مقاله

ارسال: ۱۴۰۲/۹/۶
پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۱۵

10.22034/nf.2024.414280/1272

بلاغت تصویر در رباعی‌های بیژن ارژن

حسنا محمّدزادهٔ کاشی* (دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران)

چکیده: شماری از رباعی‌سرایان معاصر توانسته‌اند سنّت‌های گذشته را با ذوق خود بیامیزند و آثاری ماندگار خلق کنند؛ ازاین‌رو قالبی مانند رباعی هم توانسته، درکنار پایبندی به سنّت، بستری برای مدرنیته (نوگرایی) باشد. مدرنیته رویکردی به نوشدن و شیوه‌ای از اندیشه و احساس است که، در سده‌های اخیر، به یک جریان مسلّط اجتماعی و فکری تبدیل شده. رباعی‌سرایان، به‌شیوه‌های گوناگون، به نوکردن این قالب اهتمام داشته‌اند که یکی از آن‌ها «تحوّل خیال» است. بیژن ارژن از رباعی‌سرایان نوگرایی است که گونه‌گونیِ تصویر در رباعی‌هایش مشهود است. در جستار حاضر، با روش توصیفی‌ـتحلیلی و با نگاه ویژه به کتاب چارانه‌های بیژن ارژن، تحوّل خیال و تصویر در رباعی‌های این شاعر بررسی خواهد شد. بنا بر یافته‌های پژوهش، در رباعی‌های او هم تصاویر خیال‌محور دیده می‌شود که معمولاً در سطح شکل گرفته‌اند و هم تصاویر تخیّل‌محور که در عمق سامان یافته‌اند. تصاویر رباعی‌های ارژن را براساس تصاویر مکاتبی چون رمانتیسیسم (احساسات‌گرایی)، رئالیسم (واقع‌گرایی)، سمبولیسم (نمادگرایی)، ایماژیسم (تصویرگرایی)، و سوررئالیسم (فراواقع‌گرایی) می‌توان تحلیل کرد. در رباعی‌های متضمّن تصاویر رئالیستی (واقع‌گرا)، تصویرْ تکّهٔ تجسّم‌پذیری از واقعیّت است که در خود حرفی نهفته دارد و براساس منطق تصویرگری در بلاغت کهن شکل نگرفته‌است. در تصاویر رمانتیک (احساسی) و سمبلیک (نمادین)، تصویر پلی است میان عالم حسّ و ادراک. در رباعی‌های ایماژیستی، تصویر قائم‌به‌خود است و شکل‌گرفتن رباعی به‌قصد بیان هیچ‌گونه حسّ و اندیشه‌ای نبوده. رباعی‌های سوررئالیستی دربرگیرندهٔ تصاویری است که نظم جهان و پدیده‌ها را به هم می‌ریزد و دنیایی تازه و ناشناخته خلق می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شعر کوتاه فارسی، رباعی معاصر، تصویر و تخیّل، بیژن ارژن.

* hosna1361@grad.kashanu.ac.ir.

مقدّمه

رباعی، به‌دلیل کوتاه‌بودن، قالبی همواره در دسترس‌تر بوده‌است و شاعران احساسات و افکار زودگذر خود را با کمک آن بیان می‌کرده‌اند. «در بیشتر قوالب شعر فارسی، همیشه، فرم شعر بر تجربهٔ شاعرانه تقدّم دارد ولی در رباعی لحظه و تجربهٔ شعری غالباً بر فرم مقدّم است» (شفیعی کدکنی ۳، ص ۱۲)؛ منظور از لحظه و تجربهٔ شعریْ عواطف و حالات روحیِ آنی است. «اگر بخواهیم دقیق‌ترین و اساسی‌ترین نکات فلسفی و عرفانی را که در خوش‌ترین و شیواترین پیرایه‌های شعری و ادبی گفته شده‌است بیابیم، بی‌تردید باید قبل از هرچیز به سروقت رباعیّات برویم» (مؤتمن، ص ۲۰۸). بررسی‌های متعدّد و گسترده درباب پیشینهٔ این قالب نشان می‌دهد که

> این نوع شعر، از روزگاران پیش از اسلام، در میان عامّهٔ مردم ایران بخصوص مردم مناطق شمال و شمال شرقیِ کشور، از اقبال و توجّه فراوان برخوردار بوده‌است. درواقع، رباعی بخشی از ادبیّات شفاهی مردم کشور ماست. (میرافضلی، ص ۱۸)

بسیاری از رباعی‌سرایان امروز همچنان به رباعی نگاهی سنّتی دارند؛ امّا عدّه‌ای‌دیگر، همگام با تحوّلات فکری و اجتماعیِ دنیای مدرن، به متحوّل‌ساختن این قالب پرداخته‌اند. بسیاری از صاحب‌نظرانْ فاصلهٔ میان رنسانس و انقلاب فرانسه را و برخی نیز آغاز صنعتی‌شدن جوامع اروپایی و پیدایش تولید سرمایه‌داری و تعمیم تولید کالایی را آغازگاه مدرنیته (تجدّد) می‌دانند. «مدرنیته مجموعه‌ای است فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، و فلسفی که از حدود سدهٔ پانزدهم ــ یعنی از زمان پیدایش نجوم جدید، اختراع چاپ، و کشف امریکا ــ تا امروز ادامه یافته‌است» (احمدی، ص ۸-۹). تجدّد رویکردی به نو شدن و شیوه‌ای از اندیشه و احساس است؛ درواقع،

> مدرنیته همان نوشدن است؛ نوشدنی که، بدون عزم بر نوآوری، خودبه‌خود حادث شده‌است. امّا مدرنیسم نوعی ایدئولوژی است؛ نوعی اندیشه است که در پی جایگزین‌کردن مدرن به‌جای کهنه است. (امین‌پور، ص ۱۱-۱۲)

نوآوری (ویژگی جوهری و ذاتیِ هنر و ادبیّات) ممکن است در آثار هر شاعری، بنا به ذهن و جهان زیستهٔ او، به‌گونه‌ای متفاوت خودنمایی کند. هنرمندان بزرگ و ماندگار بزرگ‌ترین نوآوران نبوده‌اند، بلکه درعین داشتن فردیّت توانسته‌اند از حاصل کار پیشینیان هم بهره بردارند؛ ازاین‌رو، قالبی مانند رباعی هم با پیشینهٔ طولانی‌اش می‌تواند، درکنار پایبندی به سنّت، بستری برای رویکردهای نوین باشد.

بیژن ارژن یکی از رباعی‌سرایان نوگراست. ویژگی بارز رباعی‌های او، که آن را از رباعی کهن و رباعی‌های نوِ هم‌عصرانش متمایز کرده، تنوّع تصویر و حرکت از خیال به تخیّل است. بررسی و تحلیل تصاویر شعریِ او از دریچهٔ نقد و نظریّه‌های نوین کمک می‌کند، علاوه بر شناخت

ظرفیّت‌های قالبی سنّتی چون رباعی، به دستگاه بلاغی گسترده‌تری دست یابیم و، به‌واسطهٔ آن، خلّاقیّت‌های هنری در زبان را بهتر تجزیه‌وتحلیل کنیم. در این پژوهش کوشش می‌شود، با استناد بر رباعی‌های منتشرشدهٔ شاعر در چارانه‌های بیژن ارژن، تمایز میان خیال و تخیّل در رباعی‌های او بررسی و شباهت‌های تصویریِ هریک از آن‌ها با تصاویر متعلّق به یکی از مکاتب ادبی نوین (رئال، سوررئال، رمانتیک، سمبولیک و ...) تحلیل گردد. شناخت انواع تصاویر شعریِ ارژن و چگونگی تحوّل و تکامل و حرکتشان از دنیای خیال به دنیای تخیّل هدف دیگرِ این مقاله خواهد بود.

پیشینهٔ پژوهش

برخی کتاب‌های منتشرشده، در موضوع رباعی، از این قرار است: رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم هجری (تألیف محمّدتقی کامکار پارسی، به‌کوشش اسماعیل حاکمی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۲)؛ سیر رباعی در شعر فارسی (سیروس شمیسا، فردوس، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۴)؛ و جُنگ رباعی (بازیابی و تصحیح رباعیّات کهن پارسی) (سیّدعلی میرافضلی، سخن، تهران ۱۳۹۴) که، در آخری، به معرّفی برخی رباعی‌های نو نیز اهتمام شده‌است. در تعدادی مقاله نیز تحوّلات قالب و زبان در رباعی معاصر بررسی شده. موضوع دو مقاله نیز اختصاصاً رباعی‌های بیژن ارژن است: ۱) «بررسی عناصر سبکی در رباعیّات بیژن ارژن» (عبدالعلی اویسی کهخا و علیرضا رعیّت حسن‌آبادی، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، ش ۳ (پیاپی ۱۳)، پاییز ۱۳۹۰، ص ۱۵۱-۱۶۴) که تحلیلی است از انواع تشبیهات، روایتگری، ابیات موقوف‌المعانی، حالت تعلیق، و مضامین سیاسی و اجتماعی و آیینی و عاشقانهٔ رباعی‌های ارژن؛ ۲) «زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی» (حسنا محمّدزادهٔ کاشی و حسین قربانپور آرانی، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ یازدهم، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، اسفند ۱۴۰۱، ص ۶۳-۸۴) که تدقیق زیبایی‌شناسانهٔ رباعی‌های ارژن است و بررسی برجسته‌سازی در رباعی‌های او در چهار حوزهٔ «هنجارگریزی»، «قاعده‌افزایی»، «موسیقی»، و «عنصر مسلّط»؛ و درنهایت دریافت دستاوردهایی از این قبیل: الف) هنجارگریزی، در دو حوزهٔ واژگانی و نوشتاری، انتقال بهتر معنا را موجب گردیده‌است؛ ب) قاعده‌افزایی در موسیقی ــ با کمک عواملی چون توازن آوایی میان صامت‌ها و مصوّت‌ها، کاربرد جناس، توازن واژگانی از طریق تکرارهای همگونِ کامل و ناقص ــ در سطح کلمه و جمله صورت گرفته و در القای مفاهیم و حسّ خاص به مخاطب اثر داشته‌است؛ ج) در حوزهٔ موسیقی کناری نیز کاربرد قافیه‌های صوتی و تصویری و دستوری به‌همراه ردیف‌های خاص شایان توجّه است؛ د) عنصر مسلّط در رباعی‌های ارژن، با توجّه به استفادهٔ حدّاکثری، «تصویر» است.

گفتنی است در هیچ‌یک از آثار یادشده، به‌شیوهٔ مقالهٔ حاضر، تحلیل تصویریِ رباعی از دریچهٔ نقد و نظریّه‌های نوین مشهود نیست. نویسندگانِ کتاب‌هایی چون مکتب‌های ادبی (رضا سیّدحسینی، ۱۳۴۷) و بلاغت تصویر (محمود فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۸) و آشنایی با مکتب‌های ادبی (منصور ثروت، ۱۳۸۷) نیز عمدتاً به انواع مکتب‌های ادبی و کمّ‌وکیف آن‌ها پرداخته‌اند. در تخیّل (نوشتهٔ آر. اِل. بِرت، ترجمهٔ مسعود جعفری، ۱۳۷۹) نیز تمایز خیال و تخیّل و نوع نگاه نظریّه‌پردازان اروپایی دراین‌باره مدّ نظر بوده‌است.

ضرورت پژوهش

هدف این مقاله بررسی فنّ تصویرگری در رباعی‌های بیژن ارژن، براساس شیوه‌های مکتب‌های ادبی جهان، است. نگارنده قائل به یکسانی مطلق سبک‌های ایرانی با شیوه‌های هنریِ اروپایی نیست؛ ازطرفی، تجربه‌های واقع‌گرا، فراواقع‌گرا، احساسات‌گرا، نمادگرا و ...، در مفهوم عامّ آن، وضعیّتی ذهنی است که در سرشت انسان‌ها بوده و برای همهٔ ملل آشناست و، صرفاً برای توصیفشان، از اصطلاحات و اصول مکاتب یادشده بهره گرفته می‌شود.

ضرورت پژوهش از آنجاست که بررسی تصویر، براساس نظریّه‌های ادبی جهان، در شناخت انواع تصویر و چگونگی تحوّل آن و رسیدن به دستگاه بلاغی گسترده‌تری برای تحلیل خلّاقیّت‌های هنری در زبان شعرِ امروز راهگشاست و می‌تواند به گستردگی معیارهای نقد ادبی کمک کند. ازطرفی، در رباعی‌های بیژن ارژن، در مقایسه با آنچه در سنّت رباعی‌سرایی می‌بینیم، تحوّلات تصویری گسترده‌ای صورت گرفته امّا از منظرِ فعلی تاکنون تحلیلی درباب رباعی‌های او و حتّی رباعی معاصر انجام نپذیرفته‌است.

مسئلهٔ پژوهش

در این جستار، با نگاهی به مباحث نظریّه‌پردازان مکتب‌های ادبی جهان، منتخبی از رباعی‌های ارژن را تحلیل خواهیم کرد که در حوزهٔ تصویر تحوّلاتی چشمگیر داشته‌اند. شیوهٔ ما، در انتخاب نمونه‌رباعی‌ها، اصطلاحاً دستی و کتابخانه‌ای بوده‌است. تأکید و استنادِ ما، در این مقاله، بر چارانه‌های بیژن ارژن (۱۳۹۲) است که کلّیّتی جامع از آثار او را دربردارد.

این مقاله می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱) همگام با تجدّد و تحوّل جهان و انسان معاصر، چه تحوّلی در رباعی ــ که اغلب بستری برای انتقال مفاهیم حِکمی بوده‌است ــ به وجود آمده؟

۲) تصویر، در رباعی معاصر، چه ویژگی‌هایی دارد؟
۳) تصاویر رباعی‌های ارژن شبیه به تصاویر مرتبط با کدام‌یک از مکتب‌های ادبی جهان است؟

جایگاه بیژن ارژن در رباعی معاصر

در قرن اخیر، اکثر سنّت‌گرایانِ نوپرداز به رباعی التفات داشته‌اند. این قالب، البتّه، در پی تحوّلات شعر فارسی، تحت تأثیر سنّت‌شکنی‌های گوناگون صوری و محتوایی قرار گرفته‌است. تلاش شاعران، برای نوکردن شعر، و درنهایت نوشدن صورت و خیال و محتوا، به قالب کهنی چون رباعی نیز جلوه و جذّابیّتی تازه و ویژه بخشیده و آن را به بستری برای بروز و رشد مضامین نو و خیال‌های تازه بدل کرده‌است. در همین مسیر،

> بعد از پیروزی انقلاب، هم‌زمان با جنگ تحمیلی، تعدادی از شاعران کلاسیک به قابلیّت شکلی و محتواییِ رباعی پی‌بردند و آثار قابل ملاحظه‌ای ارائه دادند؛ منتها، اغلب، مایه و مضمون آن دوره رنگ حماسی و ایدئولوژیک و آرمان‌گرایانه داشت. [...] در اواخر دهۀ هفتاد و اوایل دهۀ هشتاد، با ظهور سه شاعر توانا، رباعی رونقی دوباره گرفت. بیژن ارژن یکی از [آن‌هاست]. (اویسی کهخا و رعیّت حسن‌آبادی، ص ۱۵۲)

بیژن دایی‌چی، مشهور به بیژن ارژن، متولّد ۱۳۴۸ در کرمانشاه است. آثار شعریِ او عبارت‌اند از: پیراهنی از آه برایت دارم (دفتر رباعی، ۱۳۷۷)، رنگ انار (مجموعه‌ای از رباعی و غزل و فراغزل، ۱۳۸۲)، بی‌هم‌شدگان (مجموعه‌رباعی،۱۳۸۴)، چهل کلید (گزیده‌اشعار: رباعی و غزل، ۱۳۸۷)، چارانه‌های بیژن ارژن (۱۳۹۲). او کوشیده‌است، با شهودی هنرمندانه و رسوخ در ذات پدیده‌ها، به تجارب شعریِ تازه‌ای دست یابد و این دریافت‌های نو را در قالب رباعی بریزد.

بحث: بلاغت تصویر در رباعی‌های ارژن

تصویر خیال، در طول تاریخ ادبیّات، تحوّلی چشمگیر یافته و از سادگی به پیچیدگی گراییده‌است. تلقّی‌های مرتبط با «تصویر» تفاوت‌هایی شایان با هم دارند. در یک تلقّی، «تصویرْ حلقه‌زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به‌وسیلۀ کلمات در یک نقطۀ معیّن» (براهنی، ج ۱، ص ۱۱۴). در تلقّیِ دیگر می‌توان گفت: «از رودرروقرارگرفتن دو امر، دو کلمه، دو جمله، دو صورت، دو حالت و ...، هرگاه امر سومی حادث شود، آن را تصویر می‌نامیم» (موحّد، ص ۱۷۰). برخی منتقدانِ جدید تصویر را «نمایش و بیان تجربۀ حسّی به‌وسیلۀ زبان دانسته‌اند و گفته‌اند ایماژ تصویری حسّی است که در ذهن نقش می‌بندد» (فتوحی رودمعجنی ۲، ص ۱۱۰). امّا، در متداول‌ترین مفهوم، تصویر به تصرّفات بیانی و مجازی در زبان اطلاق می‌شود. تصویرِ حاصل

از این تصرّفاتْ مرکّب از دو جزء است: «یکی مقصود اصلی را بیان می‌کند (idea)؛ و دیگری محمل این مقصود (image) است» (پورنامداریان، ص ۲۰). در تمام تلقّی‌ها، زبان محمل تصویر است.

دیدگاه سنّتیِ بلاغتْ تصویر را برخاسته از ذهن و برآمده از دیده‌ها و شنیده‌هایی می‌داند که از طریق تداعیِ دو چیز و براساس شباهت‌یابی میان آن دو شکل می‌گیرند. در تحلیل‌های صورت‌گرفته برمبنای بلاغت سنّتی، تصویرها به مصداق واقعی آن برگردانده می‌شوند تا رابطهٔ میان معنای مجاز و حقیقت کشف شود؛ به‌عبارتی‌دیگر،

> استعاره به مستعارٌله، مجاز به حقیقت، مکنیٌ‌به به مکنیٌ‌عنه بازگردانده می‌شود. این دستگاه بلاغی ــ که بر نظام دوقطبی حقیقت و مجاز مبتنی است ــ قادر نیست تصاویر شاعرانه را در سبک‌های هنریِ رئالیسم، سمبولیسم، سوررئالیسم، رمانتیسم، و ایماژیسم و دیگر مکاتب ادبی مدرن تحلیل کند. (فتوحی رودمعجنی ۲، ص ۱۰۹)

برای مثال، در تصویرهای نمادگرا، دنیای ورای تصویرْ مرتبط با عالم روح است و دنیایی حسّی نیست؛ تصویرهای فراواقع‌گرا هم از ناخودآگاه و عوالم رؤیا نشئت می‌گیرند؛ در تصاویر رمانتیک هم احساس نادیدنیِ شاعر، با کمک دیدنی‌ها، مجسّم می‌شود و لایهٔ درونیِ این تصاویر را ــ که ورای دنیای تجربه است ــ نمی‌توان به‌حقیقت تأویل کرد. از این‌رو، تصاویرِ شکل‌گرفته برمبنای نماد و رمز و متناقض‌نما و حس‌آمیزی را نمی‌توان براساس دو سویهٔ مشخّصِ «مجاز و حقیقت» تحلیل کرد. تجزیه و تحلیل تصویرِ نمادگرا و مدرن راهی است برای تحلیل عالی‌ترین نوع شعر؛ درنتیجه، تخیّل، در سطح برجستهٔ خود، به تحلیلی با دامنه‌ای وسیع‌تر نیازمند است.

تصاویرِ خیال حاصل پیوند میان دو یا چند امر است که، در ظاهر، ارتباطی ندارند و با کمک خیال شاعر پیوند می یابند و واقعیّتی بی‌سابقه را می‌سازند؛ مثل تصاویر «مروارید سپیده» (ارژن، ص ۵۵)، «انگشتان سوختهٔ باران» (همان، ص ۹۶)، «کتاب خواب» (همان، ص ۷۸)، «قاب خیال» (همان، ص ۳۴)، «میز گرد ثانیه‌ها» (همان، ص ۱۲) و ... . این‌ها همه امر سومی‌اند که از تصرّف در عالم خیال پدیدار شده‌اند و اجزای سازندهٔ هریک غالباً واقعیّت خارجی دارند؛ امّا امر سومِ حاصل از ترکیبِ آن‌ها شکل تازه‌ای از واقعیّت است که خود نیز شکل‌هایی متفاوت دارد: ممکن است تشبیهی ساده و سطحی باشد یا تصویری پیچیده و تودرتو و تفکیک‌ناپذیر به اجزای خود؛ چراکه «خیال‌انگیزی» حاصل دو عامل است: «نخست صور خیال مکرّر و مبتذل؛ دوم صور خیالی که از ساخته‌های ذهن و نیروی تخیّل یک شاعر است» (شفیعی کدکنی ۲، ص ۲۱۱). برای بخشیدن جلوه‌ای عینی‌تر به بحث، یک رباعی از ارژن را می‌خوانیم:

من شب بودم، تو ماهِ تنهایی من تنهایی تو پناه تنهایی من

صبحی شدی و سپید پاشیده شدی بر دیوار سیاه تنهایی من
(ارژن، ص ۲۸)

هریک از گزاره‌های شعریِ رباعی مزبور نوعی تصویر شاعرانه دارد که می‌توان آن را به اجزای سازنده‌اش تجزیه کرد:

۱) «من شب بودم»: من + شب؛
۲) «تو ماه تنهایی من»: تو + ماه تنهایی؛
۳) «تنهایی تو پناه تنهایی من»: تنهایی تو + پناه + تنهایی من؛
۴) «صبحی شدی»: تو + صبح؛
۵) «سپید پاشیده شدی»: تو + سپید + پاشیده‌شدن؛
۶) «بر دیوار سیاه تنهایی من»: دیوار سیاه + تنهایی من.

می‌بینیم که جمله‌های هر چهار مصراع دارای تصویر است امّا تصاویر، به‌لحاظ تعداد اجزای سازنده و منطقِ ساخت، متفاوت‌اند. در شماره‌های ۱ و ۲ و ۴، با تصویری دوبُعدی مواجهیم که به‌واسطهٔ تشبیهی ساده و در سطح شکل گرفته‌است: **من** به «شب» تشبیه شده و **تو** به «ماه» و «صبح»؛ امکان دیدن پایه‌های این تشبیه‌ها در دنیای بیرون هست. در شمارهٔ ۶، تصویری دوبُعدی داریم که در عمق شکل گرفته‌است و شاعر، برای القای حسّ درونیِ خود، آن را به چیزی در دنیای بیرون تشبیه کرده؛ **یعنی تنهایی** به‌شکل «دیوار سیاه» مجسّم شده‌است و هیچ توجیهی هم برای وجه شبه آن نمی‌توان یافت و چه‌بسا، برای انسانی دیگر و با نوع نگاه و روحیّاتی متفاوت، به‌شکل «پنجره‌ای سپید» مجسّم شود. گویی عبارت «تنهایی دیوار سیاه است» یک تابلو نقّاشی است که به‌کمک کلمات ترسیم شده؛ امّا غیر از شاعرانِ تصویرگر کدام نقّاش قادر به ترسیم «تنهایی» در هیئت «دیوار سیاه» است؟ در شماره‌های ۳ و ۵، با دو تصویر سه‌بُعدی مواجهیم: اوّلی در عمق شکل گرفته‌است؛ یعنی **تنهایی** به‌شکل آدمی تصوّر شده که می‌تواند «پناه» برای «تنهاییِ» دیگر باشد؛ و این چیزی است که مختصّ عالم ادراک است نه حس. امّا دومی (تصویر سه‌بعدیِ شمارهٔ ۵) در سطح شکل گرفته و حاکی از آن است که **تو** شبیه به «رنگ سپید» هستی که «پاشیده می‌شود».

سمیوئل تَیلور کالریج، یکی از نظریّه‌پردازان مکتب رمانتیسم، درباب قوّهٔ تخیّل نظرهای بحث‌آفرین و تأمّل‌برانگیزی مطرح کرده‌است. او دو اصطلاح «خیال» و «تخیّل» را به‌کار برده و معتقد است خیال ازطریق «قانون تداعی» شکل می‌گیرد امّا تخیّل فرایندی خلّاق است و در سطحی بالاتر قرار دارد. تخیّل روی موادّ خامِ به‌دست‌آمده از تجربه کار می‌کند، آن‌ها را درهم می‌شکند، و به آن‌ها هیئتی تازه می‌بخشد. درواقع، تخیّل آینه‌ای نیست برای بازنمایی تجارب جهان بیرون، بلکه خودْ جهانی تازه است که از نو نظم‌وسامان داده شده و به تخیّل **اوّلیّه** و **ثانویّه** تفکیک‌پذیر است.

«تخیّل اوّلیّه آن استعداد و نیرویی است که میان حسّ و ادراک میانجی می‌شود» (برت، ص ۶۳)؛ یعنی تصاویرِ حاصل از «تخیّل نوع اوّل» کمک می‌کنند مفاهیم و حس‌های نادیدنی، با کمک دیدنی‌ها، مجسّم شوند؛ مثل رباعی مورد بحثِ ما که، در آن، «تنهایی» که مفهومی انتزاعی است به «دیوار سیاه» تشبیه می‌شود تا اهمّیّت حضور معشوقی را نشان دهد که به «صبح» و «رنگ سپید» تشبیه شده. در این رباعیِ ارژن، با شش تصویر مواجهیم که از خیال و تخیّل برآمده‌اند؛ امّا رتوریک (فنّ زبانی و هنریِ) غالب تخیّلی است که بین حسّ و ادراک میانجی شده و به «تنهایی» شکل بخشیده‌است.

در رباعی دیگر، شاعر برای بهتر و عمیق‌تر بیان‌کردن بی‌خبری انسان از منِ واقعی‌اش، او را به چیزهایی چون «میخ کج» و «قاب خیال» و «دیوار ریخته» تشبیه و، درواقع، میان عالم حسّ و معنا ارتباط برقرار کرده‌است:

ای میخ کجِ سؤال، ای قاب خیال ای دیوارِ ریختهٔ بی‌تمثال
ای دیر، ای پیر، ای بهاران کویر هرگز پرسیده‌ای مرا سال‌به‌سال؟

(ارژن، ص ۳۴)

گویا در رباعی مزبور چند عکس متفاوت، مثل اسلاید، به‌دنبالِ هم نمایش داده می‌شوند که همگی مربوط به یک نفرند؛ انگار چهره‌های مختلفی از یک نفرِ واحد به نمایش درآمده که ترکیبشان قرار است تصویری تازه از او در ذهن مجسّم کند. به‌رغم تضادّ ظاهری میان عناصر این تصویر، «میخ» و «قاب» و «دیوار» با هم مرتبط‌اند. این‌گونه تصویرها به‌کمک تشبیه شکل گرفته‌اند، امّا تفاوتشان با تصاویرِ حاصل از «خیال» این است که این تصویرها را نمی‌توان براساس قواعد حاکم بر پایه‌های تشبیه توجیه کرد. برای مثال، وجه شبه سؤال با «میخ کج» یا وجه شبه میخ کج سوال و قاب خالی با «منِ انسانی» چه می‌تواند باشد! اینجا نیروی تخیّلِ شاعر اضداد را با هم سازش داده و کنارِ هم نشانده و، به‌رغم نداشتن ارتباطی منطقی و توجیه‌پذیر، برای اتّحادبخشی میان آن‌ها کوشیده‌است.

آندرهِ برتون، پایه‌گذار مکتب سوررئالیسم، دو کلمه یا عبارت یا جمله را به «دو سیم برق» مانند می‌کند که، در اثر برخوردشان، جرقّه ایجاد می‌شود. او این جرقّه را «نور تصویر» می‌نامد و می‌گوید:

> اگر دو سیم اختلاف پتانسیل نداشته باشند، عین دو سنگ دربرابر هم سرد و بی‌تأثیرِ متقابل باقی می‌مانند و هیچ امر ثالثی روی نمی‌دهد. اگر دو واحدِ کلامی در شعر نتوانند در تقابل با هم مفهومی تازه پدید آورند، تصویری آفریده نمی‌شود. (موحّد، ص ۱۷۰)

پس پدیده‌های درظاهر متضاد هم می‌توانند به هم بپیوندند و تصویری تأمّل‌برانگیز بیافرینند. به‌اعتقاد فرانچسکو دِ سانْکْتیس، منتقد ایتالیایی، «شاعر هرج‌ومرج را به نظم می‌کشد و هرگونه مصالحی می‌تواند به اثر هنری تبدیل شود. همه‌چیز مادّهٔ هنر است و، در طبیعت، چیزی یافت نمی‌شود که نتوان آن را به هنر

تبدیل کرد» (ولک، ج ۴ بخش اوّل، ص ۱۴۱)؛ حتّی، اگر آن چیزها «مشتی کاه» و «پیرهن مترسکی» هم باشد، می‌توان با کمکشان اثری هنری خلق و معنایی عمیق در آن پنهان کرد:

مشتی کاه ریخته در پیرهنم یا **پیرهن مترسکی** بی‌سخنم
گفتند ز کبریا تو را می‌خوانند کبریت کشیدند به **کِبری** که منم!

(ارژن، ص ۱۴)

گزاره‌های تصویریِ بیت اوّلِ رباعی مزبور در سطح شکل گرفته‌اند. تشبیه **انسان** به «مشتی کاه» و «پیرهن مترسک» تشبیهی حسّی‌به‌حسّی و مربوط به عالم خیال است، امّا آنچه در مصراع پایانی رخ می‌دهد این تصویرها را هم با خود به عمق می‌برد؛ یعنی درواقع شاعر «کِبر» را ــ که مفهومی انتزاعی و جزء مدرکات غیر حسّی است ــ به‌شکل انسان تصوّر کرده: انسانی که پوشالی است و، درواقع، جز مشتی کاه و پیرهنی خالی چیزی نیست؛ اینجاست که درمی‌یابیم دو تشبیهِ شکل‌گرفته در سطحِ هم به عمق رفته‌اند تا به تجسّم مفهوم کبر بپردازند. شگفتی‌آفرینیِ این تصویر وقتی بیشتر است که حسّ و اندیشهٔ مخاطب را هم با خود درگیر می‌کند؛ انگار این تصویر زنده است و روح دارد.

دِسانکتیس، درباب تصرّف روح در عالم خیال، می‌گوید: «تصویرِ خیالی تصویری است که روح در آن دمیده شده؛ آن نیمهٔ واقعیّت و آن معناها و هاله‌هایی که به ما احساس و موسیقی چیزها را القا می‌کند» (ولک، ج ۴ بخش اوّل، ص ۱۴۴). دسانکتیس، به‌دفعات، اثر هنری را دنیایی شگفت و بی‌مانند برشمرده و، در چارچوب تقابل میان «امر آرمانی و واقعی» و «امر ممیّز و عام» و «تصویر و صورت ذهنی»، دربارهٔ آن بحث کرده‌است. از منظر او، شاعرِ اصیل زیر سلطهٔ «صورت ذهنیِ» (همان‌جا) خویش است و این همان تخیّلی است که کالریج آن را تخیّل نوع دوم/ تخیّل ثانویّه می‌نامد و براساس قوانین حاکم بر فهم تحلیل‌پذیر نیست؛ چراکه در جهانِ حس امکان وقوع ندارد و براساس قوانینی مافوق حسّ و تجربه شکل گرفته‌است.

ایمانوئل کانت، فیلسوف آلمانی، هم قائل به سه سطح تخیّل است. نخست **تخیّل بازآفرین** که مشابه همان خیال در دسته‌بندی کالریج است و تشبیه‌های شکل‌گرفته در سطح را دربرمی‌گیرد. دوم **تخیّل مولّد** که با تخیّل اوّلیّهٔ کالریج مشابه است و به‌مثابهٔ میانجی ادراک حسّی و فهم عمل می‌کند و فهم را قادر می‌سازد تا وظایف خود را، که عبارت است از تعقّل منسجم و استدلالی، به‌درستی ادا کند. این نوع تخیّل، همچنین، جهان اندیشه و جهان اشیاء را به هم پیوند می‌دهد. سوم **تخیّل جمال‌شناسانه** که، مانند تخیّل نوع دومِ کالریج، از قوانین حاکم بر فهم آزاد و رهاست و مقیّد به جهان تجربه و در خدمت فهم نیست و با اتّکا به اصولی مافوق معرفت حسّی و تحقیق‌پذیریِ تجربی شکل می‌گیرد. (← برت، ص ۶۷-۶۸)

تخیّل نوع دوم به شاعر امکان آفریدن تصویرهایی را می‌دهد که در محدودهٔ دیدنی‌ها نمی‌گنجند. بسیاری از تصاویرِ رباعی‌های ارژن تخیّل‌محورند امّا، اغلب، ذیل تخیّل نوع اوّل قرار می‌گیرند و معدودی از آن‌ها را می‌توان در زمرهٔ تصاویر حاصل از تخیّل نوع دوم قرار داد؛ مثل این رباعی که از دنیایی نادیدنی و فراواقعی حکایت می‌کند:

میله‌میله نفس‌نفس می‌بافم در وهم نشسته و **هوس می‌بافم**
تو سروی آزاد و رها امّا من بید مجنونم و **قفس می‌بافم**

(ارژن، ص ۴۸)

به‌جز لحظه‌های حضور در عالم اوهام، چگونه می‌توان «هوس» و «قفس» را بافت؟ این‌گونه تصاویر ازطریق به‌هم‌ریختن قوانین حاکم بر زبان شکل می‌گیرند که ازجملهٔ آن‌ها **ناهماهنگی فعل و مفعول** است: مثل فعلِ «بافتن» که با مفعول‌هایی چون هوس و قفس همراه شده، امّا هیچ سنخیّتی با آن‌ها ندارد. رباعی بعدی هم براساس تجاوز از قوانین زبان، و این‌بار با ناهماهنگی میان **فاعل و فعل**، شکل گرفته‌است؛ چنان‌که «یلدا» و «دریا» و «تنگ ماهی» ریختنی شده‌اند:

یلدایی از سپیده‌ام **می‌ریزد** **دریایی** از شنیده‌ام **می‌ریزد**
آن ماهی کوچکم که در حسرت آب **تنگ ماهی** ز دیده‌ام **می‌ریزد**

(همان، ص ۷۷)

به‌سختی می‌توان تصاویر مزبور را براساس نگاه دوقطبی (صورت-مفهوم) تحلیل کرد؛ به‌گونه‌ای‌که یک بخش درخدمت بخش دیگر قرار بگیرد. چنان‌که پیداست، این تصاویر براساس قوانینی ورای عالم امکان شکل گرفته‌اند نه به‌کمک تشبیه یا استعاره‌ای خاص که بتوان آن را تحلیل و بررسی کرد. درواقع، این‌گونه تصویرها قائم‌به‌خویش‌اند. کالریج تخیّل ثانویّه را انعکاسی از تخیّل اوّلیّه می‌داند که در نوع با آن همسان امّا، از لحاظ درجه و حالت و طریقهٔ عمل، متفاوت است و می‌گوید تخیّل ثانویّه «ذوب می‌کند؛ پراکنده و متفرّق می‌سازد تا بازبیافریند و، در جایی که انجام این کار ممکن نباشد، بازهم در همهٔ حالات می‌کوشد تا به ذرّهٔ مطلوب برسد، انتزاعی آرمانی پدید آورد، و وحدت ایجاد کند». (برت، ص ۶۴)

در تصویرگری، سه نوع برخورد یا شیوهٔ سلوک با جهان را می‌توان متمایز کرد: «توصیف»، «تعبیر»، و «خَلق». **توصیف** همان رونویسی از طبیعت و شیوهٔ سنّت‌گرایی (کلاسیسم) و حتّی تصویرگرایی (ایماژیسم) است. **تعبیر** برخوردی احساساتی با شیء و جهان و آن شیوهٔ رمانتیسم و سمبولیسم است؛ گویی شاعر ذات خویش را از خلال طبیعت وصف می‌کند. امّا، در فرایند **خلق**، شاعر جهان را زیر سلطهٔ خیال خود می‌کشد و روابط عقلانی را منهدم می‌کند تا به آفرینشی نو

برسد؛ این نوع تصویرگری از حقیقتی خلّاق می‌جوشد. سوررئالیسم و عرفان، به این طریق، به خلق هستیِ تازه‌ای در شعر دست می‌زنند. (← فتوحی رودمعجنی ۱، ص ۲۷-۲۸)

برای رسیدن به تلقّی دقیق‌تری از جزئیّاتِ تفاوت تصاویر می‌توان آن‌ها را ازطریق شباهت‌یابی با مکتب‌های ادبی جهان بررسی کرد. مسلّماً، نگارنده قائل بر انطباق مطلق هریک از رباعی‌های ارژن با سبک‌های هنریِ اروپایی نیست. ازطرفی، تجربه‌های واقع‌گرا و فراواقع‌گرا و احساسات‌گرا و نمادگرا ــ پیش از اینکه در انحصار مکتبی خاص باشند ــ وضعیّتی ذهنی‌اند و، فقط برای تحلیلشان، از اصطلاحات و اصول مکاتب یادشده بهره گرفته‌می‌شود.

تصاویر احساسات‌گرایانه (رمانتیستی)

رمانتیسم، از اواخر قرن هجدهم، در انگلستان پدید آمد. ادبیّات احساسات‌گرا (رمانتیک) عبارت از جمع اضداد و آمیزش انواع مختلف ادبی است و از مهم‌ترین اصول آن سخن‌گفتن بی‌قیدوبند از عمق دل است. از نظر احساسات‌گرایان،

> در روح آدمی، احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت مؤثّر است. ازاین‌رو باید احساسات و هوس‌های روح را ــ البتّه تا حدّ امکان در قلمرو اخلاق ــ مورد بحث قرار داد. آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آنچه باید به دست آورد هیجان مردم. (سیّدحسینی، ص ۸۹)

در رباعی‌های ارژن، تصاویری به چشم می‌خورد که با هدف تجسّم حسّی از احساس‌های نادیدنی انسان شکل گرفته‌است. مثلاً، تصویر فراواقعی و رمانتیک این رباعی توانسته حسّ درونی عاشق را به تصویر بکشد:

این عشق کتابِ **خواب‌هایم** را خواند صحرایی شد **سراب‌هایم** را خواند
در سینه **کتابخانهٔ** سوخته‌ای‌ست **آتش** همهٔ **کتاب‌هایم** را خواند

(ارژن، ص ۷۸)

پیداست که تصاویرِ تمام مصراع‌های مزبور از عالمی ورای عالم واقع حکایت می‌کنند. «خواب‌ها» و «سراب‌ها» به‌شکل کتاب درآمده‌اند و «عشق» و «آتش» می‌توانند کتاب بخوانند. «کتابخانه‌ای» در سینهٔ عاشق است که معلوم نیست استعاره از چه‌چیزی است امّا، با همهٔ فراواقعی‌بودن، از سوز و ساز عشق خبر می‌دهد و حسّی را به مخاطب منتقل می‌کند و مسلّماً «ارزش تخیّل در بار عاطفیِ آن است. تخیّلی که مجرّد باشد، هرچه زیبا باشد، تا از بار عاطفی برخوردار نباشد، ابدیّت نمی‌یابد» (شفیعی کدکنی ۱، ص ۹۰). در رباعی دیگر، شاعر، برای تبیین حسّ اشتیاق خود از شنیدن خبر آمدن معشوق، آن را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

دیشب من و سایه‌ام به دریا رفتیم گفتند می‌آیی، به تماشا رفتیم
تا نخل قدِ تو را ببینیم ز دور از شانهٔ هم چو موج بالا رفتیم

(ارژن، ص ۲۵)

در تصاویر رمانتیک، تصویرْ موازی معنی و مکمّل احساس در شعر است. تصاویر رمانتیک رباعی‌های ارژن، در بیشتر مواقع، منطبق با آن‌چیزی است که کالریج آن را تخیّل اوّلیّه می‌نامد.

تصاویر واقع‌گرایانه (رئالیستی)

عصر واقع‌گرایی (رئالیسم) عصری انتقادی است که با برتری نیروی تخیّل به مقابله برمی‌خیزد. رمانتیسم، اگرچه چندصباحی با پشت‌کردن به واقعیّتِ جامعه چشمانِ خود را بر حقایق تلخ بست، نمی‌توانست تا ابد خود را پشت سرزمین‌های رؤیایی و پُر از هیجان و نشاط پنهان کند. این‌گونه بود که مکتب واقع‌گرایی، به‌جای تشریح دنیای مجرّد، دنیای واقعی را تصویر کرد. به‌تعبیری،

> واقع‌گرایی، پس از اینکه بارها از اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم به‌وسیلهٔ جریان‌های غیر واقع‌گرا از میدان به در شد، به‌عنوان وسیله‌ای برای شناخت زندگی قد برافراشت و یکی از نیروهای محرّک عظیم تکامل و پیشرفت گردید. (رافائل، ص ۹۹)

مکتب واقع‌گرایی، در ساختمان رمان یا داستان، می‌کوشید ریشهٔ سرنوشت آدمی را در محیط و موقعیّت اجتماعیِ فرد بجوید. مهم‌ترین ویژگی ادبیّات رئالیستی توصیف انسان به‌مثابهٔ موجودی اجتماعی است. «رمانتیسم را دورهٔ سروری شعر می‌دانند تاجایی‌که نثرش نیز به شعر می‌گرایید، زیراکه شعر مخیّل است؛ و پایان رمانتیسم را دوران زوال برخورد شاعرانه می‌شمارند» (ثروت، ص ۱۱۶-۱۱۷). تصویرهای احساسات‌گرایانه معمولاً برشی از واقعیّت محسوب می‌شوند که می‌خواهد معضلی اجتماعی را به نقد بکشد؛ مثل آنچه در این رباعی می‌بینیم:

تا بود نبودن و اگر بود شکست نفرینِ هرآنچه نیست بر آنچه که هست
وقتی پسرت حسرت موزی دارد که میمونی در قفسی گاز زده‌ست

(ارژن، ص ۴۶)

هم‌زمان با خواندن رباعیِ مزبور، تصویری یک‌بُعدی از واقعیّت در ذهن مجسّم می‌شود و مخاطب، در خیال خود، پسربچّه‌ای را در باغ وحش می‌بیند؛ یعنی، به‌رغم اینکه تخیّلی در کار نیست، تصویری داریم که دردی اجتماعی را بیان می‌کند. اینجا زبانْ مجازی نیست و شاعر زبانی واقعی و قاموسی، به‌منظور انتقال یک تصویر بصری، به‌کار برده‌است. به‌گفتهٔ برخی منتقدان، «کاربرد زبان واقعی، برای خلق یا بازنمایی یک تجربهٔ حسّی، **تصویرپردازی** نام دارد» (فتوحی رودمعجنی ۲،

ص ۱۱۱). این‌گونه تصویرها با قوانین حاکم بر تصویر در بلاغت کهن همخوانی ندارند؛ مانند تصویر تجسّم‌پذیری که در این رباعی می‌بینیم:

در خانه نشسته بود و هی پا می‌زد پا می‌زد و پا می‌زد و درجا می‌زد
دیوانه که با دوچرخهٔ بی‌چرخَش هرشب درِ خانهٔ شما را می‌زد

(ارژن، ص ۶۱)

یکی از شگردها، برای خلق تصویرهای واقع‌گرا، بیان روایی و دراماتیک است. به‌کاربستن تجربهٔ روایتگری و داستان‌گویی در رباعی ازجمله قدم‌هایی است که در مسیر نوین‌سازی رباعی برداشته شده و البتّه، با توجّه به محدودیّت فضای رباعی، کاری دشوار است. فی‌المثل، روایتگری، در این رباعی، به شکل‌دادن تصویری واقع‌گرا در ذهن مخاطب انجامیده‌است:

افتاد ز دست خسته‌اش لیوانش دستش افتاد و ریخت از او جانش
ماهی‌گیرِ پیر که تورش را داد ماهی بخرد برای فرزندانش

(همان، ص ۲۳)

در رباعی مزبور، با داستانی کوتاه و مینی‌مالیستی مواجه می‌شویم که شاعر، در آن، برشی کوتاه از زندگی «ماهی‌گیر» فقیری را روایت کرده‌است. تلنگر پایانیِ رباعی مخاطب را به اندیشیدن در یکی از عمده‌ترین معضلات اجتماعی ــ که فقر است ــ وامی‌دارد؛ حتّی، در برخی رباعی‌ها، همین فضای محدود بستری می‌شود برای بیان گفت‌وگوی (دیالوگ) شخصیّت‌های داستان:

ــ: «نان گرم و تازه نمی‌خوای آقا؟» آن **دختر نان‌فروش** دستانش را
به‌سوی همه دراز می‌کرد و تو در ماشینت به‌فکر کیکِ فردا

(همان، ص ۴۵)

روایت رباعی مذکور، با گفت‌وگویی به زبان محاوره، از قول شخصیّت اصلی داستان (دختری فقیر و دست‌فروش) شروع می‌شود و با روایت دانای کل ادامه می‌یابد. دانای کل در این روایت می‌تواند فکر راننده را هم بخواند و، به این طریق، شکاف میان دو طبقهٔ اجتماعی را به‌رخ بکشد. در رباعی دیگری نیز شاعر صحنهٔ کفش‌دوختن «کفّاشی» را در زمان حال به نمایش درمی‌آورد و، در همین مجال کوتاه، ناگهان برمی‌گردد به زمان گذشته و «خطّ مقدّم» جبهه و «قطع‌شدن پا» و «تیرخوردن» او:

خطّ اوّل بود که **پایش را برد** **خط خورد گلویش** وَ صدایش را برد
دارد کفش من و تو را می‌دوزد **کفّاش** که جنگ کفش‌هایش را برد

(همان، ص ۳۹)

پیداست که این رباعی، علاوه بر صحنهٔ به‌تصویردرآمده، با این پیام اجتماعی شکل گرفته‌است که جانبازان و رزمندگان، با گذشتن از جان و تنشان، راه را برای ما هموار کردند. نکتهٔ دیگر آن که تصاویر شکل‌گرفته در این رباعیْ واقع‌گرایانه است و ازجنس تصاویر خیال‌محور و تخیّل‌محور نیست.

تصاویر نمادگرایانه (سمبولیستی)

سمبل را، در زبان فارسی، «رمز» و «مظهر» و «نماد» می‌گویند. «نماد شیء بی‌جان یا موجود جانداری است که هم خودش است هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش» (داد، ذیل **نماد**). نمادگرایی یکی از پیچیده‌ترین دستاوردهای تخیّل است و

> بهره‌گیری از نماد کار هر شاعری که شمّ و تجربهٔ کافی نداشته باشد نیست؛ زیرا، به‌دلیل گستردگی مفاهیم و بارهای معنایی و دامنهٔ فراخ تداعی‌ها و ارتباط کمابیش‌پیچیدهٔ میان نمادهای درون هر شعر نمادین، نیاز به تخیّلی در سطح بالای فرهیختگی و اندیشهٔ شاعرانه‌ای ژرف و فراخ دارد. (حمیدیان، ص ۱۴۱)

بعضی نمادها، به‌سبب تکرار در آثار شاعران، به‌اصطلاح مبتذل‌اند؛ مثل «شراب» و «ساقی» که در ادبیّات عرفانی سمبل روحانیّت و معنویّت است. امّا «سمبل‌های خصوصیْ حاصل وضع و ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً در ادبیّاتِ قبل از آنان مسبوق‌به‌سابقه نیست و، از این رو، برای خوانندگان تازگی دارد و فهم آن‌ها دشوار است» (شمیسا، ص ۷۱)؛ مثل «اسب سپید پیر» در این رباعی که هم می‌تواند خودش باشد و هم نماد و مظهر انسان‌هایی که یک‌عمر تلاش بیهوده می‌کنند و، در پایان عمر، دست خالی می‌مانند. «توبرهٔ کاه» هم نماد چیزهای بی‌ارزش است؛ حتّی می‌توان چنین برداشت کرد که منظور شاعر تهی‌بودن دست انسان از معنویّات است نه مادّیّات، وقتی می‌گوید:

ای **اسب سپید پیر**، کِی گاه تو بود این بخت سپید کِی به دلخواه تو بود
از آن‌همه سنگ آسیا گرداندن سهم تو همین **توبرهٔ کاه** تو بود

(ارژن، ص ۱۴)

با کمک تصاویر نمادگرایانه، مفاهیم عمیقی به شعر درمی‌آیند. در این رباعی هم تصویری نمادین داریم و «مترسک» می‌تواند سمبل **ظاهر** باشد و «مسیح مصلوب» نماد **باطن**:

گفتند فقط پیرهن و چوبی بود در خاکِ خدا حکایت خوبی بود
باد آمد و دکمهٔ **مترسک** واشد در پیرهنش **مسیح مصلوبی** بود

(همان، ص ۱۴)

یکی از واقعیّت‌های مهم، کـه در ربـاعی مزبـور بـه آن پرداختـه شـده، ناآگـاهی مـا بـه بـاطن چیزهاست؛ یعنی عامل اصلی شکل‌گیری قضـاوت‌های اشـتباهمان دربـاب آن‌هـا. زیرکـی شـاعر، در انتخاب کلمهٔ آغازین شعر («گفتند»)، اشاره‌ای پنهان دارد به گفت‌وگوهـا و قضـاوت‌های نابجـا و سطحیِ ما درباب همه‌چیز. در برخی رباعی‌ها، با تصاویر نمادین پیچیده‌تری مواجهیم؛ مثلِ

آنجاکـــه **ســـقوطْ** بـــال **پـــروازی** شـــد　　**پایـــان درخـــت** نیـــز آغـــازی شـــد
چـــــرم گـــــاو مقـــــدّس هنـــــدوها　　**پـــوتین**هـــای ســـیاه ســـربازی شـــد

(ارژن، ص ۴۲)

که مصراع اوّل دربرگیرندهٔ تصویری متناقض‌نما، یعنـی جمـع «سـقوط» و «پـرواز»، و حـاکی از ایـن معناست که بسیاری از پروازهای ظاهریْ سقوطی بیش نیستند. در مصـراع دوم، «درخـت» مفهـومی نمادین دارد و «پایانِ» درختی که خودش نماد زیبایی و شـادابی و سرسـبزی و زنـدگی و ایمـان و ... است به تکامل معنـای سـقوط در مصـراع اوّل کمـک کـرده؛ امّـا هنـوز مخاطـب نمی‌دانـد شـاعر می‌خواهد از کدام سقوط بگوید. این گره در بیت پایانی گشوده می‌شـود: وقتـی «چـرم گـاو مقـدّسْ» «پـوتین» می‌شود و زیر پا می‌افتد، یعنی خرافات وسیله‌ای می‌شود برای تقویـت نظـامی‌گری و غلبـهٔ قدرت. اگرچه در ظاهر تصاویر مصراع‌های رباعی مزبـور نـامرتبط جلـوه می‌کننـد، همگـی بـرای پروردن مضمونی واحد به کار رفته‌اند. آری «سـمبل‌ها متضـادّ و متناقض‌انـد، زیـرا ازیـک‌جهـت شـی‌ءاند و ازیک‌جهت اندیشه؛ اموری فردی‌اند. بااین‌حال، جنبه‌ای نمونه‌وار و غیرفردی دارند: هـم اندیشـه‌اند و هـم تصـویر» (برت، ص ۷۶). همین مفهوم را در رباعی دیگری و با مضمونی دیگر می‌بینیم:

ایمـــان بفروشـــید کمـــی نـــان بخریـــد　　ارزان بفروشـــید کـــه ارزان بخریـــد
نـــاقوس بـــزرگْ کوچـــک‌وکوچـــک شـــد　　زنگولـــه بـــرای برّه‌هاتـــان بخریـــد

(ارژن، ص ۴۹)

با این توضیح که، در «کوچک‌شدن ناقوس کلیسا و مبدّل‌شدن آن به زنگولهٔ برّه‌هـا»، طنـز تلخـی اسـت کـه باعث شده نمادگراییِ اجتماعی در رباعی مزبور گزندگی بیشتری داشته باشد. در شـیوهٔ نمادگرایـان، تصویر راهی برای شـکل‌دادن بـه ادراک بـاطنی شـاعر اسـت. بسـیاری از تصـاویر نمـادین قابلیّـت قرارگرفتن در دستهٔ تصاویر رمانتیک را هم دارند و، اغلب، منطبق با آن چیـزی شـکل گرفته‌انـد کـه کالریج آن را تخیّل اوّلیّه می‌نامد.

تصاویر تصویرگرایانه (ایماژیستی)

مکتب تصـویرگرایی (ایماژیسـم) را، در فاصـلهٔ سـال‌های ۱۹۱۲-۱۹۱۷، گروهـی شـاعران ازجملـه تی. اس. الیوت و اِزرا وِستون لومیس پاوند در امریکا و انگلستان بنیان نهادند. ازنظر پَاوند،

ایماژ آن‌چیزی است که یک عقدهٔ عاطفی را در یک لحظهٔ زمانی بیان می‌کند. ایماژ نمایش فوری چنین عقده‌ای است؛ آزادسازی ناگهانی است؛ رهایی از محدودیّت‌های زمان و مکان است؛ آن بالندگیِ ناگهانی است که ما در بزرگ‌ترین آثار هنری تجربه می‌کنیم. (فتوحی رودمعجنی ۲، ص ۱۰۶)

تصویرگرایی می‌کوشد «صور ذهنی را، پیش از آنکه در ذهن متشکّل و پرورده شوند، بگیرد و از جا درآورد و به رشتهٔ بیان کشد. این مکتب واقعیّت‌ها را در چارچوب احساس آنی و خودبه‌خود می‌فشارد» (سیّدحسینی، ص ۴۰۵). تصاویر ایماژیستی از نگاه جزئی و دقیق و نامحدود شاعر نشئت می‌گیرند. به‌گفتهٔ چارلز چَدویک،

تصویرهای این گروه را نمی‌توان نماد به‌مفهوم سمبولیست دانست، بلکه عبارت‌اند از استعاره‌ها و تشبیهاتی عمدتاً نوآورانه و اعجاب‌آور تا خواننده را تکان دهند؛ اگرچه بیش از حد به تصویر بیرونی و ملموس نظر دارند. (چدویک، ص ۷۴)

این‌گونه تصویرگری با نگرشی عادت‌زدا به پدیده‌ها شکل می‌گیرد و بی‌معنایی ظاهری شعر اغلب به‌سبب تناقض در محور هم‌نشینی تصاویر است؛ مانند آنچه در این رباعی می‌بینیم:

مِه بسته تمام راه بر سینهٔ **کوه** انگار نشسته **آه** بر **سینهٔ کوه**
سگ‌های شکار خسته در دامن دشت **خرگوشِ سفیدِ ماه** بر سینهٔ کوه
(ارژن، ص ۶۹)

رباعی مزبور از ساختاری روایت‌گونه برخوردار و درپی ترسیم فضایی ایماژیستی و عینی و رؤیت‌پذیر است. در پلان (صحنهٔ) اوّل این رباعی، به‌سان نشانه‌های دیداری در سینما، تصویر «کوهی» را می‌بینیم که مسیرش پوشیده از «مه» و القاکنندهٔ فضایی تار و مبهم است. در پلان دوم، حسّی درونی در این تصویر حل می‌شود و مخاطبْ آن مِه‌ها را «آه» می‌بیند؛ آهی که مجسّم شده‌است. در ادامه با دو تصویر ظاهراً بی‌ربط مواجهیم: «سگ های شکار» که در دشت لمیده‌اند و «ماه» که به‌شکل «خرگوشی بر سینهٔ کوه» تصویر شده؛ همهٔ این‌ها می‌شوند یک تابلو ایماژیستی که، با کمک تصاویر غیر واقعی (خرگوشی که ماه است و مِهی که آه است)، به‌شکلی واقعی و عینی به رؤیت درآمده‌است و نمی‌کوشد معنای خاصّی را انتقال دهد. گروه ایماژها عبارت‌انداز: «سینهٔ کوه/ مِه/ آه»، «سگ‌های شکار/ دشت»، «سینهٔ کوه/ ماه/ خرگوش سفید». تصویر مرکزی این ایماژها ماه یا همان خرگوش سفید است که در مِه یا همان آه، از دید سگ‌های شکار، پنهان شده. در رباعیِ بعدی هم یک تابلو تصویرگرایانهٔ دیگر می‌بینیم:

شب بود و **سکوت** و **گریهٔ** دلگیری می‌بافت **صدای زنجره زنجیری**
کودک رفت و ... کنار **برکه** تنهاست افتاده به **پشتْ سنگ‌پشتِ** پیری
(همان، ص ۱۷)

که ایماژهایش عبارت‌انـداز: «شـب/ سـکوت/ [صـدای] گریـه»، «صـدای زنجـره/ زنجیـر»، «کـودک، برکـه، سنگ‌پشتِ [وارونه]». این تابلو با کمک عناصر واقعی و به‌گونه‌ای عینی شکل گرفته‌است؛ بـا نگرشـی عادت‌زدا به پدیده‌هایی عادی همچون «صدای زنجره» که حالا به‌شکل «زنجیری بافته» درآمده. تصویر این رباعی نیز از همین جنس است:

پشـــت **دیـــوار، چشـــمه‌ای** و مـــاه‌ی‌ســـت یـــا **خلـــوت عاشـــقانهٔ** دلخواهی‌ســـت
دســـتِ تـــو بـــه میلـــه‌های دیـــدن نرســـید ایـــن **شـــعر چهارپایـــهٔ کوتـــاه**‌ی‌ســـت

(ارژن، ص ۳۷)

و ایماژهایش عبارت‌اند از: «دیوار/ چشمه/ ماه/ خلوت عاشقانه»، «میله‌های دیـدن/ دسـت [و قـدّ کوتـاه] تـو»، «شعر/ چهارپایهٔ کوتاه». تصویرِ مرکزیِ رباعیِ مزبور «شعر» است که به «چهارپایه‌ای کوتاه» تشبیه شـده؛ به‌طوری‌که می‌توان روی آن ایستاد و، از «پشت دیوار»، گفتنی‌های بیت اوّل را دید. «کسانی، مثل کانت، زیبایی را فاقد موضوع خاص دانسته و فقط آن را، از دور، قابل تصوّر دانسته‌اند؛ چراکه حقیقـتِ جمـال ادبـی چیـزی است که با جان آدمی آشنایی و با دل او پیوند دیرگسل دارد» (تجلیـل، ص ۱۱۱). در عین حال، نظریّـه‌هایی هـم هست که هنر را وسیله‌ای برای انتقال پیامی خاص می‌داند. دراین‌باره گفته‌اند:

> یکی از نظریّه‌پردازان ادبیّات اروپایی، دربارهٔ ایماژ یا تصویر، معتقد است که ایماژ یـک جـزء عینـی و واقعی و محسوس است که بر همهٔ حواسّ ظاهری خواننده تأثیر می‌گذارد. یک شـاعرِ خـوب از ایمـاژ صرفاً برای آراستن اشعارش بهره نمـی‌گیـرد؛ بلکـه تصـویرگرِیْ او را قـادر مـی‌سـازد تـا موضـوعش را همان‌طوری‌که هست بیان کند. (همایی، ص ۲۵)

با وجود این، هر مخاطبی، بسته به چندوچون وضعیّت روحی و ذهنی‌اش، ممکن است از تصویری فاقد موضوع هم لذّت ببرد. در رباعی‌های تصویرگرایانه، تصـویر هـدف اسـت نـه وسـیله‌ای بـرای دریافت‌های دیگر. ازاین‌رو، تصویر قائم به خود است و، برخلاف رباعی کهن، به‌قصد بیان حسّ و اندیشهٔ خاصّی شکل نمی‌گیرد.

تصاویر فراواقع‌گرایانه (سوررئالیستی)

از آغاز قرن بیستم، نگرش دیگری درباب تصویر شاعرانه پیدا شد و آن دیدگاه آندره برتون در بوطیقـای سوررئالیسم بود. در این نوع تصویرگری، دوری عناصر سازندهٔ تصویر مطلوب اسـت و اصـلاً تصـویر از آمیزش‌های محال حاصل می‌شود؛ چراکه شـاعر تجربـه‌های روان خـود را بـه نگـارش درمـی‌آورد. نخستین‌بار، و بعد از شکل‌گیری مکتب فراواقع‌گرایی، بیانیّه‌ای به‌قلم آندره برتـون (پیشـوای ایـن مکتـب) در ۱۹۲۴ نوشته و منتشر شد که، در آن، فراواقع‌گرایی این‌گونه تعریف می‌شود:

سوررئالیسم خودکاریِ مغزی است که می‌خواهد، یا به‌وسیلهٔ زبان یا به‌وسیلهٔ قلم یا به هر وسیلهٔ دیگر، جریان واقعی عمل تفکّر را بیان کند؛ بدون تحکّم عقل و خارج از هرگونه تقیّد به قوانین زیباشناسی و اصول اخلاقی. (سیّدحسینی، ص ۴۲۹)

ساده‌ترین روش سوررئالیست‌ها نگارش خودکار بود؛ یعنی نویسنده ذهن خود را در حالت نیمه‌هوشیار قرار دهد و عنان فکر را به‌دست قلم بسپارد. در چنین مواقعی، شعر می‌تواند روایتگر عالم رؤیا باشد و ضمیر پنهان را به سطح بیاورد. تصویرهای شکل‌گرفته در متون فراواقع‌گرا هیچ مابه‌ازایی در عالم بیرون ندارند؛ مانند آنچه در این رباعی می‌بینیم:

در **آینه** چشمم به تنِ ماهی خورد گوشم به **صدای سِحر** دلخواهی خورد
در آینه رفتم و صدایی آمد انگار که **سنگی به تهِ چاهی خورد**

(ارژن، ص ۴۱)

که گویی شاعر، در حالتی بین خواب و بیداری و به‌گونه‌ای غیر ارادی، آنچه را در ضمیر پنهانش می‌گذرد به‌روی کاغذ آورده‌است: آن‌چیزی که به جهان اوهام و رؤیا بیشتر شبیه است تا واقعیّت؛ جهانی که در آن می‌شود به درون «آینه» رفت و «صدای سِحر» را شنید؛ و گویی شاعر ضمیر خود را از نظارت ذهن رها کرده تا بخشی از عالم رؤیا را به عالم واقعیّت منتقل کند. در شکل‌گیری این‌گونه تصاویر، گاهی تداعی‌های ذهنی شاعر از عالم حس به‌کمک او می‌آیند و شباهت‌آفرینی می‌کنند؛ مثل آنجاکه صدای واردشدن به درون آینه به صدای اصابت «سنگی به تهِ چاه» تشبیه می‌شود. این همان است که کالریج از آن به تخیّل نوع دوم یاد می‌کند. از این نوع است آنچه در این رباعی می‌بینیم:

با دیدن تو **آب شد** و جاری شد آیینهٔ ما **چشمهٔ دیواری** شد
آیینه تمام شد؛ به **دیوار** رسید دیواژ دری و **حلقهٔ داری** شد

(همان، ص ۷۱)

که با هیچ قانونی نمی‌شود «آب‌شدن» آینه و تبدیل آن را به «چشمه‌ای که از روی دیوار می‌جوشد» توجیه کرد. مهم‌تر از این دو تصویر یادشده تصویرِ تبدیل «دیوار»، به‌گونه‌ای توأمان، به «در» و «حلقهٔ دار» است. این تصویر به تصاویر سوررئالی شباهت دارد که، در آن‌ها، تداعی معانیِ متناقض و وهمی ــ که بیشتر به هذیان شبیه‌اند ــ آزاد است. وفور مفاهیم سرکش و خردگریز و متناقض‌نما را بیشتر در تخیّل مرتبط با متون فراواقع‌گرا می‌بینیم؛ آنجاست که هرگونه ساختار از پیش‌تعیین‌شده‌ای نفی می‌شود و دیوار می‌تواند هم‌زمان در و حلقهٔ دار باشد. این‌گونه تصویرها تمام قواعد حاکم بر بلاغت کهن را به بحث و پرسش کشیده‌اند و نمی‌توان فهمید تصویر بر چه‌اساسی شکل گرفته‌است که پایه‌های تشبیه و وجه شبه مقبولی ندارد. از دو رباعی مزبور پیداست که این تصاویر

بیهوده شکل نگرفته‌اند، بلکه دارند از آشفتگی و جنون عاشقی بعد از دیدار معشوق حکایت می‌کنند و توانسته‌اند حسّ شاعر را هم به مخاطب منتقل کنند.

بی‌شک، قوّهٔ خیال محلّ تکوین خلّاقیّت‌ها و عالم روح ناب است؛ یعنی

> عنصری است که قادر می‌سازد تا نیروهای ناشناخته و نهفتهٔ ضمیر ناخودآگاهْ خویش را به مرحلهٔ ظهور و تجلّی برساند. شاعر مستعدّ و خلّاق، به‌کمک تخیّل قوی، به افق‌های تازه‌ای از زبان و اندیشه دست می‌یابد. (شفیعی کدکنی ۲، ص ۲۱)

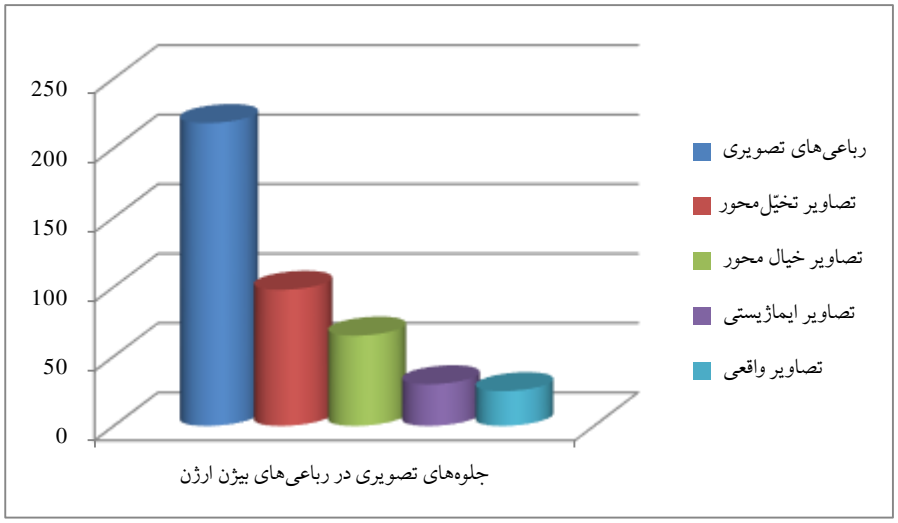
در رباعی‌های فراواقع‌گرایانه، تصویرْ صاعقه‌ای ناگهانی است که نظم جهان و پدیده‌ها را به هم می‌ریزد تا حقیقتی تازه بیافریند. این‌گونه تصویرگری، بیشتر، منطبق با آن‌چیزی است که کالریج تخیّل ثانویّه می‌نامد. بوطیقای شعر مدرن، به‌خصوص در مانیفست سوررئالیسم، تصادف و اتّفاق را خاستگاه اصلی تصویر می‌شناسد. در متون کهن هم از این‌گونه تصاویر بسیار می‌توان یافت؛ بالأخص در آثار شاعران عارف که شهودهای آنی را به تصویر درمی‌آورند. مثلاً، مولوی در غزل ۲۳۱۱ دیوان کبیر می‌گوید:

از انبهیِ ماهی، دریا به نهان گشته انبه شده قالب‌ها تا پردهٔ جان گشته ...
دوش از شکم دریا برخاست یکی صورت وآن غمزه‌اش از دریا بس سخته‌کمان گشته ...

(مولوی، ج ۵، ص ۱۲۰)

در عصر صفوی هم بسامد تصویرهای اتّفاقی، و بعضاً بی‌معنی، چشمگیر است و شاعران می‌کوشند به معانی بیگانه در عوالم ناشناخته دست یابند.

بررسی آماری رباعی‌های ارژن نشان می‌دهد که، از ۳۱۳ رباعی منتشرشده در چارانه‌های بیژن ارژن، ۲۱۸ رباعی حاوی تصویرند و، از آن میان، تصاویر تخیّل‌محور بیشترین سهم را به خود اختصاص داده‌اند؛ با این توضیح که ۷۲ رباعی برمبنای تخیّلِ نوع اوّل و ۲۶ رباعی برمبنای تخیّلِ نوع دوم شکل گرفته‌است. ۶۵ رباعی با الهام از خیال و تصاویری که معمولاً در سطح شکل می‌گیرند سروده شده‌است. تصاویر ایماژیستی در مرتبهٔ سوم قرار دارند و در ۳۰ رباعی خودنمایی کرده‌اند و تصاویر واقع‌گرا، که بدون مداخلهٔ قوّهٔ خیال و ازطریق تجسّم تکّه‌ای از واقعیّت شکل گرفته‌اند، ۲۵ رباعی را دربرمی‌گیرند. این آمار را در نمودارِ صفحهٔ بعد می‌توان مشاهده کرد.



نمودار بررسی آماری رباعی‌های بیژن ارژن

نتیجه

برخی از رباعی‌سرایان امروز، همگام با تحوّلات فکری-اجتماعی دنیای جدید، بـه متحوّل‌سـاختن این قالب پرداخته‌اند. ارژن یکی از رباعی‌سرایان پیشروست. تصویر، در رباعی‌هـای او، بـه‌نسـبتِ آنچه در سنّت رباعی‌سرایی می‌بینیم، تحوّلاتی چشمگیر داشته‌است. ازطریق تحلیل فنّ تصویرگری در رباعی‌های ارژن، می‌توان ویژگی انواع تصـویر و چگـونگی تحـوّل و تکامـل آن و حرکـت شـعر از دنیـای خیـال بـه دنیـای تخیّـل را واکـاوی کـرد. نتـایج بحـث حـاکی از آن اسـت کـه مبـانی زیبایی‌شناسیک تصویر و شیوهٔ نگریستن به جهـان و اشـیاء و روش خیـال‌انگیزی در دنیـای مـدرن بسیار متنوّع است. برای سنّت‌گرایان، تشـبیه و اسـتعاره و مجـاز ابـزار تصـویرگری اسـت و تصـویر به‌قصد بیان اندیشه و مقصودی خاص به کار می‌رود. امّا مواردی هم هستند که تصویر ورای منطـق تصویرگریِ کهن شکل می‌گیرد و، در آن، هیچ حقیقت پنهانی در دل مجاز وجود ندارد.

تحلیل آماریِ تصویر در رباعی‌های ارژن براساس دیدگاه نظریّه‌پردازان مدرن نشان می‌دهد کـه رباعی‌های او، با توجّه به تفکیک میان دو عالم خیال و تخیّل در دیـدگاه کـالریج، اغلـب بـا کمـک تصاویر تخیّل‌محور شکل گرفته و در عمـق سـامان یافته‌انـد. تصـاویر رباعی‌هـای ارژن را می‌تـوان منطبق با آنچه در تصویرهای مکاتب ادبی جهان دیده می‌شود تفکیک کرد و از تحلیل آن‌هـا چنـین نتیجه گرفت:

۱) در تصاویر واقع‌گرایانه، تصویر تکّهٔ تجسّم‌پذیری از واقعیّت است که حرفی را در خود نهفته دارد و اصلاً براساس منطق خیال یا تخیّل شکل نگرفته‌است.

۲) در تصاویر رمانتیک، تصویر موازی معنی و مکمّل احساس در شعر است و بین عالم ادراک و حس پل می‌زند. در شیوهٔ نمادگرایان هم تصویر راهی برای شکل‌دادن به ادراک باطنی شاعر و دریچه‌ای به جهان دیگر است. تصاویر رمانتیک و سمبلیک، بیشتر، منطبق با آن‌چیزی است که کالریج تخیّل اوّلیّه می‌نامد و پُربسامدترین نوع کاربردی در رباعی‌های مورد بحث است.

۳) در رباعی‌های ایماژیستی، تصویر هدف است نه وسیله‌ای برای دریافت‌های دیگر و، از این‌رو، قائم‌به‌خود است و برخلاف رباعی کهن به‌قصد بیان حسّ و اندیشهٔ خاصّی شکل نگرفته.

۴) در رباعی‌های فراواقع‌گرایانه، تصویر صاعقه‌ای ناگهانی است که نظم جهان و پدیده‌ها را به‌هم می‌ریزد تا حقیقتی تازه بیافریند. این‌گونه تصویرگری، بیشتر، منطبق با آن‌چیزی است که کالریج تخیّل ثانویّه می‌نامد. گونه‌گونی تصویر و تلاش شاعر در حرکت از سادگیِ خیال به‌سمت تصاویر پیچیده باعث شده رباعی‌های ارژن در چشم‌اندازی وسیع خودنمایی کنند.

منابع

احمدی، بابک، مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۳.
ارژن، بیژن، چارانه‌های بیژن ارژن، مؤسّسهٔ انتشارات کتاب نشر، تهران ۱۳۹۲.
امین‌پور، قیصر، سنّت و نوآوری در شعر معاصر، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۴.
اویسی کهخا، عبدالعلی و علیرضا رعیّت حسن‌آبادی، «بررسی عناصر سبکی در رباعیّات بیژن ارژن»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، ش ۳ (پیاپی ۱۳)، پاییز ۱۳۹۰، ص ۱۵۱-۱۶۴.
براهنی، رضا، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج ۱، بی نا [به‌همّت شخصِ مؤلّف]، تهران ۱۳۷۱.
برت، آر. اِل، تخیّل، ترجمهٔ مسعود جعفری جزی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۹.
پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (تحلیلی از داستان‌های عرفانی ـ فلسفیِ ابن سینا و سهروردی)، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۵.
تجلیل، جلیل، شرح درد اشتیاق (مجموعه‌مقالات با رویکرد زیبایی‌شناسی و بلاغی)، انتشارات سروش، تهران ۱۳۸۷.
ثروت، منصور، آشنایی با مکتب‌های ادبی، سخن، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۷.
چدویک، چارلز، سمبولیسم، ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۵.
حمیدیان، سعید، داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)، نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۳.
داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی)، مروارید، تهران ۱۳۸۲.
رافائل، ماکس، نگاهی به تاریخ ادبیّات جهان (تاریخ رئالیسم)، ترجمهٔ م. فرهادی (محمّدتقی فرامرزی)، شباهنگ، تهران ۱۳۵۷.

سیّدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، فاروس ایران، چاپ ششم، تهران ۲۵۳۷/ ۱۳۴۷.
شفیعی کدکنی (۱)، محمّدرضا، ادوار شعر فارسی (از مشروطیّت تا سقوط سلطنت)، توس، مشهد ۱۳۵۸.
ـــــــ (۲)، صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریّهٔ بلاغت در اسلام و ایران)، آگاه، چاپ هفتم، تهران ۱۳۷۸.
ـــــــ (۳)، موسیقی شعر، آگاه، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۸.
شمیسا، سیروس، بیان و معانی، میترا، چاپ سوم (ویراست دوم)، تهران ۱۳۹۰.
فتوحی رودمعجنی (۱)، محمود، بلاغت تصویر، سخن، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۸.
ـــــــ (۲)، «تصویر خیال»، نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، ش ۱۸۵، ۱۳۸۱، ص ۱۰۳-۱۳۳.
مؤتمن، زین‌العابدین، شعر و ادب فارسی، زرّین، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۴.
محمّدزادهٔ کاشی، حسنا و حسین قربانپور آرانی، «زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ یازدهم، ش ۴ (پیاپی ۲۸)، اسفند ۱۴۰۱، ص ۶۳-۸۴.
موحّد، ضیاء، سعدی، طرح نو، تهران ۱۳۷۳.
مولوی، جلال‌الدّین‌محمّد، کلّیّات شمس یا دیوان کبیر، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر، ج ۵، امیرکبیر، چاپ سوم، تهران ۱۳۶۳.
میرافضلی، سیّدعلی، «پارسی و رباعی»، شعر، ش ۲۱، پاییز ۱۳۷۶، ص ۹-۱۹.
ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی، ج ۴ (بخش اوّل)، نیلوفر، تهران ۱۳۷۸.
همایی، جلال‌الدّین، معانی و بیان، به‌کوشش ماهدخت‌بانو همایی، هما، تهران ۱۳۷۰.

❑