

Methods of Imagery (Imagism) in the Poems of Fereydoun Moshiri

Abdollah Hasanzade mirali¹  and Farzaneh Koochakpour² 

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, semnan University, semnan, Iran. Email: a.hasanzadeh@semnan.ac.ir
2. Master's degree in Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, semnan University, semnan, Iran. Email: farzanekoochakpour@semnan.ac.ir

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Article history: Received 11 Dec 2025 Received in revised form 31 Dec 2025 Accepted 16 Feb 2026 Published online 04 Apr 2026 Keywords: Imagism, Fereydoon Moshiri, Aesthetics of Imagery, The Song of the Rain (Ahang-e Baran), Contemporary Persian Poetry.	The literary movement of Imagism was one of the major and influential currents of early twentieth century Western literature, emerging in reaction to the verbosity, rhetorical expression, generalization, and excessive emotionalism of preceding literary schools. The theoretical roots of this movement can be traced to the ideas of Thomas Ernest Hulme, and it reached maturity in the works of poets such as Ezra Pound and T. S. Eliot. Imagism reduced poetry to the recording of a “pure moment” of human perception—a moment that, through concrete imagery, compressed language, and the elimination of verbal excess, is directly and immediately impressed upon the reader’s mind. By emphasizing clear, tangible, multisensory images and a relative liberation from traditional metrical patterns, imagism paved the way for a fundamental transformation in modern Western poetry. The impact of this movement is also observable in contemporary Persian literature through the translation of modern works and the developments of New Persian Poetry. A number of Iranian poets have been influenced by its principles, each in their own distinctive way.
Cite this article: Hasanzade mirali, A., & Koochakpour, F. (2026). Methods of Imagery (Imagism) in the Poems of Fereydoon Moshiri. <i>Rhetoric and Grammar Studies</i>, 16 (1). 18-33. DOI: https://doi.org/10.22091/jls.2026.14874.1768	
	© The Author(s) DOI: 10.22091/jls.2026.14874.1768 Publisher: University of Qom

Introduction

Among contemporary Persian poets, Fereydoun Moshiri (1926–2000) occupies a distinctive position. His poetry, characterized by a simple, fluent, and emotionally resonant yet precise and carefully measured language, establishes a deep connection with the reader's lived world. Unlike many of his contemporaries, Moshiri distances himself from linguistic complexity, philosophical abstraction, and the verbal harshness of radical modernist trends, while relying on clarity, concision, and concrete imagery. His poetic images are often constructed from natural and everyday elements such as rain, alleys, lamps, windows, soil, and stars—elements that appear not as complex symbols but as tangible and shared components of human experience. This characteristic has rendered Moshiri's poetry, particularly in the collection *Āhang-e Bārān* (The Melody of Rain), highly amenable to an Imagist reading. The central concern of the present study is to determine the extent to which imagery in Fereydoun Moshiri's poetry—especially in *Āhang-e Bārān*—corresponds to the principles of Imagism, and to examine the functions these images perform in constructing his poetic world and conveying meaning and emotion. Although Moshiri is often regarded as a poet of simplicity and emotional expression, a systematic examination of his poetry from an Imagist perspective has received relatively little scholarly attention to date. Accordingly, this study seeks to move beyond general descriptions and to undertake a structural and functional analysis of Moshiri's poetic imagery, thereby elucidating the role of Imagism in the formation of his personal style. The aim of the research is to analyze the mechanisms of image-making in selected poems from *Āhang-e Bārān* and to demonstrate that imagery in Moshiri's poetry is not merely a decorative element, but rather plays a fundamental role in transmitting meaning, emotion, and the poet's lived experience. On this basis, the study addresses questions such as: How are Imagist features reflected in the poems "Kucheh" (The Alley), "Setāreh-Bārān" (Starfall), "Cherāgh" (The Lamp), "Dar Gozargāh" (At the Passageway), and "Khātereh-ye Bārān" (The Memory of Rain)? How are Imagist elements and techniques—such as concision, image-centeredness, the elimination of verbal excess, and multisensory perception—employed in the linguistic and imagistic structures of these poems? And what is the dominant function of imagery in these works: does it serve merely descriptive and aesthetic purposes, or does it contribute to the evocation of emotion, the advancement of narrative, and the creation of a meaningful poetic space?

Materials and Methods

The research adopts a qualitative, descriptive–analytical methodology. Data were collected through library research, including the examination of theoretical sources and poetic texts, and the poems were analyzed through close textual reading grounded in the theoretical frameworks of imagery and Imagism. The theoretical framework of the study is based on definitions of imagery in Persian literary criticism, which regard imagery as the result of the poet's mental intervention in nature and humanity and the establishment of relationships between them, encompassing various figurative uses of language, from simile and metaphor to synesthesia. Perspectives that view image-making as a form of artistic creation and as a means of animating words and objects also inform the analysis. Alongside these foundations, key principles of Imagism—such as objectivity, linguistic compression, focus on the pure perceptual moment, and avoidance of abstraction and slogan-like expression—are taken into account in the analysis of the poems.

Research Findings

In the analytical section, five poems—"Kucheh," "Setāreh-Bārān," "Cherāgh," "Dar Gozargāh," and "Khātereh-ye Bārān"—from *Āhang-e Bārān* are examined. The results indicate that imagery in these poems typically begins with precise observation of external details and gradually becomes intertwined with the poet's inner and emotional layers. Through the personalization of natural elements, extensive use of multisensory imagery (visual, auditory, olfactory, and tactile), and the creation of narrative and at times cinematic scenes, Moshiri constructs a space that invites the reader to share in a collective experience of emotion, memory, and time. For example, in the poem "The Memory of Rain," rain is not merely a natural phenomenon but a bridge between the external world and the poet's mind; the scent of wet soil, the sound of rainfall, and the image of a rain-soaked walkway objectify memory, solitude, and the passage of time, thereby revealing the essence of Imagism. The findings of the study demonstrate that Imagism in Moshiri's poetry assumes a "gentle" and humane form. His images tend less toward symbolic or abstract complexity and rely more on the direct transmission of sensation and experience. This characteristic allows Moshiri's poetry, while marked by clarity and concision, to attain emotional and interpretive depth. In these poems, imagery functions beyond mere aesthetics and becomes a tool for linking emotion, memory, time, and everyday life.

Discussion of Results and conclusion

In conclusion, Imagism in the poetry of Fereydoun Moshiri—particularly in *Āhang-e Bārān*—is not a single, isolated literary technique but the foundational infrastructure of his poetic worldview. By drawing upon the principles of Imagism while simultaneously localizing them within the context of Persian poetry, Moshiri created

an independent and distinctive style rather than merely imitating Western models. His form of Imagism, rooted in a profoundly human and emotional perspective, is the primary factor in fostering reader empathy and ensuring the enduring presence of his poems in collective memory. From this perspective, Moshiri's works may be regarded as a prominent and fully developed example of Iranian Imagism, one that enables the expression of philosophical and human experiences through simple, clear, and sensory images.

شیوه‌های تصویربرداری (ایماژیسم) در اشعار فریدون مشیری

عبداله حسن‌زاده میرعلی^۱ و فرزانه کوچک‌پور^۲

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: a.hasanzadeh@semnan.ac.ir
 ۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: farzanekoochakpour@semnan.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۲۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۷ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵	ایماژیسم مکتبی ادبی است که در اوایل قرن بیستم در اندیشهٔ توماس ارنست هیوم شکل گرفت. این مکتب بر خلق تصاویری دقیق، شفاف و ملموس در شعر با تمرکز بر زبان موجز، حذف زواید کلامی، آزادی در انتخاب وزن و ارائهٔ تصاویر بصری زنده تأکید داشت. مکتب ایماژیسم (تصویرگرایی) در ادبیات جهان در اشعار تی.اس.الیوت و ازرا پاوند توانست زمینهٔ تحول شعر آزاد در جریان‌های رایج ادبی را به‌وجود آورد. در ایران برخی از شاعران معاصر همچون نیما یوشیج، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد و فریدون مشیری متأثر از این مکتب بوده‌اند. در این پژوهش، به بررسی ایماژیسم برخی اشعار فریدون مشیری در دفتر آهنگ باران به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی پرداخته شده است. براساس یافته‌های پژوهش، مشیری با خلق تصاویری نوستالژیک، ملموس و بیشتر موسیقایی موفق شد، مفاهیم انتزاعی، عاطفی و انسانی را عینیت بخشد. عمده‌ترین شیوه‌های ایماژیستی او عبارتند از: شخصی سازی اشیاء و پدیده‌های طبیعی، استفاده از تصاویر چند حسی و خلق صحنه‌هایی روایتگر که همچون پردهٔ سینمایی بر ذهن مخاطب نقش می‌بندد. این تصویرگری لطیف نه تنها زیبایی شناختی شعر او را تعالی می‌بخشد بلکه مهم‌ترین عامل ایجاد پیوند عاطفی با مخاطب و ماندگاری اشعارش به شمار می‌آید. تصویرگرایی در شعر مشیری، فقط یک تکنیک ادبی نیست بلکه زیر ساخت اصلی جهان‌بینی شاعرانهٔ او ست. این ایماژیسم لطیف که ریشه در نگاه عمیقاً انسانی و عاطفی مشیری دارد، مهم‌ترین عامل ایجاد هم‌ذات‌پنداری مخاطب و تبدیل شدن اشعارش به تصویر، دفتر آهنگ باران، شعر معاصر فارسی.

استناد: حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و کوچک‌پور، فرزانه. (۱۴۰۵). «شیوه‌های تصویربرداری (ایماژیسم) در اشعار فریدون مشیری». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. دورهٔ ۱۶. شمارهٔ ۱. صص: ۳۳-۱۸. <https://doi.org/10.22091/jls.2026.14874.1768>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه قم

۱) مقدمه

فریدون مشیری (۱۳۷۵-۱۳۰۵ ه.ش) از شاعران نامدار و تأثیرگذار معاصر ایران که طی چهار دهه فعالیت ادبی، جایگاهی ویژه در میان مخاطبان عام و خاص یافته است. وی تحصیلات خود را در رشته زبان و ادبیات فارسی به پایان رساند و از نوجوانی به سرودن شعر پرداخت. نخستین دفتر شعرش با عنوان «تشنه طوفان» در سال ۱۳۳۵ منتشر شد و پس از آن آثار «چون گناه دریا» (۱۳۳۷)، «ابر و کوچه» (۱۳۴۰)، «بهار را باور کن» (۱۳۴۷)، «از خاموشی» (۱۳۵۷) و «مروارید مهر» (۱۳۶۹) را از خود به یادگار گذاشت.

شعر مشیری، با زبانی روان، عاطفی و به دور از پیچیدگی‌های تصنعی توانست پیوندی ناگسستنی با زندگی و احساسات مردم برقرار کند و اشعارش برخلاف بسیاری از هم‌سلانش، از پیچیدگی‌های زبانی و انتزاعی‌گری‌های فلسفی فاصله داشت و بر سادگی بیان، عاطفه‌گرایی عمیق و تصویرسازی ملموس استوار بود. مهم‌ترین شاخصه سبکی او را می‌توان لطافت تصویری دانست؛ بدین معنا که او جهان را نه در مفاهیم کلی بلکه در جزئیات به ظاهر کم‌اهمیت می‌دید و با زبانی روان و موزون آنها را به تصویر می‌کشید. تصویر در شعر مشیری بیشتر نوستالژیک، شهری و سرشار از احساس است. مضامین شعر او عمدتاً حول محور عشق، طبیعت، تنهایی، گذر زمان و احساسات عام انسانی می‌چرخد؛ از این رو توانسته با طیف وسیعی از مخاطبان ارتباط برقرار کند. او را می‌توان شاعر لحظه‌های کوچک و بزرگ زندگی نامید چرا که باران، کوچه، چراغ، پنجره و ستاره در شعرش نه به عنوان نمادهایی پیچیده بلکه به عنوان بخشی از زیست جهان عاطفی مخاطب ظهور می‌کنند. زبان مشیری، ساده و شفاف است اما در عین سادگی، ساختار واژگانی دقیقی دارد. او از افراط در احساس‌گرایی کلاسیک و از خشونت زبانی مدرنیست‌ها فاصله می‌گیرد و راهی میانه را برمی‌گزیند که در آن وضوح، ایجاز و حس‌گرایی اصلی‌ترین ویژگی‌های شعر او هستند. نگاه شهودی و متمرکز بر جزئیات، مشیری را به صورت یک ایماژيست منحصر به فرد معرفی می‌کند. او نه مانند سپهری به مفاهیم انتزاعی فلسفی می‌پردازد و نه همچون شاملو به تصاویر پیچیده و مهندسی شده روی می‌آورد. ایماژ در شعر مشیری، تصویری زنده، ملموس و گره‌خورده با زندگی روزمره و عواطف انسانی است. این تصاویر با زبانی به ظاهر ساده اما عمیقاً حساب شده، لحظه‌های ناب را می‌آفریند که در حافظه حسی مخاطب حک می‌شود؛ گویی شاعر با واژه‌ها نقاشی می‌کند و مخاطب، تابلوهای شعر او را نه فقط با ذهن بلکه با تمام وجود درک می‌کند. از این منظر، ایماژیسم او واجد نوعی عرفان حسی است. عناصر طبیعی چون باران، خاک، نور و ستاره جایگزین مفاهیم انتزاعی عرفان می‌شوند و تجربه روزمره در قالب تصویر به مرتبه‌ای روحانی ارتقا می‌یابد. بنابراین، بررسی شعر مشیری از منظر ایماژیسم نه یک انتخاب بلکه یک ضرورت تحلیلی برای کشف راز ماندگاری و تأثیر شگرف کلام اوست. وفات او در سال ۱۳۷۹، پایان حیات شاعری بود که «کوچه» اش هنوز در حافظه جمعی ایرانیان زمزمه می‌شود.

۱-۱) روش پژوهش

روش این پژوهش کیفی و از نوع نظری است که براساس ماهیت آن از نوع توصیفی و تحلیلی محسوب می‌شود. روش جمع‌آوری اطلاعات نیز از نوع کتابخانه‌ای بوده است.

۲-۱) پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با بررسی ایماژیسم در اشعار شاعران به قرار زیر است:

مقاله «ایماژیسم در شعر احمد رضا احمدی» از عبدی و همکاران (۱۳۹۴) که در آن، جلوه‌های تصویرگرایی در شعر احمد رضا احمدی بررسی شده است. مقاله «خاقانی و ایماژیسم» از مرتضایی و حسینی وردنجان (۱۳۹۶) که با تحلیل اشعار خاقانی نشان داده‌اند در میان تمام امکانات شعری دغدغه اصلی شاعر، تصویر (ایماژ) است. مقاله «تجربه‌های نو شفيعی کدکني در ایماژیسم و شعر دیداری» از نوروزی (۱۳۹۸) بر این باور است که نمونه‌های ارزشمندی از ایماژیسم و شعر دیداری در آثار شفيعی کدکني وجود دارد. مقاله «ایماژیسم در منظومه «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از فروغ فرخزاد و منظومه «هیو سلوین ما برلی» از ازرا پاوند از موسوی و محمدی بدر (۱۳۹۹) به بررسی تطبیقی جلوه‌های ایماژیستی در شعر فارسی و غربی پرداخته‌اند.

با بررسی صورت گرفته می‌توان دریافت که تاکنون پژوهشی مستقل و متمرکز بر ایماژیسم در اشعار فریدون مشیری انجام نشده لذا پژوهش حاضر از نوآوری برخوردار است.

۱-۳ پرسش‌های پژوهش

با توجه به جایگاه فریدون مشیری در شعر معاصر فارسی و غلبه نگاه عاطفی و تصویری در سراسر آثار او، به نظر می‌رسد تحلیل سازوکارهای تصویرپردازی، کلید اصلی درک سبک شخصی و رمز ماندگاری شعر وی باشد. اگرچه مشیری عموماً به عنوان شاعری ساده‌نویس و عاطفه‌محور شناخته می‌شود اما بررسی نظام‌مند شعر او از منظر مکتب ایماژیسم با تأکید بر خلق تصاویر عینی، ملموس و چند حسی تاکنون کمتر توجه جدی پژوهشگران را جلب کرده است. این پژوهش بر آن است تا با عبور از توصیفات کلی، به تحلیل ساختاری و کارکردی تصاویر شعری مشیری بپردازد و از این رهگذر، به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

جلوه‌های ایماژیسم در اشعار کوچه، ستاره‌باران، چراغ، در گذرگاه و خاطره باران فریدون مشیری چگونه بازتاب یافته است؟

کاربرد عناصر و تکنیک‌های ایماژیستی مانند حذف زوائد، تمرکز بر تصویر و ایجاز، در ساختار زبانی و تصویری برخی از اشعار دفتر آهنگ باران فریدون مشیری به چه صورت است؟
کارکرد غالب تصاویر در اشعار یاد شده مشیری چیست؟ آیا این تصاویر فقط جنبه زیبایی‌شناختی و توصیفی دارند یا در خدمت القای حس خاص، پیشبرد روایت یا خلق فضایی نمادین هستند؟

۲) چارچوب نظری پژوهش

از واژه تصویر که در زبان و ادب فارسی معادل ایماژ است، نخستین بار محمدرضا شفيعی کدکني به لحاظ مفهومی در کتاب صورخیال استفاده کرد. وی در این کتاب در تعریف تصویر این گونه آورده است: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم» (شفيعی کدکني، ۱۳۷۵: ۱۷). دیگران نیز تعاریفی از آن ارائه کردند که به تعدادی از آنها اشاره می‌شود: «تصویر هرگونه کاربرد مجازی زبان است که شامل همه صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل و حس آمیزی می‌شود» (فتوحی رود معجونی، ۱۳۸۶: ۴۵). «مراد از تصویر، چیزی است که اروپاییان به آن ایماژ و گذشتگان ما به آن تشبیه، استعاره و مجاز گفته‌اند» (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۲۰۵).

نکته مهم درباره تصویرگرایی این است که ایماژیسم نوعی آفرینش هنری است که نویسنده با تمسک به آن، جهانی تازه در عرصه هنر می‌آفریند، چنان‌که زرین کوب می‌گوید: «تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به وسیله آن، شاعر به واژگان و اشیاء رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آنها می‌نهد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرین کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰).

در میان تمام امکانات شعری، دغدغه اصلی ایماژیست‌ها، تصویر (ایماژ) است. ایماژیسم از شاعر می‌خواهد لحظه‌ای ناب را با واژگانی صیقل خورده و عینی به تصویر بکشد، گویی شعر، عکسی است که در ذهن نقش می‌بندد. این مکتب خواستار زبانی عینی، فشرده و تصویری بود تا لحظه ادراکی ناب را بی واسطه و به دور از شعارزدگی بازنمایی کند.

تصاویری که هر شاعر صاحب سبک و دارای هویت فردی خلق می‌کند، به گونه‌ای منحصر به فرد با شخصیت و ذات او پیوند خورده است. هر ادیب، با ویژگی‌های طبیعی و درونی خویش، از استعاره‌ها، تشبیه‌ها و مجازهایی بهره می‌گیرد که مختص جهان‌بینی و تجربه زیسته اوست. می‌توان گفت این تصاویر و خیال‌ها (ایماژها) چون نقش‌هایی ژرف در جوهره وجود و روح شاعر حک شده‌اند و بازتاب‌دهنده عمق احساسات و ادراکات او هستند.

عواطف و اندیشه‌ها، به مثابه دو روی یک سکه، از سویی با عقل و منطق انسان در آمیخته‌اند و از سوی دیگر، ریشه در خاک حاصلخیز انواع شعر دارند. اگر این تمثیل را بپذیریم، معانی شعری را می‌توان به سکه‌هایی تشبیه کرد که یک روی آنها را تجربه‌های منطقی و غیرعاطفی زندگی شکل می‌دهد؛ تجربه‌هایی که از مشاهده دقیق و تحلیل عقلانی جهان سرچشمه می‌گیرند و روی دیگر این سکه‌ها، لحظه‌های عاطفی و ژرف انسانی است که با نیروی خیال شاعرانه جان می‌گیرد و به خلق شعری بدل می‌شود که نه تنها احساس را منتقل می‌کند بلکه با زبانی تصویری و بدیع، مخاطب را به سفری درونی و زیبایی‌شناختی دعوت می‌کند. این نیروی خیال است که عواطف خام را به تصاویری زنده و پویا بدل می‌سازد و شعر را از صرف بیان منطقی به قلمرویی والا و هنرمندانه ارتقا می‌دهد.

حال به بررسی اجمالی مکتب ایماژیسم و پیشینه آن در جهان می‌پردازیم. ایماژیسم (Imagism) به معنای تصویرگرایی، مکتبی ادبی بود که پیش از شروع جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۲ در اوایل قرن بیستم و در اعتراض به مکتب‌های ادبی حاکم بر سنت فکری - فلسفی غرب، از جمله رمانتیسم به وجود آمد. هیوم را پیش‌گام ایماژیست‌ها می‌دانند، زیرا او اصول شعر جدید را پایه گذاشت. طبق دیدگاه شاعران، اشعار هیوم احساسات را بیان نمی‌کند، بلکه تقریباً مشاهدات بالینی است و توصیف دقیقی از چیزهای رؤیت‌پذیر را ارائه می‌دهد. آنها ادبی و روایی نیستند، بلکه برخی توجه‌هایی دارند که دراماتیک نامیده می‌شود: موقعیتی که انجام می‌شود و تصور می‌شود، اما بی حرکت است و قبل از رسیدن به یک نتیجه، بدون رشد پیش می‌رود. همان‌طور که امید است با توجه به نظریه همبستگی عینی، هیوم هیچ چیز صریحی درباره تأثیر احساسات ارائه نمی‌دهد. او در اصطلاح، توپ را به سمت خواننده پرت می‌کند و فقط درباره آن صحبت می‌کند. از آنجا که آن برگرفته از ارتباطات شخصی انسان‌هاست، می‌توانیم اشعار او را گفت‌وگوهای تک‌نفره فرد با خودش بنامیم. هیوم زبان شعر را زبان سرراست می‌داند، چون با تصویر همراه است و زبان نثر به خاطر به کارگیری آرایه‌های بدیعی مرده، زبانی غیرمستقیم. او با همسانی شعر جدید با مجسمه‌سازی نگاه تازه‌ای به شاعران اهدا کرد.

هیوم به همراه تی.اس.الیوت از بنیان‌گذاران اندیشه‌ی ایماژیسم (تصویرگرایی) هستند. کلان نظریه‌ی این مکتب ضد نگرش رمانیک و نیز ضد شاعران دوره‌ی جورجی بود (اوکانر، ۱۳۷۵: ۲۸). این مکتب با عمر کوتاهی که داشت، در جذب جامعه‌ی ادبی، موفق نبود و سرانجام، هم‌زمان با جنگ جهانی اول و در سال ۱۹۱۸ از میان رفت. در اصل شعرای ایماژیست بیشتر از نوعی شعر غنایی و کوتاه ژاپنی به نام هایکو (Haiku) تأثیر گرفته‌اند. (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۳۵) این در حالی است که برخی ایماژیسم را مکتب ادبی نمی‌دانند و آن را مرحله‌ای گذار از سمبولیسم به جنبش‌ها و مکتب‌های مدرن‌تر قرن بیستم به شمار می‌آورند. از طرفی، در اینکه سنگ بنای شعر مدرن را ایماژیست‌ها و دیگر نهضت‌های ادبی مشابه آن نهاده‌اند و آرای آنان هسته‌ی اصلی جریان شاعری امروز جهان است، اتفاق نظر وجود دارد.

ایماژیست‌ها از بیان کلیشه‌ای پرهیز داشتند و هدف آنها انتخاب واژه‌ی دقیق برای مفهوم دلخواه بود و از این طریق، به ایجازی که بدان معتقد بودند، دست یافتند (سعیدپور، ۱۳۸۹: ۲۴۹-۲۴۶). وزن در اشعار ایماژیست‌ها، نه از طریق توالی پایه‌های وزنی، بلکه به وسیله‌ی توالی عبارت‌های آهنگین به وجود می‌آمد. آنها کوشیدند تا حد امکان، شعر را به موسیقی نزدیک کنند و سپس به موضوع اصلی بپردازند.

در شعر ایماژیست‌ها، تصویر ارزشی مستقل داشته و زبان شاعران ایماژیست به زبان گفتاری بسیار نزدیک است. در این مکتب، انتخاب هر موضوعی برای شعر مجاز است و ایجاز و کوتاه بودن شعر و در عین حال، صراحت و وضوح آن، از اصول قابل توجه شاعران است.

ایماژیسم تلاشی بود برای تجدید حیات شعر و ارزش‌های آن که بنا به عقیده‌ی ازرا پاوند، شاعر آمریکایی، با زبان سست و ساختار انتزاعی خود در اوایل قرن بیستم به کلی ماهیت خود را از دست داده بود. از طرفی، میل به تغییر در شعر سنتی آمریکایی و انگلیسی اتفاقی هماهنگ با وقایع اجتماعی و تغییر در سلیقه‌ی انسان در جهان غرب بود. به همین دلیل شاعران برای توصیف رخدادهای جهان تازه به زبانی دیگر نیاز داشتند تا اوضاع جامعه‌ی معاصر را شرح و اختلافات مهم تصاویر مدرن با تصویرهای سنتی را با وضوح مناسب در اشعارشان نشان دهند.

ایماژیست‌ها آثار خود را در نشریاتی که در شیکاگو و لندن، زیر نظر ازراپاوند و ریچارد آلدینگتون شاعر انگلیسی منتشر می‌شد، به چاپ رساندند. ازراپاوند پس از مدتی از این مکتب کناره گرفت و شاعر آمریکایی به نام ایمی لوئل کار او را دنبال و سه مجموعه به نام چند شاعر ایماژیست، در فاصله سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ منتشر کرد.

با توجه به محدود بودن دوره‌ی ایماژیسم، نمی‌توان آن را نهضتی کامل به‌شمار آورد اما تقریباً بیشتر شاعران مهم آمریکا و اروپا از اوایل قرن بیستم تاکنون از قبیل ویلیام باتلریتیس (۱۸۶۸-۱۹۳۹ م) شاعر ایرلندی و والاس استونز (۱۸۷۹-۱۹۵۵ م) و کارل سندبرگ (۱۸۷۸-۱۹۶۷ م) تحت تأثیر تجربه‌ها و دستاوردهای این مکتب بوده‌اند. (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۲۵۲)

ایماژیسم عمری کوتاه داشت و پس از پایان جنگ جهانی اول از میان رفت و نتوانست جامعه‌ی ادبی انگلستان را آن‌طور که باید به خود جذب کند. به‌طور کلی، ایماژیست‌ها در حیات ادبی خود، چهارگزینه‌ی به‌ترتیب طی سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۷ میلادی منتشر کردند. آنها درگزیده‌ی اشعار ۱۹۱۵ بیانیه‌ای با شش موضوع منتشر کردند که بیانگر اصول ایماژیسم بود:

۱. استفاده از زبان رایج با به‌کارگیری واژه‌های دقیق و نه فقط واژه‌های تزینی؛

۲. ابداع اوزان جدید به منظور ابراز حالات تازه به جای پیروی از اوزان کهن که فقط بازتاب‌دهنده عواطف و احساسات قدیمی هستند. آنها شعر آزاد را تنها شیوه سرایش شعر نمی‌پندارند بلکه آن را به عنوان یکی از مبانی آزادی تلقی می‌کنند. در شعر آزاد، ویژگی‌های فردی شاعر نسبت به قالب‌های سنتی و قراردادی بیشتر برجسته می‌شود. وزن در شعر، همانند یک مفهوم نو ظهور عمل می‌کند؛

۳. آزادی کامل و بدون محدودیت در گزینش موضوع. نوشتن ضعیف درباره هواپیماها و خودروها نمی‌تواند هنر برتر تلقی شود و از سوی دیگر، نگارش قوی درباره گذشته‌ها هم الزاماً هنر نازل نیست. آنها با شور و شوق به ارزش هنری زیست مدرن اعتقاد دارند اما می‌گویند اثبات کنند که هیچ عنصری فرسوده نیست و هر چیزی به اندازه کشف هواپیما در سال ۱۹۱۱ نو و تازه به حساب می‌آید؛

۴. ابداع تصویر. ایماژیسم یک جریان نقاشی نیست، بلکه شعری صریح و واضح است و از پرداختن به کلیات نام‌شخص پرهیز می‌کند حتی اگر آن کلیات با شکوه و پرطنین باشند؛ بنابراین با شاعران کلی‌گو مخالفت می‌ورزند زیرا به نظر می‌رسد این شاعران از رویارویی با چالش‌های واقعی هنری خودداری می‌کنند؛

۵. ابداع شعری محکم و شفاف نه شعری گنگ و فهم‌ناپذیر؛

۶. جوهره شعر در تمرکز و فشرده‌گی (تصویر) نهفته است (Lowell, 1915: 6).

پس از چاپ این مجموعه منتخب همراه با بیانیه مقدماتی آن، انتقادهای فراوانی به اصول این مکتب وارد شد که سرانجام به این منجر شد که ایماژیست‌ها در سال ۱۹۱۶، اصلاحات و اضافاتی به اصول بیانیه قبلی خود بیفزایند. «هدف ایماژیست‌ها، ارائه مستقیم تصاویر بود در قطعات پراکنده و به دور از واژگان تزینی و قالب‌های وزن» (سعیدپور، ۱۳۸۹: ۲۶۲).

شاید این شعر هیوم را بتوان سرآغاز دفتر ایماژیسم دانست:

رگه سرما در شب پاییزی بیرون رفتم و ماه گلگون را که لم‌داده بر پرچین مثل کشاورزی سرخ‌رو دیدم. نایستادم تا چیزی بگویم، فقط سری تکان دادم و آسمان پر بود از ستاره‌های مشتاق که رویشان چون رخسار بچه‌های شهری سپید بود. تصویر ساخته شده در عین سادگی، آشنایی و کوتاهی شکل گرفته است و با دقت بیان و ایجاز، دنیایی بی‌کرانه را نمایش می‌دهد. این کار او بازگونه‌ترنده‌های فکری رمانتیک‌هاست زیرا آنها هر پدیده‌آشنایی را با تصاویر دنیای پیرامون مقایسه می‌کردند اما هیوم بر این نکته پافشاری می‌کرد که دنیای بی‌کران را با تصاویر کوچک خودمان نقاشی نکنیم. به عقیده او نباید به دنبال منطقی عقلانی برای یکپارچگی شعر گشت.

۲-۱) ایماز از دیدگاه ازرا پاوند

ازرا پاوند یکی از تأثیرگذارترین شاعران قرن بیستم به حساب می‌آید. او نقش تعیین‌کننده‌ای در خلق نمادهای اجتماعی در ادبیات معاصر داشت و توانست مفاهیم اجتماعی زمان خود را از قاره‌ای به قاره دیگر انتقال دهد. او درباره ایماز می‌گوید: «ایماز چیزی است که یک گره فکری و عاطفی را در یک لحظه بیان می‌کند و ایماز نمایش فوری چنین عقده‌ای است؛ یعنی آزادسازی ناگهانی و رهایی از محدودیت‌های زمان و مکان آن. بالندگی ناگهانی است که ما، آن را در بزرگ‌ترین آثار هنری تجربه می‌کنیم» (Pound, 1918: 38). لحظاتی هستند که خالق تصویر نمادین می‌شوند و چه بسا در روزگارانی که پاوند می‌زیسته، دوره‌ای از تغییرات اجتماعی و سیاسی در بستر جامعه در حال شکل‌گیری بوده است.

۲-۲) نقد ایماژیسم

جان گلد فلچر یکی از شاعران آمریکایی، در نقد مکتب ایماژیست می‌گوید: «عیب ایماژیست این بود که هیچگاه اجازه نمی‌داد مریدان در باب زندگی نتیجه‌گیری کنند و شاعر را وامی‌داشت که بیش از اندازه بیان و کمتر نتیجه‌گیری کند و مریدان را بیشتر به درون نوعی زیباشناسی سترون رهنمون می‌شد که خالی از محتوا بود و هست و شعری که این چنین توصیف طبیعت باشد و هرچه قدر زلال، دیگر به نظر من کافی نیست و باید راوی انسانی و ارزیابی انسانی را به آن افزود» (سید حسینی، ۱۳۸۴: ۲۳۰).

یکی از مشکلات این مکتب، عدم قابلیت سرایش شعر بلند است زیرا چنان‌که اشاره شد، پائند شعر ایماژیستی را حاصل یک لمحّه دانسته و آن را چون گرداب توصیف می‌کند و این با سرودن شعر بلند که حاصل اندیشه‌ای پیوسته و مکرر است به کلی تفاوت دارد. ایراد بعدی، کمبود عاطفه انسانی در شعر ایماژیستی است. تری ایگلتن در این باره می‌گوید: «تصویر ایماژیستی محصول ذهن تسلیم شده در دنیای مکانیکی و فاقد عواطف انسانی جامعه نوین است» (ایگلتن، ۱۳۶۸: ۵۹). کمبود احساسات انسانی باعث شده بود که شاعر ایماژیست شعر را به مثابه عکس تصور و به منزله دوربین عکاسی عمل کند.

تفاوت بنیادین میان شاعران ایماژیست و شاعران رمانتیک در رویکرد متضادشان به اشعار انتزاعی و شیوه بیان شاعرانه نهفته است. ایماژیست‌ها با خلق تصاویری فشرده، مستقل و عینی ساختاری جدید و متمایز به شعر خود می‌بخشند که از کلی‌گویی‌های مرسوم دوری می‌جوید. این تصاویر گوناگون و رنگارنگ در مسیر محورهای افقی شعر، بدون پیوند آشکار با یکدیگر هم‌نشینی می‌کنند. شاعر ایماژیست عاقدانه در پی آفرینش ابهامی هنرمندانه است که این ابهام در نهایت، به نوعی گریز از معنای صریح و یکدست در شعر است و بدین ترتیب، تجربه‌ای بدیع و چندلایه از شعر را به خواننده عرضه می‌کند.

۲-۳) اهمیت دادن به وزن و آهنگ شعر

ایماژیست‌ها در وهله اول، به ریتم و وزن شعر تأکید می‌کردند که این عقیده آنان متأثر از عقاید مکتب سمبولیسم فرانسه بود. مجموعه شعر آئینه‌های وهم (Mirrors of illusion) اثر ادوارد استورر از جمله آثاری است که با اندیشه ایماژیستی سروده شده است. اثر دیگر ایماژیست‌ها با نام «چند شاعر ایماژیست» (Some imagist poets) اثر آلدینگتون و خانم امی لوئل در سه جلد در سال‌های ۱۹۱۵، ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ منتشر شد که در واقع، مقدمه‌ای که آلدینگتون بر جلد اول این کتاب در سال ۱۹۱۵ نوشته بود، مرامنامه و بیانیه ایماژیست‌ها محسوب می‌شود.

بدین ترتیب، ایماژیست‌ها کوششی برای تجدید حیات زبان شعر و مواد آن، یعنی کلمه و تصویر خیال، به وجود آوردند و کوشش‌های آنها بیشتر جنبه قیام بر ضد قراردادهای موجود در آن دوره را داشت. ایماژیست‌ها (تصویر گرایان)، که بیزار از قالب‌ها و سبک‌های شعری قدیم بودند و با ادبیات و شعر رمانتیک، اشعار ویکتوریایی و شاعران جورجین به شدت مخالفت می‌کردند، به دنبال شیوه و سبکی جدید در شعر می‌گشتند تا خود را از قید و بندها، عادات و کلیشه‌های ادبیات به ویژه شعر گذشته آزاد کنند تا با زبانی نو، افکار و احساسات شاعرانه خود را در ارتباط با این جهان ناپایدار و اطمینان ناپذیر بیان کنند. آنان نگاهی نو به شعر داشتند و می‌خواستند با نوجویی و نوگرایی تحولی در شعر ایجاد و تعریفی جدید برای آن ارائه دهند. به عنوان مثال، هیوم با افکاری کلاسیک، شعر را به هنر مجسمه‌سازی تشبیه می‌کند. او

درباره شعر این چنین بیان می‌کند: « شعر را می‌توان به هر ترتیب از یک جنبه، تلاشی برای پرهیز از این خصوصیت نثر دانست. یک ضد زبان نیست، بلکه یک زبان ملموس دیداری است. آشتی با نوع زبان شهود است که احساسات را به صورت جسمانی منتقل می‌کند. همیشه می‌کوشد توجه شما را جلب کند و پیوسته شما را وادارد چیز فیزیکی را مشاهده کنید و مانع غوطه‌ور شدن شما در فرایندی انتزاعی شود. صفت‌هایی تازه و استعاره‌هایی تازه برمی‌گزیند، نه به این خاطر که جدیدند و ما از کهنه‌ها خسته شده‌ایم، بلکه به این خاطر که کهنه دیگر چیزی فیزیکی را انتقال نمی‌دهد و به ضد‌هایی انتزاعی تبدیل می‌شود. شاعر می‌گوید کشتی دریاها را در می‌نورد تا به جای ضد واژه از آب می‌گذرد تصویری فیزیکی ایجاد کند. نثر یک دیگ قدیمی است که معناها از آن نشت می‌کنند. تصویرها در نثر تزیین صرف نیستند بلکه جوهر یک زبان شهودی‌اند. نظم پیاده‌روی است که شما را روی زمین می‌برد و نثر قطاری است که شما را به مقصدی می‌رساند» (Hume, 1915: 134-135).

۳) تحلیل و بررسی

در این قسمت برای درک بهتر احساسات و جهان‌بینی مشیری، عینک ایماژیسم را بر چشم گذاشته و در تلاشیم تا چندین شعر از دفتر آهنگ باران فریدون مشیری را برای درک بهتر فضای نوشته‌هایش بر اساس پنج‌عنصر ایماژیستی یعنی نماد و فلسفه تصویر، تخیل شهودی، موسیقی تصویر، عینیت در جزئیات و ملموس و حسی بودن اشعار تحلیل کنیم. ابتدا، هر عنصر شرح و سپس، شاهد مثال‌هایی از اشعار مشیری بررسی می‌شود.

۱) نماد و فلسفه تصویر

در شعر ایماژیستی، نماد نه تزئین است و نه رمز بسته، بلکه نوعی دیدن فلسفی در عینیت روزمره است. شاعر از اشیای ملموس مانند باران، چراغ، ستاره، کوچه، پنجره و... برای بیان مفاهیم ژرف انسانی بهره می‌گیرد. در ایماژیسم، نماد از جهان محسوس برمی‌خیزد و بدون نیاز به تفسیر بلند، معنا را از طریق حس به روح منتقل می‌کند. فلسفه تصویر در این نگاه، تجسد معنا در ماده است؛ یعنی اندیشه از دل تصویر زیسته سر برمی‌آورد، نه از واژه‌های اندیشه‌ورزانه. در نگاه ایماژیستی، شاعر از میان عناصر محسوس، جوهر معنا را کشف می‌کند، اشیاء بدل به نشانه‌های فلسفی حیات می‌شوند بی‌آنکه شاعر به‌طور تصنعی تفسیر کند.

«چراغ خانه می‌سوزد/ در دل شب/ چون ستاره‌ای تنها...» (مشیری، ۱۳۸۰: ۱۵).

این تصویر تلفیق نمادهای بنیادین هستی یعنی آتش، روشنایی و شب است. معنای فلسفی آن بازگشت به سرچشمه نور و ایمان به دوام گرما در دل نیستی است. در این تصویر، چراغ خانه نماد مرکز معنا و گرمای زیستن است؛ شعله کوچک در برابر ظلمت جهان. موقعیت راوی در پرده دوم مشخص می‌شود:

«و من/ پشت این پنجره خیس/ به نور آن خیره‌ام».

ایماژ پنجره خیس دو کارکرد دارد: ۱. نشان می‌دهد که راوی در بیرون و در معرض عناصر (شاید باران یا اشک) است؛ ۲. پنجره مرزی است که امکان لمس مستقیم نور را سلب کرده و فقط اجازه خیره‌شدن به آن را می‌دهد که این امر نشان‌دهنده فاصله عاطفی و فیزیکی میان راوی و امنیت خانه است.

در این شعر فلسفه تصویر در پیوند دو کهکشان است: جهان انسانی (خانه) و جهان کیهانی (آسمان). رو‌شنایی چراغ، همان فروغ آگاهی و بازگشت به ریشه‌های عاطفی است. شاعر در ادامه می‌گوید:

«به آتش چراغ سوگند می خورم که بازگردم...»

اینجا نور فیزیکی بدل به سوگند اخلاقی می شود. ماده، معنا را حمل می کند و این دقیق ترین نمود فلسفه تصویر در ایماژیسیم است.

۲) تخیل شهودی

ایماژیسیم بر تخیلی تکیه دارد که از شهود و ادراک حسی برمی خیزد، نه از خیال پردازی محض. تخیل شهودی یعنی دیدن جهان در جزئی ترین شکل حضورش؛ ادراک پنهان معنا در لحظه زنده تجربه. شاعر ایماژیست، معنا را می بیند نه اینکه آن را بسازد.

«و کودکی که با پای برهنه در کوچه می دود و می خندد به باران...» (مشیری، ۱۳۷۶: ۵۷)

تخیل شهودی در مثال بالا در پیوند کودک و باران جلوه می کند. این تصویر از راه شهود لحظه می آید؛ شاعر نه روایت می کند و نه اندرز می دهد بلکه با دیدن کودک آزاد در باران، به اصل زندگی شهود می یابد. در نمونه‌ای دیگر در شعر ستاره باران، چشم به راه نور بودن، شهود معنای امید در تاریکی است: «در این تاریکی بی کران، چشم به راه نوری هستم که از چشمان تو بر تاریکی دل‌های خسته بیارد...» (همان: ۸۹)

تخیل در اینجا از حس دیدن نور انسانی، یعنی عشق، سرچشمه می گیرد. درحقیقت، بینایی معنوی و با دل است نه عقلی و ظاهری.

در دیگر اشعار مشیری نیز به وضوح می توان شهود باطنی را مشاهده کرد؛ برای مثال در شعر در گذرگاه، تخیل شهودی در دیدن آبی آسمان روی گونه‌های خیابان آشکار است:

«به فکر آبی ام که از گریبان آسمان بر گونه‌های خیابان چکیده است...» (همان: ۱۲۰)

این بیت نمونه بی نظیر تخیل شهودی است. شاعر در کوچک ترین رخداد طبیعت (چکیدن آب) وحدتی بزرگ می بیند. تخیل او نه در خیال پردازی بلکه در شهود پیوند زمینی و آسمانی شکل می گیرد. این تلفیق آسمان و خیابان، شهود وحدت جهان بالا و پایین را به تصویر می کشد.

همچنین، در شعر در خاطره باران، تخیل شهودی در شنیدن ترانه باران به اوج می رسد:

«باران می خواند از پشت شیشه، ترانه کهنه تنهایی را...» (همان: ۱۴۰)

اینجا شاعر از طریق حس شنیدن، به شهود معنای غم و پیوستگی با گذشته دست می یابد. تخیل او نه رؤیا بلکه ادراک حسی واقعی است. شاعر در سکوت اتاق، صدای باران را می شنود ولی این صدا برای او ترانه‌ای است که با جان تنها هم نواست. تخیل از حس طبیعی (صوت باران) به تجربه روانی (ترانه تنهایی) گذر می کند و این همان بینش شهودی محض است.

۳) موسیقی تصویر

در شعر ایماژیستی، موسیقی نه فقط وزن یا قافیه بلکه ریتم حسی درون تصویرهاست؛ یعنی از آهنگ درونی نگاه، تکرار طبیعی واژه‌ها و تناوب حواس صورت می گیرد. موسیقی از خود تصویرها و هماهنگی صداها با تصویر زاده می شود. برای مثال در شعر در خاطره باران، موسیقی در تکرار واژه‌های حسی شکل گرفته است:

«باران می آمد/ آهسته آهسته و سه گانه می آمد... می رفت... و من می ماندم» (همان: ۱۴۱)

ریتیم، زمان را موسیقایی می‌کند؛ رفت و برگشت باران با سکونِ شاعر آمیخته می‌شود. این تکرار سه‌گانه، هم‌زمان ریتیم رفت و برگشت باران و تپشِ اندوهِ شاعر را منتقل می‌کند.

در نمونه‌ای دیگر در شعر در کوچه، تکرار باز باران و واژه‌های هم‌وزن مانند ترانه، بام‌ها باعثِ ریتیمی نرم و بارانی در تصویر می‌شود. ضرب‌آهنگ واژه‌ها همان ریتیم قطرات باران است:

«باز باران/ با ترانه/ با گهرهای فراوان/ می‌ریزد بر بام‌ها
باز می‌بینم از پشت شیشه پنجره/ کوچه خیسِ خاطره را» (همان: ۵۸)

این تکرار ساختار کلمات، صدایی نمناک و موج‌دار ایجاد می‌کند و خواننده حس می‌کند باران در زبان نیز می‌چکد.

۴) عینیت در جزئیات

ایماژریسم اساساً مخالفِ ذهنی‌گرایی است. شاعر به جزئیات واقعی جهان توجه دارد و از راهِ اشیای ملموس، حس و معنا را می‌آفریند. هر جزء نه سمبولی انتزاعی بلکه حضورِ دقیق و دیداری یک قطعه از پیکره ادراک است. ویژگی بزرگ اشعار مشیری آن است که اندیشه را از طریق جزئیاتِ عینی وارد می‌کند. در شعر او همه چیز دقیق، دیدنی و بی‌واسطه است. برای مثال در شعر در کوچه، صورتِ مادیِ جهان با دقت و جزئیات ثبت شده است:

«باز می‌بینم از پشت شیشه پنجره/ کوچه خیسِ خاطره را
و چراغِ روشنی که در تاریکیِ شبِ باران/ می‌درخشد همچون خاطره‌ای دور
و کودکی که با پای برهنه/ در کوچه می‌دود/ و می‌خندد به باران
و من در پناهِ سقفی کهن/ به گذشته می‌روم/ با ترانه باران» (همان)

پشتِ شیشه پنجره، خیسِ خاطره و پایِ برهنه، این اجزای واقعی، تصویر را زنده می‌کنند؛ هیچ تجرید یا بیانِ مفهومی در کار نیست.

یا در شعر در گذرگاه می‌خوانیم:

«پیاده‌رو خیس است و چترهای رنگارنگ/ در آفتاب پس از باران
چون قارچ‌هایی رنگین/ سر برآورده‌اند از زمین و...» (همان: ۱۲۰)

در ابیات بعدی از همین شعر نیز:

«پیاده‌رو خیس است و رد پای عابران/ بر آینه زمین

در آب و نور/ گم می‌شود/ چون خاطره‌هایی کمرنگ»

نگاهِ عینی بر چترهای رنگارنگ، رد پای عابران و آینه زمین حاکی از عینیت است. مشیری جهان را آن‌گونه که هست نشان می‌دهد، بدون آرایش فلسفی و نقش‌بندی تصنعی. چترها، نور و ردپا، همگی داده‌های چشمی‌اند و عاطفه از دیدنِ همین جزئیات زاده می‌شود.

در شعر چراغ، پنجره خیس، تاریکی دیرپا، گرمای چراغ و ستاره تنها در آسمان نیز حسِ لمس‌پذیری دارد و کاملاً جسمانی است:

«چراغ خانه می‌سوزد/ در این تاریکی دیرپا

و من/ پشت این پنجره خیس/ به نور آن خیره‌ام

به گرمای آن/ چراغ خانه می‌سوزد

در دل شب/ چون ستاره‌ای تنها/ در دل آسمان تار» (مشیری، ۱۳۸۰: ۱۵).

در شعر ستاره‌باران نیز تصویر با جزئیات دقیق شکل می‌گیرد:

«ستاره‌ای اگر افتاده باشد بر شانه‌ات و...»

در گیسوان تو/ ستاره‌ای مانده...» (مشیری، ۱۳۷۶: ۸۹)

مشیری به زیبایی شعر را با فرضیه‌ای قوی آغاز کرده است. این ایماژ نه تنها یک تصویر عاشقانه بلکه یک مفهوم متافیزیکی را دربردارد. افتادن ستاره به معنای اتمام سرمایه آسمانی و نابودی منبع نور است. نتیجه این سقوط، این است که «از آسمان شب، چیزی نمانده است/ جز خاطره روشن پرواز». این عینیت حسی گیسوان، نور، شانه و ستاره نشان می‌دهد که شاعر انتزاع نمی‌گوید بلکه با جزئیات عینی معنا را می‌سازد. در ادامه، واژه خاطره روشن را می‌بینیم که ستاره سقوط کرده اما تصویری که از پرواز آن در ذهن باقی مانده، «روشن» است. این نشان می‌دهد که برای شاعر، ارزش واقعی در تجربه گذشته پرواز ستاره است، نه در حضور فیزیکی آن در شب حال.

همان‌گونه که در شعر در خاطره باران، پیوستگی جزئیات یعنی شیشه مات، بوی خاک تر، رد پاها و درختان سیب نوعی نقاشی کامل از فضاست و هر حس از حسی دیگر نشئت می‌گیرد:

«پشت پنجره کوچک اتاقم/ می‌دیدمش

که می‌آمد و می‌رفت/ و رد پاهايش را

بر شیشه مات پنجره/ نقش می‌زد/ و محو می‌کرد...»

باران می‌آمد/ و بوی خاک تر/ می‌پیچید در هوای اتاق

بوی روزهای دوردست کودکی/ بوی حیاط خانه پدری

بوی درختان سیب/ پس از باران...» (همان: ۱۴۰)

۵) ملموس و حسی بودن کلی شعر

ویژگی اساسی شعر ایماژیستی، تبدیل اندیشه به تجربه حسی است. ملموس بودن یعنی حضور مستقیم حس در زبان، لمس اشیاء، بویدن، شنیدن، دیدن. حس، واسطه‌ای برای فلسفه زیست است. در ایماژیسم، حس‌های پنج‌گانه در حکم زبان شاعرانه‌اند و معنا از این طریق منتقل می‌شود. برای مثال در شعر خاطره باران، بوی خاک و صدای ترانه باران مانند ارگانی صوتی - بویایی عمل می‌کند:

«بوی خاک تر... بوی حیاط خانه پدری... باران می‌خواند از پشت شیشه...» (همان)

حواس بینایی، شنوایی و بویایی در این قطعه دخیل‌اند. همین چندحسی بودن شعر را کاملاً ملموس می‌کند. در مثالی دیگر در شعر در کوچه:

«کودکی با پای برهنه... به باران می‌خندد...» (همان: ۵۷)

شاعر جهان را با حواس تجربه می‌کند نه با ذهن.

۴) نتیجه

در قلمرو تخیل شاعرانه، تصویرسازی ادبی به عنوان عنصر بنیادین بلاغت معاصر، نقش اساسی در بازنمایی جهان درونی شاعر ایفا می‌کند. تحلیل پنج شعر از دفتر آهنگ باران فریدون مشیری بر پایه مبانی ایماژیسم نشان می‌دهد که میزان پیچیدگی شبکه تصویری در اشعار او رابطه‌ای مستقیم با ساختار ذهنی و عاطفی شاعر دارد و به تدریج، به یکی از ویژگی‌های سبکی او تبدیل شده است.

دفتر آهنگ باران، نظامی تصویری و منسجم درباره پیوند انسان و طبیعت است. مشیری در این دفتر، برخلاف بسیاری از شاعران هم‌دوره خود که به زبان فلسفی و انتزاعی گرایش داشتند، با بهره‌گیری از ایماژیسم حسی و عینی، تجربه‌های درونی را از مسیر احساس‌های ملموس بازسازی می‌کند. این پنج شعر نشان می‌دهد که مشیری با زبانی ساده و حسی، اصول ایماژیسم را در قالب شعر فارسی بومی کرده است. او به جای بیان انتزاعی احساس، آن را در بارش، نور، گرما و بوی خاک تر متجسد می‌سازد؛ به‌همین دلیل، شعرش نه فقط وصف طبیعت که فلسفه زیستن است. دفتر آهنگ باران، سندی شاعرانه است بر امکان بیان فلسفه زندگی از مسیر تصویر؛ زبانی نرم، حسی و الهام‌بخش که بدون نیاز به تفسیر عقلانی، تجربه زیستن را به خواننده منتقل می‌کند. شعرهای این دفتر نمونه‌ای شاخص از ایماژیسم فارسی‌اند.

تعارض منافع

طبق گفته نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

- ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). نظریه ادبی. تهران: انتشارات مرکز.
- اوکانر، ویلیام ون. (۱۳۷۵). ازرا پاونند. ترجمه فریدون تمیمی. تهران: انتشارات کهکشان.
- حسینی وردنجانی، سیدمحسن و مرتضایی، سیدجواد. (۱۳۹۶). «خاقانی و ایماژیسم». ادب فارسی. شماره ۱۹. صص: ۱۱۳-۱۳۱.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۷). مجموعه مقالات. تهران: علمی و معین.
- سعیدپور، سعید. (۱۳۸۹). از شکسپیر تا الیوت. تهران: انتشارات مرکز.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۴). مکتب‌های ادبی. تهران: نگاه.
- شاملو، احمد و پاشایی، ع. (۱۳۸۴). هایکو: شعر ژاپنی از آغاز تا امروز. تهران: چشمه.
- عبدی، زهرا؛ خائفی، عباس و سیدترابی، حسن. (۱۳۹۴). «ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی». زبان و ادب فارسی. شماره ۲۳۱. صص: ۷۶-۵۹.
- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۳). درباره ادبیات و نقد ادبی. تهران: امیرکبیر.
- مشیری، فریدون. (۱۳۷۶). آهنگ باران. تهران: نشر توس.
- مشیری، فریدون. (۱۳۸۰). با پنج سخن سرود (مجموعه کامل اشعار). تهران: نشر چشمه.
- موسوی، رقیه و محمدی‌بدر، نرگس. (۱۳۹۹). «ایماژیسم در منظومه ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از فروغ فرخزاد و منظومه «هیو سلوین مابری» از ازرا پاونند». پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی. شماره ۹. صص: ۶۹-۵۰.
- نوروزی، یعقوب. (۱۳۹۸). «تجربه‌های نو شفيعی کدکنی در ایماژیسم و شعر دیداری (کانکریت)». پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی. شماره ۶. صص: ۴۹-۶۹.

- Hume, T. E. (1915). *Reflections*. London: [Publisher not specified].
- Lowell, A. (1915). *Some Imagist Poets*. Boston, MA: Houghton Mifflin Company.
- Pound, E. (1918). *A Retrospect*. In *Literary Essay*. London: Faber.

References

- Abdi, Z & Khaefi, A & Seyyedtorabi, H. (2015). Imagism in Ahmadrza Ahmadi's Poetry. *Persian Language and Literature*, 68, 59–76. [In Persian]
- Eagleton, T. (1989). *Literary Theory*. Tehran: Markaz. [In Persian]
- Farshidvard, K. (1994). *On Literature and Literary Criticism*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]
- Fotouhi Rudmojani, M. (2007). *The Rhetoric of Imagery*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Hume, T.E. (1915). *Reflections*. London: [Publisher not specified].
- Hosseini Varadanjani, S.M & Mortazayi, S.J. (2017). Khaqani and Imagism. *Adab-e Farsi*, 19, 113-131. [In Persian]
- Lowell, A. (1915). *Some Imagist Poets*. Boston, MA: Houghton Mifflin Company.
- Mousavi, R & Mohammadi-Badr, N. (2020). Imagism in Forough Farrokhzad's Poem 'Let Us Believe in the Beginning of the Cold Season' and Ezra Pound's Poem 'Hugh Selwyn Mauberley'. *Pazhuhesh-nameh-ye Maktab-ha-ye Adabi*, 9, 50-69. [In Persian]
- Moshiri, F. (1997). *The Song of the Rain*. Tehran: Tous Publications. [In Persian]
- Moshiri, F. (2001). *He Sang with Five Words: The Complete Collection of Poems*. Tehran: Cheshmeh Publications. [In Persian]
- Norouzi, Y. (2019). Shafiei Kadkani's Innovative Experiments in Imagism and Visual (Concrete) Poetry. *Pazhuhesh-nameh-ye Maktab-ha-ye Adabi*, 6, 49-69. [In Persian]
- O'Connor, W. (1996). *Ezra Pound* (F.Tamimi, Trans). Tehran: Kahkeshan. [In Persian]
- Pound, E. (1918). *A Retrospect. Literary Essay*. London: Faber.
- Saeidpour, S. (2010). *From Shakespeare to Eliot*. Tehran: Markaz Publications. [In Persian]
- Seyed Hosseini, R. (2005). *Literary Schools*. Tehran: Negah. [In Persian]
- Shamloo, A & Pashaei, A. (2005). *Haiku: Japanese Poetry from the Beginning to Today*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]
- Zarrinkoub, A. (1988). *Collected Articles*. Tehran: Elmi va Moein. [In Persian]