



A Study and Analysis of the Visual Aspect of "Phoenix" by Nima Youshij

Sara Hosseini¹ & Rahman Zabehei² & Ali Reza Shohani³
(75-102)

Abstract

Illustration methods from classical to modern literature, following the human worldview of every era, have undergone fundamental changes in the type of function and semantic domains, and from a mostly marginal and superstructural element in classical poetry, it has become a central and infrastructural element in modern poetry. Nima Youshij, who is the epistemology of modernism in Persian poetry, in addition to the developments she has made in the outer building of poetry, has also made a profound change in the spheres of semantics, in addition to the developments she has made in the outer building of poetics and elements of her thoughts, which have emerged in the form of poetic images. By passing through her first period of poetry, at the beginning of the second period and with Phoenix poetry, Nima also made an important change in the field of illustration of her poetry, which most of all indicates her transition from the stage of describing and embarking on a new imagery. A study of the overall corpus of Phoenix poetry shows that in this poem, Nima has achieved an organable and coherent look at the narrative, which, despite its concise and succinctness, has not only approached the perfection of a narrative, but also in detail and in each of the images shows the poet's concern for making and addressing the images, phoenix poetry as Nima's poetic manifesto, indicating that this is The work, despite its symbolic view of a mythological story, has an undeniable affinity with the modern view of the image, the compactness of the narrative and images following the modern short story, the use of objective images despite the abstract and symbolic structure of the work, changes in the symbolic concept of the work, and the induction of political and social concepts in the poet's view, narrating many of the visual units separately and in the narrative shadow of the whole work, as well as overcoming the image. Descriptions in the overall building of poetry are among these signs.

Keywords: Nima Youshij, Phoenix, rhetorical image, Symbolism, eyewitness.

Received: 8, July, 2020 & Accepted: 20, June, 2021

doi: 10.22059/jlcr.2020.305611.1501
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jlcr.ut.ac.ir>

1. Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature Ilam University, Ilam, Iran.

2. Email of the corresponding author. zabihi@ilam.ac.ir

Associate Professor of Persian Language and Literature Ilam University, Ilam, Iran.

3. Associate Professor of Persian Language and Literature Ilam University, Ilam, Iran.

1. Introduction

Illustration methods from classical to modern literature, following the human worldview of every era, have undergone fundamental changes in the type of function and semantic domains, and from a mostly marginal and superstructural element in classical poetry, it has become a central and infrastructural element in modern poetry. Nima Yoshij, who is the epistemology of modernism in Persian poetry, in addition to the developments she has made in the outer building of poetry, has also made a profound change in the spheres of semantics, in addition to the developments she has made in the outer building of poetics and elements of her thoughts, which have emerged in the form of poetic images. The study of Phoenix poetry as Nima's poetic manifesto shows that this work, despite its symbolic view of mythological fiction, has an undeniable affinity with the modern view of the image, the compactness of narratives and images following the modern short story, the use of objective images despite the abstract and symbolic structure of the work, changes in the symbolic concept of the work and instilling political and social concepts in the poet's view, narrating many of the visual units separately. These signs are among these signs in the narrative shadow of the whole work, as well as the dominance of the image over description in the overall building of poetry.

The image is defined in different ways in the literary sense and in its functional domains, namely poetry and prose, including: the poet's mental possession of the concept of nature and man and his mental quest to establish a relationship between man and nature, as from nature in the mirror of mind. It is reflected that looping two things from two different worlds by words at a given point, any virtual application that includes all rhetorical artifacts such as simile, metaphor, permissible, allegory, sensing, myth, etc. It is the collection of expressive and virtual possessions that the speaker portrays with words and plays a role in the mind of the reader or listener. The definitions of these scholars, except for Brahni, are often influenced by traditional rhetorical books and are based on the relationship between "mind" and "outside world", but it seems that the best definition of image or image is the same as is common in Western rhetorical books, a definition that briefly represents objective and subjective phenomena in the language. This definition has also made it possible to divide images into two types of realist and non-realist (romantic, surreal, symbolic, etc.) that were not possible before, according to traditional definitions, because in the traditional view, All images were considered to be the product of the poet's mental possession and the virtual use of words, but now "the type of representation in the language" and "the intensity and weakness of the seizure of the mind in the creation of images" can divide them into realist, non-realist images and its types.

In addition to the distinction between traditional and modern definitions of the concept of image, there are different points of view about its function and importance in poetry, all of which emphasize that in classical poetry, in many cases, images, decorative function. They are not inherent elements of poetry, while in modern poetry, the image has come from the sidelines to the

center and has become centrally important, and it is also so intertwined with the texture and nature of poetry that poetry without them becomes undeniable flaws. This is more and more important in the eyes of imagerists, so that they do not see the existence of poetry as possible without images. If we consider the two basic elements of poetry in the literature of all nations, music and affection, we must also accept that much of the poet's affection is conveyed to the audience by the images he creates in his poetry, so it can be said that one of the most important developments in the transition from traditional to modern countries, in addition to breaking weight, changing the poetic powers as well as poetry music - is the heavy burden of the image. Therefore, it is necessary to pay attention to the developments of this element, which can be considered as the mental form of poetry, in understanding the essence of modern poetry. The study of the evolution of illustration in classical Persian poetry and its comparison with Nima's poetry shows that contrary to popular belief that the most important point of Nima's rotation in Persian poetry is the change in the face and musical system of poetry, it can be claimed that The scope of the transformation of the image and its impact on the presentation of Nima's new world and her new Boutika have stated more than ever before: Nima's works move towards the visual nature by gradually passing through the explanatory nature, which is the character of classical poetry. Nima has found the exact importance of seeing the image correctly and accurately, and in criticizing such shortcomings, she says, "Our nation does not have a goodvision." "Knowing a stone is not enough," he says in the book Neighbouring Words about the importance of "seeing and accurately seeing" the elements of the universe and asking them out of them and from within those elements. It's like knowing the meaning of a poem. Sometimes it must be placed in itself and looked outward with the eye inside it and look at it with what has been seen outside"(Yoshij, 2:1392). It is submerged, it can show a clear and correct picture of it and, more precisely, step into the stage of illustration, of course, it should be noted that in Nima's poetry, examples of images with classic characteristics can be found, but the overall structure of Nima's poetry and the bhutika of her poetry is a modern glitch that revolves around "image" in its new form.

This research tries to show nima's innovations in the field of illustration, showing that change in image creation is just as important in the emergence of new poetry, that changes in structural factors such as weight breaking, changes in rhyme position and longitudinal equality of urges, because changes in image areas are the direct effect of changing the worldview and perception of modern human beings, but changes in the weight and external structure of poetry are necessarily due to changes in the body of the image. The change in cognition and perception is not relevant, so what has made Nima a modern poet is not external changes, but changes in the inner spirit of poetry or the same poetic images. The authors of the essay consider phoenix poetry, nima's poetry manifesto, as the main material of this analysis in order to show the importance of the visual aspect of poetry from his point of view in one of his most important works.

78/ A Study and Analysis of the Visual Aspect of "Phoenix" by Nima Yoshij

Nima Yoshij, having dedicated to the importance and role of the image in the evolution of poetry, after the early years of her poetic period— which was, in some ways, practice and skill in this field — in the second period, and at the very beginning of the road, in Phoenix poetry, produced a major turnaround in the way of its illustration, which was particularly influenced by the worldview of modern man and the importance of the image in his view; By passing through the descriptive poems of the first period, he began the second period with the poetry of the Phoenix, and in this poem, relying on the anthropomorphics of a bird in a symbolic structure, he has created a narrative poem that, although receiving its mental form depends on the images that have reached the unity of the organ with each other, each of its visual units can separately present images to the audience that are vertically presented. Create affection and meaning in nature and apart from the overall building of poetry. The study of the visual units of this poem shows that Nima, although she has attempted to recreate an ancient myth in a symbolic structure, has not forgotten the importance and role of objective images in creating a tangible atmosphere and presenting socio-political meaning and has tried to do so with Compressing images, overcoming the objective aspect, reducing oratory in the poetry and adding to the number of images, and narrating them created more meaning than what existed in the ancient mythical belief surrounding this bird.

بررسی و تحلیل وجه تصویری شعر «قنوس» از نیما یوشیج

سارا حسینی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

رحمان ذبیحی^۱

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

علیرضا شوهانی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۱۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰

علمی- پژوهشی

چکیده

شیوه‌های تصویرپردازی از ادبیات کلاسیک تا مدرن، به تبعیت از جهان‌بینی انسان هر عصر، دچار تحولاتی اساسی در نوع کارکرد و حوزه‌های معنایی شده‌است و از عنصری غالباً حاشیه‌ای و روئینایی در شعر کلاسیک، تبدیل به عنصری محوری و زیربنایی در شعر نو شده‌است. نیما یوشیج که طلیعه‌ ظهور مدرنیسم در شعر فارسی به شمار می‌آید، علاوه بر تحولاتی که در ساختمان بیرونی شعر پدید آورد، به تبعیت از نگاه و فلسفه مدرن، تحولی عمیق در حوزه‌های معنایی نیز ایجاد کرده‌است. تحول در بوطیقای تصویر، انعکاسی است از نوسازی جهان فکری شاعر و عناصر اندیشگانی او که در قالب تصاویر شعری، ظهور بیرونی یافته‌است. نیما با عبور از دوره اول شاعری خود، در آغاز دوره دوم و با شعر قنوس، تحول مهمی نیز در حوزه تصویرپردازی شعر خود پدید آورد که بیش از هر چیز، نشان از گذار او از مرحله توصیف و پای نهادن در راه تصویرپردازی نوین است. بررسی پیکره کلی شعر قنوس نشان می‌دهد که در این شعر، نیما به نگاهی انداموار و منسجم در روایت دست یافته‌است که با وجود مختصر و موجز بودن آن، نه تنها به کمال یک روایت نزدیک شده‌است، بلکه به صورت جزئی و در تک‌تک تصاویر نیز نشان از دغدغه شاعر برای ساختن و پرداختن تصاویر دارد. شعر قنوس به عنوان مانیفست شعری نیما، نشان از آن دارد که این اثر، با وجود نگاه سمبولیک آن به داستانی اساطیری، قرابتی انکارناپذیر با نگاه مدرن به تصویر دارد. فشردگی روایت و تصاویر به تبعیت از داستان کوتاه مدرن، بهره‌گیری از تصاویر عینی با وجود ساختار انتزاعی و سمبولیک اثر، تغییر در مفهوم سمبولیک اثر و القای مفاهیم سیاسی و اجتماعی مدنظر شاعر، روایت‌مند کردن بسیاری از واحدهای تصویری به صورت مجزا و در سایه روایت‌مندی کل اثر و نیز غلبه تصویر بر توصیف در ساختمان کلی شعر، از جمله این نشانه‌ها به شمار می‌آیند.

واژه‌های کلیدی: نیما یوشیج، قنوس، بوطیقای تصویر، سمبولیسم، تصاویر عینی.

۱. مقدمه

واژه «تصویر» در نظریه ادبی معاصر، معادلی برای واژه انگلیسی «Image» است، در حالی که در ادبیات فارسی و عربی، برابر نهادهای متعددی چون «شبح، پرهیب، سایه، صورت، عکس، شمایل، برگردان، تخیل، خیال و ...» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۸-۳۹) برای این واژه آمده‌است. اما برگزیدن واژه «تصویر» از میان آن‌ها، بدان دلیل است که دارای نوعی شمول و گستردگی است که همه انواع ایماژ را، اعم از ذهنی و عینی، پوشش می‌دهد.

علاوه بر این، همپوشانی مفهوم «تصویر» با اصطلاحاتی چون «خیال» و «تخیل»، ما را ملزم به شناخت این مفاهیم نیز می‌کند. با وجود باور بسیاری از فلاسفه و متفکران به این امر که «بیان آنچه تخیل نامیده می‌شود، بسیار دشوار و تا حدی ناممکن می‌نماید» (پرین، ۱۳۷۱: ۳۹). با وجود این، همواره تخیل و پرسش درباره چستی آن، یکی از اساسی‌ترین پرسش‌ها در فلسفه شعر و نیز فلسفه هنر بوده‌است و از آن رو که شاعر در لحظه خلق شعر، با ابزار تخیل در دریافت‌های حسی و باطنی خود تصرفاتی پدید می‌آورد و آنگاه آن‌ها را در ساختار زبان منعکس می‌کند، می‌توان تصاویر شعری را بخشی از محصولات تخیل دانست. از اندیشه‌های دیگری که پیوندی عمیق با مفهوم تصویر دارد، نظریه محاکات است که با نام‌های دیگری چون بازنمایی، نسخه‌برداری و تقلید نیز از آن یاد کرده‌اند. این امر نخستین بار در اندیشه‌های افلاطون و ارسطو مطرح شد و وظیفه و کارکردش در هنر، بازتاب طبیعت و هستی پیرامون هنرمند دانسته شد. در سده بیستم، از آن رو که فلاسفه و نظریه‌پردازان هنر، هنر مدرن را دارای شاخه‌های غیربازنمودی (علاوه بر شاخه بازنمودی آن) می‌دانستند، این نظریه مورد تردید و انکار قرار گرفت، اما در این میان، گئورگ گادامر فهم جدیدی از نظریه محاکات ارائه کرد که بیش از هر چیز بر استقلال تصویر از امر عینی اصرار می‌ورزد. گادامر بر این باور است:

«بازنمایی نه روگرقتی از واقعیتی بیرونی و برتر، که خود واقعیتی تماماً مستقل و معنادار است. لذا هنر از آن رو محاکات و بازنمایی است که وجود خود را از وجوه عَرَضی و تصادفی‌اش جدا می‌سازد و آن را به صورت حقیقتی مستقل به تصویر می‌کشد» (اقتداری و مازیار، ۱۳۹۵: ۲۴).

در این نگاه نو، تصویر را نظامی از نشانه‌ها می‌دانند که همواره بیانگر غیاب موضوع است؛ موضوعی که در هنر سنتی، هنرمند، قصد تقلید، بازنمایی و محاکات آن را داشت، اما در نگاه مدرن، از آن رو که فرضیه پیوستگی و تطابق نعل‌به‌نعل میان امر عینی و امر ذهنی از میان رفته‌است، فردیت تصویرگر (شاعر/ نویسنده/ عکاس/ نقاش و ...) را مؤثرترین امر در ثبت تصویر می‌دانند. در چنین فرایندی، آن شیء/ منظره/ صحنه یا کنش انسانی که قرار است تبدیل به تصویر شود، در ذهن هنرمند، از شکل یک «شیء طبیعی، تغییر ماهیت می‌دهد و به شیء خیالی تبدیل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۹). در واقع، می‌توان گفت که آنچه تصویرگری کلاسیک و مدرن را از هم متمایز می‌کند، در نحوه نگاه آن‌ها بر امر «بازنمایی» است. در هنر کلاسیک، بازنمایی، بر اساس نوعی محاکات امر ذهنی از

امر واقع صورت می‌گیرد و تأکید اصلی بر رابطه میان عین و ذهن است، اما در فلسفه مدرن، محمل و رسانه نهایی بازنمایی که در ادبیات، کلمات، در عکاسی، عکس، در نقاشی، تصاویر روی بوم، و... هستند، اهمیتی بیش از پیش می‌یابند. در بازنمایی و تقلید در شکل کهن، حلقه سوم این فرایند (۱. امر واقع، ۲. امر ذهنی، و ۳. رسانه بازنمایی/ زبان) فراموش شده‌است. با وجود این، فرقی اساسی میان بازنمایی طبیعت در زبان، با بازنمایی آن در دیگر هنرها وجود دارد؛ به عنوان مثال، در نقاشی و عکاسی، رسانه بازنمایی، اُژه‌ای عینی و قابل لمس است «که در عین وفاداری به چیزی که به تصویر می‌کشد، خود را از آن متمایز می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۲۳)، حال آنکه در ادبیات و در شعر، بدان دلیل که رسانه بازنمایی، عینی نیست، و قوف بر این تمایز نیز کار چندان آسانی نمی‌تواند باشد. علاوه بر این نگاه فلسفی و هنری، در مفهوم ادبی و در حوزه‌های کارکردی آن، یعنی شعر و نثر، تصویر را به گونه‌های مختلفی تعریف کرده‌اند؛ از جمله: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷)؛ «صورتی که از طبیعت در آیینۀ ذهن منعکس می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۵۸)؛ «حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر به وسیله کلمات در یک نقطه معین» (براهنی، ۱۳۴۴: ۶۳)؛ «هر گونه کاربرد مجازی که شامل همه صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل، حس آمیزی، اسطوره و... می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۵)؛ «مجموعه تصرفات بیانی و مجازی که گوینده با کلمات تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد» (داد، ۱۳۸۲: ۱۳۹). تعریف‌های این محققان، به‌جز براهنی، غالباً متأثر از کتب بلاغی سنتی است و بر مدار ارتباط «ذهن» و «عالم بیرون» می‌گردد، اما به نظر می‌رسد که بهترین تعریف از تصویر یا ایماژ همان باشد که در کتب بلاغی غربی رایج است؛ تعریفی که تصویر را به طور خلاصه، بازنمایی پدیدارهای عینی و ذهنی در زبان می‌دانند (ر.ک: آبرامز، ۱۳۷۸: ۱۹۳؛ کادن، ۱۳۷۶: ۱۹۷ و پرین، ۱۳۷۱: ۳۹). این تعریف، امکان تقسیم‌بندی تصاویر به دو نوع رئالیستی و غیررئالیستی (رمانتیک، سوررئال، سمبولیک و...) را نیز فراهم آورده‌است که تا پیش از آن، طبق تعریف‌های سنتی میسر نبود، بدان دلیل که در نگاه سنتی، همه تصاویر را محصول تصرف ذهنی شاعر و کاربرد مجازی واژگان می‌دانستند، اما اکنون، «نوع بازنمایی در زبان» و «شدت و ضعف تصرف ذهن در پدید آمدن تصاویر»، می‌تواند آن‌ها را به تصاویر رئالیستی، غیررئالیستی و انواع آن تقسیم کند. علاوه بر تمایزی که میان تعریف‌های سنتی و مدرن از مفهوم تصویر وجود دارد، درباره کارکرد و اهمیت آن در شعر نیز نظرات متفاوتی وجود

دارد که چکیده همه آنها، تأکید دارد بر اینکه در موارد بسیاری از شعر کلاسیک، تصاویر، کارکردی تزئینی دارند و جزو عناصر ذاتی شعر به شمار نمی‌آیند، حال آنکه در شعر مدرن، تصویر از حاشیه به مرکز آمده، اهمیتی محوری یافته است. همچنین، با بافت و ذات شعر آنچنان در آمیخته است که شعر بدون آنها دچار نقصی انکارناپذیر می‌گردد. این امر در نگاه ایماژیست‌ها بیش از پیش اهمیت می‌یابد؛ چنان که موجودیت شعر را بدون تصاویر امکان‌پذیر نمی‌دانند. اگر دو عنصر اساسی شعر در ادبیات همه ملل را، موسیقی و عاطفه بدانیم، باید این امر را نیز بپذیریم که بخش عمده‌ای از عاطفه شاعر به واسطه تصاویری که در شعرش خلق می‌کند، به مخاطب انتقال می‌یابد. بدین واسطه، می‌توان گفت که یکی از مهم‌ترین تحولات در گذار از بوطیقای سنتی به مدرن، علاوه بر شکستن وزن، تغییر قوالب شعری و نیز موسیقی شعر، سنگین شدن بار عنصر تصویر است. بنابراین، توجه به تحولات این عنصر که می‌توان آن را فرم ذهنی شعر دانست، در شناخت جوهره شعر مدرن ضروری است.

بررسی سیر تحول تصویرپردازی در شعر کلاسیک فارسی و مقایسه آن با شعر نیما نشان می‌دهد برخلاف باور عموم که مهم‌ترین نقطه چرخش نیما در بوطیقای شعر فارسی را تغییر در صورت و نظام موسیقایی شعر می‌دانند، می‌توان ادعا کرد که دامنه تحول تصویر و اثرگذاری آن در ارائه جهان تازه نیما و بوطیقای نو او، بیش از عوامل پیشین است. آثار نیما با عبور تدریجی از ماهیت توضیحی که خصلت شعر کلاسیک است، به سوی ماهیت تصویری پیش می‌رود. نیما اهمیت درست و دقیق دیدن برای خلق تصویر را دریافته است و در نقد چنین نقصانی است که می‌گوید: «ملت ما دید خوب ندارد» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۳۹). او در کتاب *حرف‌های همسایه*، درباره اهمیت «درست و دقیق دیدن» عناصر جهان و استغراق در آنها و از درون آن عناصر به جهان بیرون نگریستن می‌گوید: «دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست. مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است، به آن نظر انداخت» (همان: ۲). تأکید بر این امر، بدان دلیل است که شاعر اگر همواره موقعیت سوژه‌محور خود را نسبت به پیرامونش حفظ کند، از مرحله بیانگری و توضیح دادن فراتر نخواهد رفت، اما آن هنگام که در اُبزه غرق می‌شود، می‌تواند تصویری روشن و درست از آن نشان دهد و به عبارت دقیق‌تر، به مرحله تصویرگری پا بگذارد. البته باید یادآوری کرد که در شعر نیما نیز می‌توان نمونه‌هایی از تصاویر با خصلت‌های

کلاسیک یافت، اما ساختمان کلی و بوطیقای شعر نیما، بوطیقای مدرن است که حول محور «تصویر» در شکل نوین آن می‌گردد.

این پژوهش می‌کوشد که با نشان دادن نوآوری‌های نیما در حیطه تصویرپردازی، نشان دهد تغییر در «بوطیقای تصویر»، به همان اندازه در پیدایش شعر نو اهمیت دارد که تغییر در عوامل ساختاری همچون شکستن وزن، تغییر در جایگاه قافیه و تساوی طولی مصراع‌ها؛ چراکه تغییر در بوطیقای تصویر، معلول مستقیم تغییر جهان‌بینی و ادراک انسان مدرن است، اما تغییر در وزن و ساختار بیرونی شعر، لزوماً به تغییر در شناخت و ادراک مرتبط نیست. بنابراین، آنچه نیما را شاعری مدرن کرده، نه تغییرات بیرونی، بلکه تغییر در روح درونی شعر، یا همان تصاویر شعری است. نگارندگان مقاله، شعر ققنوس را که مانیفست شعری نیما به شمار می‌آید، به عنوان ماده اصلی این تحلیل در نظر گرفته‌اند، تا اهمیت وجه تصویری شعر را از نگاه او در یکی از مهم‌ترین آثارش نشان دهند.

۲. مسئله پژوهش

مسئله این پژوهش، بررسی آغاز تحول تصویرپردازی در شعر نو فارسی است، بدین منظور تلاش می‌شود به دو سؤال اساسی پاسخ داده شود:

۱- تحول بوطیقای شعر کلاسیک و حرکت آن به سمت بوطیقای نو، تا چه اندازه مدیون دگرگونی بوطیقای تصویر بوده‌است؟

۲- شعر ققنوس به عنوان مانیفست شعری نیما، با چه مؤلفه‌هایی منادی تحول‌خواهی نیما در حوزه تصویرپردازی شعر فارسی است؟

۳. پیشینه پژوهش

- کتاب *صور خیال در شعر فارسی* اثر محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۷۵)، یکی از مهم‌ترین آثار در این حوزه است که به بررسی صور خیال در شعر کهن فارسی و اشعار شاعران برجسته ادوار کهن می‌پردازد.

- کتاب *بلاغت تصویر* اثر محمود فتوحی (۱۳۸۶)، از دیگر آثار مهم در این حوزه است که بیش از همه، به بررسی مکتب‌های ادبی غربی و انعکاس شیوه‌های تصویرپردازی آن‌ها در شعر نو پرداخته‌است. در نیمه دوم کتاب نیز به بررسی وجوه اشتراک برخی از این مکتب‌ها با شعر شاعرانی همچون بیدل دهلوی و مولانا می‌پردازد.

- کتاب *خانه‌ام/بری است*، اثر تقی پورنامداریان (۱۳۹۶)، زمینه‌های فکری و نظری شعر نیمایی را در حوزه صورت و معنی در مقایسه با شعر کلاسیک بررسی می‌کند.

- بررسی و تحلیل صور خیال در شعر نیما، اخوان و شاملو، به انضمام فرهنگ تصویری این سه شاعر، رساله دکتری جلیل شاکری است و صور خیال پربسامد در شعر این سه شاعر را بررسی کرده است.

درباره شعر ققنوس نیز مقالاتی چاپ شده که البته در هیچ یک از آن‌ها، تکیه‌ای بر شیوه تصویرپردازی نیما در این اثر نشده است. مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

- «تحلیل تطبیقی ققنوس و آلباتروس؛ دو شعر از نیما و بودلر» (۱۳۸۸)، محمدحسین جواری، در فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادب فارسی.

- «بررسی عناصر مدرنیسم در شعر ققنوس» (۱۳۹۲) از سعید حسام‌پور و سید فرشید سادات شریفی در فصلنامه شعرپژوهی (بوستان ادب سابق).

- «ققنوس و فینیق در اشعار نیما و آدونیس» (۱۳۹۶) از رضا ناظمیان، صدیقه حوراسفند و یعقوب فولادی در فصلنامه ادبیات تطبیقی.

- «بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه بر نشانه‌شناسی ققنوس» (۱۳۹۰)، غلامحسین غلامحسین‌زاده، قدرت‌الله طاهری و فرزاد کریمی در فصلنامه ادب‌پژوهی.

۴. روش و رویکرد پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده است. نگارندگان پژوهش حاضر، در بخش نخست مقاله به توصیف بدعت‌ها و خلاقیت‌های نیما در حوزه تصویرپردازی پرداخته‌اند و در نیمه دوم مقاله، وجه تصویری شعر ققنوس را تحلیل کرده‌اند.

۵. بدعت و خلاقیت نیما در شعر فارسی

تصویر از آغاز زندگی بشر تاکنون همواره سهم مهمی در انعکاس شناخت او از جهان پیرامونش داشته است. نگاهی تاریخی به این امر نشان می‌دهد که نقش تصویر در حوزه‌های شناختی انسان کلاسیک و مدرن تفاوتی بنیادین یافته است. تصویر در منظومه فکری انسان عصر کلاسیک، انعکاسی از یک شیء، منظره یا کنش انسانی است که بیش از هر چیز با ذهنیت ثابت و پیشین شاعر درباره آن امر درآمیخته است. بنابراین، می‌توان گفت که در بسیاری از موارد، نقشی تزئینی در شرح و بسط ذهنیت او دارد. اما روند حرکت جهان به سوی رسانه‌محوری، سبب تغییر اهمیت تصویر نیز شده است. بشر معاصر در جهانی زندگی می‌کند که به تعبیری می‌توان آن را «جهان تصاویر» نامید. در چنین شرایطی، تصویر نه تنها «روابط ما را با دنیای بیرون تنظیم می‌کند، بلکه اغلب اوقات، تنها راه ارتباط ما با چیزها یا با دنیای بیرون، از طریق تصویر است» (شعیری، ۱۳۹۳: ۷). بنابراین،

می‌توان گفت که تصویر همواره نقش واسطه‌ای میان سوژه (فاعل شناسا) و اُبژه (متعلق شناسا) برقرار می‌کند و «این نقش واسطه‌ای در بعضی موارد آنقدر پررنگ می‌شود که تصویر اُبژه به جای خود اُبژه می‌نشیند و منشاء شناخت ما از آن‌ها می‌شود» (همان: ۷). انسان عصر کهن، می‌دانست که تصویر اُبژه با فروکاستن بخشی از واقعیت، تبدیل به تصویر شده‌است، اما بشر مدرن گاهی چنان نقش واسطه‌ای تصویر را پررنگ می‌کند که با وجود اذعان بر فاصله تصویر اُبژه با شکل و ساختار واقعی آن، ترجیح می‌دهد که تصویر را منشاء درک و شناخت از آن پدیده قرار دهد. نیما نیز با تأثیرپذیری از اندیشه‌های عصر مدرن، بیش از هر چیز تلاش می‌کند که سیطره نگاه سوژه‌محور را درهم‌بشکند و میدان دید تازه‌ای در شعر پدید آورد که محصول آشنایی او با جهان‌بینی انسان عصر مدرن است. یکی از مهم‌ترین این تلاش‌ها، توجه به مفهوم اُبژه به عنوان «هسته اصلی و مهم‌ترین عنصری است که تمام عناصر شعری نیما، حول محور آن معنا می‌یابد» (جورکش، ۱۳۹۰: ۹۱). او بر این باور است که شعر کلاسیک فارسی همواره گرفتار نگاهی سوژه‌محور بوده که تعبیر ذهنی شاعر از اشیاء و اشخاص است. او در بازتعریف اُبژه، تلاش دارد که شاعر و تصاویر شعری را به سوی «دریافت واقعیت اشیاء و اشخاص، آن‌چنان که در جهان بیرون از ذهن شاعر وجود دارند» (همان: ۸۸) سوق دهد؛ گرچه در حوزه عمل و اجرای شعری، نیما هم مانند پیشینیان خود بارها در دام آن نگاه یکسره ذهنی و سوژکتیو درغلته‌است، اما هموست که برای نخستین بار، نه در حوزه فلسفی، بلکه در حوزه‌های تئوریک شعر فارسی، اهمیت شکستن نگاه سوژه‌محور را مطرح کرده‌است. امر دیگری که پیش از نیما بی‌سابقه است، ارائه فرمی ذهنی است که «در آن، هر پدیده (تصویر) در کانون نگاه شاعر قرار می‌گیرد، به تدریج آن تصویر بر کل شعر غلبه می‌یابد و سرانجام، به صورت نمادی متراکم از معانی ادبی و هنری درمی‌آید» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۰۳). این تصاویر کانونی، شعر را به پیکره‌ای یکپارچه بدل می‌کنند که تمام تصاویر جزئی، همچون واحدهای زیرمجموعه آن عمل می‌کنند. تا پیش از نیما، در شعر کلاسیک چنین پیوستگی و انسجامی در شعر به واسطه تصویری کانونی و انسجام‌بخش پدید نیامده بود. از سوی دیگر، اگر تصاویر شعری را بررسی کنیم، خواهیم دید که خلاق‌ترین شاعران، کسانی بوده‌اند که در شعرشان تصاویر مادر/ تألیفی را ارائه داده‌اند. این دسته از تصاویر، آن‌هایی هستند که «برای اولین بار شاعر میان عناصر آن ارتباط ذهنی برقرار کرده باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۹۳). در مقابل این تصاویر، می‌توان تصاویر اقتباسی/ تقلیدی را قرار داد که شاعر به تکرار و رونویسی تصاویری می‌پردازد که پیش از او بارها در شعر دیگر شاعران آمده‌است؛ چنان‌که

نیما، هم در حوزهٔ تئوریک، هم در حوزهٔ اجرای تصاویر شعری بر این باور بود که «اگر کسی در شعری باز هم چشم را به نرگس تشبیه کند، یعنی به تکرار آفریده‌های دیگران بسنده کند، شاعر نیست، بلکه مقلدی است که برای الفاظ مردگان حمالی می‌کند» (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۱۶-۱۱۷). نیما کار مقلدان را فاقد اعتبار و حیثیت ادبی می‌شمارد و می‌گوید: «راه برای تقلید همیشه باز است، اما عمل ابتکار است که ارزش دارد و خلق الساعه نیست» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۲۴). بنابراین، پدید آوردن تصاویر کانونی و نیز تأکید بیش از پیش بر ارائهٔ تصاویر مادر، از جمله نوآوری‌های مهم نیما در این عرصه هستند. از دیگر بدعت‌های نیما در عرصهٔ تصویرپردازی، روایت‌مند کردن تصویر است، آنچنان که هر تصویر، خود به‌تنهایی بتواند روایت یا پاره‌روایتی ارائه دهد که در خدمت روایت کلی شعر قرار می‌گیرد:

«شعر نو در غیاب عوامل انسجام‌بخش سنتی، چون وزن، ردیف و قافیه، استحکام و یکپارچگی خود را از روایت‌مندی می‌گیرد و برخلاف شعر سنتی، نیاز به خطی عمودی دارد تا سطرهای یک متن را به هم ببینند که آن را از تشتت و از هم‌گسیختگی نجات دهد. این نخ نامرئی، همان روایت است که به اشکال گوناگون آشکار و پنهان یا به صورت پاره‌روایت‌هایی مجزا در متن شعری عمل می‌کند» (کریمی، ۱۳۹۱: ۶۱).

روایت‌مندی ساختار کلی شعر به اجزای آن که واحدهای تصویری هستند نیز سرایت می‌کند؛ چنان که در هر یک از این تصاویر، می‌توان پاره‌روایت یا روایت کوتاه، اما یکپارچه‌ای را یافت که مهر تأییدی بر روایت‌مندی شعر نو و به تبع، تصاویر آن است. شاید بتوان گفت که همین امر، تصویر را از عنصری روساختی در شعر کلاسیک به عنصری زیربنایی در شعر نو بدل کرده است؛ چراکه روایت شعر بر محور ساحت‌های تصویری شعر می‌گردد و شاعر برای آنکه روایتی نو عرضه کند، وادار به بهره‌گیری از خلاقیت‌های پنهان خود برای خلق تصاویر گرم، زنده و در عین حال، شخصی خواهد شد. در واقع، یکی از بدعت‌آمیزترین کارهای نیما، همین نگاه بی‌بدیل و نو به عنصر تصویر است. این امر بدان معنا نیست که همهٔ اشعار نو، اشعاری روایی هستند، یا آنکه در اشعار غیرروایی، تصویر وجود ندارد، بلکه بدین معناست که در اشعار روایی، بیش از اشعار غیرروایی می‌توان همبستگی و انسجام میان تصاویر شعری را دید؛ چراکه همهٔ تصاویر در خدمت خلق یک روایت کلی قرار می‌گیرند.

۶. شعر ققنوس

نیما در عبور از شعر کلاسیک و حرکت به سوی شعر مدرن، به خوبی دریافته بود که برای رهایی از سیطره معنای از پیش تعیین شده که تمام عناصر شعر، از جمله تصاویر آن را در خدمت خود می‌گیرد، باید پای در دنیای نویی نهد که تصویر و نقش محوری آن، وجه مشخصه این دنیای تازه باشد. اگر مجموعه افسانه را نقطه عزیمت نیما به سوی شعر نو بدانیم، باید ققنوس را مانیفست اصلی او و «رهای پیروزمندانه‌اش از اصول و ضوابط سنت و نیز تکمیل تجددی دانست که در منظومه افسانه ناتمام مانده بود» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۱۳). این اثر علاوه بر آنکه «شعر شکسته نیمایی» را به عرصه شعر فارسی افزود:

«از نظر روایت‌شناسی نیز تغییر عمده‌ای در شیوه شاعری نیما به شمار می‌رود. شعرهای او از افسانه تا ققنوس، عمدتاً قصه‌هایی بودند که به نظم کشیده شده بودند، اما از ققنوس به بعد، این شعر است که از مختصات روایی برای بهبود وضعیت شاعرانه خود بهره برده‌است» (کریمی، ۱۳۹۱: ۲۳۹).

شعر ققنوس با بهره‌گیری از ساختاری روایی، سمبولیک و اسطوره‌ای در پی طرح اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی شاعر در برهه‌ای از زمان است که استفاده از چنین ساختاری، نه یک انتخاب، بلکه یک ضرورت است؛ چراکه اگر شاعر از بیانی مستقیم در قالبی رئالیستی برای طرح چنین مضمونی استفاده می‌کرد، چه بسا هرگز موفق به طرح اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی خود نمی‌شد، از آن‌رو که اشعار سمبولیک و به طور کلی، «سمبول، انسان را به شناسایی یک معنی مخفی دعوت می‌کند و آن معنی مخفی می‌تواند یک چیز از دست‌رفته و یا ممنوعه باشد. بدین سان، می‌توان نوعی توازی بین سیستم روایت به طور کلی و سیستم سمبولیک دید» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۲/۵۳۹). نیما با وقوف بر اهمیت تناسب و هماهنگی میان «موضوع» و «ژانر» اثر، همواره به مخاطب گوشزد می‌کند که چنین پیوندی در اشعار او اتفاقی و از سر تصادف نیست. وی می‌گوید:

«عقیده‌ام را برای شما گفته بودم (هنر، تابع موضوع است). هر موضوعی در خود، فرمی را دارد و نوعی (ژانر) را و هر نوعی از انواع، استیل به‌خصوص را می‌خواهد. معروف است که استیل در همه جا یک جور و یک دست نیست» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۲۶). علاوه بر این آگاهی، علاقه نیما به شیوه بیان سمبولیستی تا بدانجاست که گاه «لایه اول شعر را فدای لایه دوم و نمادین می‌کند و لحن راوی شعر را هم فراموش می‌کند» (جورکش، ۱۳۹۰: ۱۵۴)؛ امری که البته در شعر ققنوس به صورت ویژه اتفاق نیفتاده‌است، اما در برخی دیگر از اشعار سمبولیک او، گرایش بیش از حد به سوی لایه دوم و نمادین شعر را می‌توان تشخیص داد. براهنی در کتاب *طلا در مس*، به لزوم داشتن محیطی اشاره می‌کند که قابل

زیست برای «تصاویر» باشد و بر این باور است که در چنین فضایی، «تناقضی وجود نخواهد داشت و تصاویر دوشادوش هم کار خواهند کرد و نه فقط هریک تأثیر جداگانه خود را خواهد گذاشت، بلکه همگی به شکل یک واحد کامل نیز ذهن خواننده را تسخیر خواهند کرد» (براهنی، ۱۳۴۴: ۶۸). شعر ققنوس نیز با خلق فضایی برای همزیستی مسالمت‌آمیز تصاویرش، در عین حال که با روایتی یکپارچه، تصویری از شهادت ادبی شاعر/ ققنوس ترسیم می‌کند، بر لزوم ادامه این راه به واسطه رهروانش (جوجه‌هایی که از خاکستر سر برآورده‌اند) نیز تأکید می‌ورزد.

۷. تحلیل وجه تصویری شعر ققنوس

آنچه در این پژوهش به عنوان «تصویر» مطرح است، صرفاً تصویر در قالب‌های بلاغی آن و با تکیه بر ابزارهای بیانی (تشبیه، استعاره، مجاز و...) نیست، بلکه با قدری توسع، منظره‌ای مدنظر است که پاره‌روایت یا روایت کوتاه، اما منسجمی را ارائه دهد، همچون قاب عکسی که عکاس پیش‌روی ما می‌نهد. مرزبندی تصاویر با تکیه صرف بر آنچه ابزارهای بلاغی می‌سازند، نه تنها در اغلب موارد، روایت‌مندی تصاویر را مخدوش می‌سازد، بلکه سبب پاره‌پاره شدن شعر و عاملی ضد انسجام است.

نگارندگان مقاله کوشیده‌اند که واحدهای مشخصی را برای تصاویر تعریف کنند و بر اساس این واحدها که آن را «واحدهای تصویری» نامیده‌اند، تصاویر را بررسی کنند. یادآوری می‌شود که تعیین و تحدید تصاویر یک شعر به عنوان واحد تصویری، کار ساده‌ای نیست. از آن‌رو که به طور کلی، «نظریه تصویری‌پردازی [همراه با جزئیات و تعریف‌های آن] دچار نوعی آشفتگی است» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۲۵). با وجود این، می‌توان «واحد تصویری» را جمله یا مجموعه‌ای از جملات دانست که در کنار هم، یک تصویر واحد و کامل می‌سازند و ویژگی‌هایی دارند که عبارتند از:

۱- اغلب عناصر یک واحد تصویری، در خدمت پردازش و پرورش یک «هسته تصویری» هستند.

۲- یک واحد تصویری ممکن است از خرده‌تصاویر متعددی تشکیل شود.

۳- ماهیت تصاویر ممکن است عینی، ذهنی یا ترکیبی از این دو باشد؛ بدین معنا که نه مطلقاً عینی و خالی از عناصر ذهنی باشد و نه مطلقاً ذهنی و خالی از عناصر عینی. از سوی دیگر، در طبقه‌بندی تصاویر به عینی و ذهنی، تمام تصاویری که با حواس پنجگانه قابل درک و دریافت هستند و جزو صور محسوس به شمار می‌آیند، زیرمجموعه تصاویر

«عینی» قرار گرفته‌اند. در این طبقه‌بندی، «عینی»، مفهومی فراتر از عناصر صرفاً دیداری می‌یابد و هر امر قابل دریافت از طریق حواس پنجگانه را در بر می‌گیرد. دسته دوم، تصاویری هستند که مربوط به عوالم انتزاعی و فرامادی هستند و تصاویر «ذهنی» نامیده شده‌اند.

۴- واحدهای تصویری غالباً روایت‌مند هستند.

پس از مشخص کردن واحدهای تصویری شعر، ابتدا لازم است که هسته اصلی این واحدهای تصویری که ابژه محوری آن واحد تصویری محسوب می‌شود، شناسایی گردد و ماهیت واحدهای تصویری از نظر عینی یا ذهنی بودن مورد بحث و بررسی قرار گیرد. در این تعریف از واحد تصویری، ممکن است خرده‌تصاویری در دل تصویر اصلی باشند که خود به تنهایی هم تصویر به شمار آیند، اما از آن‌رو که در خدمت تکمیل یک واحد تصویری بزرگ‌تر از خود قرار گرفته‌اند، در ذیل آن و با عنوان «خرده‌تصویر» از آن‌ها یاد می‌شود. چنان‌که در واحد تصویری نخست این شعر، ۱- ققنوسی که در وزش بادهای سرد، سرگردان شده‌است و تنها بر شاخه خیزران نشسته‌است و ۲- نشستن دیگر پرندگان بر شاخه‌های اطراف، دو خرده‌تصویری هستند که در خدمت طرح یک تصویر روایی منسجم قرار گرفته‌اند که آن، عبارت است از تصویر «ققنوس آواره تنهایی که دیگر پرندگان بر گرد او نشسته‌اند». از سوی دیگر، گرچه چنین به نظر می‌رسد که با توجه به ساختار سمبولیک و اسطوره‌ای شعر و در نگاهی کلی و یکپارچه، همه یا اغلب تصاویر باید تصاویری ذهنی باشند، اما بررسی یک‌به‌یک واحدهای تصویری شعر ققنوس، همچون تابلوهایی مستقل و یگانه، نشان می‌دهد که این واحدها مجموعه‌ای از تصاویر عینی و ذهنی هستند. همین امر را می‌توان یکی از نوآوری‌های نیما در حیطه تصاویر سمبولیک آن دانست؛ زیرا سمبولیسم غربی بیش از هر چیز، بر ابهامی اصرار می‌ورزد که در نتیجه ارائه عوالم انتزاعی پدید می‌آید. نیما ناموزونی‌های تاریخی و اجتماعی جامعه ما را دلیل این انحراف از هنجارهای ادبی می‌داند و معتقد است:

«از آنجا که ما به‌خلاف غربی‌ها دوره‌های تاریخی را به گونه‌ای طبیعی طی نکرده‌ایم و مؤلفه‌هایی از دوره ارباب- رعیتی و عصر مدرن را به گونه‌ای نامتوازن تجربه می‌کنیم، هنر ما نیز نموده‌هایی از این تناقض را در خود منعکس می‌کند» (بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۱۶۲).

براهنی در کتاب *طلا در مس*، عمده‌ترین تفاوت میان شیوه تصویرپردازی در شعر کلاسیک و مدرن را در گستره و شمول تصاویر می‌داند و معتقد است:

«در شعر کهن، تکوین تصویر در یک بیت صورت می‌گرفت... اگر واحد شعر گذشته، بیت باشد، واحد شعر جدید، خود یک شعر است. امروزه یک تصویر فی‌نفسه در یک شعر مطرح نیست، بلکه تلفیق تصاویر دیگر در سرتاسر یک شعر مطرح است. این تلفیق و تکوین تصاویر، پیدایش شکل ذهنی شعر را میسر می‌سازد» (براهنی، ۱۳۴۴: ۲۲۶).

به عبارت دیگر، تأکید براهنی بر فرم ذهنی است که از مجموعه تمام تصاویر شعر حاصل می‌شود. از سوی دیگر، اگر شعر نیما را به دو دوره کلی (از آغاز تا ۱۳۱۶ و از ۱۳۱۶ تا پایان) تقسیم کنیم، آنچه دوره دوم را از دوره اول مجزا می‌کند، غلبه وجه تصویری اشعار بر وجه توصیفی آنهاست. در آثار دوره اول، با وجود «استفاده نیما از مظاهر طبیعی، از آنجا که این مظاهر نه در بن‌مایه‌های روایت که در پس‌زمینه آن قرار دارد، شعر را واجد تصویرهای برجسته و مؤثر نساخته‌است» (غلامحسین‌زاده و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۲). در اشعار دوره دوم که با ققنوس آغاز می‌شوند، بسامد بالای تصاویر نسبت به جملات توصیفی، و نقش سازنده و پیش‌برنده این تصاویر، خصلتی تصویری و مدرن به آنها بخشیده‌است. در شعر ققنوس نیز نیما تنها دو بار و در چند عبارت، گرفتار توصیف می‌شود و بقیه گزاره‌های این شعر، حاوی تصاویری است که شاعر را بی‌نیاز از طولانی کردن شعر و توضیح زاید می‌کند. با این توضیحات و با این تعریف مقدماتی از واحد تصویری، ابتدا به خوانش شعر ققنوس و تفکیک واحدهای تصویری آن می‌پردازیم، تا در ادامه، آنها را تحلیل کنیم.

۱. ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه جهان / آواره مانده از وزش بادهای سرد / بر شاخ خیزران / بنشسته‌است فرد / بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان. ۲. او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند / از رشته‌های پاره صداهای دور. ۳. در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه / دیوار یک بنای خیالی / می‌سازد. ۴. از آن زمان که زردی خورشید روی موج / کمرنگ مانده‌است و به ساحل گرفته اوج / بانگ شغال، و مرد دهاتی / کرده‌است روشن آتش پنهان خانه را / قرمز به چشم، شعله خردی / خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب. ۵. و ندر نقاط دور / خلقند در عبور. ۶. او، آن نوای نادره، پنهان چنان که هست / از آن مکان که جای گزیده‌است می‌پرد. ۷. در بین چیزها که گره خورده می‌شود با روشنی و تیرگی این شب دراز / می‌گذرد. ۸. یک شعله را به پیش / می‌نگرد / جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی / ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش / [عبارتی توصیفی و

خالی از تصویر: [نه این زمین و زندگی‌اش چیز دلکش است. ۹. حس می‌کند که آرزوی دگر مرغ‌ها چو او/ تیره است همچو دود. ۱۰. اگرچند امیدشان/ چون خرمی ز آتش/ در چشم می‌نماید و صبح سفیدشان/ عبارات توصیفی و خالی از تصویر: [حس می‌کند که زندگی او چنان/ مرغان دیگر آر به سر آید/ در خواب و خورد او/ رنجی بود کز آن نتوانند برد نام. ۱۱. آن مرغ نغزخوان/ بر آن مکان ز آتش تجلیل یافته/ اکنون به یک جهنم تبدیل یافته/ بسته‌است دمبدم نظر و می‌دهد تکان/ چشمان تیزبین. ۱۲. وز روی تپه‌ها/ ناگاه، چون به جای پر و بال می‌زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ/ که معنیش نداند هر مرغ رهگذر. ۱۳. آنکه ز رنج‌های درونیش مست/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند. ۱۴. باد شدید می‌دمد و سوخته‌است مرغ؟ ۱۵. خاکستر تنش را اندوخته است مرغ! پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۲۷-۳۲۵).

۱. قنوس، مرغ خوشخوان، آوازه جهان، / آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته‌است فرد/ بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان:
- هسته اصلی تصویر: قنوس؛

- ماهیت واحد تصویری: «ذهنی» و «عینی-دیداری»؛

- خرده‌تصاویر: ۱- قنوسی که در وزش بادهای سرد، این سو و آن سو می‌رود (عینی)- آوارگی (مفهومی ذهنی است). ۲- قنوس که بر شاخ خیزران نشسته‌است و پرندگانی که بر گرد او نشسته‌اند (عینی).

این واحد تصویری به عنوان نخستین واحد تصویری شعر، همزمان ماهیت عینی و ذهنی دارد. با این حال، وجه عینی و ملموس بر وجه ذهنی آن غلبه دارد؛ چنان که «گویی مرغ خوشخوان»، «آوازه جهان» و نیز «آواره مانده در وزش بادهای سرد»، جملات معترضه‌ای هستند که در خدمت تکامل وجه عینی تصویر قرار دارند. می‌توان گفت که تمرکز این تصویر بیشتر بر وضعیت عینی قنوسی است که بر شاخه خیزران نشسته‌است. این وضعیت قرار است در ادامه به حرکت و در پایان به شهادتی ختم شود که نقطه اوج تصاویر این شعر است و کاری که نیما کرده، این است که با هوشمندی تمام نگذاشته سوئے ذهنی و انتزاعی این تصویر آغازین غالب شود. یکی از ابزارهایی که برای ساخت تصویر در اختیار شاعر قرار می‌گیرد، «صفت» است و کارایی آن در خلق تصویر تا بدانجاست که «بعضی از معاصران، آن را بر انواع تشبیه، مجاز و استعاره برتری داده‌اند و معتقدند که بهترین و شایسته‌ترین وسائل بیان تصویری، آوردن اوصاف است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۶). نیما شعرش را با تصاویری از این دست آغاز نموده‌است که علاوه بر

القای آوارگی ققنوس، عمق اندوه، تنهایی و رنجی را که این مرغ خوشخوان و پرآوازه متحمل می‌گردد، به مخاطب انتقال می‌دهد. شاعر در همان حال که به تشریح وضعیت ققنوس می‌پردازد، تا منظره‌ای یکپارچه از آن ارائه دهد، از خرده‌تصاویری در دل تصویر اصلی استفاده کرده‌است؛ چنان‌که در تصویر نخستین این شعر، با دو خرده‌تصویر مواجه هستیم که عبارتند از: ۱- ققنوس خوشخوان پرآوازه آواره مانده در وزش بادهای سردی که بر شاخ خیزران نشسته‌است (فرد)، ۲- مرغان دیگری بر شاخه‌های اطراف نشسته‌اند. تصویر ققنوسی که تنها (فرد) بر شاخ خیزران نشسته‌است، به تنهایی و خارج از ساختار و پیکره کلی شعر، تصویری رئالیستی از نشستن مرغی بر سر شاخه‌ای را به ذهن متبادر می‌کند، اما تداخل اسطوره ققنوس و بهره‌گیری نمادین شاعر از «فرد نشستن مرغ» که تبلوری از تنهایی و البته یگانگی خود نیماست، ذهن را از احتمال رئالیستی بودن تصویر، دور می‌کند؛ به عبارت دیگر، آن تصویر گذرای نخستین که خاصیت رئالیستی دارد، اشاره‌ای است به این امر که هر تصویر از دیدگاه نشانه-معناشناختی، نمایانگر بخشی از دنیای طبیعی است و از یک فضای صوری تشکیل شده‌است، اما ورود عناصر غیررئالیستی سبب غلبه ساختار سمبولیک و نمادین بر بخش رئالیستی این خرده‌تصویر گردیده‌است؛ یعنی این تصویر را باید تصویری جداگانه با خاصیت عینی و رئالیستی دانست، اما در پیوند با ساختار کلی شعر، تصویری کاملاً سمبولیک است. این تصویر، تصویری دیداری است که با بهره‌گیری از صفات مختلف، سعی دارد وضعیتی را شرح کند که ققنوس به عنوان اُبژه اصلی شعر در آن قرار گرفته‌است.

۲. او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند/ از رشته‌پاره صدها صدای دور

- هسته اصلی تصویر: ققنوس؛

- ماهیت واحد تصویری: «عینی- شنیداری» و «ذهنی»؛

- خرده‌تصویر: ندارد.

تری ایگلتون در باب واژه «تصویر» و انواع آن، تصویر را واژه‌ای گمراه‌کننده می‌داند و می‌گوید تصویر، «امری دیداری است، اما همه تصاویرپردازی‌ها از جنس دیداری نیستند» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۲۱) و انواع دیگری چون تصاویر شنیداری، لمسی، شامه‌ای و... هم می‌توان به آن افزود. این واحد تصویری نیز با ارائه تصویر «آوازخوانی پرنده»، به صورتی مستقل، ماهیتی عینی و شنیداری دارد، اما در عین حال، بهره‌گیری شاعر از دو ترکیب وصفی «ناله‌های گمشده» و «صدها صدای دور» ماهیتی انتزاعی نیز به آن داده‌است؛ به

عبارت دیگر، نمی‌توان گفت که این تصویر، مطلقاً تصویری عینی یا تصویری ذهنی است. اگر این تصویر را به‌دقت موشکافی کنیم، بدین نتیجه خواهیم رسید که تصویر «آواز خوانی پرنده»، خاصیتی عینی و شنیداری دارد، اما «آواز پرنده» با افزوده شدن صفات «گمشده» و «دور»، خاصیتی انتزاعی و ذهنی یافته‌است. صفت «گمشده» در ساختار «ناله‌های گمشده»، در عین سادگی، نوعی ابهام و ابهام معنایی نیز دارد که از یک سو، می‌تواند بیانگر زنده ساختن آوازهای فراموش و گمشده به واسطه این مرغ خوشخوان باشد و از سوی دیگر، نشانه‌ای از قدرت صدای مرغ و تکثیر ناله‌های او در جهان اطرافش داشته باشد؛ گویی ناله‌ها و آوازهای ققنوس، تا فراسوی مکانی زندگی او نیز می‌رود و میان ازدحام صداهای دیگر گم می‌شود.

«ققنوسی که بر شاخ خیزران به‌تنهایی نشسته‌است، پرنده‌گانی که گرداگرد او بر شاخه‌های دیگر نشسته‌اند و آواز گمشده‌ای که از ترکیب صداهای دور پدید آمده‌است، به‌روشنی نشانگر ساختار سمبولیک تصاویری است که روایتِ موقع و مقام نیما به عنوان شاعر سنت‌شکن و نسبت او با شاعران دیگر است» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۱۳۱).

۳. «در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه، دیوار یک بنای خیالی / می‌سازد».

- هسته اصلی تصویر: ققنوس؛

- ماهیت واحد تصویری: «عینی- دیداری» و «ذهنی»؛

- خرده‌تصویر: ندارد.

این سطر، آخرین تصویر شعر است، پیش از آنکه نیما دست به کار ترسیم گوشه دیگری از تصویر کلی شعر بزند. عبارت «دیوار یک بنای خیالی»، در مقایسه با واحدهای تصویری آغازین شعر، رنگ ذهنی و تخیلی بیشتری به این تصویر داده‌است؛ پرنده به ابرهای تیره روی کوه چشم دوخته‌است (عینی- دیداری) و در این خیرگی و ایستایی، بنایی خیالی را در میان ابرهای تیره مجسم می‌کند (ذهنی). در واقع، نگاهی به ارتباط این تصویر با تصاویر پیش از آن و نیز حرکت این تصویر از نمایی عینی (پرنده‌ای که روی شاخ خیزران نشسته‌است و به ابرهای تیره روی کوه نگاه می‌کند)، به نمایی ذهنی (تجسم دیواری خیالی در میان ابرهای تیره)، یادآور تکنیک سینمایی شناخته‌شده‌ای است که برای پایان دادن به یک برداشت با Fade کردن تصویر، جزئیات آن را آرام‌آرام کمرنگ می‌کند، تا تصویر کاملاً ناپدید شود. علاوه بر این، تصاویر را از نظر پویایی و ایستایی، و نیز از منظر نوع زاویه دید آن‌ها، با نام‌های تصاویر سینمایی و نقاشیک نیز تقسیم کرده‌اند (ر.ک):

صارمی و طهماسبی، ۱۳۹۴: ۶۹) که در تصاویر سینمایی، اصل بر حرکت و کنش‌مندی است؛ گویی دوربینی در حرکت است و حرکات عناصر تصویر را ثبت می‌کند، اما در تصاویر نقاشیک، تصویری ایستا و ساکن با کلمات ترسیم می‌شود؛ مثل آنکه نگارگر یا عکاس از یک زاویه بی‌تحرك، یک آن یا یک صحنه را ثبت می‌کند.

۴. «از آن زمان که زردی خورشید روی موج/ کمرنگ مانده‌است و به ساحل گرفته اوج/ بانگ شغال و مرد دهاتی/ کرده‌است روشن آتش پنهان خانه را/ قرمز به چشم، شعله خردی/ خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب».

- هسته اصلی تصویر: مکان (ساحل)؛

- ماهیت واحد تصویر: «عینی - دیداری»، «عینی- شنیداری» و «ذهنی»؛

- خرده‌تصویر: ۱- زردی خورشید که روی موج مانده‌است (عینی- دیداری). ۲- بانگ شغال که در ساحل اوج گرفته‌است (عینی- شنیداری). ۳- مرد دهاتی که آتشی در خانه افروخته‌است (عینی- دیداری). ۴. شعله خردی که با قرمزی‌اش انگار زیر دو چشم سیاه شب خط می‌کشد (ترکیبی از تصاویر عینی و ذهنی).

با آغاز این واحد تصویری که در آن، دیگر نشانی از ققنوس و پرندگان گرداگردش نیست، شاعر تصویرگر گویا دوباره پای به روشنایی و وضوح جهان عینی می‌گذارد و به روشنی از اشیاء سخن می‌گوید؛ از زردی خورشید روی موج و بانگ شغال و در نمای بعدی از مرد دهاتی؛ گویی دوربین می‌چرخد و زاویه دیگری از تصویر را به مخاطب نشان می‌دهد. در یک سو، ققنوس و پرندگان، و در سوی دیگر، ساحل و آفتابی که در حال غروب است. ارائه تصویری از غروب آفتاب، آمدن شب و افروختن شعله‌ای کوچک در خانه مرد روستایی و آنگاه نشان دادن تصویری نو از این شعله خرد و سرخ در سیاهی شب در بستری استعاری، کاری است که نیما در ایجاز کامل، به زیبایی موفق به ارائه آن شده‌است و این امر، چیزی نیست که بی‌اندیشه در شعر او اتفاق افتاده باشد و «شکار تصاویر نو در پرتو تخیل آزاد از قرارداد» و «سر باز زدن از قواعد باسمله‌ای علم بدیع که از ویژگی‌های شعر سنتی فارسی است» (حقوقی، ۱۳۹۷: ۷۲ و آزند، ۱۳۶۳: ۱۹۱)، رمز موفقیت او در نشان دادن تصاویر خلاقانه و فضاهای تازه به مخاطب است؛ کاری که در این تصویر به خوبی شکل گرفته‌است.

۵. «وندن نقاط دور/ خَلقند در عبور».

- هسته اصلی تصویر: مکان؛

- ماهیت واحد تصویری: «عینی- دیداری»؛

- خرده‌تصویر: ندارد.

این واحد تصویری، تصویری رئالیستی از منظره‌ای است که خلق در حال عبور از آنند. در چنین تصاویری که تکیه بر توصیف یک کنش دارند و در عین حال، کوتاه و روشن هستند، دخالت خواننده در بازسازی تصویر به حداقل ممکن می‌رسد و شاعر و خواننده شعر، گویی از یک زاویه مشترک به تصویر چشم دوخته‌اند. آنگاه که مخاطب یک اثر، به درک موضوع و اندیشه حاکم در یک اثر نائل شود، تصاویر علاوه بر معنای اولیه‌ای که القا می‌کنند، در لایه دوم معنایی خود، به نوعی پیوند با ساختار کلی اثر می‌رسند؛ مانند این تصویر که در لایه نخست خود، تصویری از رفت‌وآمد آدمیان در تاریکی شب است. اما پیوند این تصویر با ساختار سمبولیک اثر نشان می‌دهد که شاعر همگان را گرفتار شب ظلم و اختناق می‌بیند که گرداگرد آن‌ها را احاطه کرده‌است. این نوع کارکرد تصاویر، تأییدکننده نگاهی است که اصرار نیما بر «عینیت‌گرایی»، حتی در آثار سمبولیک را که انتظار می‌رود به سوی ذهنی‌ترین مفاهیم پیش برود، «برای نزدیک کردن شعر به زندگی ملموس و پررنگ کردن نقش آن در مبادلات و مناقشات اجتماعی و سیاسی» را نشان می‌دهد (ر.ک؛ بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۷۱).

۶ «او آن نوای نادره، پنهان چنان که هست/ از آن مکان که جای گزیده‌است می‌پرد»؛

- هسته اصلی تصویر: پرنده (ققنوس)؛

- ماهیت واحد تصویری: «عینی- دیداری»؛

- خرده‌تصویر: ندارد.

تصویر لحظه شروع پریدن ققنوس، گویی نقطه اوج این روایت است؛ از آن رو که مخاطب می‌داند پس از این تصویر پویا، تصاویر کنش‌مندانه دیگری در راه است که روایت را به انتها نزدیک می‌کنند.

۷ «در بین چیزها که گره خورده می‌شود با روشنی و تیرگی، این شب دراز/ می‌گذرد».

- هسته اصلی تصویر: ققنوس؛

- ماهیت واحد تصویری: «ذهنی» و «عینی- دیداری»؛

- خرده‌تصویر: ندارد.

عبور ققنوس در مسیری تاریک و روشن، و حضور اشیاء و جاندارانی که در پرتو این تاریکی، شکل محو و ابهام‌آمیزی به خود می‌گیرند، تصویری عینی می‌سازد که در ذات خود، انتزاعی است؛ چراکه گستره خیال را به روی آدمی باز می‌گذارد، تا درباره «چیزهایی

که با روشنی و تیرگی این شب دراز گره خورده‌اند»، آزادانه بیندیشد. این تصویر، بی‌آنکه از صنایع بلاغی بهره ببرد، عاطفه مخاطب را به حرکت درمی‌آورد؛ چراکه در شعر نیما، بسیاری از «بافت‌های تصویری مورد نظر ما را، حس قدرتمند و قوی اوست که همراهی می‌کند، نه صرفاً استعاره، تشبیه و...» (علی‌پور، ۱۳۷۹: ۷).

۸ «یک شعله را به پیش / می‌نگرد / جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی / ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش».

- هسته اصلی تصویر: فضا (جایی که گیاه و آدمی در آنجا نیست و آفتاب روی سنگ‌هایش ترکیده‌است)؛

- ماهیت واحد تصویری: عینی-دیداری؛

- خرده‌تصویر: ندارد.

چون شعر ققنوس علاوه بر وظیفه هنری‌اش، تعهدی اجتماعی را نیز بر دوش می‌کشد و سعی دارد که فضای زندگی هنرمند و روشنفکر عصر نیما را به نمایش بگذارد، گزاره‌های وصفی درباره فضای پیش روی ققنوس، خالی از سیزه و گیاه بودنش، خالی از انسان و جنبه بودنش و حکومت مطلق آفتاب که حتی سنگ‌ها را از هم ترکانده‌است، همه نشانه‌هایی از جامعه بی‌نور و امیدی است که نیما آن را سال‌ها با تمام وجود لمس نموده‌است و در این شعر، به واسطه تصاویر وصفی، سعی در ترسیم آن دارد. علاوه بر حرکت زبانی نیما در این تصویر و بهره‌گیری او از «فعل پویا و تصویری "ترکیدن"، بهتر از هر چیزی، پخش شدن شعاع‌ها و انفجار حاصل از نور را به چشم می‌آورد. همه این‌ها تا زمان این شعر، یکی از نوترین تصاویر موجود بوده‌است» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۷۸).

۹ «حس می‌کند که آرزوی دگر مرغ‌ها چو او / تیره‌ست همچو دود».

- هسته اصلی تصویر: ققنوس؛

- ماهیت تصویر: «ذهنی»؛

- خرده‌تصویر: ندارد.

نیما آرزوی مرغان را از نظر تیرگی، به «دود» تشبیه کرده‌است. کشف چرایی برگزیدن چنین ساختار دوسویه‌ای، چیزی نیست که ما را به پیوستگی صرف میان این دو امر رهنمون شود؛ چراکه «تشبیهات و استعاره‌ها بر شباهت عناصری تأکید می‌کنند که در عین حال، عناصر متفاوتی محسوب می‌شوند و هرچه بیشتر بر خویشاوندی چنین کلماتی دقت می‌کنیم، تفاوت آن‌ها هم بیشتر نمودار می‌شود» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۲۱). بنابراین، نگاه نو به

ابزارهای بیانی و صنایع بلاغی، بیش از هر چیز به ساختار زیبایی‌شناسانه‌ای تأکید می‌ورزد که به واسطه آن، تصویری پدید می‌آید، برخلاف بلاغت کهن که بر کشف چرایی پیوند دو سوی این روابط و درک میزان شباهت‌ها یا تفاوت‌های آن‌ها استوار است. تیرگی و لمس‌ناشدنی بودن دود، امری است که هدررفتگی و هیچ شدن آرزوهای ققنوس و دیگر مرغان را به‌خوبی ترسیم کرده‌است.

۱۰. «اگرچند امیدشان / چون خرمی ز آتش / در چشم می‌نماید و صبح سفیدشان».

- هسته اصلی تصویر: امید و صبح سفید (آینده- سرنوشت)؛

- ماهیت تصویر: ذهنی؛

- خرده‌تصویر: ندارد.

در این تصویر، امید شاعر و صبح سفید فردایش که تبلوری از آینده و سرنوشت او و هم‌نسلان اوست، چون خرمی از آتش در حال سوختن هستند. نیما در این تصویر نیز همچون تصویر پیشین، با استفاده از ابزاری بلاغی (تشبیه)، با بیانی ساده به طرح ژرف‌ترین لایه‌های روحی خود و اجتماع خویش، یعنی ناامیدی از بهبود شرایط می‌پردازد. ساختار سمبولیک و اسطوره‌ای شعر ققنوس نیز مؤید این معناست که نه‌تنها در این شعر، بلکه در دیگر شعرهای نیما که عناصر اسطوره‌ای حضور دارند، همواره طرح مضمونی سیاسی- اجتماعی در پس لایه نخست شعر حضور دارد. نیما در یکی از نامه‌هایش (به نائل: ۱۳۱۰) بر اهمیت این امر تأکید کرده‌است و می‌گوید:

«امروز نویسنده یا شاعر قبل از آنکه قلم به دست بگیرد، باید

وضعیات اقتصادی و اجتماعی را در نظر گرفته باشد. زمان و احتیاجات

زمان خود را بشناسد و پس از آنکه قلم به دست گرفت، بداند با کدام

سبک صنعتی مناسب با عصر، موضوعی را که در نظر دارد، انشا کند»

(یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۳۴).

به نظر می‌رسد که پس از تصاویر عینی ابتدای شعر، شاعر برای تشریح وضعیتی که ابژه / ققنوس در آن قرار دارد، به مفاهیم ذهنی پناه می‌برد و در مقام یک سوژه بیانگر و البته قدمایی سعی در روشن کردن روایت دارد؛ وضعیتی که البته دیری نمی‌پاید، تا دوباره جای خود را به تصاویر عینی دهد.

۱۱. «آن مرغ نغزخوان / بر آن مکان ز آتش تجلیل یافته / اکنون به یک جهنم تبدیل

یافته / بسته‌است دم‌به‌دم نظر و می‌دهد تکان / چشمان تیزبین».

- هسته اصلی تصویر: ققنوس؛

- ماهیت واحد تصویری: «عینی-دیداری» و «ذهنی»؛

- خرده تصویر: ۱- پرنده‌ای که چشمانش را بسته است و گاهی چشمان تیزی‌بیش را تکان می‌دهد (عینی). ۲- مکانی که از آتش تجلیل یافته و به یک جهنم تبدیل شده است (استفاده از کارکرد استعاری جهنم برای وضوح بیشتر موقعیت ققنوس) (ذهنی و عینی). با وجود آنکه یکی از خرده‌تصویرها ماهیتی غالباً ذهنی دارد، اما حاصل تصویر که نشان دادن موقعیت پرنده‌ای در مکانی سراسر آتش و با چشمان بسته، ولی تیزی‌بیش است، تصویری عینی، دیداری و محسوس است.

۱۲. «وز روی تپه‌ها/ ناگاه چون به جای پر و بال می‌زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک/ که معنیش نداند هر مرغ رهگذر».

- هسته اصلی تصویر: ققنوس؛

- ماهیت واحد تصویری: «عینی-دیداری» و «عینی-شنیداری».

- خرده تصویر: ۱- ققنوس در جای خود، پر و بال می‌زند (عینی-دیداری). ۲- ققنوس بانگی از ته دل برآرد (عینی-شنیداری).

تا اینجا می‌بینیم که جز چند عبارت توضیحی کوتاه، همه عبارات و سطرهای شعر، حاوی تصاویری هستند که نمی‌توان وجود هیچ یک را نالایم دانست، یا در آنها جابه‌جایی یا حذفی انجام داد؛ چراکه ساختار روایت بدون چنین نظم، دچار نقص و اختلال می‌گردد. انسجام تصویری که از ققنوس آغاز شد و در دیگر آثار نیما نیز ادامه یافت، شفیی کدکنی را به این باور رسانده است که:

«هرگز در شعرهای او، خیال زاید (یعنی تصاویر غیرلازم) دیده نمی‌شود و این نکته‌ای است آموزنده برای بسیاری از مشاهیر شعر معاصر که اغلب، خیال‌های زاید پی‌درپی می‌آورند و سرانجام هم دانسته نیست که این تصاویر و خیال‌ها به کمک کدام اندیشه و یا برای القای کدامین لحظه و حالت روحی سراینده عرضه شده است» (شفیی کدکنی، ۱۳۹۴: ۴۵۵-۴۵۶).

۱۳. «آنگه ز رنج‌های درونیش مست/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند»

- هسته اصلی تصویر: «پرنده/ ققنوس»؛

- ماهیت واحد تصویری: «عینی-دیداری»؛

- خرده تصویر: ندارد.

این تصویر فارغ از زمینه اسطوره‌ای آن، می‌تواند تصویری عینی و دیداری باشد که بر ارزش بصری شعر می‌افزاید.

۱۴. «باد شدید می‌دمد و سوخته‌است مرغ؟».

- هسته اصلی تصویر: «مرغ»؛

- ماهیت واحد تصویری: «عینی- دیداری»؛

- خرده تصویر: ۱- باد شدید می‌دمد. ۲- مرغ سوخته‌است.

فارغ از آنکه کنشگر این صحنه، خود مرغ است و نسبت دادن چنین آگاهی جاندارانگارانهای به ققنوس، به این تصویر، خاصیتی ذهنی می‌بخشد، اما نمای بسته و خودکفای این صحنه، ترسیم تصویری عینی و دیداری از وزش باد بر خاکستر پرنده‌ای سوخته‌است.

۱۵. «پس جوجه‌هاش از دل خاکستر به در» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۲۵-۳۲۷).

- هسته اصلی تصویر: «جوجه‌ها»؛

- ماهیت واحد تصویری: «عینی- دیداری»؛

- خرده تصویر: ندارد.

نیما معتقد بود اثری را که هنرمند متوقع است، در خریدار هنر خود به‌جا بگذارد (به جای شرح و توصیف زبانی خود او)، بسته به قوت رسوخ تصویرهای اوست (ر.ک: یوشیج، ۱۳۹۳: ۶۱۳). او با چنین شناختی از قدرت تصاویر شعری و نیز با به‌کارگیری نوع بلوغ‌یافته‌ای از سمبولیسم، شعر ققنوس را با تصویری موجز، خودکفا و تام به پایان می‌رساند؛ تصویری که رابطه‌ای دیالکتیک با حذف (بیرون‌گذاری) دیگر تصاویری دارد که شاعر می‌توانست در این نمای پایانی بگنجانند، اما از میان آن‌ها، تصویر «جوجه‌های سربرآورده از خاکستر» را برگزیده‌است.

۸ نتیجه

نیما یوشیج با وقوف بر اهمیت و نقش تصویر در تحول بوطیقای شعر، پس از سال‌های دوره نخست شاعری‌اش که به نوعی تمرین و کسب مهارت در این زمینه بود، در دوره دوم و در همان آغاز راه، در شعر ققنوس، چرخشی عمده در شیوه تصویرپردازی او پدید آورد که به طور ویژه، متأثر از جهان‌بینی انسان عصر مدرن و اهمیت تصویر از نظرگاه او بود. نیما با عبور از اشعار توصیفی دوره اول، دوره دوم را با شعر ققنوس آغاز کرد. او در این شعر، با تکیه بر انسان‌انگاری یک پرنده در ساختاری سمبولیک، شعری روایی خلق کرده‌است که گرچه دریافت فرم ذهنی آن در گرو توجه به تصاویری است که به وحدتی

انداموار با یکدیگر رسیده‌اند، هریک از واحدهای تصویری آن نیز به طور مجزا می‌توانند تصاویری به مخاطب ارائه کنند که به صورت قائم به ذات و جدا از ساختمان کلی شعر، عاطفه و معنا خلق نمایند. بررسی واحدهای تصویری این شعر نشان می‌دهد که نیما با آن که به بازآفرینی اسطوره‌ای کهن در ساختاری سمبولیک دست زده‌است، اما اهمیت و نقش تصاویر عینی را در خلق فضایی ملموس و ارائه معنای سیاسی-اجتماعی فراموش نکرده‌است و تلاش نموده که با فشردن تصاویر، غلبه وجه عینی، کم کردن از سخنوری در لابه‌لای شعر و افزودن بر تعداد تصاویر و روایت‌مند کردن آن‌ها، معنایی بیش از آنچه که در باور اسطوره‌ای کهن حول این پرند وجود داشته پدید آورد.

منابع

- آبرامز، ام. اچ. (۱۳۸۷)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه سعید سبزیان، تهران، رهنما.
- اقتداری، سپیده و امیر مازیار (۱۳۹۵)، «بررسی مفهوم هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر»، *کیمیای هنر*، س ۵، ش ۲۱، صص ۱۷-۲۷.
- آزند، یعقوب (۱۳۶۳)، *ادبیات نوین ایران (از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی)*، تهران، امیرکبیر.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۷)، *چگونه شعر بخوانیم؟*، ترجمه پیمان چهارزی، تهران، آگه.
- براهنی، رضا (۱۳۴۴)، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، تهران، چاپخانه چهر.
- بهرام‌پور عمران، احمدرضا (۱۳۹۷)، *در تمام طول شب (بررسی آرای نیما یوشیج)*، تهران، مروارید.
- پرین، لارنس (۱۳۷۱)، *درباره شعر*، ترجمه فاطمه راکعی، تهران، اطلاعات.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۶)، *خانه‌ام ابری است*، تهران، مروارید.
- جورکش، شاپور (۱۳۹۰)، *بوطیقای شعر نو؛ نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج*، تهران، ققنوس.
- حقوقی، محمد (۱۳۹۷)، *شعر زمان ما (نیما یوشیج)*، تهران، نگاه.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱)، *داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)*، تهران، نیلوفر.
- داد، سیما (۱۳۸۲)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، مروارید.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴)، *شعر بی‌نقاب، شعر بی‌دروغ*، تهران، علمی.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، ج ۲، تهران، نگاه.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۳)، *تحلیل نشانه- معنانشناختی تصویر*، ترجمه اعظم اسدنژاد و دیگران، تهران، علم.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، *صور خیال در شعر فارسی؛ تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران*، تهران، آگه.
- _____ (۱۳۹۴)، *با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)*، تهران، سخن.

- صارمی، زهره و فرهاد طهماسبی (۱۳۹۴)، «تحلیل تصاویر مستقل در شعر احمد شاملو»، *دوفصلنامه علوم ادبی*، س ۵، ش ۸، صص ۶۵-۱۰۰.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۹)، *می‌تراود مهتاب (مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی تصویر و زبان شعر نیما)*، تهران، پویش معاصر.
- غلامحسین‌زاده، غلامحسین و دیگران (۱۳۹۰)، «بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه بر نشانه‌شناسی ققنوس»، *ادب‌پژوهی*، د ۵، ش ۱۵، صص ۷-۳۳.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۶)، *بلاغت تصویر*، تهران، سخن.
- فلکی، محمود (۱۳۷۳)، *نگاهی به نیما (نقد شعر)*، تهران، مروارید.
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۶)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.
- کریمی، فرزاد (۱۳۹۱)، *روایتی تازه بر لوح کهن: تحلیل روایت در شعر نو ایران*، تهران، قطره.
- یوشیج، نیما (۱۳۹۳)، *نامه‌ها*، تهران، نگاه.
- _____ (۱۳۹۴)، *درباره هنر شعر و شاعری*، تهران، نگاه.
- _____ (۱۳۹۷)، *مجموعه کامل اشعار*، تهران، نگاه.
- Abramz, M.H. (2008), *Descriptive Dictionary of Literary Terms*, Translated by Saeid Sabziyan, Tehran, Rahnama. [In Persian].
- Alipour, M. (2000), *Mitaravad Mahtab; An Introduction to the Aesthetics of the Image and Language of Nima's Poetry*, Tehran, Pouyeshe Moasser. [In Persian].
- Azhand, Y. (1984), *Adabiate Nowineh Iran az Enghelabe Mashroutiat ta Enghelabe Eslami*, Tehran, Amir Kabir. [In Persian].
- Baraheni, R. (1965), *Talla dar Mes*, In Poetry, Tehran, Chehr. [In Persian].
- Bahrampour Omran, A. (2018), *All Night, Barresiye Araae Nima Youshij*, Tehran, Morvarid. [In Persian].
- Eghtedari, S. & Maziyar, A. (2016), "Examining the Concept of Art as a Representation by Heinz Georg Gadamer", *Kimiayeh Honar*, Vol.5, No. 21, Pp. 17-27. [In Persian].
- Falaki, M. (1994), *Take a Look at Nima (Poetry Review)*, Tehran, Morvarid. [In Persian].
- Fotouhi, M. (2007), *Image Rhetoric*, Tehran, Sokhan. [In Persian].
- Gholamhisseinzadeh G. & et al. (2011), "A Study of Narrative Performance in Nima's Poems based on Phoenix Semiotics", *Adab Pazhouhi*, Vol. 5, No. 15, Pp. 7-33. [In Persian].
- Hamidian, S. (2002), *The Story of Transformation (the Process of Transformation of Nima Yoshij's Poetry)*, Tehran, Niloufar. [In Persian].
- Hoghoughi, M. (2018), *Poetry of our Time (Nima Yoshij)*, Tehran, Negah. [In Persian].
- Igelton, T. (2018), *How to Read Poetry?*, Translated by Peyman chehrazai, Tehran, Agah.
- Kadwn, G.E. (2000), *Culture of Literature and Criticism*, Translated by Kazem Firouzmand, Tehran, Shadegan.
- Karimi, F. (2012), *A New Story on an Old Tablet, Narrative Analysis in Modern Iranian Poetry*, Tehran, Ghatreh. [In Persian].
- Poornamdarian, T. (2017), *My House is Cloudy*, Tehran, Morvarid. [In Persian].

- Jorkesh, SH. (2011), *Poetics of New Poetry; another Look at Nima Yoshij's Theory and Poetry*, Tehran, Ghoghnoos.
- Prin, L. (1991), *About Poetry*, Translated by Fatemeh Rakeei, Tehran, Etelaat.
- Saremi, Z. & Tahmasebi, F. (2015), "Tahlile Tasavire Mostaghel dar Shear Ahmad Shamlou", *Oloume Adabi*, Vol. 5, No. 7, Pp. 65-100. [In Persian].
- Shaeiri, H. (2014), *Semantic-Semantic Analysis of the Image*, Translated by Aazam Asadnezhad & et al., Tehran, Elm. [In Persian].
- Shafeikadkani, M. (1996), *Imaginations in Persian Poetry; Critical Research on the Evolution of Images of Persian Poetry and the Course of Rhetoric Theory in Islam and Iran*, Tehran, Agah. [In Persian].
- Shafeikadkani, M. (2015), Ba Cheragh va Ayeneh; in Search of the Roots of the Evolution of Contemporary Iranian Poetry, Tehran, Sokhan. [In Persian].
- Seyyed Hosseini, R. (2008), *Literary Schools*, Vol. 2, Tehran, Negah. [In Persian].
- Youshij, N. (2014), *Letters*, Tehran, Negah. [In Persian].
- (2015), *About Poetry*, Tehran, Negah. [In Persian].
- (2018), *Complete Collection of Poems*, Tehran, Negah. [In Persian].
- Zarrinkoub, A. (1985), *Unmasked Poetry, Unadulterated Poetry*, Tehran, Elmi. [In Persian].