دو فصلنامه علمی‌پژوهشی، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی
سال دوم، شماره سوم، بهار و تابستان ۱۳۹۶ (۵۶-۴۳)
Vol. 2, No. 3, August 2017 (43-56)

ساختار تصویر در شعر معاصر از منظر دستور زبان فارسی

*** مهدی دهرامی [۱]**
۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت.

دریافت: (۱۳۹۵/۲/۱۷) پذیرش: (۱۳۹۵/۶/۱)

The structure of the image in contemporary poetry from the perspective of Persian grammar

*** Mahdi Dehrami [1]**
1. Assistant Professor of Persian language & literature, Jiroft University

چکیده

همان‌قدر که ایجاد ارتباط میان اشیاء و پدیده‌ها در تازگی و اهمیت تصویر اهمیت دارد، به همان میزان انتخاب ساختاری برای بیان این ارتباط‌ها نیز مهم است و چه بسا تصویری کهنه و تکراری با استفاده از ساختار زبانی تازه، روحی تازه بپذیرد. هدف این مقاله بررسی انواع ساختارهای دستوری است که شاعران معاصر برای نشان دادن ارتباط‌های تصویری استفاده کرده‌اند. مقصود از این بررسی نشان دادن آن است که شاعر خلاقانه از مباحث دستوری به گونه‌ای بهره می‌برد که تصویری را ارتقای هنری بخشد، آن‌چنان‌که تغییر نوع یا نقش دستوری کلمه، موجب از بین رفتن تصویر یا ارزش‌های هنری آن می‌شود. در شعر معاصر علاوه بر ساختار رایج اضافات تشبیهی، از مقوله‌های دستوری دیگری چون بدل، منادا، روشنگر (ممیز)، صفت و قید نیز برای ارائه تصویر استفاده شده است. این ساختارهای دستوری در کانون تصویرسازی واقع شده‌اند و تازگی و اهمیت برخی از تصاویر تا حد چشم‌گیری به ساختار ارائه آنها بستگی دارد.

کلیدواژه‌ها: تصویر، شعر معاصر، دستورزبان فارسی.

Abstract

As the novelty and importance of the link between objects and phenomena in the image is important, as the structure is also important to express these connections. The purpose of this paper is to examine the types of structures that contemporary poets have used to show imaging connections. The purpose of this study is the poet of grammatical issues in a way that uses the arts to promote its image. And change the type or grammatical function of the word, it will cause loss of picture or artistic values. In addition to the additions in contemporary poetry common structure similarity of grammatical categories such as exchange, enlightening (audit), adjectives, and adverbs also been used to provide image. The grammatical structures are located in the center of visualization and some of them recently and the importance of greatly depends on the structure provided.

Keywords: Image, contemporary poets, Persian Grammar.

*** نویسنده مسئول:** مهدی دهرامی
E-mail*Corresponding Author: Mahdi Dehrami dehrami3@gmail.com:

مقدمه

تصویر از مهم‌ترین عناصر شعر و برخاسته از قدرت تخیل شاعر است. این عنصر در واقع «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت یا طبیعت با طبیعت است»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲). کیفیت هنری و تأثیر شعر تا حد زیادی بر پایه تصویرسازی است و به تعبیر برخی «شعر به‌طور مستقیم با وزن و آهنگی که ما در هنگام بلند خواندن آن احساس می‌کنیم حواس ما را جلب می‌کند، اما به‌طور غیرمستقیم با تصویرسازی، یعنی ارائه تصویر خیالی از تجربه حسی بر زیبایی و تأثیر خود می‌افزاید» (پرین، ۱۳۷۹: ۴۶). تصویر مبتنی بر کشف شباهت است و تخیل شاعر براساس حالات عاطفی برای القای احساس و تجربه به مخاطب با کشف شباهت و ایجاد ارتباط بین دو چیز تصویر خلق می‌کند. به تعبیر درایدن «استعداد تخیل در نویسنده مانند سگی چالاک و تیزهوش جست و خیز می‌کند و در سرتاسر مزرعه حافظه پرسه می‌زند تا اینکه صیدی را که درصدد شکار آن است، پیدا کند» (برت، ۱۳۸۹: ۱۵). تنها تازگی کشف شاعر نیست که موجب تعالی و اهمیت تصاویر شعری او می‌شود، بلکه شیوه بیان نیز مهم است. طرفین تصویر در شعر بسیاری از شاعران یکسان است تا حدی که برخی تصاویر صورتی کلیشه‌ای یافته‌اند. شرف‌الدین رامی، کتاب *انیس‌العشاق* خود را در همین زمینه نگاشته و صفات و تصاویری را که شاعران در مورد اعضای بدن معشوق ذکر کرده‌اند، برشمرده است. اگر شاعری صفات و تصاویری غیرمرسوم و نامتداول را ذکر کرده، از منظر نویسنده غریب می‌نماید، چنان‌که رامی معترض است به اسدی طوسی که چرا مژگان را برخلاف آنچه رایج است به هندوان آینه‌دار مانند کرده است (رامی، ۱۳۲۵: ۱۷)؛ این کتاب نشان می‌دهد طرفین تصویر در اشعار شاعران مختلف بسیار مشابه است.

ساختاری که شاعر برای ارائه تصاویر برمی‌گزیند اهمیت و نقش قابل توجهی در ارتقای هنری شعر دارد. در آثار بلاغی سنتی و بسیاری از آثار امروزی، دسته‌بندی‌های مختلفی از تصاویر شده است. نمونه رایج آن تقسیم به چهار دسته استعاره، تشبیه، کنایه و مجاز است و امروزه مباحثی مانند توصیف، نماد و حس‌آمیزی نیز از مقوله تصویر محسوب می‌کنند. این موارد هرکدام نیز با نگاهی جزئی‌تر و موشکافانه‌تر به انواع مختلفی تقسیم شده است. این نوع دسته‌بندی اگرچه اهمیت زیادی دارد اما نمی‌تواند همه جلوه‌های زیباشناختی تصاویر را نشان دهد. شیوه ساخت تصویر و ساختاری که شاعر برای ایجاد ارتباط تصویری به کار می‌گیرد، بسیار متنوع و مختلف است و نمی‌توان آنها را در انواعی مانند استعاره و مجاز و مباحثی از این دست محدود کرد و حتی تشبیه نیز که آن را در انواعی مانند اضافات تشبیهی، تشبیه مضمر و امثالهم تقسیم کرده‌اند، مجموعه‌ای بسته و محدود نیست و می‌توان از منظرهای دیگری نیز دسته‌بندی کرد.

همه عناصر شعر در بستر زبان است که خود را نمایان می‌سازد و می‌توان از طریق دستور زبان که زبان را سامان و انتظام می‌بخشد، بخش مهمی از وجوه زیباشناختی تصویر را درک کرد. بررسی تصویر از منظر دستور زبان به آن دسته از تصاویری می‌پردازد که شاعر خلاقانه از مباحث دستوری به‌گونه‌ای بهره برده که تصویری را ارتقای هنری بخشیده است، چنان‌که تغییر نوع یا نقش دستوری کلمه، تصویر را از بین برده یا از ارزش‌های هنری آن می‌کاهد.

پیشینه تحقیق

نظر به اهمیت تصویر در شعر، این عنصر آن‌قدر موردتوجه محققان بوده که شاید بتوان گفت بیش از هر عنصر دیگری مورد بررسی واقع شده است. *صورخیال در شعر فارسی* از شفیعی کدکنی و *بلاغت تصویر* از فتوحی ازجمله کتاب‌هایی است که در این زمینه نگاشته شده است. مقالات فراوانی نیز از منظرهای مختلف به بررسی این عنصر پرداخته‌اند. برخی تحقیقات نیز نقش مقوله‌های دستوری را در شعر نشان داده‌اند؛ ازجمله مقاله‌های «نقش‌های هنری صفت در ایجاد زبان ادبی، تصویرسازی و کیفیت عاطفه و اندیشه در شعر شاملو» و «ترکیب‌سازی در شعر قیصر امین‌پور و نقش‌های هنری آن» به قلم مهدی دهرامی که در بخشی از آنها جایگاه برخی مقوله‌های دستوری در ایجاد تصویر بررسی شده است. عمران‌پور نیز در بخشی از مقاله «کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو» به نقش قید در تصویرسازی شعر شاملو پرداخته است. بنا به جستجویی که انجام شد تاکنون تحقیق مستقلی که جنبه‌های هنری تصویر را از منظر مقوله‌های دستوری نشان دهد، نگاشته نشده است. بسیاری از مباحث دستوری چون اسم، شبه‌جمله، منادا، صفت، ضمیر، قید، بدل، روشنگر (ممیز) در اهمیت تصویر نقش دارند. در این مقاله بنا به محدودیت حجم، برخی موارد مورد بررسی واقع می‌شود.

تصاویر ممیزی

ممیز یا روشنگر یکی از مباحث نحوی در بیشتر کتب دستوری است. «هرگاه بخواهند مقدار چیزی را معین کنند لفظی را که بر مقدار دلالت کند پس از عدد آورند: دو من قند، سه خروار شکر... گاه پس از عدد لفظی متناسب معدود آورند بدین قرار: در انسان نفر، در حیوان رأس، در لباس و فرش دست، در کتاب جلد...» (قریب و دیگران، ۱۳۶۳: ۲۰/۲-۲۱). بسیاری از ممیزها برای معدودهایی به کار می‌روند که قابل توزین باشد. برخی محققان ممیزهای دیگر را برساخته در قرون اخیر دانسته‌اند: «منشیان قرن‌های اخیر برای بیان معدود و تمیز آن الفاظی را اصطلاح کرده‌اند» (مشکور، ۱۳۵۰: ۶۴)؛ البته برخی معتقدند در گذشته نیز ممیزهای مختلفی وجود داشته و برای این نظر مثال‌های متنوعی از اشعار سنتی ذکر کرده‌اند (ذاکری، ۱۳۸۴: ۱۱۵). فرشیدورد این نقش نحوی را روشنگر یا روشنگر معدود نامیده‌اند چرا که «معنی معدود را روشن می‌کند و اندازه و ویژگی‌های دیگر آن را مشخص می‌سازد و ابهامش را برطرف می‌نماید» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۲۳۱).

روشنگر نقش مؤثری در زبان شعر دارد. برخی از شاعران سنتی مثل بیدل دهلوی به این عنصر توجه خاصی داشته‌اند و برخی محققان به این ویژگی شعر او پرداخته‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۴۷). یکی از شگردهای ایجاد تصویر در شعر از طریق روشنگر است که البته در گذشته نیز وجود داشته است:

صد خلد حلاوت پی پرواز هوس رفت
شیرینی جانم همه در راه مگس رفت
(بیدل، ۱۳۷۶: ۲۸۶)

صد چمن امید لیک داغ فسردن
نامه رنگم که بست بر پر طاووس
(همان: ۸۶۱)

در بیت نخست، شاعر حلاوت را به خلد و در بیت اخیر امید را به چمن مانند کرده است. شاعر در برخی اشعار روشنگر را مانند اضافات تشبیهی به کار می‌گیرد و آن‌چنان‌که در اضافات تشبیهی میان دو واژه‌ای که به هم اضافه شده‌اند، ارتباط تصویری وجود دارد، شاعر میان معدود و روشنگر نیز این نوع

ارتباط تصویری ایجاد می‌کنند. این هدف شاعر در مواقعی بیشتر خود را نشان می‌دهد که واژه‌ای به‌عنوان روشنگر استعمال می‌شود که در زبان مرسوم و عادی به‌عنوان روشنگر مستعمل نیست:

«یک کهکشان شکوفه گیلاس/ نقشی کشیده بود بر آن نیلگون پرند/ شعری نوشته بود بر آن آبی بلند»

(مشیری، ۱۳۹۴: ۲۵۱)

در تخیل شاعر شکوفه‌های گیلاس همانند کهکشان است، اما به‌جای آنکه از ساختارهای رایج تشبیه مانند تشبیه مجمل و مفصل و اضافه تشبیهی و امثالهم یا استعاره و موارد دیگر بهره بگیرد، در ساختار روشنگر این ارتباط را برقرار کرده است. نیز در این بیت:

صد خزان افسردگی بودم بهارم کرده‌ای
تا به دیدارت چنین امیدوارم کرده‌ای

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۰۴)

میان خزان و افسردگی به اعتبار وجه شبه سردی، از منظر شاعر شباهت وجود داشته، اما بجای ساخت تشبیه مستقیم، شاعر در ساختار ممیز، این ارتباط را برقرار کرده است. یا در این سطور:

فرهادوار تیشه به کف، راه می‌گشود/ هرواژه کلامش/ یک شاخه نور بود/ هر نقطه پیامش/ یک گردباد آتش

(مشیری، ۱۳۹۴: ۴۵۲)

شاعر ابتدا در عبارت «یک شاخه نور» به کمک ساختار روشنگر و معدود، نور را به شاخه‌ای مانند کرده ولی به آن اکتفا نکرده و آن را یک بخش از ارتباط تصویری دیگری محسوب کرده و مشبه‌به «هر واژه کلامش» قرار داده است. مشیری در ادامه شعر نیز باز در عبارت «هر نقطه پیامش/ یک گردباد آتش» همین نوع تزاحم تصاویر ایجاد کرده است. در این حالت شاعر به ارتباط دووجهی که میان معدود و روشنگر ایجاد می‌شود، اکتفا نمی‌کند و آن را در ساختار تصویری دیگر به کار می‌گیرد.

ساختار تصویر ممیزی موجب شده که برجستگی زبان نه‌تنها در نوع تازگی ارتباط میان طرفین تصویر، بلکه در چگونگی ایجاد ساختار ارتباط تصویری نیز باشد. در این بیت:

به هر لبخند یک حافظ غزل داشت
به هر گفتار صد سعدی سخن بود

(همان: ۱۲۸)

شاعر می‌توانست بگوید «لبخند او مانند غزل‌های حافظ بود» که اگرچه تصویر قابل توجهی است، اما شاعر با رعایت ساختار تصویر ممیزی، ارزش هنری تصویر را افزوده است. اهمیت این ساختار در مصرع دوم بیشتر نمایان است. سخن شاعر در مصرع اخیر این است که «گفتار او مانند گفتار سعدی بود» که البته فاقد جنبه‌های هنری و کشف و شهود شاعرانه است، اما شاعر هنرمندانه با کاربرد ساختار ارائه تصویر به‌صورت تصویر ممیزی، شعر را ارتقای هنری بخشیده است. از این منظر، اهمیت و نقش هنری ساختار بیان تصویر، گاهی از خود ارتباط تصویری نیز بیشتر است.

ساختار تصویر ممیزی این بستر را برای شاعر به وجود می‌آورد که گاهی ارتباط میان طرفین تصویر را پیچیده‌تر و پنهان‌تر سازد. در این مواقع، عدد به‌عنوان عنصری لغزان از جایگاه خود حرکت می‌کند و بجای قرارگیری در قبل از روشنگر، قبل از معدود می‌آید. به عنوان مثال در عبارت: «باغ صد خاطره خندید/ عطر صد خاطره پیچید» (همان: ۳۲۷)، ذهن مخاطب با کمی تأمل درک می‌کند که «باغ صد خاطره» در واقع «صد باغ خاطره» است و در آن «خاطره» به «باغ» مانند شده اما شاعر نظم و ترتیب رایج میان عدد و روشنگر و معدود را به هم ریخته و

ارتباط میان طرفین تصویر را نسبت به نمونه‌های قبل، پنهان‌تر ساخته است.

روشنگر به‌عنوان واحدی برای تعیین دقیق‌تر مواردی چون اندازه، زمان و مکان، شمارش، وزن و جنس استفاده می‌شود. این نوع ویژگی و کارکرد نیز موجب ساخت تصاویر شده است. شاعر گاهی با کمک روشنگری خاص، با ساخت تشبیه در تعیین این موارد اغراق را به شعر تزریق می‌کند: «مرا روزی رها کردی در این شهر که این یک قطره دل، دریای غم بود» (همان: ۳۹۲). شاعر برای نشان دادن کوچکی دل، با اغراق روشنگر قطره را برای آن به کار گرفته و با کاربرد دریای غم، این اغراق را بیشتر ساخته است.

نقش دیگر ممیز در این نوع کارکرد، محسوس ساختن معدود است. شاعر برای موضوعی ذهنی، ممیزی محسوس ذکر می‌کند و از این طریق تجسمی عینی‌تر و ملموس‌تر از معدود ذهنی ارائه می‌دهد و ذهن مخاطب آن را بهتر می‌تواند درک کند. به‌عنوان‌مثال در سطور زیر:

صد کاروان شوق/ صد دجله نفرت/ در سینه‌ات بود اما نهفتی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۷۲)

شاعر برای محسوس ساختن مفاهیم ذهنی‌ای چون شوق و نفرت با ایجاد تصویر از روشنگرهایی عینی (کاروان و دجله) استفاده کرده است.

آتشین بال و پر و دوزخی و نامه سیاه
جهد از دام دلم صد گله عفریته آه
(اخوان ثالث، ۱۳۸۹: ۴۹)

شاعر برای اینکه تجسمی عینی از جهش «آه‌های تیره از درون خود» را ارائه دهد، از واژه «گله» بهره برده است.

تصاویر قیدی

قید از کلمات پربسامد جمله است و کمتر جمله‌ای است که گوینده آن را با قید گسترش ندهد. قید «کلمه یا گروه کلمه‌ها یا جمله‌ای است که فعل یا صفت یا قید دیگر یا جمله‌ای را به چیزی از قبیل زمان، مکان، مقدار، حالت، کیفیت، تأکید و جز آن مقید می‌کند و به‌طورکلی می‌توان گفت که قید برخلاف صفت به اسم و جانشین اسم چیزی نمی‌افزاید» (شریعت، ۱۳۸۴: ۲۰۹). برخی برای شناخت قید معیارهایی را بیان کرده‌اند: «۱. قیدها را می‌توان از جمله حذف کرد، بدون آنکه این حذف به سلامت زبان لطمه بزند ۲. معمولاً جای قید را در جمله به آسانی می‌توان تغییر داد بدون آنکه تغییری در مفهوم جمله پدید آید ۳. معمولاً قیدهای ناهمگون هم‌پایه نمی‌شوند و در کنار هم می‌آیند» (ارژنگ، ۱۳۶۵: ۱۲۸).

این مقوله نیز مانند مقوله‌های دیگر دستوری نزد شاعران، محملی برای خلاقیت‌های هنری واقع می‌شود و از آنجا که حذف و اضافه کردن قید به جمله بیش از مقوله‌های دیگر امکان‌پذیر است نقش پررنگی در ایجاد زبان شاعرانه دارد. قید در ساختارهای مختلفی موجب ساخت تصویر می‌شود که می‌توان در پنج دسته جای داد. مهم‌ترین و پرکاربردترین ساختار آن قرارگیری در جایگاه مشبه‌به در تشبیهاتی است که ادات تشبیه در آن ذکر شده که در این حالت مشبه‌به متمم قیدی محسوب می‌شود: «چشم خود را دیدم/ چون رطیلی سنگین/ خشک می‌شد در کف، در زردی، در خفقان» (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۱۲۲).

روح من چون بادبان قایقی
در افق‌ها دور و پنهان می‌شود
(همان: ۸۱)

در حالت دوم که می‌توان آن را هنری‌تر محسوب کرد و بیشتر در شعر معاصر رایج است، متمم قیدی یا متمم فعل را به‌گونه‌ای می‌آورد که در نگاه نخست رابطهٔ تصویری آشکار نیست اما با درنگ می‌توان به تصویر مضمر در شعر پی برد:

عمق آرامش مرا/ از اعماق آب‌های غارهای زیرزمینی دریاب/ و شکوه سرخ خود را/ از طلوع شعله‌های گلبرگ شقایق مشتعل

(موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۴۱)

شاعر متمم فعل را در راستای ایجاد تصویر قرار داده است و غیرمستقیم آرامش خود را همانند آب‌های آرام غارهای زیرزمینی و شکوه سرخ مخاطب خود را همانند طلوع شعله‌های گلبرگ شقایق دانسته است. باز در این سطرها: «دیروز، صنوبری/ چون از کنارش می‌گذشتم/ آستینم گرفت/ و از تو/ با من بسیار سخن گفت/ من از تو با گیاهان بسیار گفته‌ام» (همان: ۱۴۲). متمم قیدی «باتو» و «از تو» بخشی از طرفین تصویر است و حذف آن موجب از بین رفتن تصویر می‌شود؛ باز از همین نوع است این سطرها: «و زمان/ به زلالی و سردی چشمه‌ساران/ در من جاری می‌شود» (همان: ۱۴۵)؛ «ابدیت آیینه‌ای است/ پیش قامت رسای تو» (همان: ۱۶۹).

نوع سوم تصویر از طریق ذکر حالات انسانی برای موجودات غیرانسانی است. در این سطر: «خرخاکی‌ها در جنازه‌ات به سوءظن می‌نگرند» (شاملو، ۱۳۸۹: ۳۴۹)، مهم‌ترین عامل برجستگی سطر آوردن قید «به سوءظن» برای نگریستن خرخاکی‌هاست که موجب ساخت تصویر شده است. نیز در این سطرها: «زندگی گاهی گلی است.../ با دستکی نحیف، چو نیلوفر» (موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۹: ۲۰۹).

البته در بسیاری موارد متمم‌های فعل نیز این کارکرد را دارند و در کانون تصویرسازی قرار می‌گیرند: «به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد/ به جویبار که در من جاری بود/ به ابرها که فکرهای طویلم بودند/ به رشد دردناک سپیدارهای باغ که با من/ از فصل‌های خشک گذر می‌کردند» (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۱۳۹)؛ آنچه موجب ساخت تصویر شده، کاربرد متمم برای سلام است. هم‌چنین در این سطور: «در حضیض هم می‌توان عزیز بود/ از گودال بپرس» (موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۶۶)، شاعر متمم فعل «پرسیدن» را شیء‌ای بی‌جان قرار داده است. نیز در این سطرها: «باید به گیاهان/ یکایک/ سلام گفت» (همان: ۱۶۳).

کارکرد دیگر قید دیداری کردن تصاویر است. در مورد شعر شاملو می‌نویسند: «معمولاً گوینده چگونگی اجرای فعل را با قید کیفیت به گوش شنونده می‌رساند. شاملو از این ویژگی قید استفاده کرده در تصویرهایی که ملازم حرکت و پویایی به‌ویژه حرکت از بالا به پایین است، چگونگی حرکت از طریق قید مشخص شده است برای اینکه تصویر جنبه دیداری پیدا کند و کیفیت حرکت برای خواننده برای خواننده کاملاً ملموس شود با برش‌هایی که بین اجزای گروه قیدی زده است، آن اجزا را زیر یکدیگر به‌صورت عمودی یا پلکانی می‌نویسد تا خواننده از حظ بصر نیز بهره‌مند شود» (عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۸۸–۸۹)؛ در سطرهای زیر:

ای کاش می‌توانستم
خون رگان خود را
من
قطره
قطره
قطره
بگریم

تا باورم کنند (شاملو، ۱۳۸۹: ۶۵۸)، شاعر قید حالت «قطره قطره قطره» را به‌گونه‌ای نگاشته که ریزش قطرات اشک را تداعی کند. صفارزاده نیز در شعری از این ویژگی برای وصف پایین آمدن از پشت‌بام این‌گونه بهره برده است:

بیا پایین دختر
دم غروبی
از لب بوم
بیا پایین
بیا پایین

بیا پایین

پایین

پایین

پایین

(صفارزاده، ۱۳۶۵: ۴۸)

در نوع پنجم، متمم‌های قیدی هسته خود را که صفت تفضیلی است برجسته می‌سازد، آن‌چنان‌که در این سطرها دیده می‌شود: «دوباره می‌آیی/ با صفایی دلدوزتر از ترک‌های دست روستایی/ آشناتر از دسته داس.../ در مزرعه می‌نشینی/ عریان‌تر از آفتاب» (گرمارودی، ۱۳۸۹: ۲۰۰). این نوع متمم‌ها به‌نوعی موجب تحریک تخیل شاعر برای کشف ارتباط‌های تازه نیز می‌شود. ساختار هسته و متمم آن که در این مواقع به صورت: «صفت تفضیلی+ از+ متمم» است، ایجاب می‌کند تخیل شاعر به گونه‌ای متمم را برگزیند که شاعرانه محسوب شود. در بیشتر مواقع این کارکرد، تصویری را خلق می‌کند:

چگونه چنینی/ پرحوصله‌تر از درفش پینه‌وران/ هنگام که تمام روز فرو می‌رود و بر می‌آید/ گسترده‌تر از نگاه دلفین‌های شیطان/ هنگام که در سفر دریایی / از آب بیرون می‌خزند/ صبورتر از میوه ناچیده بر درخت/ یکدست‌تر از ترنم آسیابی در کار/ رنگین‌تر از سفره تنعم بهار بر کهسار/ دهاتی‌تر از پیراهن دختر روستا (همان: ۱۹۸). باز از همین نوع است: «تباهی... گشوده‌تر از دهان انارهای کویری/ به تسخر/ پوزخند می‌زند» (همان: ۲۰۴).

تصاویر بدلی

بدل از نقش‌های وابسته و همسان‌سازی است که معانی و توضیحاتی به هسته خود یا مبدل‌منه می‌افزاید. گاهی گوینده هنگام ذکر کلمه‌ای در جمله احساس می‌کند توضیحات بیشتری نیاز است، به همین دلیل یا دلایل دیگر، کلمه‌ای دیگر را که دارای نقش واحدی است، همسان هسته قرار می‌دهد. فرشیدورد که تحقیقات گسترده‌ای در مورد بدل انجام داده، هسته را بدل‌دار نامیده است و در تعریف بدل می‌نویسد: «بدل گروه اسمی یا اسمی است غیرمکرر و توأم با درنگی خاص که با اسم یا گروه اسمی دیگر به نام بدل‌دار دارای یک مرجع و یک نقش واحد دستوری است» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۵۷). بدل یکی از عناصر گسترش‌دهنده جمله است که هدف از آوردن آن مواردی چون رفع ابهام از بدل‌دار و افزودن توضیحات به آن است؛ این توضیحات «یکی از خصوصیات صاحب اسم از قبیل لقب، شهرت، شغل، مقام و عنوان وی را می‌رساند و او را برای مخاطب یا خواننده بهتر می‌شناساند» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۸۹: ۱۰۴).

ارائه تصویر در ساختار نحوی بدل یکی از شگردهایی است که علاوه بر اینکه خود تصویر موجب تعالی کلام می‌گردد، ساختار هم‌نشینی ارکان و طرفین تصویر نیز سخن را برجسته‌تر می‌سازد. افزودن توضیح به مبدل‌منه در این ساختار براساس معنایی حقیقی واژگان نیست، بلکه برخاسته از تخیل شاعر است. «در زبان شعر، برخلاف زبان ارجاعی، دو رکن گروه همسان ممکن است دارای ویژگی‌های مختلف و درنتیجه از نظر معنایی ناهمگون باشند. به‌بیان‌دیگر، در همسان‌پنداری شاعرانه غالباً بین بدل و مبدل‌منه، همسانی حقیقی وجود ندارد. همسانی آنها ادعایی و مجازی است و براساس تخیل و پندار گوینده شکل می‌گیرد» (عمران‌پور و صهبا، ۱۳۸۸: ۱۲۳). در سطر زیر:

آن تیره مردمک‌ها، آه/ آن صوفیان ساده خلوت‌نشین من/ درجذبه سماع دوچشمانش/ از هوش رفته بودند(فرخزاد، ۱۳۸۴: ۱۶۹)

بدل (آن صوفیان ساده خلوت‌نشین من) مشبه‌به بدل‌دار (آن تیره مردمک‌ها) واقع شده که میان آنها از نظر منطقی و حقیقی ارتباطی نیست و شاعر براساس تخیل خود این همسان‌پنداری را ایجاد کرده است. از همین نوع است سطرهای زیر:

و قلب- این کتیبه مخدوش/ که در خطوط اصلی آن دست برده‌اند- (همان: ۲۰۶)

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پر آتش- ای نعل‌های خوشبختی- (همان: ۲۱۸)

در خواب‌های من/ این آب‌های اهلی وحشت/ تا چشم بیند کاروان هول و هذیان است

(اخوان، ۱۳۹۰: ۳۷)

فکر می‌کردم به فردا، آه/ فردا/ حجم سفید لیز

(فرخزاد، ۱۳۸۴: ۲۲۵)

بدل‌هایی که هسته آنها نقش منادایی دارند نیز از شیوه‌های پربسامد در شعر معاصر است. وقتی شاعر با بیان خطابی و دوم‌شخص، مخاطب خود را مورد خطاب قرار می‌دهد، استفاده از نقش نحوی منادا از شیوه‌های مناسبی است که ساختار کلام را برای تصویرسازی و ساخت استعارات و تزاحم تصویر فراهم می‌کند:

خجسته پوپک من، ای یگانه کودک من

امید زیستنم، دیدن دوباره توست

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۵۲)

ای شعر، ای طلسم کهن، ای طلسم شوم

پای من ای دریغ، به دام تو بسته ماند

(همان: ۲۶۶)

هان، ای ونیز من،/ ای دختر خیال/ چون از حریر نازک مهتاب‌های دور،پیراهن سپیدعروسان به‌برکنی

(همان: ۳۰۹)

ایا بهار، الا ای بشیر تازه طور/ ایا پیمبر فصل/ تو، ای که آتش نارنج را از شاخه سبز/ به یک نسیم/ برافروزی و برویانی

(همان: ۱۵۵)

پاییزم ای قناری غمگینم

(اخوان، ۱۳۸۹: ۵۸)

ای تپش‌های تن سوزان من

آتشی در سایه مژگان من

(فرخزاد، ۱۳۸۴: ۲۲۹)

گاهی این شیوه، استعاره را که آن را عالی‌ترین شیوه تصویرسازی می‌دانند، تنزل می‌دهد و به تشبیه تبدیل می‌کند اما از حیث اینکه شاعر ساختار قابل‌اعتنایی برای این تبدیل برگزیده، سخن تعالی خاصی می‌یابد؛ آن‌چنان که شاعر در این بیت چنین کرده:

پلنگ من، دل مغرورم پرید و پنجه به خالی زد

که عشق، ماه بلند من ورای دست رسیدن بود

(منزوی، ۱۳۹۵: ۳۰۸)

«دل مغرورم» بدلی برای «پلنگ من» و «ماه بلند من» نیز بدل «عشق» است. بدون بدل، تصویر استعاری است و مخاطب باید خود برای درک معنای استعاری بکوشد و ذکر بدل از ابهام شعر کاسته است.

یکی از وجوه تصویر، توصیف است. توصیف، نشان‌دادن ویژگی شخصیت‌ها، مکان، زمان، چگونگی حادث شدن رویدادها و امثالهم است که براساس آن شاعر مجموعه‌ای از اوصاف و صفات شیء یا پدیده‌ای را در قالب تمهیدات بیانی به دنبال یکدیگر می‌آورد. مقصود ما از بدل توصیفی مواردی است که شاعر با افزودن صفات یا مضاف‌الیه به هسته و بدل‌دار، این گروه را بدل هسته قرار می‌دهد. شاید بتوان چنین ساخت‌های همسانی را تأکید دانست، اما از آنجا که در تأکید، واژه معمولاً به‌صورت لفظی و بدون تغییر و یا به‌صورت ضمیر مشترک ذکر می‌شود، بهتر است این موارد را که تکرار کامل لفظی نیست، بدل توصیفی نامید:

آهسته آب شد/ و ریخت ریخت ریخت/ در ماه، ماه به گودی نشسته، ماه منقلب تار

(فرخزاد، ۱۳۸۴: ۲۶۵)

شاعر ابتدا «ماه» را آورده و در ادامه با افزودن صفات به آن، گروه بدلی ساخته است. همین نوع است سطرهای زیر:

درخت کوچک من/ به باد عاشق بود/ به باد بی‌سامان

(همان: ۲۵۱)

در تمام طول تاریکی/ سیرسیرک‌ها فریاد زدند:/ ماه، ای ماه بزرگ (همان: ۲۴۰)

این‌گونه بدل‌ها، از حیث کارکردهای بلاغی نشان‌دهنده دغدغه شاعر و تزریق حس و عاطفه شاعر به سخن است، آن‌چنان‌که در شعر زیر، در هر بدل، صفتی متناسب با عاطفه شاعر افزوده شده است و بسامد بدل در آن به حدی است که با حذف آن تقریباً چیزی از شعر باقی نمی‌ماند:

«جمعه ساکت/ جمعه متروک/ جمعه چون کوچه‌های کهنه، غم‌انگیز/ جمعه اندیشه‌های تنبل بیمار/ جمعه خمیازه‌های موذی کشدار/ جمعه بی‌انتظار/جمعه تسلیم/ خانه خالی/خانه دلگیر/ خانه دربسته بر هجوم جوانی/ خانه تاریکی و تصوّر خورشید/ خانه تنهایی و تفأل و تردید/ خانه پرده، کتاب، گنجه، تصاویر/آه، چه آرام و پر غرور گذر داشت...» (همان: ۲۰۸)

تصاویر صفتی

صفت «حالت و مقدار و شمار یا یکی دیگر از چگونگی‌های اسم را می‌رساند» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۸۹: ۱۳۸). صفت عنصری مستقل نیست بلکه وقتی از مقوله صفت محسوب می‌شود که وابسته به اسم باشد، زیرا کلمه‌ای است که برای مقیدساختن اسم و به‌عبارتی‌دیگر برای بیان چگونگی و حالت اسم وضع شده است (خیام‌پور، ۱۳۸۸: ۴۹). صفت یکی از کلماتی است که نقش مؤثری در کیفیت عاطفی شعر دارد و «معمولاً چاشنی عاطفی به شعر می‌دهد. صفت بیش از واژگان دیگر نشان‌دهنده عاطفه شاعر است و محملی است که روحیات شاعر را می‌تواند بر دوش بکشد، زیرا شاعر حس درونی خود را به واژه‌ها می‌بخشد و برخورد عاطفی خود را نسبت به یک شیء یا پدیده نشان می‌دهد» (دهرامی، ۱۳۸۴: ۴۰). برخی از تصاویر شعری از رهگذر رفتارهای خاص شاعر با مقوله صفت ایجاد می‌شود. این مقوله دستوری در این نوع تصاویر، تنها عامل بسط و گسترش جمله نیست، بلکه در کانون تصویرسازی قرار می‌گیرد و حذف صفت موجب از بین رفتن تصویر می‌شود. صفت به طرق مختلفی موجب ساخت تصویر می‌گردد. به عنوان مثال در استعارات مکنیه از نوع تشخیص، به دو صورت موجب تصویرسازی می‌شود: «نخست آنکه صفات انسانی به موجودات بی‌جان داده می‌شود و دوم آنکه اجزای انسانی برای اشیا بی‌جان به کار می‌رود» (دهرامی، ۱۳۹۴: ۲۳). نوع نخست که از تمهیدات پربسامد در ساخت استعاره مکنیه است صفات جانداران برای اسامی غیرانسانی استفاده‌شده از همین منظر صفت ارزش‌های بلاغی مهمی یافته است:

در خط عبوس باروی زندان شهر نظر کردم

(شاملو، ۱۳۸۹: ۶۳۷)

صفت «عبوس» که صفتی انسانی است برای «خط باروی زندان» استفاده شده است. اهمیت بلاغی این صفت به‌گونه‌ای است که با حذف آن، تصویر شعر نیز از بین خواهد رفت. نیز در این سطرها:

انفجار بی‌حوصله‌ی خفّت جاودانه را/ در پیچ‌وتاب ریشخندی بی‌امان (همان: ۹۰۱)، ای شب تشنه! خدا کجاست؟ (همان: ۴۲۱)، مخمل شالیزار/ رنگ‌هایش را به قهر و آشتی/ از شب بی‌حوصله/ بازستاند (همان: ۵۲۷)

علاوه بر کاربرد صفات و ویژگی‌های انسانی برای موجودات دیگر که موجب تصویرسازی می‌شود، گاه نیز صفت، تصاویر دیگر ایجاد می‌کند. در شعر زیر:

و در دل شب قیرین/ چندان به صراحت آشکار بود...

(همان: ۵۵۱)

کاربرد صفت نسبی «قیرین» برای «شب» موجب ایجاد تصویر در سطر شده است. این صفت در هم‌نشینی با شب، تشبیه به وجود آورده است. اگر آن را با صفات دیگری مانند «تاریک، تار، سیاه و...» جابه‌جا کنیم استنباط تشبیه از این شعر از میان خواهد رفت چرا که «قیرین» در ارتباط با شب، تنها جنس را نشان نمی‌دهد بلکه شباهت را نیز منظور دارد. البته استفاده از «دل» برای شب نیز تصویر

استعاری ساخته است. گاه نیز صفت، قرینه استعاری بودن را تقویت می‌کند: اگر مرگ/ همه آن لحظه آشناست که ساعت سرخ/ از تپش باز می‌ماند (همان: ۵۲۹)؛ صفت «سرخ» معنای استعاری «ساعت» (در معنای قلب) را تقویت کرده است.

هرچند متداول‌ترین نوع تصویر، تصویرسازی دیداری است، یعنی چیزی که با چشم دیده می‌شود، اما تصویر را گسترده‌تر از این موارد می‌دانند و برخی معتقدند: «ممکن است صدا، بو، تجربه‌ای قابل‌لمس مثل سختی و رطوبت و سردی، حسی درونی مثل گرسنگی و تشنگی و تهوع و یا حرکت و کششی در عضلات یا مفاصل باشد» (پرین، ۱۳۷۹: ۴۶). از همین منظر حس‌آمیزی نیز نوعی از تصویرسازی محسوب می‌شود. حس‌آمیزی، آوردن تلفیق حس یا واژگان مربوط به حس‌های مختلف با هم است. شیوه‌های ساخت حس‌آمیزی متنوع است و براساس ترکیب حس‌های مختلف انجام می‌گیرد. صفات یکی از مهم‌ترین ابزارهای ایجاد حس‌آمیزی است زیرا هر یک از حس‌ها صفاتی متناسب با خود دارد و با کاربرد صفت یک حس برای حس دیگر می‌توان حس‌آمیزی ایجاد کرد. در سطر:

غم بیاویخته با رنگ غروب./ می‌تراود زلبم قصه سرد (سپهری، ۱۳۸۹: ۶۴)

شاعر صفت «سرد» که مربوط به حس لامسه است برای قصه که شنیداری است به کار برده است.

به خاطر جارِ سپید ابر در آسمان بزرگ آرام

(شاملو، ۱۳۸۹: ۲۵۸)

شاعر صفت «سپید» که مربوط به حس بینایی است برای جار (حس شنوایی) به کار گرفته است. رایج‌ترین نوع حس‌آمیزی در شعر برخی شاعران از همین طریق انجام گرفته و موجب شده جلوه‌های مختلفی از پیوند و تلفیق حس شکل بگیرد:

در پناه من به ظلمت خیس و غلیظ شب می‌پیوست

(همان: ۲۵۸)، دوست داشتن بوی شور آسمان بندر (همان: ۵۹)، خواهش گرم تن‌ها/ گوش‌ها را به صداهای درون کلبه/ نامحرم می‌کرد (همان: ۵۱۴)

از ویژگی‌های حس‌آمیزی‌های شعر معاصر تناسب صفت با بخش‌های دیگر کلام است به‌گونه‌ای که یک صفت علاوه بر آنکه موجب حس‌آمیزی شده با بخش دیگری از سخن نیز متناسب است. در سطرهای:

در ظلمت لب شور ساحل/ به هجای مکرر موج گوش دادیم (همان: ۵۵۰)

صفت «لب‌شور» که در پیوند با «ظلمت» موجب تداخل حس بینایی و چشایی شده، با ساحل نیز متناسب است. جابه‌جایی و حرکت این صفت از ساحل به ظلمت زبان را شاعرانه‌تر ساخته، آن‌چنان‌که اگر صفت بعد از ساحل قرار می‌گرفت بخشی از ارزش‌های هنری شعر از دست می‌رفت. باز از این نوع است سطرهای زیر:

و چندان که خش خش سپید زمستانی دیگر/ از فراسوی هفته‌های نزدیک/ به گوش آمد (همان: ۵۶۸)

تصاویر منادایی و شبه‌جمله‌ای

از زمانی که میرزا حبیب اصفهانی *دستور سخن* و *دبستان سخن* را نگاشت و شیوه تازه‌ای در دستور زبان فارسی به وجود آورد اصوات در بسیاری از کتاب‌ها یکی از انواع کلمه به شمار رفته است. در تعریف آن در دستور پنج استاد آمده است: «اصوات کلماتی هستند که در موارد آفرین و تحسین و شگفتی و ندا و فریاد و بیم و آگاهی و تنبیه و تحذیر و همانندهای آنها گفته می‌شود و هرگاه به معنی فعل باشند همچون افعال دارای مفعول و متمم شوند» (قریب و دیگران، ۱۳۶۳: ۸۷). تقریباً در همه تعاریف به وجه عاطفی آن اشاره شده است. شبه‌جمله در برخی کتاب‌های دستوری بخشی از اصوات است. اصوات را به طور کلی به سه دسته تقسیم می‌کنند: آوازهای ندا مانند ای، یا، هلا، الا و...؛ آواز یا اصواتی که حیوان‌ها ادا می‌کنند یا از اشیا شنیده می‌شود. در فارسی بیشتر این آوازها مانند اسم یا

فعل استعمال می‌شوند؛ اصوات یـا کلمـاتی کـه انسـان در مواقع مختلـف بیـان و ادا مـی‌کنـد و دلالـت بـر یکـی از احساسات طبیعی انسان می‌نماید و یا حالـت و چگـونگی گوینده را نسبت به محیط و محوطه او اعلام می‌دارد و یـا آنکه حس نفرت یا تخمین یـا نـدامت گوینـده را دلالـت مـی‌کنـد (همـایون‌فـرخ، ۱۳۶۴: ۸۰۶). نـوع دوم در زبـان فارسی بیشتر در مقوله اسم یا فعل مرکب (مثل عوعوکردن) جای می‌گیرد و حتی اگر براساس تعریف صوت نیز حکم صادر شود مفهوم عاطفی از این کلمات برداشت نمی‌شود، از همین روی برخی محققان این مورد را صوت و بقیـه را شبه جمله محسوب کرده‌اند، آن‌چنان‌که در دستور انوری و احمدی گیوی چنین امری دیده می‌شود. در مقالـه حاضـر تنها مقوله اول مورد بحث واقع می‌شـود. ایـن نـوع کلمـه ازآنجاکه در بردارنده عاطفه و احساس گوینده است، نقش مؤثری در کیفیت عاطفی شعر دارد و یکـی از نقـش‌هـای مهم آن فراهم آوردن بستری برای تصویرسازی است. این نوع تصویرسازی بیشتر در اشعاری دیده می‌شود که شـاعر شیء یا شخصـیتی را مـورد خطـاب قـرار مـی‌دهـد و بـا اسنادهای مجازی عنصری دیگری را جایگزین می‌کند. در این حالت کانون تصویر براساس شبه‌جمله‌هاست و حذف آن موجب از بین رفتن تصویر مـی‌شـود. ایـن کـار بـه دو صورت ایجاد می‌شود. در نوع نخسـت موجـود بـی‌جـان مورد خطاب واقع می‌شود و بـا آن ماننـد انسـان برخـورد می‌شود که حاصل استعاره مکنیه است:

سلام ای شب معصوم/ سلام ای شبی که چشم‌های
گرگ‌های بیابان را/ به حفره‌های استخوانی ایمان و اعتماد
بدل می‌کنی (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۱۹۲)

بـرف نـو، بـرف نـو، سلام، سلام!
بـنـشـین، خوش نشسته‌ای بر بام
(شاملو، ۱۳۸۹: ۹۲)

سلام بر درخت/ که غرور تملک ندارد/ و هرچه او راست/
هماره فراچنگ/ به پیشکش می‌دهد (گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۵۸)

در سطور فوق، شبه جمله «سلام» نقش مـؤثری در ایجـاد تصویر دارد، زیرا به گونـه‌ای جاندارپنـداری ایجـاد کـرده است. در بسیاری موارد نیز منادا موجـب سـاخت تصـویر می‌شود که بسامد چشم‌گیری در شعر دارد:

منزلی در دوردستی هست بی‌شک هر مسافر را/ این‌چنین
دانسته بودم، وین چنین دانم/ لیک/ ای ندانم چون و چند!
ای دور (اخوان، ۱۳۹۰: ۴۹)

در این سطور آنچه موجب تصویرسازی شده، منداست که شاعر منزل دوردست را در سطر پایانی مورد خطاب قـرار داده است. باز از همین نوع است سطور زیر:

آه ای غریب‌ترین ماهی/ وقت آن است که در دامن یونس
بگذرانی (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۹: ۱۶۱)

آه ای رود، ای رود!/ چنین غره کف به لب میاور/
تناوری‌ات/ آماس نه فربهی است (همان: ۱۵۷)

در نوع دوم به‌جای خطاب اسم مخاطب، تصویری به‌جای آن ذکر می‌شود:

شیر غزالک من/ کمت می‌بینم (همان: ۲۵۸)

بخش اعظم خلاقیت برخی شـاعران در تصویرسـازی در این بستر است. انتخـاب شـأن‌الخطـاب نقـش مـؤثری در اهمیت این نوع تصویرسازی دارد. به‌عنوان‌مثال تصـاویری که گرمارودی برپایه شبه‌جمله در اشـعار آیینـی بـه‌وجـود آورده متناسب با شأن ممدوح است. در شعر «در سایه‌سـار نخل ولایت» که در مدح حضرت علی علیه‌السـلام اسـت این امر دیده می‌شود:

ای روشن خـدا/ در شـب‌هـای پیوسـته تـاریخ/ ای روح
لیله‌القدر/ تا مطلع‌الفجر (همان: ۱۲۸).

استفاده مناسب از این مناداها علاوه بر تناسب با شخیصت حضرت علی علیه‌السلام، فضای مـذهبی شـعر را تقویـت کرده است. در شعر «خط خون» که در منقبت حضرت امام حسین علیه‌السلام سروده شده نیز همین امر دیده می‌شود. البته گاهی نیز افراط در آوردن این نوع مناداهای تصـویری

به‌صورت متوالی موجب تزاحم تصویر شده است. در این حالت ازآنجا که تصاویر پرورده نشده قدرت القایی آنها کاسته شده است:

آه ای سبز/ ای سبز سرخ/ ای شریف‌تر از پاکی/ نجیب‌تر از هر خاکی/ ای شیرین سخت/ ای سخت شیرین/ ای بازوی حدید/ شاهین میزان/ مفهوم کتاب/ معنای قرآن (همان: ۱۷۳)

تصاویری که شاعر در پی خلق آن بوده با قرار گرفتن در حالت منادا، آن‌چنان فشرده شده و در کنار تصاویر دیگر قرار گرفته که پنهان مانده و آن‌چنان سریع و متوالی گذشته است که نتوانسته در ذهن مخاطب باقی ماند. هرجا که این تصاویر پرورده شده و با دیگر واژه‌های شعر حتی در محدوده کوچکی تناسبات لفظی و معنوی ایجاد کرده استواری و تأثیرگذاری آنها محسوس‌تر است زیرا منادای تصویری خلاصه توصیفات قرار گرفته و شاعر تنها به ذکر ندا نپرداخته است:

خوشا من/ که شوق هزار کندو با من است/ هنگام که تو را می‌بویم/ ای والاترین گل/ ای توحش هشیار/ ای سرکش آرام/ کنار تو/ شوق خود را/ با ذوق هیچ پلنگی جابه‌جا نمی‌کنم/ که در کنام، با جفت خویش می‌زید (همان: ۱۴۰)

«ای گل» متناسب با سطرهای قبل از خود است (کندو و بوییدن) و «ای توحش هشیار/ ای سرکش آرام» نیز متناسب با توصیفات پلنگی آرام است که با جفت خویش در کنام زندگی می‌کند. چنین تصاویری که با اجزای دیگر در پیوند است نوعی انسجام را به وجود می‌آورد.

تصاویر ضمیری

در تعریف ضمیر آورده‌اند: «واژه‌ای که جانشین اسم می‌شود و با آوردن آن، دیگر خود اسم را نمی‌آوریم ضمیر نامیده می‌شود» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۸۹: ۸). هرچند ضمیر نسبت به انواع دیگر کلمه مانند صفت، قید، فعل، اسم و مقوله‌های دیگر، تنوع کمتری دارد اما باز می‌تواند یکی از کلماتی محسوب شود که شاعر با آن رفتارهای ویژه‌ای دارد و محملی برای خلاقیت‌ها و مقاصد شاعرانه خود قرار می‌دهد. برخی شاعران گاهی ضمیر را در بافت جمله طوری به‌کاربرده‌اند که در کانون تصویرسازی قرار گرفته است به‌گونه‌ای که تغییر آن موجب از بین رفتن تصویر می‌شود. در زبان فارسی ضمایری که مرجع آنها موجودات بی‌جان یا جاندار باشند با هم متفاوت‌اند و اگر شاعر جای آنها را تغییر دهد نوعی تصویرسازی ویژه از نوع تشخیص ایجاد می‌شود؛ آن‌چنان‌که شاملو ضمیر انسانی «او» برای «خیابان» به کار برده است:

و شهر بر او پیچید/ و او را تنگ‌تر فشرد (شاملو، ۱۳۸۹: ۳۹)

یکی از نمونه‌های موفق این کارکرد در شعر سپهری دیده می‌شود: «شاعری دیدم هنگام خطاب، به گل سوسن می گفت: شما» (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۴۲) که شاعر ضمیر انسانی «شما» را برای گل سوسن به‌کار برده است.

بحث و نتیجه‌گیری

ساختاری زبانی که شاعر برای ارائه تصویر خود برمی‌گزیند اهمیت و نقشی قابل‌توجه و چشم‌گیر در تعالی هنری تصاویر دارد. در شعر معاصر دستور زبان جایگاه مهمی در ساخت تصویر دارد به‌گونه‌ای که علاوه بر آنکه شاعر تازگی ارتباط‌ها را مدنظر قرار می‌دهد، به ساختار زبانی آنها نیز بی‌توجه نیست. این شیوه موجب شده تصاویر شعری برخی شاعران تازگی و تأثیرگذاری دوچندانی یابد. زبان شعری در دوران معاصر تفاوت‌هایی عمیق با شعر سنتی دارد و یکی از تفاوت‌های شعر سنتی و معاصر چگونگی بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی و دایره واژگانی تازه است تا جایی که همین امر موجب شده جریان‌های شعری زبان‌گرا نیز ایجاد شود و زبان انعطاف بیشتری یابد و ظرفیت‌های بالقوه خود را نشان دهد. همین تأکید بر زبان در ساختار تصاویر نیز نمایان شده است و مقوله‌های

دستوری به‌عنوان ابزار و عنصر مهمی در ساختار تصاویر قرار گرفته است. البته گاه این نوع بهره‌گیری از دستورزبان در اشعار سنتی نیز مشاهده می‌شود اما به فراگیری شعر معاصر نیست. مقوله‌هایی چون روشنگر، ضمیر، منادا، بدل و قید از جمله مباحثی است که در شعر این دوره عنصری برای ساخت و سامان بخشیدن به تصاویر واقع شده است به‌گونه‌ای که تغییر نوع و نقش آنها موجب درهم‌شکسته‌شدن تصویر یا کاهش ارزش‌های زیباشناختی آن می‌شود.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۹). *آخر شاهنامه*. تهران: زمستان. چاپ بیست و دوم.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۰). *از این اوستا*. تهران: زمستان. چاپ هجدهم.
- ارژنگ، غلامرضا (۱۳۶۵). *دستورزبان فارسی سال چهارم*. تهران: وزارت آموزش‌وپرورش.
- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی (۱۳۸۹). *دستور زبان فارسی ۲*. ویرایش دوم. تهران: فاطمی.
- برت، آر. ال (۱۳۸۲). *تخیل*. ترجمه مسعود جعفری. تهران: مرکز. چاپ دوم.
- بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۷۶). *دیوان*. تصحیح خلیل‌الله خلیلی. تهران: سیمای دانش.
- پرین، لارنس (۱۳۷۹). *شعر و عناصر شعر*. ترجمه غلامرضا سلگی. تهران: رهنما.
- دهرامی، مهدی (۱۳۹۳). «کارکردهای زیباشناختی ضمیر در شعر شاملو». *فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی*. سال ششم. شماره ۲۲.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۴). «ترکیب‌سازی در شعر قیصر امین‌پور و نقش‌های هنری آن». *پژوهش‌های ادبی بلاغی دانشگاه پیام نور*. سال سوم. شماره ۹.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۴). «نقش‌های هنری صفت در ایجاد زبان ادبی. تصویرسازی و کیفیت عاطفه و اندیشه در شعر شاملو». *فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی*. سال دوازدهم. شماره ۲۳. صص ۴۶-۲۷.
- ذاکری، احمد (۱۳۸۴). «مقیاس‌های شاعرانه و سبک هندی». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*. سال ۴۸. شماره ۱۹۷.
- رامی، شرف‌الدین (۱۳۲۵). *انیس‌العشاق*. تصحیح عباس اقبال. تهران: انجمن نشر آثار ایران.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹). *هشت کتاب*. تهران: شهرزاد.
- شاملو، احمد (۱۳۸۹). *مجموعه آثار؛ دفتر یکم: شعرها*. تهران: نگاه. چاپ نهم.
- شریعت، محمدجواد (۱۳۸۴). *دستور زبان فارسی*. تهران: اساطیر. چاپ هشتم.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *آیینه‌ای برای صداها*. تهران: سخن.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۱). *شاعر آینه‌ها*. تهران: آگاه.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۷). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه. چاپ دوازدهم.
- صفارزاده، طاهره (۱۳۶۵). *سد و بازوان*. شیراز: نوید.
- عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸۶). «کارکردهای هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. سال پنجم. شماره ۱۸. صص ۱۰۲-۷۷.
- عمران‌پور، محمدرضا و فروغ صهبا (۱۳۸۸). «همسان‌سازی و کارکردهای زیباشناختی آن در شعر اخوان». *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. شماره سیزدهم.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۸۴). *دیوان فروغ فرخزاد*. تهران: مجید.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸). *دستور مفصل*

امروز. تهران: سخن. چاپ سوم.

- قریب، عبدالعظیم و دیگران (۱۳۶۳). *دستور زبان فارسی پنج استاد*. تهران: انتشارات مرکزی.
- مشکور، محمدجواد (۱۳۵۰). *دستورنامه*. تهران: موسسه مطبوعاتی شرق.
- مشیری، فریدون (۱۳۹۴). *نفس صبحدمان*. تهران: چشمه
- منزوی، حسین (۱۳۹۵). *مجموعه‌اشعار*. تهران:
-

نگاه.

- موسوی گرمارودی، سیدعلی (۱۳۸۹). *صدای سبز*. تهران: قدیانی. چاپ سوم.
- نادرپور، نادر (۱۳۸۲). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.
- همایون‌فرخ، عبدالرحیم (۱۳۶۴). *دستور جامع زبان فارسی*. تهران: انتشارات علمی. چاپ سوم.