ایماژیسم یا تصویرگرایی درونی و بیرونی شعر ملک‌الشّعرای بهار

زیارت بان، مهدی*

مسعود مهدیان*

زارع، غلامعلی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۲۷ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۲۲**

10.22080/RJLS.2022.23757.1319

چکیده

شعر دارای مؤلّفه‌های متعدّدی است و عناصری که شعر را به وجود می‌آورد، چه در سازوکارهای بیرونی و چه در سازوکارهای درونی، به عناصر متعدّدی وابسته است که یکی از آنها، ایماژ یا همان تصویر است. شاعر به کمک کلمات می‌تواند مفاهیم صوری را از بیرون روی صفحه کاغذ بیاورد. پس تصویرسازی یعنی اینکه شاعر بتواند با کمک کلمات و واژه‌ها، تصویرهای موردنظر خود را چه به‌طور عینی و دقیق و چه فراواقعیّتی منتقل کند. این ویژگی، تحولّات معاصر در هنر آوانگارد را منعکس می‌کند. هرچند تصویرگرایی از طریق استفاده از آنچه ازرا پاوند به نام «جزئیّات روشن» از آن یاد می‌کند اشیا را ایزوله می‌نماید، روش اندیشه‌نگار او که در آن مثال‌های عینی با هدف بیان یک انتزاع در مجاورت یکدیگر قرار می‌گیرند، در ترکیب دیدگاه‌های چندگانه در یک تصویر واحد است. در این مقاله، هدف اصلی نویسندگان، بررسی ایماژیسم ادبی در حوزه‌ی تخیّلات شاعرانه در آثار محمّدتقی بهار ملک‌الشّعراست. مسأله‌ی بنیادی این مقاله که نویسندگان در پی پاسخ‌گویی به آن هستند، کیفیّت طبقاتی تصاویر شعری ملک‌الشّعرای بهار از دیدگاه خیال و سطوح ادراکی وی، گذر از سطوح تخیّلات شاعرانه به درون لایه‌های عمیق‌تر خیال‌پردازی‌ها و تصویرگری‌های وی است. در این راستا پس از معرفی لایه‌های مختلف تصویر در دو حوزه‌ی تصویر سطح و تصویر اعماق، این نتیجه حاصل می‌شود که میزان پیچیدگی شبکه‌ی تصویری در شعر بهار، ارتباطی مستقیم با شبکه‌ی ذهنی وی دارد، به گونه‌ای که سطوح مختلف این

*- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد علی آباد کتول، دانشگاه آزاد اسلامی، علی آباد کتول، ایران. رایانامه: ziaratbanmahdi@gmail.com

* استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد علی آباد کتول، دانشگاه آزاد اسلامی، علی آباد کتول، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول)، رایانامه: mahdiyan@aliabadiau.ac.ir

*- دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گرگان، ایران. رایانامه: zare@goums.ac.ir

تصاویر به‌تدریج جزء ویژگی‌های سبکی وی می‌شود. روش تحقیق نیز تحلیلی - توصیفی و شیوه‌ی جمع‌آوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای است.

کلیدواژه‌ها: ملک‌الشعرای بهار، نگرش و تصویر، تخیّل، تصویر سطح، تصویر اعماق، ازرا پاوند.

۱- مقدّمه

زبان، بستری مناسب برای افکار و حادثه‌های ذهنی انسان است که با درجه‌های متفاوتی از وضوح و صراحت در لایه‌های ضمنی خود حامل معناست. درک و تجربه‌ی معناهای زبانی تا رسیدن به ذهن گویندگان آن‌ها، تنها از طریق تحلیل و تجزیه‌ی سطوح زبان و درک روساخت و ژرف‌ساخت آن امکان‌پذیر است. ازآنجاکه شعر معاصر با تکیه بر بینش و نظریّه‌ی ادبی نیما، دارای تنظیمات و انتظارات ساختاری و بافتاری مستقل است، مسیر معنادهی و معنایابی زبان نیز متفاوت است. واحدهای سه‌گانه‌ی زبانی - واحد واژگانی، واحد جمله و واحد بند - قلمروهای متفاوت زبان شعر معاصر است که تحلیل میزان باروری و تأویل‌پذیری آن‌ها بیانگر استقلال و هویّت شعر معاصر به‌عنوان سبکی پذیرفتنی با قابلیّت پیروی و تداوم است. مدلول‌گریزی، فاصله‌گذاری‌ها، استفاده از شبه‌جمله‌ها برای دفع نقش ارجاعی زبان و افتادگی‌های زبانی در سه سطح یادشده، فرایند کشف رمز و معنایابی را در تمام سطوح زبان، کُند می‌کند. ازآنجاکه شعر پدیده‌ای مصنوع است و به‌صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه خلق می‌شود، تجزیه و تحلیل سطوح زبانی برای دست‌یابی به معنا، برخورد زبان‌شناسانه را با شعر تکلیف می‌کند.

ایماژیست‌ها، آثار خود را در نشریّه‌هایی که در شیکاگو و لندن، زیر نظر ازرا پاوند[1] و ریچارد آلدینگتون[2] (۱۹۶۲-۱۸۹۲م) شاعر انگلیسی منتشر می‌شد، چاپ می‌کردند. ازرا پاوند پس از مدّتی از این مکتب کناره گرفت و امی لوئل (۱۸۷۴-۱۹۲۵م)، شاعره آمریکایی، کار او را دنبال کرد و سه مجموعه به نام چند شاعر ایماژیست در فاصله سال‌های (۱۹۱۴- ۱۹۱۷) منتشر کرد. «جان گولد فلچر[3]»، «هیلدا دولتیل[4]»، «ویلیام کارلوس ویلیامز[5]»، «فرانک استوارت فلینت[6]» و «دیوید هربرت لارنس[7]» انگلیسی از جمله شاعران معروف ایماژیست هستند. (واقعه دشتی، ۱۳۹۷: ۱۶۴)

1. Ezra Weston Loomis Pound
2. Richard Aldington
3. John Gould Fletcher
4. Hilda Doolittle
5. William Carlos Williams
6. Frank Stuart Flint
7. David Herbert Lawrence

دوره‌ی رواج ایماژیسم، بسیار محدود بود. از این جهت نمی‌توان آن را نهضتی کامل به شمار آورد؛ امّا تقریباً تمامی شاعران مهمّ آمریکا و اروپا از اوایل قرن بیستم تاکنون از قبیل تی.اس. الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵م) شاعر آمریکایی‌تبار انگلیسی، «ویلیام باتلریتیس[۱]» (۱۹۳۹-۱۸۶۵م) شاعر ایرلندی و «والاس استونز[۲]» (۱۹۵۵-۱۸۷۹) و «کارل سندبرگ[۳]» (۱۸۷۸- ۱۹۶۷) شاعران آمریکایی تحت تأثیر تجربه‌های ایماژیست‌ها بوده‌اند. تصویرگرایان، طرفدار و مدافع «شعر آزاد» بودند؛ چون به اعتقاد آنان در این نوع شعر، دست شاعر برای ابتکار عمل و خلاقیّت باز است و شاعر راحت‌تر می‌تواند احساسات درونی خود را بیان کند. ایماژیست‌ها عقیده داشتند که باید به همه عادات قبلی پشت پا زد و شیوه‌ای نو آفرید؛ با بیانی تازه و زبانی تازه با بدعتی تازه، شعری تازه سرود؛ شعری که در هذیان واژه‌ها گرفتار است، باید آهنگ‌دار و اندیشمند هم باشد و تصویر و معنای روشن و صریحی را هم نمادین کند. (عبدی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۳)

شعر، نتیجه‌ی احساس و عواطف نیست، محصول تجربه است؛ باید در زندگی، جمال و جلال را ببیند و تصویرهای ذهنی را پیش از آنکه شکل بگیرند، از جا کنده، به زبان آورد. شعر باید محصول تجربه، فلسفه‌ی زندگی، خیال و مذهب و زیبایی باشد و با کلامی خوش‌آهنگ سروده شود. تمرکز، جوهره‌ی اصلی شعر است و نباید سست و مبهم باشد. برای مثال درباره‌ی تأثیرگذاری مذهب در شعر، تی‌اس الیوت – برنده‌ی جایزه ادبی نوبل ۱۹۴۸ - معتقد است: «بشریّت بدون مذهب بی‌معناست.» (الیوت، ۱۳۹۴: ۷۸) نگرش شاعر بر گزینش تصاویر خاص تأثیرگذار است. شاعر مبارز سیاسی، از عناصر ملی - مذهبی مدد گرفته است. در اشعاری که از سبک خراسانی تقلید کرده، عمدتاً به تصویر سطح توجّه کرده و در راستای نمادپردازی سیاسی به سمت تصویر اعماق متمایل شده است.

بررسی صور خیال شاعرانه، یکی از راه‌های تشخیص افتراق و اشتراک آثار ادبی است. بررسی از این دیدگاه در نهایت سبک و ارزش هنری اثر را روشن می‌سازد و میزان قدرت و نوآوری و بهره‌گیری از میراث گذشتگان را مشخّص می‌کند. ما در این تحقیق بر آنیم تا به بررسی تشبیه (یکی از انواع صور خیال) در اشعار ملک‌الشّعرای بهار بپردازیم و شیوه‌ی به‌کاربردن خیال شاعرانه، با به‌کارگرفتن تشبیه را برای خواننده روشن سازیم. در این تحقیق ضمن معرفی شاعر سعی شده است که به بررسی کاربرد تشبیه، با توجه به نوآوری‌ها در دیوان و جست‌وجو در تصویرسازی‌های شاعرانه پرداخته شود و تحلیلی از منظر

8. William Butler Yeats
9. Wallace Stevens
10. Carl Sandburg

چگونگی استفاده و کاربرد تشبیه به عمل آید. در این مقاله با بررسی تصویر در پی کشف ایماژیسم یا تصویرگرایی درونی و بیرونی شعر ملک‌الشّعرای بهار هستیم.

بنابراین پرسش اصلی تحقیق حاضر عبارت است از: «کیفیت طبقاتی تصاویر شعری ملک‌الشّعرای بهار از دیدگاه خیال و سطوح ادراکی؛ گذر از سطوح تخیّلات شاعرانه به درون لایه‌های عمیق‌تر».

درباره‌ی پیشینه‌ی تحقیق باید اذعان داشت که برخی از مهم‌ترین آثار مرتبط با موضوع مقاله‌ی حاضر عبارتند از:

عبدی گورابی و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی»، ضمن شرحی بر مکتب ادبی ایماژیسم و روش آن، نمونه‌ای از اشعار احمدرضا احمدی را از مجموعه‌ی «من فقط سپیدی اسب را گریستم» تحلیل و گره‌گشایی نمودند. بررسی اشعار او نشان می‌دهد که تصاویر با گریز از معنا و محتوا، موجب پیدایش فرم در شعر او شده‌اند. اصالت تصویر، آزادی در انتخاب وزن و موضوع، به‌کارگیری زبان گفتاری و ابهام از ویژگی‌های ایماژیستی شعر احمدرضا احمدی است.

دهقانی و رزی‌فام (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «شعر ایماژیستی شمس لنگرودی و تأثیر سبک هندی، هایکو و کاریکلماتور در آن»، ضمن نشان دادن شگردهای شمس لنگرودی در تصویرگری بدون استفاده از صور خیال، با مطالعه‌ی آثار وی به این نتیجه رسیدند که او از سبک هندی، هایکو و کاریکلماتور، مؤلّفه‌ی مشترک ایماژ را اخذ کرده است تا اندکی متفاوت از مکتب ایماژیسم اروپایی، به سبک خود تشخّص بخشد. البتّه در این فرآیند از تعریف کلاسیک صور خیال عدول کرده، تصویرسازی را بدون به‌کارگیری ابزار خیال‌انگیز قدیمی تجربه نموده است.

مرتضایی و حسینی وردنجانی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «خاقانی و ایماژیسم»، شعر خاقانی را بررسی کرده، نشان دادند که در میان تمام امکانات شعری، دغدغه‌ی اصلی خاقانی، همانند ایماژیست‌ها، تصویر (ایماژ) است. او اغلب امکانات شعری خود را در جهت آفرینش تصویر به کار می‌گیرد و با شگردهای متنوع تصویرگری، تصویر را به‌مثابه‌ی رنگ اصلی شعر خود قرار می‌دهد. ضمن اینکه برخی از اشکالات عمده‌ی شعر ایماژیستی مانند نبود عاطفه‌ی انسانی و عدم امکان سرایش شعر بلند و روایی، در شعر خاقانی وجود ندارد. با توجه به این ویژگی‌ها می‌توان شعر خاقانی را به‌عنوان نمونه‌ی پیشتاز و برتر شعر ایماژیستی در ادب کلاسیک فارسی معرفی کرد.

موسوی و محمدی بدر (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «ایماژیسم در منظومه‌ی *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* از فروغ فرخزاد و منظومه *هیو سلوین مابرلی* از ازرا پاوند» ابتدا به بررسی ایماژیسم در شعر «هیو سلوین مابرلی» ازرا پاوند و منظومه «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد با خوانشی ایماژیستی پرداختند. سپس به این نتیجه رسیدند که هر دو شاعر در اشعار خود با تمرکز بر جوهره‌ی اصلی تصویر، شعر را نتیجه‌ی تجربه‌های زندگی خود می‌دانند و هر دو از مسائل زمان خود به ستوه آمده، در جست‌وجوی کمال روحانی هستند. شعر فروغ در تقابل با شعر ازرا پاوند، معناگراتر است و این از چینش تصاویر اشعارشان در کنار یکدیگر قابل تشخیص است.

نوروزی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تجربه‌های نو شفیعی کدکنی در ایماژیسم و شعر دیداری (کانکریت)» معتقد است که در مجموعه اشعار شفیعی کدکنی، نمونه‌های ارزشمندی در این دو شیوه و منطبق با اصول و معیارهای این دو وجود دارد. تاکنون پژوهشی درباره‌ی اشعار ایماژیستی و دیداری شفیعی صورت نگرفته است؛ حال آنکه این بخش از اشعار شاعر، غنای هنری و احساسی بالایی دارد. شاعر به کمک تصاویر عینی و ملموس، لحظاتی گذرا را به تصویر کشیده و جاودانه کرده است. این اشعار ایماژیستی که اغلب غیر ایدئولوژیک و صرفاً زیباست، شایسته‌ی توجّه و دقّت‌نظر مخاطب برای التذاذ هنری است. در کنار این، شفیعی هنرمندانه از شیوه‌ی نوشتاری نیز در مواردی برای القا و انتقال موضوع و مضمون سود جسته است و هماهنگی بی‌بدیلی بین مضمون و شکل نوشتاری خلق کرده است و خصلتی زیبایی‌شناسانه به شعر خود داده است. مقاله‌ی حاضر به بحث و بررسی این نمونه‌ها می‌پردازد و با شیوه‌ای توصیفی- تحلیلی تلاش دارد تا اشعار ایماژیستی و دیداری شاعر را مورد مطالعه قرار دهد.

با نگرش و تدقیق در آثار صورت‌پذیرفته می‌توان دریافت که پژوهشی درباره‌ی ایماژیسم در آثار و اشعار محمدتقی بهار صورت نگرفته است. بنابراین وجوه نوآورانه‌ی مقاله کنونی را می‌توان به اجمال در ذیل برشمرد:

۱. بررسی کیفیّت طبقاتی تصاویر شعری ملک‌الشّعرای بهار از دیدگاه خیال و سطوح ادراکی؛
۲. گذر از لایه‌های سطحی و میانی تخیّل به لایه‌های درونی و عمیق و نمایش توانایی‌های ملک‌الشّعرای بهار در عرصه خیال‌پردازی و هنر تصویرگری در اشعار و آثارش؛
۳. بررسی روند تصویرسازی‌های ادبی در قلمرو تخیّلات شاعرانه‌ی بهار.

۲- روش تحقیق

این تحقیق با بهره‌گیری از روش توصیفی - تحلیلی صورت پذیرفته است و روش جمع‌آوری اطلاعات نیز از نوع کتابخانه‌ای بوده است.

۳- مبانی نظری

۳-۱- ایماژیسم یا تصویرگرایی درونی و بیرونی

ایماژیسم یا تصویرگرایی مدرن، مجموعه‌ای از تصاویر با صورت‌های پررنگ ذهنی و ظاهراً بی‌ربط و منطق است که همانند مونتاژهای سینمایی کنار هم قرار می‌گیرند. شاعران ایماژیسم از نوعی شعر غنایی و کوتاه ژاپنی هفده هجایی به نام «هایکو» تأثیر گرفته‌اند. زبان این شاعران به زبان گفتاری و روزمره بسیار نزدیک است. آنها معتقدند که برای ارائه مقصود به جای بیان مستقیم باید از عنصر «خیال» بهره گرفت. ایماژیسم با صور خیال سنّتی، (تشبیه و استعاره) تفاوت‌های آشکاری دارد. تی.اس. الیوت از بنیان‌گذاران این مکتب ادبی است.

قوّه‌ی بینایی، یکی از ابزاری است که انسان برای ایجاد ارتباط به کار گرفته است. یکی از راه‌های دریافت زیبایی، خوانش خلّاق است که با گذر از سطح و زبان به تصویر می‌رسد. بحث تصویر، مسأله‌ای نظری است و مسائل نظری هر لحظه با رشد شعور و تکامل شناخت بشر، تغییر و تحوّل می‌یابد و شامل مصادیق مختلف می‌گردد. ماهیّت مشترک تخیّلی بودن شعر و تصویر، به پیچیده شدن این بحث منجر شده است و تمایز تصویر به‌عنوان یکی از عناصر مستقل را دشوار کرده است. ایجاد شناخت و درک از مسیر تصویراندیشی و گرایش به آن، گاه به کشف ناشناخته‌هایی منجر می‌شود. مفاهیمی که با تعاریف و توصیفات، قدرت انتقال ندارند، با یاری تصویر منتقل می‌شوند. فرآیند تصویر، ابزاری جهت شناخت هنری و پرورش خلّاقیّت است. با حفظ ماهیّت اصلی تصویر می‌توان آن را به‌عنوان عنصری مستقل بررسی کرد و با اشاره و احاطه به آنچه درباره‌ی تصویر گفته شده است، پرسش‌هایی مطرح کرد: آیا می‌توان تصاویر را با خصوصیّاتی متمایز از هم طبقه‌بندی کرد؟ تصور چه جایگاهی در شکل‌گیری تصاویر شعری دارد؟ چه عناصری در تفکیک تصویر مستقل از انواع دیگر آن، دخیل است؟ از مطالعه‌ی تصاویر مستقل، به چه نتایجی دست می‌یابیم؟

از واژه‌ی تصویر که در زبان و ادب فارسی، واژه‌ای معادل «ایماژ» است، اوّلین‌بار محمدرضا شفیعی کدکنی به‌لحاظ مفهومی و تخصصی در کتاب «صور خیال» استفاده و تعریف کرد. وی در این کتاب در

تعریف تصویر این‌گونه آورده است: «تصرّف 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.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷) دیگران نیز به تناسب، تعاریفی از آن ارائه کردند که به تعدادی از آنها اشاره می‌شود: «تصویر، هرگونه کاربرد زبان مجازی است که شامل همه‌ی صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل، حس‌آمیزی، اسطوره و... شود.» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۴۵) «مراد از تصویر، چیزی است که اروپاییان به آن ایماژ و گذشتگان ما به آن تشبیه، استعاره و مجاز گفته‌اند.» (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۲۰۵) «ایماژ یا تصویر خیال در اصطلاح ادبی، اثری ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی است که به وسیله‌ی کلمه، عبارت یا جمله‌ی نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربه‌ی حسّی او به وسیله‌ی آن به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۴)

نکته‌ی مهم درباره‌ی تصویرگرایی این است که ایماژیسم در واقع نوعی خلق و آفرینش هنری است که نویسنده یا شاعر با تمسّک به آن، جهانی تازه در عرصه‌ی هنر را می‌آفریند. چنان‌که دکتر زرین‌کوب در این رابطه معتقد است: «تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به وسیله‌ی آن، شاعر به کلمات و اشیا، رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آنها می‌نهد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند.» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰)

برخی دیگر از نویسندگان، ایماژیسم را معادل ترسیم‌گری شعور و احساسات انسانی تلقی می‌کنند: «تصویر عبارت از نحوه‌ی خاصّ ظهور یک شیء در شعور انسانی است یا به طریق اولی، تصویر، طریقه‌ی خاصّی است که شعور انسانی به وسیله‌ی آن، یک شیء را به خود ارائه می‌دهد.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۳) برخی دیگر از نویسندگان، ایماژیسم را ایجاد نوعی تصرّفات بیانی و القای آن در ذهن خوانندگان می‌دانند: «تصویر، توصیف تخیّلی یا مقایسه‌ای تخیّلی است که منجر به ایجاد نقشی در ذهن خواننده یا شنونده می‌شود. در مباحث ادبی، خیال و تصویر در برابر ایماژ، به مجموعه تصرّفات بیانی و مجازی‌ای اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات، تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد.» (داد، ۱۳۸۲: ۱۳۹) به‌طورکلّی خیال و تصویر هنگامی رخ می‌نماید که حادثه‌ای در منطق عقلی و عمومی کلام به وقوع پیوندد و جایش را به نوعی مجاز بدهد. (احمد سلطانی، ۱۳۷۰: ۸) لذا می‌توان در نهایت اذعان داشت که تصویر، صورتی است از طبیعت که در آیینه‌ی ذهن منعکس می‌شود. (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۵۸)

بنابراین از میان تعاریف زیاد صورت‌گرفته درباره‌ی مفهوم تصویر، چنان‌که تعریف شفیعی کدکنی را به‌مثابه تعریف بنیادین پذیرا باشیم و از سویی دیگر، افسون شاعرانه و یا به عبارتی عاطفه (ولک، ۱۳۵۷: ۴۳) را به‌عنوان کلیدی‌ترین عنصر شعری در نظر بگیریم، آنگاه بایستی اذعان داشت که مادامی که مفاهیم ادبی با عاطفه یا همان افسون شاعرانه ممزوج نگردد، نمی‌تواند به درون قلمرو شعری وارد گردد. به دیگر سخن، عاطفه و خیال شاعرانه در مفهوم کلیدی تصویرسازی در شعر می‌باشند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۷۰) از طرفی، ذکر این نکته نیز اهمّیّت بالایی دارد که تصاویر شعری با توجّه به میزان و عمق عاطفه‌ی شاعران و شمّ خیال آنان با یکدیگر متفاوت است. به بیانی دیگر، یک شاعر به هر میزان در آثار ادبی خود از میزان بالاتری از عاطفه، تخیّلات قدرتمندتر و نیز اغراق‌های شاعرانه، بهره‌های بیشتری ببرد، به‌مراتب تصاویر شاعرانه و نیز تأثیرات وی بر مخاطبان از عمق بالاتری برخوردار خواهد بود. به همین جهت است که میزان کمّی و کیفی تخیّلات شاعرانه و عاطفی، دو عنصر مهمّ و تعیین‌کننده‌ای است که تصاویر شعری برای موفّقیّت و ماندگاری خود بدان نیازمندند. این اهمّیّت تا آنجایی است که برخی از منتقدان ادبیات معتقدند که اصولاً واقعیّت ادبیات تنها در دل تخیّلات بشری نهفته است (فرای، ۱۳۶۳: ۶۰) و تخیّلات ادبی بدون مفاهیم عاطفی نه‌تنها مفاهیمی بی‌روح بوده، بلکه در اثرگذاری بر مخاطبان، راه به جایی نخواهد برد.

۴- یافته‌ها و بحث

۴-۱- تصویرهای خیالی شعر ملک‌الشّعرای بهار

واکاوی ایماژیسم و تصویرسازی در تخیّلات شاعرانه، یکی از موضوعات محوری و اثرگذار در ادبیات است که عمده‌ی هدف آن، تجزیه و تحلیل و نیز بررسی سطوح مختلف تخیّلات شاعرانه در تصاویر است. در این رابطه، مقاله‌ی کنونی نیز با محوریّت قرار دادن کیفیّت و اثرگذاری تصاویر شاعرانه ملک‌الشعرای بهار، درصدد گذار از لایه‌ی سطحی تخیّلات شاعرانه وی به لایه‌های عمیق آن است. در این راستا، نویسندگان پس از تبیین لایه‌های مختلف تصاویر شاعرانه‌ی این شاعر، در دو سطح (تصاویر سطحی و عمیق) با ذکر مثال‌هایی به این موضوع مهمّ خواهند پرداخت که: پیچیدگی و عمق تصاویر شاعرانه‌ی شاعر - که در تحقیق حاضر، شاعر موردنظر ملک‌الشعرای بهار است - به‌صورت مستقیم با ذهنیّت شاعر مرتبط است؛ به این صورت که ایماژیسم شاعر در ادامه به‌نوعی سبک‌های هنری و شعری وی را نیز شکل خواهد داد.

یکی از تواناترین و پرنفوذترین شاعرانِ عصرِ مشروطیّت، ملک‌الشعرای بهار (۱۲۶۵-۱۳۳۰هـ‌ش) است. اقتدار او در سخنوری همین بس که ادیبان زمان در نوجوانی، چهار واژه‌ی آینه، ارّه، کفش و غوره را به او می‌دهند و از وی می‌خواهند که با آن کلمات فی‌البداهه دو بیت شعر بگوید. بهار ارتجالاً این رباعی را می‌سراید که دارای دو تشبیه و دو کنایه است:

چون آینه نورخیز گشتی احسنت
چون ارّه به خلق تیز گشتی احسنت
در کفش ادیبان جهان کردی پای
غوره نشده مویز گشتی احسنت
(بهار، ۱۳۶۸: ۲۳)

او که از چهارده سالگی در مجامع آزادی‌خواهان شرکت می‌کرده است، (آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ۱۲۴) بعد از پدر، ملک‌الشّعرای آستان قدس می‌شود و به‌زودی به مشروطه‌خواهان می‌پیوندد و هنر خود را در خدمت آزادی و انقلاب قرار می‌دهد. تخیّل بهار، ادامه‌ی تخیّل شعرای پیشین است و در همان حوزه ضمن تتبّع آثار قدما، به آفرینش تصویرهای مستقل‌تر و مضامین تازه می‌پردازد و این کوشش او برای نوآفرینی، در دیوانش مشهود است.

در سال ۱۳۰۱، بهار چکامه‌ای دوبیتی (یعنی چهارپاره) و به سبک جدید می‌سراید و در آن از تأثیر وراثت و سایر رموز اسرار خلقت سخن می‌گوید: چیست هستی، افقی بس تاریک/ و اندران نقطه‌ی شکّی مشهود. (بهار، ۱۳۶۸: ۳۷۲) به دنبال این شعر است که شعر معروف «سرود کبوتر» را می‌سراید:

بیایید ای کبوترهای دلخواه
بدن کافورگون پاها چو شنگرف
بپرید از فراز بام و ناگاه
به گرد من فرود آیید چون برف
سحرگاهان که این مرغ طلایی
فشاند پر ز روی برج خاور
ببینَمتان به قصد خودنمایی
کشیده سر ز پشت شیشه‌ی در
(همان: ۳۷۳)

بهار در این شعر، اضافه بر نوآوری در انتخاب قالب، برای ابداع تصاویر تازه نیز می‌کوشد و در کنار شعرهای چارپاره که تعدادشان زیاد نیست، به سرودن قصیده‌هایی غرّا می‌پردازد. او هرگونه تجدّد در ادبیات را می‌پذیرد، مشروط بر آنکه اصول و سنّت‌های قدیم محفوظ بماند. نوشته‌اند که بهار در آخر عمر برای گویندگان، آزادی بیشتری قائل می‌شود و «حتّی آنان را از سرودن شعر سفیدِ بی‌قافیه منع نمی‌کند» (آرین‌پور، ۱۳۵۱، ج۲: ۳۳۸) ولی خود به سبک خراسانی وفادار می‌ماند و این سنت شعری را به کمال می‌رساند. او در همان شعر از «خنجر مژگان» و «ساعد سیمین» هم سخن می‌گوید. بهار در آن زمان بیست‌ساله است و این قصیده را به‌عنوان امتحان شاعری می‌سراید. او شاعری است که برای اثبات شاعری‌اش، آزمون‌های گونه‌گونی را گردن می‌نهد. شاعر پس از صدور فرمان مشروطیّت، این تصویر پیوندی یا تلفیقی را در شعر می‌آورد:

انگور شد آبستن، هان ای بچه حور
برخیز و به گهواره فکن بچّه انگور
اکنون شده آبستن و بر گردش هر روز
چون قابلگان آمده یک قافله زنبور
(بهار، ۱۳۶۸، ج۱: ۱۱۸)

بهار در سال ۱۳۰۹ در پایان قصیده‌ای، از تصویرهای کهنه و تکراری انتقاد می‌کند و تصویر مکرّر را اگر قند هم باشد، باعث رنجیدن خاطر می‌داند:

بهارا همّتی جو، التفاتی کن به شعر نو
که رنجیدم ز شعر انوری و عرفی و جامی
مکرّر گر همه قند است، خاطر را کند رنجه
ز بادامم بد آید بس که خواندم چشم بادامی

منظور بهار از «شعر نو»، نوآوری در مضمون و انقلابی در صور خیال است و ظاهراً با شعر نو که بعدها به وسیله‌ی سنّت‌شکن بزرگ ادبیات فارسی (نیما) پایه‌گذاری شده، تفاوت دارد.

ملک‌الشّعرا، بدین‌سان دلگیری‌اش را از «چشم بادامی» که نماینده‌ی تصاویر رنگ‌باخته و بی‌فروغ و کلیشه‌شده است، اظهار می‌دارد. او در سال ۱۳۱۲هش به هنگامی که در زندان است، شعری به نام «شباهنگ» در قالب چهارپاره و به طرز برخی از اشعار مغرب‌زمین می‌سراید:

برشـــو ای رایت روز از در شـــرق
بشکف ای غنچه‌ی صبح از بر کوه
دهـر را تـاج زر آویـز بـه فـرق
کامدم زین شـــبِ مظلم به ســـتوه
مـاه چـون بـیـوه‌زنـان پـوشـــیـده
بـه حجـاب ســـیـه انـدر، همـه تن
ســـخت پوشـــیده جمال از دیده
تـا نـدانـنـد کـه پیرســـت آن زن
(بهار، ۱۳۶۸، ج۱: ۵۹۱)

این شعر از زندان‌سروده‌های بهار است و شب مظلم در آن می‌تواند هم شبِ زندان باشد و هم سمبل زندگی سیاه و خفقان و وحشت مردم ایران در زمان او. بهار افزون بر نوآوری در تصویر، با نگاهی تازه به طرح مسائل و مشکلات اجتماعی زمانش می‌پردازد. در این بند از همان شعر، از بیداد شب، شکوه می‌کند:

از تو و تیرگی‌ات داد ای شـــب
که دلم پاره شـــد از واهمه‌ات
زین سیه‌کاری و بیداد ای شب
بـه کجـا برد توان مظلمـه‌ات
(همان: ۵۹۲)

پیداست که شیوه‌ی بیان در این شعر با چگونگی بیان در اشعار صریحی مثل بیت زیر کاملاً تفاوت دارد:

شاهی که بس به مردی خود افتخار کرد
همچون زنان ز هیبت دشـــمن فرار کرد
(همان، ج۲: ۱۲۳۲)

ارائه‌ی مستقیم صورت‌گرفته و تشبیه رضاخان به زنان ترسو با همه‌ی نفرتی که برمی‌انگیزد، از نظر هنری، تکراری و فاقد ارزش به نظر می‌رسد. ولی زیبایی شعر «شباهنگ» با کیفیت بیان تصویری ارتباط

دارد و راز زیبایی شعر، در ارائه‌ی غیرمستقیم و در نتیجه هنری بودن آن نهفته است. اگر استاد بهار، شعر اوّلی را بدین شکل می‌سرود، آن را تبدیل به نظم کرده بود:

از تو و از ستمت داد ای (شاه)
که دلم پاره شد از واهمه‌ات
زین سیه‌کاری و بیداد ای (شاه)
به کجا برد توان مظلمه‌ات

ملاحظه می‌شود که تعویض واژه‌های مجازی با کلمات حقیقی، بیان شعر را مستقیم و غیر هنری می‌کند. بهار به تفاوت بین شعر و نظم کاملاً آگاهی دارد و در تعریف آن دو، قطعه‌ای می‌سراید که مضمون آن بیانگر عقیده‌ی مترقّی او در شعر و شاعری است.

شعر دانی چیست مرواریدی از دریای عقل
شاعر آن افسونگری کاین طرفه مروارید سفت
صنعت و سجع و قوافی هست نظم و نیست شعر
ای بسا ناظم که نظمش نیست الّا حرف مفت
شعر آن باشد که خیزد از دل و جوشد ز لب
باز در دل‌ها نشیند هر کجا گوشی شنفت
ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت
وی بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت

(همان: ۱۲۱۳)

با این همه در چکامه‌هایی که خود به مناسبت‌های مختلف می‌سراید، نظم‌های فاقد تخیّل هم فراوان می‌آورد:

گرچه کس رای نداده است ولی از صندوق
خود به خود رای برون آمده پنجاه هزار
ز آنکه نظمیه ز حمّال و ز مزدور بسی
برده و رای گرفتند یکی چندین بار

(بهار، ۱۳۶۸، ج ۱: ۴۷۴)

اما هنگامی که پای در رکاب توسن خیال می‌کند، دستورالعمل شاعری را به حق به کار می‌بندد:

کوه از درخت گویی مردی مبارز اســـت

پرهای گونه‌گون زده چون جنگیان به خود

(همان: ۶۸۳)

می‌بینیم عنصر تصویر با همه‌ی زیبایی‌اش، سنّتی است، زیرا در زمان بهار، مبارزان کلاه‌خود پردار بر سر نمی‌گذاشته‌اند، مگر در نمایش‌ها و شبیه‌خوانی‌ها. چنان‌که اشاره شد، در میان تصاویر شعری بهار، تصاویر کلیشه‌ای هم یافت می‌شود و این مسأله هرگز نوجویی این شاعر بزرگ را نفی نمی‌کند. برخی از تصاویر شعر بهار آن‌قدر طرفه و بدیع است که می‌توان با قطع و یقین گفت که آن همه را طبع خلّاق و تصویرگرای او آفریده است. تصاویر تازه و رنگین او در شعرهایی مثل «دماوندیّه»، «جغد جنگ»، «سرود کبوتران» و نظیر آن‌ها یافت می‌شود.

ملک‌الشّعرا در شعرش از انواع صور خیال سود می‌جوید. او مجاز مفرد مرسل را اضافه بر هدف زیباسازی شعر، برای بیان مقاصد سیاسی و اجتماعی و مبارزه با دشمنان ایران انتخاب می‌کند و به دشمنان با نام‌های مجازی زاغ و زغن، خس و خار، مار، جغد، خرس، گاو، گرگ و پلنگ و لاشخور، خوک، شغال، خر، خفاش و بوف و از این قبیل می‌تازد. او آزادگان و وطن‌خواهان را با مجازهایی مانند سنبل، سوسن، ریحان، سمن، هزار، بلبل، گلبن و مرغ گرفتار توصیف می‌کند.

۴-۲- سطوح تصویر در شعر بهار

در تقسیم‌بندی و تفکیک تصویرها می‌توان از دو نوع نام برد. نخست دسته‌بندی بر اساس برون‌گرایی و درون‌گرایی (تصاویر سطحی و عمقی) و دوّم، تقسیم‌بندی بر اساس کارکرد (تصاویر اثباتی و اتفاقی). (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۶۲) ازآنجاکه مقاله‌ی کنونی، مساعی خود را معطوف به بررسی سطوح خیالات و تصاویر شاعرانه اشعار بهار قرار داده است، از یک‌سو سطح و عمق اشعار را مطمح نظر قرار داده است و از سویی دیگر، تصاویر اثباتی و اتّفاقی را نیز بررسی می‌کند.

۴-۲-۱- تصاویر از منظر برون‌گرایی و درون‌گرایی

به‌طورکلی تصاویر شاعرانه بسته به نوع کارکرد تخیّلی آنان از تصاویر سطحی به سمت تصاویر عمقی ارتقا می‌یابند. تصاویر سطحی، ساده‌ترین تصاویر شاعرانه تلقی می‌گردند، چراکه اینگونه تصاویر اصولاً سطوح نازل و پایینی از تخیّلات شاعرانه را در خود جای داده‌اند. (هاوکس، ۱۳۷۷: ۷۴) از طرفی، تخیّلات

موجود در آن‌گونه تصاویر از نوع تخیّلات عام یا اوّلیّه هستند. این نوع از تخیّلات، حاصل مساعی ذهنی شاعران در ارائه‌ی تصاویر اوّلیّه از اشیا هستند که پس از شنیدن در ذهن تداعی می‌گردند. همچنین بایستی اذعان داشت که این نوع از تخیّلات شاعرانه، غیر ارادی بوده، به پایین‌ترین سطوح ادراکی مربوط می‌گردد. وصف شاعر نیز ابتدایی‌ترین و پایین‌ترین ارتباط شاعر با جهان اطراف اوست.

وصف نیز ضعیف‌ترین و ابتدایی‌ترین حالت ارتباطی شاعر با اشیا و جهان اطراف اوست. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۷۰۹) برای مثال ملک‌الشعرای بهار با بهره‌گیری از این نوع وصف، در وصف ایران این‌گونه ابراز می‌دارد:

ای خطه ایران مهین، ای وطن من
ای گشته به مهر تو عجین جان و تن من
ای عاصمه دنیی آباد که شد باز
آشفته کنارت چو دل پر حزن من
دور از تو گل و لاله و سرو و سمنم نیست
ای باغ گل و لاله و سرو و سمن من

(بهار، ۱۳۶۸، ج۲: ۴۹۳)

نکته‌ی مهمّ اینکه عموماً بسامد این‌گونه تصاویر (سطح) در شعر شاعران زیاد نیست؛ زیرا ازآنجایی‌که عرصه‌ی شعر، عرصه‌ی کلام مخیّل شاعران است، آنان همواره درصدد تصویرآفرینی‌هایی هستند که دارای زیبایی بیشتری باشد تا در نهایت از اثرگذاری قابل توجهی نیز برخوردار گردد. درست به همین سبب است که شاعران با تعمیق بار عاطفی واژگان و ایجاد تحوّلی عمیق در بار معنایی و مفهومی آنان، سعی در اغنای هرچه بیشتر مفاهیم ادبی داشته‌اند. (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۳) چنان‌که زرّین‌کوب در مجموعه مقالات خود این‌گونه اذعان داشته است: «تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به وسیله‌ی آن، شاعر به کلمات و اشیا، رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آنها می‌نهد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰)

نکته حائز اهمّیّت دیگر آنکه شاعران حتی در عرصه‌ی تصاویر سطحی، قلمرو و فضای شاعرانه‌ی خود را در یک راستای واحد و ثابت حفظ نمی‌کنند، بلکه در اکثر مواقع، شاعران در بادی امر، شعر خود را با تصاویر سطحی آغاز کرده، در ادامه وارد فضاهای تصویرسازی عمیق می‌شوند، تا به خلق تصاویر عمیق

مبادرت نمایند. از این‌رو شعرهای محدودی وجود دارد که به‌لحاظ فضای تصویری، از ابتدا تا انتها بر یک سطح ساده‌ی تصویری متمرکز گردیده باشد. (ر.ک: علوی‌زاده و وحدانی‌فر، ۱۳۹۶)

درباره‌ی تصویر عمیق نیز باید خاطرنشان نماییم که اساساً یک شعر یا اثر هنری، در راستای ایجاد تأثیر هرچه بیشتر در ذهن مخاطبان و نیز ماندگاری در گذر زمان، باید از حیث عاطفه‌ی شعری و نیز تخیّلات شاعرانه از عمق بالاتری برخوردار باشد و این مسأله نیازمند آن است که شاعر آگاهانه مخاطبان خود را هرچه بیشتر به سمت‌وسوی فضاهای انتزاعی سوق دهد. چنان‌که برخی از صاحب‌نظران حوزه‌ی ادبی معتقدند: «آثار هنری به‌صورت عام و آثار شعری به‌صورت خاص بایستی نشان‌دهنده‌ی درجه‌ای از ابهام و پیچیدگی‌های ناشی از انتزاعی بودن باشند.» (رید، ۱۳۷۸: ۱۶)

بنابراین در روند ایجاد ابهام و پیچیدگی، شاعر بایستی به‌صورت هرچه بیشتر، بر تعمیق لایه‌ی میانی زبان خود بیفزاید. لایه‌ای که تمام دستگاه تصویرگری شاعر در آن قرار دارد، همان لایه‌ای است که زبان شعر را از زبان روزمره تفکیک نموده، صنایع شعری در آن تشکیل می‌شود. (زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۱) در این فرایند، سیر استعلایی تصویرگری از فضای حسّی به عالم ذهنی را این‌چنین می‌توان تبیین نمود: تشبیه حسّی در پایین‌ترین درجه‌ی ادراکات حسّی جای دارد. پس از آن، استعاره‌ها از تشبیه درونی‌تر برخوردارند. سپس تمثیل در مرحله‌ی بالاتری که ساحت عقلانیّت است، قرار می‌گیرد و در نهایت این نماد است که در بالاترین مرحله‌ی فعالیّت ذهنی جای می‌گیرد. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۲۷۳-۲۷۴)

بنابراین می‌توان این‌گونه اذعان داشت که حیطه‌ی تصاویر عمقی، کاربردهای مجازی زبان است که تصاویری عمیق را در خود قرار می‌دهد. «صناعات و آرایه‌هایی مثل نماد، تمثیل رمزی، حس‌آمیزی، پارادوکس، اسطوره، تلمیحات اساطیری و...، شگردهای تصویرپردازی ادراکات ژرف و عمیقند.» (همان: ۶۷) بنابراین تصویر اعماق، نقطه‌ی مقابل تصویر سطح است که مبهم و کاملاً پیچیده بوده، به سبب خیال‌ورزی‌های عمیق شاعر، تکاپو و تلاش ذهنی دوچندانی را می‌طلبد و درک این‌گونه از تصویرها، لذّت‌های خاص خود را برای خواننده به همراه می‌آورد. در واقع شاعران در تصاویر اعماق با کمک می‌بینند، نه آنگونه که هستند. (صفا، ۱۳۶۹، ج۵: ۵۶۲)

این تصویرها از سطح ادراکات حسّی فراتر می‌روند. خواننده در مواجهه با این تصاویر عمیق، برای آنها، مصادیق خارجی نمی‌یابد؛ زیرا این تصاویر با حواس پنج‌گانه قابل درک نیستند. او در این میان، تنها با سپردن این تصویرها به عالم خیال و عاطفه به درک آنها نایل می‌شود. تصاویر اعماق را باید در

قلمرو «تخیّل ثانویّه» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۷۳- ۷۴) و روابطی عاطفی همچون «همدلی، یگانگی و حلول» جست‌وجو کرد. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۷۰) از جمله‌ی این تصاویر در شعر معاصر می‌توان با گزینش‌هایی عامدانه از تصاویری با سطوح مختلف یاد کرد که بسته به درجه‌ی تخیّل و بار عاطفی نهفته در آنها، باید برای درک بهتر، از مرحله‌ی حسّ گذشت و به قلمرو فراحسّ و دنیای خیالات رسید.

بس کن از این مکابره‌ای غوک ژاژخا
خامش، گرت هزار عروسیست، ور عزا
ای دیو زشت‌روی، رخ زشت را بشوی
ورنه در آب جوی مزن بیش دست و پا
آن غوک سبزپوش بر آن برگ پیلگوش
جسته کمین خموش و دو دیده سوی سما
چون زاهدی عنود، به سجّاده‌ی کبود
برکرده از سجود، سر و روی با خدا
گر بگذرد ز پیشش، پروانه‌ای ضعیف
بر وی کمین گشاید، آن زاهد دغا
بی‌رنج گیر و دار بیوباردش به قهر
چونان که آدمی را اوبارد اژدها
یک مرغ سر به زیر پر اندر کشیده است
مرغی دگر نوا به فلک برکشیده است
یک مرغ سر به دشنه‌ی جلاد داده است
یک مرغ از آشیانه خود سر کشیده است
یک مرغ، جفت و جوجه به شاهین سپرده است
یک مرغ جفت و جوجه ببر در کشیده است
یک مرغ، پر شکسته و افتاده در قفس
یک مرغ، پر به گوشه‌ی اختر کشیده است

در نمونه‌هایی که آورده شد، تصویرآفرینی‌های متنوّع، بدیع و در عین حال ماندگار شاعر در قلمرو ناپیداکرانه‌ی کاربردهای مجازی زبان به‌ویژه حوزه‌ی تشبیه، اسنادهای مجازی و تشخیص شکل گرفته است. در نمونه‌های پیش رو، شبکه‌های تصویری دیگری آورده می‌شود که با کاربرد استعاره، سطح عمیق‌تری از خیال را در خود جای داده است. استعاره به مراتب از تشبیه هنری‌تر و پرورده‌تر است؛ (کزازی، ۱۳۷۰: ۹۷) چنان‌که سخنوران اروپایی از حیث زیبایی و تأثیر، از آن با عنوان «ملکه‌ی تشبیهات مجازی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۱۱) یاد کرده‌اند. از سوی دیگر استعاره، کارکردها و موارد استعمالی خاصّ خود را دارد که آن را از تشبیه برجسته‌تر می‌سازد. استعاره را می‌توان برای اهدافی چون «وضوح، ایجاز، پرهیز از رکاکت، بزرگ‌نمایی، کوچک‌نمایی و تزیین» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱) به کار برد. گاه تصاویر اعماق در قالب اسطوره و تلمیحات اساطیری شکل می‌گیرد. به باور فروید، اسطوره‌ها، حاصل فرافکنی بخش ناخودآگاه ذهن انسان است. (روتون، ۱۳۷۸: ۲۸) از این‌رو باید ریشه‌ی خلق این تصاویر را در اعماق روان و ناخودآگاه شاعران جست؛ تصاویری مانند:

مهرگان آمد به آیین فریدون و قباد
وز فریدون و قباد اندرزها دارد به یاد
گوید ای فرزند ایران، راستگویی پیشه کن
پیشه‌ی ایران چنین بود از زمان پیشداد
در چنین روز گرامی، هدیه‌ای آمد ز هند
هدیه‌ای عالی ز سوی پارسی‌زادان راد
طرفه تندیسی فرستادند از هندوستان
زان حکیم پاک‌اصل و شاعر دهقان‌نژاد
نصب گشت اینجا به امر خسرو ایران‌زمین
روز عید مهرگان، جشن فریدون و قباد
(بهار، ۱۳۶۸، ج۱: ۲۶۱)

شد سیه‌مست بلاهشیار، تاکستان کجاست؟
پاکباز خفته شد بیدار، پاکستان کجاست؟
هند و ایران دیولاخ فتنه و آشوب کشت

رام چند دیو کش کو؟ رستم دستان کجاست؟
اهل مشرق پیر و برنا یار و هم‌دست همند
همّت یاران چه شد؟ اقدام همدستان کجاست؟
باغ و بستان فضایل بود روزی آسیا
عندلیبان را چه شد؟ آن باغ و آن بستان کجاست؟
بزم کرد آلود ما محو سکوت قرن‌هاست
جوش مطرب، نوش ساقی، نعره‌ی مستان کجاست

(همان: ۱۸۳)

درهم‌آمیزی جان و هستی بهار با جان وطن، آنچنان تنگاتنگ است که گاه عناصر و مظاهر مادّی و ملموس «وطن» همچون خاک و آسمان و غیره نیز رنگ عواطف او را می‌گیرند و در لحظه‌هایی شاعرانه، برای نمونه خاک وطن همچون اشک بهار، خونبار شده و رنگ ارغوانی به خود می‌گیرد:

چون ز مژگان برگشایم خون به درد زاد و بوم
ارغوانی حلّه پوشد خاک مشک‌اندای او
از نهیب آه من، بیدار ماند تا سحر
آسمان با صدهزاران چشم شب‌پیمای او
کیمیای فکرت من ساخت زر از خاک راه
باز آن زر خاک شد از تاب استغنای او
خوشترست از سیم و زر در چشمم آن خاکی کز آن
بر دمد با کاسه‌ی زر، نرگس شهلای او

(همان، ج۲: ۴۷۹)

این گیرودار مرموز و زیبا میان وطن و بهار، هرچند سبب الهامات شاعرانه‌ی او گشته، شاعر از قِبَل این پیوند ژرف، زخم‌ها دیده و رنج‌ها کشیده است. از آن‌رو که او نبض آن وطن ستمدیده را در دست دارد، فراز و نشیب‌های هستی شگرف زادبوم از آن او می‌شود و دردها و زخم‌های رسیده بر پیکر وطن، پیکر او را نیز زخمی می‌سازد. اگر وطن، خار بر جگر و قفل بر دهان دارد، شاعر نیز همانند وطن، خار بر جگر و قفل بر دهان می‌گردد و کسی از راز و درد او جز همان هم‌زبان و هم‌درد او یعنی وطن، آگاه نیست:

نه هر که درد دیار و غم وطن دارد
به‌راستی خبر از درد و داغ من دارد
ز روزگار خرابم کسی شود آگاه
که خار در جگر و قفل بر دهن دارد
(بهار، ۱۳۶۸، ج۱: ۱۹۲)

رنج وطن، جان شاعر را می‌کاهد، از آن‌رو که خود را با او یگانه می‌بیند. اگر وطن در اسارت و نابودی است، شاعر نیز جان خویشتن را در بند و اسارت می‌بیند و از آن رنج و اسارت، بر خود و وطن تعزیّت می‌خواند:

ای خطّه‌ی ایران مهین، ای وطن من
ای گشته به مهر تو عجین، جان و تن من
دردا و دریغا که چنان گشتی بی‌برگ
کز بافته‌ی خویش نداری کفن من
بسیار سخن گفتم در تعزیّت تو
آوخ که نگریاند کس را سخن من
وانگاه نیوشند سخن‌های مرا خلق
کز خون من آغشته شود پیرهن من
(همان، ج۲: ۴۱۱)

سنگینی آن بار عاطفی و آن پیوند عمیق، بر ذهن و زبان بهار، تأثیری ژرف بر جای گذاشته و بازتاب آن را می‌توان در شکواییه‌ها و اندوه‌نامه‌ها و سرگذشت‌های منظومی که از خود بر جای گذاشته، مشاهده نمود. آری در شعر بهار، لحظاتی را می‌یابیم که او خسته از دست هیجانی که سر و جان او را در بر گرفته و زخمی و فرسوده از سوز و گداز آن انگیزه‌ی پرشور، خویشتن را مورد خطاب و عتاب قرار می‌دهد و قلم و قدم را دعوت به ترک غصّه‌ی زادبوم می‌کند:

ای غّصــه‌ی زادبوم بیرون شــو
بیرون شـو و روز خرّمی مشـمر
صـــد بار بگفتمت کزین مردم
بگریز و فزون مخور غم کشور
زان پیش که روزگار برگردد
بـرگـرد ز روزگـار دون‌پـرور
نشنیدی و نوحه بر وطن کردی
بـا نثری آتشـــین و نظمی تر
(همان، ج۱: ۲۸۸)

۴-۳- نگرش و تصویر

اصولاً شعرا یا نویسندگان در کلّیات آثار ادبی و هنری خود، گفتمان یا دیدگاه خاصی را قرار داده‌اند که با تمسّک به مجموعه‌ی وسیعی از آرایه‌های ادبی به یک انسجام خاصّی می‌رسند. البته بایستی توجه داشت که به هر میزان که مجموعه نگرش‌های سیاسی یا ایدئولوژیکی نویسنده یا شاعر در آثارش هویدا باشـد، به همان میزان از تصـاویر ادبی و آرایه‌های ادبی آن آثار کاسـته می گردد. به همین سـبب با ورود ایدئولوژی‌ها و نگرش‌های سـیاسـی، انحطاط زیباشـناسـی ادبی رقم خواهد خورد. لذا اشـعار سـیاسـی و ایدئولوژیک از اشعار و ادبیات حقیقی همواره متمایز بوده است؛ چراکه آثار ادبی همواره بر اولویّت‌های زیباشـناسـی محض تأکید داشـته، ولی آثار ایدئولوژیک همواره بر مجموعه نگرش‌ها و مبانی اعتقادی و ارزشی ارجحیّت می‌دهد. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۷۳)

در حقیقت می‌توان اینگونه اذعان داشت که آثار ایدئولوژیک اساساً درصدد ایجاد آثار هنری - ادبی و خلق تصـاویر ناب نیسـت؛ بلکه درپی انتقال آرا و نظریّه‌های جنبش فکری خود اسـت. به همین دلیل از توجه به آرایه‌ها و مقوله‌های هنری که در نهایت شـــعر را چندوجهی و نمادین می‌ســـازد، پرهیز می‌کند. «ایدئولوژی مسـلّط ازآنجاکه موضـع مشـخّص، اهداف و ارزش‌های روشـن و «عقاید مسـلم» دارد، زبانی روشـــن، تک‌معنا، قاطع و صـــریح می‌طلبد، به حدّی که گاه وضـــوح و قطعیّت در آن به قشـــریّت هم می‌انجامد. بنابراین آن دسـته از صـناعات بلاغی که سـبب ابهام و چندوجهی شـدن متن می‌شـوند، برای مقاصد ایدئولوژیک کارآمد نیستند. عموماً ایدئولوژی‌های حاکم از زبان مجازی که دلالت را چندوجهی

می‌کند، کمتر بهره می‌برند. مجازهای تشـویش‌آفرین و حیران‌کننده و چندمعنا مانند نماد، پارادوکس، تمثیل رمزی و آیرونی، گاه به نوعی هرج‌ومرج معنایی می‌انجامد که ممکن است اساس توافق‌های گروه اجتماعی را سست کند. عناصری مانند استعاره، نماد، تمثیل‌های رمزی و پارادوکس و تهکّم و طنز، متن را متشـابه می‌کنند. متن متشـابه ازآنجاکه معنایش متکثّر اسـت، مورد توافق جمع نیسـت. حال آنکه گروه ایدئولوژیک، متن را به‌منزله‌ی اعلانیّه یا مرام‌نامه می‌بیند که باید بر هم‌سـویی و وفاق جمعی گروه تأکید کند، قاطع، واضـح و تک‌معنا باشـد و یک تبیین قاطعانه از جهان و همه‌ی امور آن ارائه کند.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۶۲)

این در حالی است که یکی از مسائل اساسی پیرامون محیط اجتماعی و جغرافیایی شاعر، تبعیّت وی از شرایطی است که در برهه‌ی خاصّ تاریخی - اجتماعی از سوی جامعه‌ی ادبی یا جامعه‌ی سیاسی به وی تحمیل می‌شود. از این‌رو است که شاعر گاه به سرایش اشعاری روی می‌آورد که با توجّه به تمایلات فکری - هنری، دارای مشخّصه‌های منحصربه‌فرد و مطابق با جریان خاصّ موردنظر است. در این شرایط، سطح بلاغی با افول روبه‌رو است. «شعری که برای تبلیغ و مدح سروده شود، مسلماً واقعیّتی ندارد و هرگز متضمّن تمایلات و عواطف و افکار وسیع بشری نیست؛ زیرا برای طبقه‌ی خاصّی گفته می‌شود.» (شجیعی، بی‌تا: ۱۴) شعرا، ساخته‌ی محیط اجتماع و نتایج و اسباب آن می‌باشند؛ زیرا محیط ادبی نمی‌تواند از محیط اجتماعی برکنار باشد. احساسات و عواطف شاعر که شعر ترجمان آن است، مولود محیط اجتماعی و خانوادگی و حتّی جغرافیایی شاعر می‌باشد. (همان: ۳-۱۲) فقدان تصویر برجسته و بلیغ در اشعار ذیل مشهود است:

به هوش باش که ایران تو را پیام دهد
تو را پیام به صد عزّ و احترام دهد
نسیم صبح که بر سرزمین ما گذرد
ز خاک پاک نیاکان، تو را سلام دهد
پیام مام جگرخسته را ز جان بشنو
که پند و موعظه‌ات با صد اهتمام دهد
دو چشم مام وطن ز آفتاب و مه به سوی ماست
وزین دو دیده به ما کسوت و طعام دهد

به ما خطاب کند با دو دیده‌ی خونبار
که کیست آنکه به من خون خویش وام دهد
وطن به چنگ لئام است، کو خردمندی
که درس فضل و شرافت بدین لئام دهد
(بهار، ۱۳۶۸، ج۱: ۱۱۶)

البتّه باید در نظر داشت که هیچ متن ادبی را نمی‌توان یافت که به‌طور کامل عاری از پیرایه‌ی تصاویر هنری و ادبی باشد؛ بلکه از سویی فردیّت خلّاق ادیب، مولّد زیبایی ادبی است: «هرچند ایدئولوژی، تکنیک‌ها و سبک‌های ادبی را برای بیان مقاصد خود فراوان به کار می‌گیرد، فردیّت خلّاق هنرمند، پای از مرزهای بسته‌ی ایدئولوژی بیرون می‌گذارد و منجر به خلق متن‌هایی می‌شود که متن خلّاقه‌ی ادبی را از متن عریان ایدئولوژیک متفاوت می‌کند. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۷۲) از سویی دیگر، هر نگرش ایدئولوژیک هنری - ادبی، گونه‌ای از ابزار هنری را در جهت معرّفی خود به خدمت می‌گیرد: «هر الگوی ایدئولوژیک، آرایه‌های بیانی و گونه‌های ادبی خاصی را به خدمت گیرد که متناسب با محتوا و اهداف آن است.» (همان: ۳۶۱) به همین خاطر است که نگرش شاعر در نهایت، تصویرهای منحصربه‌فرد خود را می‌آفریند:

ای دیو سپید پای در بند
ای گنبد گیتی ای دماوند
از سیم به سر یکی کله‌خود
ز آهن به میان یکی کمربند
تا چشم بشر نبیندت روی
بنهفته به ابر، چهر دلبند
تا وارهی از دم ستوران
وین مردم نحس دیومانند
با شیر سپهر بسته پیمان
با اختر سعد کرده پیوند
چون گشت زمین ز جور گردون
سرد و سیه و خموش و آوند

بنواخت ز خشـم بر فلک مشـت

آن مشـــت تویی، تو ای دماوند

(بهار، ۱۳۶۸، ج ۱: ۱۲۷)

۴- نتیجه‌گیری

تصویرسازی‌های ادبی در قلمرو تخیّلات شاعرانه که از مباحث بنیادین و قابل توجّه در بلاغت امروزی است؛ به معرفی سطوح مختلف خیال در این تصاویر بپردازد. در این راستا پس از معرفی لایه‌های مختلف تصویر در دو حوزه‌ی تصویر سطح و تصویر اعماق و معرفی تصاویر اثباتی و اتّفاقی با ذکر نمونه‌هایی برای هر کدام، این نتیجه حاصل می‌شود که میزان پیچیدگی شبکه‌ی تصویری در شعر شاعران مختلف، ارتباطی مستقیم با شبکه‌ی ذهنی آنان دارد، به‌گونه‌ای که سطوح مختلف این تصاویر به‌تدریج جزء ویژگی‌های سبکی آن شاعران می‌شود. از مجموع بررسی‌هایی که با تمرکز بر تصاویر شعر امروز بهار به عمل آمد، این نتیجه حاصل می‌شود که میزان پیچیدگی شبکه‌ی تصویری در شعر وی، ارتباطی مستقیم با شبکه‌ی ذهنی‌اش دارد؛ به‌گونه‌ای که سطوح مختلف این تصاویر به‌تدریج جزء ویژگی‌های سبکی او می‌شود. آنچه در این میان تقریباً قطعی است، این واقعیّت است که شاعر از یک‌سو تمایل به برساختن تصاویری با لایه‌های چندگانه‌ی خیال دارد و از سویی دیگر نگران درک عمومی مخاطب است و سطح تصاویر شعری آنان در این کشمکش همیشگی شکل می‌گیرد.

یکی از جنبه‌های زیبایی اشعار محمدتقی بهار، تصویر است. ذهن خلّاق بهار در عرصه‌ی صورتگری، تخیّل و الهام را با هنرنمایی‌های کلامی، چنان درهم آمیخته که حالات عاطفی و نفسانی و برهان‌سازی‌های دشوار خود را عمدتاً در قالب عناصر تصویرساز تشبیه و استعاره جلوه‌گر ساخته است. در حوزه‌ی تشبیه، بیشتر از تشبیه فشرده یا بلیغ اضافی و تصاویر حسی به حسی بهره گرفته است. این نوع از تصاویر او، از تنوع برخوردارند. موضوع مشبه اغلب خود شاعر، ممدوح یا معشوق و گاه مفاهیم تجریدی و انتزاعی است، ولی موضوع مشبه‌به اغلب عناصر طبیعت و اشیاست. در عرصه‌ی استعاره‌های او، نوع کنایی (تشخیص) و مصرّحه مرشّحه، بیشترین بسامد را دارد. عناصر سازنده‌ی خیال او از لحاظ مستعارمنه، بیشتر طبیعت و اشیا و به‌لحاظ مستعارله، ممدوح یا معشوق و خود شاعر است.

منابع

احمدسلطانی، منیره (۱۳۷۰)، قصیده فنّی و تصویرآفرینی خاقانی شروانی، تهران: کیهان.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

افضلی، رضا (۱۳۷۱)، **بررسی صور خیال در شعر معاصر**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات، دانشگاه فردوسی مشهد.

الیوت، تی.اس (۱۳۹۴)، **منظومه‌ی سرزمین بی‌حاصل**، ترجمه حسن شهباز، تهران: علمی و فرهنگی.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۸)، **مجموعه کامل اشعار**، چاپ اوّل، تهران: مروارید.

بهار، محمدتقی (۱۳۶۸)، **دیوان بهار**، ۲جلد، به کوشش مهرداد بهار، چاپ چهارم، با افزوده و حروف‌چینی جدید، تهران: توس.

بهار، مهرداد (۱۳۷۰)، «بهار و سنّت‌گرایی و نوآوری»، **ماهنامه خاوران**، س۵، ش۶: ۱-۲۲.

داد، سیما (۱۳۸۲)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

دهقانی، علی و حسین رزی‌فام (۱۳۹۲)، «شعر ایماژیستی شمس لنگرودی و تأثیر سبک هندی، هایکو و کاریکلماتور در آن»، **زیبایی‌شناسی ادبی**، س۴، ش۱۷: ۳۱-۵۸.

رید، هربرت (۱۳۷۸)، **معنی هنر**، ترجمه نجف دریابندری، تهران: خوارزمی.

زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۴)، **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، چاپ دوّم، تهران: ثالث.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۷)، **مجموعه مقالات**، چاپ اوّل، تهران: علمی و معین.

..... (۱۳۶۴)، **شعر بی‌نقاب، شعر بی‌فروغ**، چاپ اول، تهران: محمّد علی علمی.

سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، **مکتب‌های ادبی**، تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۹)، **ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت**، تهران: توس.

..... (۱۳۷۵)، **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ ششم، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، **نگاهی به فروغ فرخزاد**، چاپ سوّم، تهران: مروارید.

..... (۱۳۸۲)، **نگاهی به سپهری**، چاپ هشتم، تهران: صدای معاصر.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، **تاریخ ادبیّات ایران**، ج۵، چاپ سوّم، تهران: فردوسی.

طاهری، حمید و مریم رحمانی (۱۳۹۰)، «تصویر در شعر سپید»، **ادبیات پارسی معاصر**، ش۲: ۵۷-۸۸.

عبدی، زهرا و دیگران (۱۳۹۴)، «ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی»، **زبان و ادب فارسی**، ۶۸(۲۳۱): ۵۹-۷۶.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶)، **بلاغت تصویر**، چاپ اوّل، تهران: سخن.

..... (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی**، تهران: سخن.

فرای، نورتروپ (۱۳۶۳)، **تخیّل فرهیخته**، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳)، **درباره ادبیّات و نقد ادبی**، تهران: امیرکبیر.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۰)، **زیبایی‌شناسی سخن پارسی**، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

مرتضایی، سید جواد و سید محسن حسینی وردنجانی (۱۳۹۶)، «خاقانی و ایماژیسم»، **ادب فارسی**، س۷، ش۱: ۱۱۳-۱۳۱.

موسوی، رقیه و نرگس محمدی بدر (۱۳۹۹)، «ایماژیسم در منظومه *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* از فروغ فرخزاد و منظومه *هیو سلوین مابرلی* از ازرا پاوند»، **پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی**، س۴، ش۹: ۵۰-۶۹.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳)، **واژه‌نامه هنر شاعری**، تهران: کتاب مهناز.

نوروزی، یعقوب (۱۳۹۸)، «تجربه‌های نو شفیعی کدکنی در ایماژیسم و شعر دیداری (کانکریت)»، **پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی**، س۳، ش۶: ۴۹-۶۹.

واقعه دشتی، سیده مائده (۱۳۹۷)، «بررسی تطبیقی اساطیر در شعر تی.اس. الیوت و فروغ فرخزاد»، **فصلنامه زبان و ادبیات فارسی**، دوره ۳، ش۱۸: ۱۵۹-۱۷۳.

ولک، رنه (۱۳۵۷)، **تاریخ نقد جدید**، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

هاوکس، ترنس (۱۳۷۷)، **استعاره**، ترجمه فرزان طاهری، تهران: مرکز.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۷)، **کاغذ زر**، تهران: علمی.

یوشیج، نیما (۱۳۸۹)، **مجموعه اشعار**، تدوین سیروس طاهباز، چاپ دهم، تهران: نگاه.

Illustration in the Poetry of Malek o' Shoara Bahar with an Emphasis on the School of Cubism

Mahdi Ziaratban[1]
Masoud Mahdian[2]
GholamAli Zare[3]

DOI: 10.22080/RJLS.2022.23757.1319

Abstract

Poetry has several components. The elements that make up poetry, externally or internally, depend on several factors, one of which is the image. With the help of words, the poet reproduces formal concepts of the world on the paper. Therefore, illustration is defined as the poet's conveyance of his desired images – either objectively and accurately, or surrealistically – with the help of words and phrases. This feature reflects contemporary developments in avant-garde art, especially Cubism. Although imagery isolates objects through the use of what Ezra Pound calls "clear detail," Pound's ideological method, in which objective examples are placed next to each other to express an abstraction, is similar to Cubism i.e. combining multiple views into a single image. In this article, the main purpose of the authors is to study literary imagery in the field of poetic imagination in the works of Mohammad Taghi Bahar, also known as Malek o' Shoara Bahar. The fundamental question of this article is the quality of Bahar's class-dependent poetic images from the point of view of his imagination, his perceptual levels, and the passage from the levels of poetic imagination to the deeper layers of his fantasies and illustration. In this regard, after introducing different layers of the image in the two areas of superficial and deeper images, it is concluded that the complexity of the image networking in Bahar's poetry is directly related to his cognitive networking in a way that different levels of such images gradually become his stylistic features. The research method is descriptive-analytic and the method of data collection is library based.

[1] Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Aliabad Katoul Branch, Aliabad Katoul, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Aliabad Katoul Branch, Aliabad Katoul, Iran. Corresponding author: mahdiyan@aliabadiau.ac.ir.
[3] Associate Professor of Persian Language and Literature, Golestan University of Medical Sciences.

Keywords: Malek o' Shoara Bahar, Image, Imagination, Superficial Image, Deep Image

Extended Abstract

Introduction

The study of poetic imagination is one of the ways to distinguish and share literary works. From this perspective, such a study ultimately clarifies the style and artistic value of the work and determines the degree of innovation and the use of the heritage of the past. In this research, we intend to study simile (one of the types of imaginary forms) in the poems of Bahar and to clarify his method of using poetic imagination through the use of simile.

Research Methodology

The research method of this article is descriptive-analytical.

Research Findings

Prevailing ideologies generally use less visual language, which makes meaning multifaceted. Use of complex and confusing words with multiple meanings such as symbol, paradox, symbolic allegory, and irony sometimes leads to a kind of semantic chaos that may weaken the basis of social agreement on a similar text which does not yield a single meaning. This is while the ideological group sees the text as a proclamation or ideology that should emphasize the group's collective consensus, be decisive and clear and have but a single-meaning, and provide a decisive explanation of the world and all its affairs. However, one of the main issues regarding the social and geographical environment of the poet is his adherence to the conditions that are imposed on him at a particular historical-social period by his immediate literary or political community. This is why the poet sometimes turns to writing poems that, according to intellectual-artistic tendencies, have unique characteristics and are in accordance with the specific spirit of the age. In these circumstances, the rhetorical level falls to a decline: a poem written for propaganda and praise is certainly not authentic and never involves the desires and emotions and the broader realm of human thoughts because it targets a certain class. Poets are born into and grow up in the society and interact with it all the time and are hence affected by it. Because the literary environment cannot be excluded from the social environment, the feelings and emotions of the poet are born out of the poet's social, family and even geographical environment.

Conclusion

Literary visualization in the realm of poetic imagination, which is one of the fundamental and noteworthy topics in modern rhetoric, introduces different levels of imagination in these images. The fundamental problem this article addresses is the dimensional quality of contemporary poetic images from the point of view of the poets' imagination and perceptual levels, passing through the superficial and middle layers of their imagination to the inner and deep layers and, hence, shedding light on the poets' abilities in the field of imagination. In this regard, after introducing different layers of the image in the two areas of superficial image and deeper image and introducing positive and incidental images by mentioning examples for each, it is concluded that the complexity of the image network in the poetry of different poets is directly related to the poet's cognitive networking in such a way that the different levels of these images gradually become one of the stylistic features of those poets. From all the studies that have focused on the images of Bahar's poetry, it is concluded that the degree of complexity of the visual network in his poetry is also directly related to his cognitive complexity. What is almost certain is the fact that the poet on the one hand tends to create images with multiple layers of imagination and on the other hand is concerned with the general perception of the audience. Different levels of poetic images are formed out of this constant conflict.

Funding

No funding.

Authors' Contribution

All authors contributed equally.

Conflict of Interest

Authors declare no conflict of interest.

Acknowledgments

The authors of this article thank the professors of Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Aliabad Katoul Branch.