادن «غربت کولی در شهر» از تمثیلی که براساس تشبیه است بهره گرفته و بین دو مصراع معادله‌ای ایجاد کرده است. او کولی را همچون آهویی تصور میکند که آزادانه در دشت میچمد و رام نمیشود. به جامه‌های گلیوشم که پیه‌گرگ اندوده‌ست به خوابگاه خموشم که بال جغد سوزانده‌ست
 (همان: ۷۰۰)

در این بیت، برای نشان دادن طلسم و جادو شدن باورهای عامیانه «جامه به پیه گرگ اندودن» و «سوزاندن بال جغد» را بکار گرفته است.

ببین به هیئت نیلوفر، فرانشستن بودا را
نگشته دامن پاکش تر، گذشته آب ز سر ما را
(همان: ۷۶۷)

نشستن بودا به گل نیلوفر آبی، تصویری قابل تجسم، پذیرفتنی و عقلانی تشبیه شده است. **تصویر اتفاقی:** در سوی دیگر، نوعی تصویر است که بطور اتفاقی و نیندیشیده بر زبان شاعر جاری میشود و فرزند ناخودآگاه شاعر است. در تصویر اتفاقی، شاعر بدون کشف و اثبات رابطه میان اجزای تصویر، شروع به تصویرسازی میکند؛ بنابراین «تصویرهای اتفاقی نه در خدمت اندیشه‌ای قرار میگیرد و نه در پی اثبات ایده‌ای هستند» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۴). در این نوع تصویر شاعر قصد ندارد ارتباط یا تشابه بین پدیده‌های مختلف را نشان بدهد، بلکه هدف او همنوا و همحس شدن با طبیعت است. بهمین منظور از مرز عادت‌ها و هنجارها میگذرد تا تصویری «بالنده و شعله‌وار خلق کند که بیانگر تجارب روحی اوست و مکاشفه و الهام بر آن غلبه دارد» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۶۱). ویژگی دیگر این نوع تصویر، هیجان‌انگیز بودن آن است. تصویری که ارائه میشود برای خواننده هیجان‌انگیز، تازه و خارج از محدوده تعقل است. این تصویر از بطن لحظه‌ای روانی، زاده میشود که شاعر در آن، خود را جزئی از طبیعت دانسته و در احساس و اندیشه با او همراه شده است (همان: ۶۱). «این بخش از وجود آدمی، مفهومی بغایت شخصی دارد» (شایگان، ۱۳۵۳: ۲۰۷)؛ گویا شاعر به عالم خواب و رؤیا، دنیایی حیرت‌آور و سرشار از شگفتی قدم گذاشته است؛ بنابراین «این تصاویر بر نوعی ناهمگونی، تضاد، تناقض و خیال‌ورزی ژرف بنا شده‌اند» (دلیری و مهری، ۱۳۹۴). از جمله تصویرهای اتفاقی در شعر سیمین میتوان از نمونه‌های زیر یاد کرد:

کولی منم، آه! آری، اینجا بجز من کسی نیست

تصویر کولی‌ست پیدا رویم در آینه تا هست (بهبهانی، ۱۳۸۵: ۶۴۰)

یکی از مشخصات تصویرهای اتفاقی، حیرت‌آفرین بودن آنهاست. در ناخودآگاه سیمین کولی و شاعر یکی میشوند و این سبب حیرت خواننده است؛ زیرا در فضایی خارج از عقلانیت تصویرپردازی کرده است.

با قدمهای کولی دشت بیدار میشود
با زلال نگاهش برکه سرشار میشد
لب ز هم باز میکرد، کهکشانشان میدرخشید
موی بر چهره میریخت، آسمان تار میشد
(همان: ۶۴۱)

بیدار شدن دشت، سرشار شدن برکه و خنده کهکشانش با حرکت کولی، رونوشتی از عالم خیال و رؤیای شاعرانه است و در عالم بیرون از تخیل شاعر وجود ندارد. تصویری که حاصل جوشش ناخودآگاه است و با آزادی مطلق و بدون قیدوبند بیان شده است. این تصویر زنده و پویا و نتیجه لایه‌های حسی و ضمیر ناخودآگاه شاعر در لحظه است.

در غزل کولی‌واره ۲ دفتر دشت ارژن از ۱۳ مورد تصویر خیال، ۹ مورد آن تصویر اتفاقی است.

کولی دواری ز گرداب، گردش کنان در سرت ریخت

وز آذرخشی، تب و تاب در هر رگ از پیکرت ریخت (همان: ۶۴۹)

در نظر خواننده، شاعر میان کولی و طبیعت تفاوتی قائل نشده است؛ گویا این دو یکی شده‌اند و طبیعت در جان کولی حلول کرده است. تصویری که تنها در عالم رؤیا ممکن است. این فضا کاملاً حیرت‌آور است.

سارا! گریستی آتش بر قتل عام خونباری صهیون نشان دوزخ شد، از شعله‌های نفرینت
(همان: ۷۲۸)

آتش گریستن و شعله داشتن نفرین و نیز گرفتار عذاب شدن در اثر نفرین، تنها در عالم خیال شاعر اتفاق می‌افتد.
پاس‌ساز تو را نیز کس ندارد به اشکی بس که باران، ترانه خوانده در ناودانها
(همان: ۷۲۲)

ترانه خواندن باران، که با شگرد استعاره مکنیه ساخته شده، تصویری اتفاقی است. این تصویر بر پایه محاکات و رونویسی از طبیعت ساخته نشده، بلکه در طبیعت روح دمیده شده است. لذت حاصل از این تصویر از چگونگی بیان آن نشئت می‌گیرد.

تصویر از منظر برونگرایی و درونگرایی

منشأ آفرینش تصویر در شعر، تخیل شاعر است. تصاویر شعری به نوع نگاه شاعر وابسته است. نگاه گروهی از شاعران «به پوسته‌اشیا و برونه جهان است» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۶-۶۳). تصویر حاصل از این نگاه، عینی و ملموس است. اما گروهی دیگر «به شعور درونی و جوهر اشیا توجه دارند» (همانجا) و این نگاه، منشأ آفرینش تصاویر ذهنی و انتزاعی است. تصاویری که حاصل تجربه‌های ذهنی و احساسی است، عینی و قابل دیدن نیست. بر پایه نوع تخیل بکاررفته در تصاویر شعری، آنها را به دو دسته «تصویر سطح» و «تصویر اعماق» تقسیم کرده‌اند (همان: ۶۴).

تصویر سطح: تصاویر سطح، ساده‌ترین تصاویر شعری هستند؛ در این تصاویر با «تخیل اولیه» روبرو هستیم. «این تخیل جهان معمول را مشاهده و دریافت و در درون آن عمل می‌کند» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۷۳-۷۴). این تصاویر برمبنای شباهتها و نوعی همسانی تصادفی، که خیال بین پدیده‌ها کشف کرده است، ساخته میشوند و «فاقد هرگونه ارتباط طبیعی یا اخلاقی» (همان: ۷۴). گاهی شاعر مانند نقاش آنچه را می‌بیند، با کمک واژه‌ها بتصویر میکشد. چنین تصاویری، بی‌ابهام، واقعی و عینی، مقبول عقل و قابل درک هستند و در سطح زبان و ارتباط میان واژه‌ها متوقف میشوند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۶۴). این تصاویر غالباً دوبعدیند و یافتن ارتباط بین دو طرف واضح است و نیاز به شرح و تفسیر ندارد. در این تصویرسازی از آرایه تشبیه، بویژه تشبیه حسی، استفاده میشود. شاعر میان اشیا و امور حسی، رابطه‌ای کشف میکند و بر پایه مقایسه، مقابله، شباهت، تقارن و تضاد تصویرسازی میکند. تصاویری که رابطه میان اجزای آن، منطقی و محسوس است. خواننده برای درک چنین تصاویری به تلاش و تکاپوی ذهنی نیاز ندارد و باسانی آن را درک میکند. برخی منتقدان این تصاویر را نتیجه وهم میدانند (هاوکس، ۱۳۷۷: ۷۵).

معرفت حسی از آنجاکه با پوسته پدیده‌ها و صفات محسوس پدیده‌ها مرتبط است، در سطح میماند و عمق ندارد. در این شناخت، جهان و پدیده‌های آن همانگونه که هستند، به ذهن بازتاب داده میشوند و تخیل شاعر در آن تصرف نمیکند؛ بهمین سبب این تصویرها، بار عاطفی کمتری دارند. این تصاویر «تنها زمانی گواه نبوغ راستینند که شوری غالب یا افکار یا تصاویری که به مدد آن شور تداعی شده‌اند، جرح و تعدیلشان کند» (همان: ۷۳-۷۴). «بیگمان کمال ارزش تخیل در بار عاطفی آن است. تخیلی که مجرد باشد، هرچه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود، ابدیت نمی‌یابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۰).

شاعر با تخیل و تصویرسازی، بار عاطفی واژه‌ها را بالا میبرد تا به کمک آن احساس و دنیای آگاهی خود را به

خواننده منتقل کند. پس محدوده تصاویر شعری خود را از سطح اشیا فراتر برده و تصاویری با نگاهی عمیقتر می‌آفریند و به این طریق «به کلمات و اشیاء رنگی از زندگی میبخشد و باری عاطفی بر دوش آنها مینهد و به یاری این تصاویر دنیای تازه‌ای می‌آفریند» (زرین کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰). شاعران برای آنکه شعرشان زیباتر باشد و مورد استقبال بیشتری قرار بگیرد، معمولاً کمتر از تصاویر سطح استفاده میکنند. در دنیای شاعرانه «تصویر عبارت از نحوه خاص ظهور یک شیء در شعور انسانی است» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۳).

«هر چند مرز ریاضی‌واری میان تصاویر سطح و عمق وجود ندارد و چه بسا تصویری در گزاره‌های مختلف یک شعر میان سطح و عمق در سیلان باشد» (دلبری و مهری، ۱۳۹۷)، بسامد تصاویر سطح در شعر سیمین، نسبت به تصاویر اعماق کمتر است. نمونه‌هایی از تصاویر حسی در دفتر دشت ارژن:

کولی! دواری ز گرداب گردش‌کنان در سرت ریخت

وز آذرخشی تب و تاب، بیهوده بر پیکرت ریخت (بهبهانی، ۱۳۸۵: ۶۴۹)

سرگیجه و تب با گرداب و آذرخش مقایسه شده که تصویری دوبعدی و بدون بار عاطفی است.

ز پول زر به گردن، ببند طوقی اما / به سیم تو نیرزد، قیاس با گلو کن (همان: ۶۵۸)

مقایسه گردن کولی با گردن‌بند طلا، تشبیه حسی به حسی، تصویری که در ذهن خواننده ایجاد میشود، ساده و دوبعدی است.

این صدای چه مرغی بود در سکوت شبانگاهی / برکه شب بی‌جنبش، نقره گذر ماهی (همان: ۶۶۰)

شبکه تصویری شاعر در این مصراع، ابهامی برای خواننده ایجاد نمیکند. در یک مقایسه، شب به برکه تشبیه شده است. تصویری که از تشبیه شب به برکه خلق شده، در سطح اتفاق افتاده و بسادگی برای خواننده قابل درک است.

سحر، غبار سیم سوده زیر بالم / شفق، شعاع زر فکنده روی شانه (همان: ۶۹۴)

در ابیات زیر هم، نگرش سیمین به نگرش شاعران کلاسیک نزدیک است. وی برای ساخت این تصویرها شگرد بلاغی تشبیه، بویژه تشبیه حسی، را بکار گرفته است. جهان و اشیاء همانگونه که هست، در ذهن منعکس میشوند.

سارا! چه را ستگو بودی، آن دم که چشم معصومت	آیینۀ سحر میشد وقت قسم به آیینت
سارا! چه شرمرو بودی وقتی کسی نظر میباخت	با گونه‌هایی از نرمی، گلبرگ یاس و نسرینت
سارا! چه در امان بودی آن دم که مرد همراهت	خار ملامتش میشد زنهار دست گلچینت
سارا! نهفته در قلابت نقش ستاره داوود	پیدا ستاره ای زرین بر گردن بلورینت

(همان: ۷۲۷)

شبکه تصویری شاعر در این ابیات هم باعث ابهام و سردرگمی خواننده نمیشود. این تصاویر، روایتی است سطحی از سازای حریرفروش دوران کودکی شاعر که ویژگیهای ظاهری وی را توصیف کرده است.

خط تصویر در اشعار سیمین عمودی است؛ بهمین سبب در بررسی تصاویر شعری وی از دیدگاه برونگرایی و درونگرایی، لازم است کل شعر بعنوان یک واحد در نظر گرفته شود. گاهی شعرش را با تصویر سطحی و توصیف آغاز کرده، سپس با افزودن بار عاطفی و ایجاد همدلی با اشیا، تخیل را اوج داده و به تصاویر عمق بخشیده است.

کولی‌واره ۱ با این توصیفات آغاز میشود:

کولی گرفته‌ست فالی با فال او وعده‌ها هست

سی روز

سی هفته

سی ماه....

سی لحظه صبرم کجا هست!

کولی گیاهی نداری کز درد عشقم رهند؟ / از رُستنی بهر رستن با کولیان بس دوا هست
کولی دعایی نداری؟ شاید گشاید طلسمی / با کولیان (دایه میگفت) تعویذ مشکل‌گشا هست

(همان: ۶۳۹)

این توصیفات بهمین صورت ادامه پیدا میکند تا آخرین بیت:

کولی منم آه! آری اینجا بجز من کسی نیست / تصویر کولی‌ست پیدا، رویم در آینه تا هست

(همان: ۶۴۰)

اگر شعر را بدون بیت آخر در نظر بگیریم، بجز چند مورد توصیف که شاعر در آن احساس خود را بیان کرده، بقیه شعر تنها قطعه‌ای موزون در گفتگو با دختر کولی است. اما بیت آخر به تمام شعر بار عاطفی میدهد و حال و هوای شعر را تغییر میدهد. دیگر کولی، یک دختر کولی با آن ویژگیهای خاصش نیست، بلکه نمادی از «زن ایرانی و خود شاعر» است. «آنگاه که میخواهم از خود یاد کنم، او (آن کولی) بمیان می‌آید، او که مظهر دربردها و آوارگیهای همیشگی روح من است. و چه خوب از من و بی‌منی میرهاندم و چه آسان میتوانم در وجود او بسرایم» (بهبهانی، ۱۳۷۷: ۶۲۵).

در کولی‌واره ۵ نیز تصویرسازی بیشتر با توصیف یا تشبیهات ساده است، اما بیت آخر:

کولی اوفتاده مدهوش، میوه‌های نور خاموش هر یکی بریده دستی، خون از او فروچکیده

(همان: ۶۴۸)

تصویری است که ابهام و پیچیدگی بیشتری نسبت به دیگر ابیات دارد و جنبه تخیل آن قویتر است. اگر نقاشی بخواهد این بیت را نقاشی کند، تصویری سوررئالیستی خلق خواهد شد.

تصویر اعماق: تصویری را که در آن کلمات، جهانی متفاوت با این جهان خلق میکنند و «از سطح ادراک حسی فراتر می‌رود و به تجسم عوالم فراحسی می‌پردازد» (فتوحی رودم‌عجنی، ۱۳۸۶: ۶۶) «تصویر اعماق» نامیده‌اند. تصویر اعماق، نقطه مقابل تصویر سطح است؛ در این نوع تصویر، شاعر با کمک احساس و تخیل خود، اشیاء را می‌بیند و بتصور میکشد. این تصاویر مصداق بیرونی ندارند، چون از سطح ادراکات حسی فراتر می‌روند. در این تصاویر که «یک سوی تصویر محسوس و از اشیاء حسی و مادی است و سوی دیگر با تجربه‌های ژرف ادراک عمیق آدمی پیوند دارد؛ صناعات و آرایه‌هایی مثل نماد، تمثیل رمزی، حس‌آمیزی، پارادوکس، اسطوره، تلمیحات اساطیری و مانند آنها، شگردهای تصویرپردازی» (همان: ۶۷)، هرچه بار عاطفی و تخیل در اثر ادبی بویژه شعر قویتر باشد، جاودانتر خواهد بود. شاعر برای رسیدن به این هدف و خلق فضاهای ذهنی و انتزاعی، با تخیل ثانویه، «در این جهان دخل و تصرف میکند و شکل خود را بر آن نقش می‌زند» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۷۴).

«کولی‌واره ۲» یکی از غزلهایی است که تمام تصویرهای شعری آن، از نوع تصویر اعماق است. شعر اینگونه آغاز میشود:

با قدمهای کولی دشت بیدار میشود با زلال نگاهش بر که سرشار میشود

لب زهم باز میکرد کهکشانشان میدرخشید موی بر چهره میریخت آسمان تار میشود

(بهبهانی، ۱۳۸۵: ۶۴۱)

شعر با تصاویری از جنس استعاره مکنیه و دمیدن روح در پدیده‌ها آغاز میشود، سپس با شگردی ظریف تصاویر

نمادین میشوند و شاعر جهانی را بتصویر میکشد که از نگاه بیننده عادی پنهان است:

با سر انگشت دل را در تن تر که میراند
هر سبید شعرواری عشق و ایثار میشد
(همانجا)

و در نهایت بیت پایانی:

دشت مانده ست و کولی اسب و میش و سبدها
مرگ خوابیست هیهات کاش بیدار میشد
(همان: ۶۴)

زبان این شعر نمادین و پررنگ است. اینجاست که خواننده برمیکردد و یک بار دیگر شعر را میخواند تا معنای نمادین شعر را درک کند. اصولاً تصویری که با نماد پدید می‌آیند عمیقترین لایه از تصاویر اعماق هستند و درک آنها لذت مخاطب را بهمراه دارد. آگاهی از ذهنیت شاعر به درک و دریافت این تصاویر کمک میکند.

بیت‌های آغازین غزل «کولی‌واره ۳» با تصاویر اعماق و با شگرد استعاره مکنیه آغاز میشود:
رفت آن سوار کولی با خود تو را نبرده
شب مانده است و با شب تاریکی فشرده
کولی کنار آتش رقص شبانهات کو؟
شادی چرا رمیده؟ آتش چرا فسرده؟

و بعد تصویرها پیچیده‌تر و درونیتز میشود:

در گیسوی تو نشکفت آن بوسه لحظه لحظه
این شب نداشت-آری- الماس خرده خرده
(همان: ۶۴۳)

شکفتن یا نشکفتن بوسه استعاره مکنیه و الماس خرده خرده استعاره از ستاره است. تصویری که خلق شده بسادگی قابل تجسم برای خواننده نیست. مشخص است که بار عاطفی «نشکفتن بوسه در گیسو» با «گل بوسه بر گیسوی تو» با وجود اینکه اجزای تصویر یکی هستند، یکسان نیست.

میرفت و گرد راهش از دود آه تیره
نیلوفرانه در باد پیچیده تاب‌خورده
(همان: ۶۴۴)

در این بیت تصویر پیچیده‌تر شده است؛ گرد راهش که دود آه تیره بوده، نیلوفرانه در باد تاب خورده است. این تصویر آن چیزی نیست که شاعر دیده باشد، بلکه چیزی است که دوست دارد ببیند. اگر نقاشی بخواهد این تصویر را نقاشی کند، تابلوی خلق شده، بی‌شابهت به نقاشی‌های سوررئالیستی نیست.

در غزل «بهار شاد شورا فکن...»، تصاویر شعری پنج بیت اول با تخیل عمیق یا ثانویه و با صنعت استعاره مکنیه ساخته شده است. از بیت ششم علاوه بر شگرد استعاره، عاطفه و همدلی به شعر اضافه شده و بر عمق تصاویر افزوده است.

تصاویر رمانتیک: رمانتیسیم در معنای کلی عبارت است از بیان احساسات شخصی. جمال‌شناسی رمانتیک، جهان را زنده و دارای روح بالنده و پویا میبیند. شاعر رمانتیک برای بیان عواطف و هیجانات فردی، به نیروی تخیل نیاز دارد تا از سلطه واقعیت جهان رها شود. (ن.ک: فتوحی رودممعجنی، ۱۳۸۶: ۲). رمانتیکها خود را جزئی از طبیعت و طبیعت را مادر خود میدانند. بهمین سبب با جهان پیرامون خود ارتباط روحی برقرار میکنند. احمد زکی ابوشادی، شاعر رمانتیک عرب، شعر را تعبیری از همدلی و مهربانی حواس با طبیعت، و تأثیرهای متقابل میان حواس و آثار طبیعی را خاستگاه شعر میدانند (ن.ک: فتوحی رودممعجنی، ۱۳۸۶: ۱۲۴). برای شاعر رمانتیک «طبیعت هدف اصلی نیست بلکه انگیزه‌ای است که شاعر را به تفکر وامیدارد. کالریج میگوید: صور خیال هر چند زیبا باشد و هر چند از طبیعت برگرفته شده باشد، آنگاه نشانگر نبوغ اصیل محسوب میشود که بر اثر عاطفه قوی تنظیم شده باشد یا اینکه

نوعی زندگی انسانی و ذهنی و فکری مشتق از روح خود شاعر در آن نهفته باشد» (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۲۹۹). تصویر، بهترین و گویاترین شیوه برای نشان دادن احساس شاعر و انتقال روحیه‌ی وی به مخاطب است. تصویرپردازی در هر سبک و مکتب ادبی، ویژگی‌های خاصی دارد. «تصویر رمانتیک، ویژگی‌هایی دارد که آن را از تصویر کلاسیک و سمبولیک متمایز می‌سازد. این ویژگی‌ها عبارتند از: ۱) استحاله‌ی شاعر در طبیعت و اشیاء؛ ۲) سایه‌واری و ابهام پدیده‌ها در تصویر؛ ۳) پویایی و تحرک تصویر؛ ۴) انعکاس فردیت شاعر در تصویر» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۲). نمونه‌هایی از تصویرهای رمانتیک در دفتر دشت ارژن:

کدام ابر زهرآگین دوباره چتر خود وا کرد

سکوت خانه سربی شد دلم هوای صحرا کرد (بهبهانی، ۱۳۸۵: ۷۱۹)

در دیده آفاقم چون آسیا میگشت باران خون میریخت از ماه و پروینم

میگفتی: «انگور است...» فریاد من میگفت: «بر تاکها جز چشم چیزی نمیبینم!» (همان: ۷۴۲)

شاعر مکتب رمانتیسیم «به طبیعت زنده و پویا صرفاً از دید یک ناظر عینی نمی‌نگرد بلکه به ادراکی درونگرایانه از آن دست می‌یابد» (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۸۷). این ویژگی در تصویرآفرینیهای شعر سیمین وجود دارد. برای نمونه در ابیات بالا تصاویر، بیان احساس شاعر است و با منطق عقلانی همخوانی ندارد.

بهار شاد شورافکن، ز قله‌ها به زیر آمد / هنوز عشق جان دارد، مگو، مگو که دیر آمد!

بهار شاد و شورافکن، به بزم‌دوستان چون من / میان جامه‌ای روشن ز پولک و حریر آمد (بهبهانی، ۱۳۸۵: ۶۹۱)
شاعر رمانتیک طبیعت را تنها پدیده‌ای بیرونی تلقی نمی‌کند، بلکه آن را چون موجودی زنده و دارای شخصیت میداند و با آن احساس یگانگی میکند. در این دو بیت و در تمام غزل «بهار شاد شورافکن...» سیمین بهار را موجود زنده‌ای دانسته و با او ارتباط و همدلی برقرار کرده است. پیوند طبیعت بیجان و انسان باعث پویایی و ایجاد تحرک در شعر او شده است.

با سرانگشت دل را در تن تر که میرا ند هر سببد شعرواری عشق و ایثار میشد

(همان: ۶۴۱)

یکی از ویژگی‌هایی که برای تصویر شعر در این مکتب ذکر شده، استحاله‌ی شاعر در طبیعت است. شاعران در این مکتب «عاشق طبیعتند و طبیعت را مادر خویش میدانند. همدلی و یگانگی انسان با طبیعت از اصول بنیادین هنر رمانتیک است و اظهار میدارند شعر تعبیری از همدلی و مهربانی حواس با طبیعت است و زبان دلبردگی و جذابیت. خاستگاه شعر، تأثیر متقابل میان حواس و آثار طبیعی بوده و هدف آن شکیبایی و آرامش یافتن با طبیعت است» (الیافی، ۱۹۸۳: ۱۰۸). در این بیت «دل را در تن تر که راندن» استحاله‌ی شاعر (کولی) در طبیعت (ترکه) بزبایی تصویر کشیده شده است.

رفت آن سوار کولی، با خود تو را نبرده شب مانده است و با خود تاریکی فشرده

دشت و شب و سیاهی و آن غول‌گره کز دور کین را کمین گرفته با انحنای گربه

(همان: ۶۴۳)

تصویر رمانتیک تار و گنگ و سایه‌وار است؛ گویی شاعر اشیا و پدیده‌ها را در سایه یا در شب تار دیده، همه چیز دور و مبهم مینماید. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۴). «تاریکی فشرده» و «غول‌گره» در این دو بیت، تصاویری مبهم و گنگ هستند.

نحیف شد کولی ز غصه چون سوزن
چو دانه اش چندی به خاک مدفن بود
بهار شد کولی ز خاک سر بر کرد
به گونه‌ کا جی که غرق سوزن بود
(بهبهانی، ۱۳۸۵: ۶۵۲)

در این بیت، تصویری که خلق شده نتیجه‌ استحاله‌ کولی در طبیعت است. کولی بشکل کاجی سر از خاک برآورده است.

کولی آواره تنه‌است، با مه و زنگار بی تو
خسته ز ابهام و اندوه، مانده به ناچار بی تو
(همان: ۶۴۵)

تصویرسازی این بیت مبهم و غیرواضح است. در غزل «کولی‌واره ۱۲» فضای ابهام‌آور و عدم قطعیت بر تصاویر شعری حاکم است. شاعر ترس و نگرانی و اضطراب خویش را در تصویرآفرینیهای شعر نشان داده است. تصویرهایی مثل «برکه شب بی جنبش»، «این صدای چه مرغی بود»، «خلیدن دل اوهام». در تصویرسازیهای این دفتر، سیمین از کلی‌گویی پرهیز کرده و جزئیات امور و وقایع را در نظر داشته است. چنانکه خود گفته: «در بخشهای مختلف کارم از جمله کولی‌واره‌ها، قصه‌واره‌ها، قرآنیها و... به جزئیات وقایع پیرامونم نظر دارم. من هیچگاه کلی‌گویی نمیکنم» (طاهری، ۱۳۹۳: ۶۸).

نتیجه‌گیری

سیمین بهبهانی همچون شاعران دیگر برای بیان مضامین و معانی موردنظر خود، از صورتهای خیالی گوناگون بهره برده است. شگرد تصویرسازی هر شاعر به نوع نگرش وی به جامعه و جهان‌بینی او بستگی دارد. اگرچه سیمین را بر اساس شکل و قالب شعر، از شاعران کلاسیک دانسته‌اند اما تصویرآفرینیها و تصویرپردازیهای وی نوآیین و جدید است. او با درک لزوم تجدد و نوآوری، شگردهای تازه‌ای را برای نوآوری در تصویرسازی بکار گرفته است که بیشتر محصول ذهنیت و نگرش عینیت‌گرا و جزئی‌نگر اوست. او از تصویرهای تکراری و کلیشه پرهیز کرده است. تلاش وی ایجاد فضاهای تازه و شگفت‌انگیز با کاربرد آرایه‌های ادبی و نگاه تازه به طبیعت است. در بررسی تصاویر شعری دفتر دشت ارژن با توجه به کاربرد بیشتر تصاویر اعماق، به این نتیجه میرسیم که نگاه سیمین بیشتر به درون پدیده‌هاست. از دیدگاه کاربرد تصویر، میزان تصاویر اتفاقی و اثباتی در این دفتر تفاوت چندانی ندارد اما این نکته قابل توجه است که تصاویر اثباتی در شعر سیمین، نو و فردی است. در بررسی دفتر شعری «دشت ارژن» از دیدگاه کارکرد تصویر، مشخص شد از تصویرهای شعری، ۲۹۹ تصویر اثباتی و ۲۴۰ تصویر اتفاقی است. نیز در بررسی تصاویر شعری مشخص شد ویژگیهایی از رمانتیسیم در اشعار سیمین وجود دارد. مورد دیگری که در اشعار این دفتر بچشم میخورد، توصیفهای زیبا و واقع‌گراانه است.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رساله‌ دوره دکترا زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهقان استخراج شده است. سرکار خانم دکتر مریم محمودی راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم حمیرا خانجانی بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر مرتضی رشیدی به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر

بوده‌است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهقان که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

- AlYafi, N. (1983). *The Evolution of Artistic Image in the Modern Arabic Poetry*. Damascus: Arab Writers Union.
- Baraheni, R. (1991). *Gold in Copper (in Poetry)*. Tehran: Ketab-e Zaman.
- Behbahani, S. (2009). *Collected Poems in Persian*. Tehran: Negah.
- Behbahani, S. (2019). *Collection of Stories and Memoirs*. Tehran: Negah.
- Delbari, H & Mehri, F. (2015). Rhetorical Levels of Imagination in Contemporary Poetry Images. *Literary Techniques*. 7 (1), pp. 74-86.
- Fotuhi Rud-Ma'jani, M. (2005). Romantic Image. *Literary Research*, No. 9 and 10: pp. 151-180.
- Fotuhi Rud-Ma'jani, M. (2007). *Image Rhetoric*. Tehran: Sokhan.
- Hawkes, T. (1998). *Metaphor*. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Markaz Publishing.
- Jafari Jazi, M. (2008). *The course of Romanticism in Europe*. Tehran: Markaz Publishing.
- Shafiei Kadkani, MR. (2012). *Imaginations in Persian Poetry*. Tehran: Agah.
- Shafiei Kadkani, MR. (2016) *Persian Poetry Periods: From Constitutionalism to the Fall of the Monarchy*. Tehran: Sokhan.
- Shayegan, D. (1976). *Mental Idols and Eternal Memory*. Tehran: Amirkabir.
- Taheri, Q. (2014). *Bang in Bang*. Tehran: Elmi.
- Wellek, R. (2018). *The New Criticism*. Translated by Sa'eed Arbabshirani. Tehran: Nillofar.
- Zarrinkoub, H. (1988). *Collection of Articles*. Tehran: Moein and Scientific.

فهرست منابع فارسی

براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. چاپ سوم. تهران: کتاب زمان.

بهبهانی. سیمین. (۱۳۹۸). مجموعه داستانها و یادداشتها. چاپ سوم. تهران: نگاه.
بهبهانی. سیمین. (۱۳۸۵). مجموعه اشعار. چاپ سوم. تهران: نگاه.
جعفری جزی، مسعود. (۱۳۸۷). سیر رمانتیسیم در اوپا. تهران: نشر مرکز.
دلبری، حسن؛ و مهری، فریبا. (۱۳۹۴). سطوح بلاغی خیال در تصاویر شعر معاصر، فنون بلاغی. (۱) ۷، صص ۷۴-۸۶.

زرین کوب، حمید. (۱۳۶۷). مجموعه مقالات. تهران: علمی و معین.
شایگان، داریوش. (۱۵۳). بتهای ذهنی و خاطره ازل. تهران: امیرکبیر.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). ادوار شعر فارسی. چاپ پنجم. تهران: سخن.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). صور خیال در شعر فارسی. چاپ پانزدهم. تهران: آگاه.
طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۹۳). بانگ در بانگ. تهران: علمی.
فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۴). تصویر رمانتیک، پژوهشهای ادبی. شماره ۹ و ۱۰: صص ۱۸۰-۱۵۱.
فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
هاوکس، ترنس (۱۳۷۷). استعاره. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
ولک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۷۳). نظریه ادبیات. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
الیافی، نعیم. (۱۹۸۳). تطور الصورة الفنية فی الشعر العربی الحديث. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

معرفی نویسندگان

حمیرا خانجانی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد دهقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهقان، ایران.

(Email: homeira1222@gmail.com)

مریم محمودی: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد دهقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهقان، ایران.

(Email: m.mahmoodi75@yahoo.com : نویسنده مسئول)

مرتضی رشیدی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

(Email: mortezarashidi51@yahoo.com)

COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Homeira Khanjani: PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Dehaghan Branch, Islamic Azad University, Dehaghan, Iran.

(Email: homeira1222@gmail.com)

Maryam Mahmoudi: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Dehaghan Branch, Islamic Azad University, Dehaghan, Iran.

(Email: m.mahmoodi75@yahoo.com : Responsible author)

Morteza Rashidi: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Najafabad, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.

(Email: mortezarashidi51@yahoo.com)