Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

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

Abdollah Hasanzade mirali[1]✉ **and Farzaneh Koochakpour**[2]

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

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.

ABSTRACT

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 Fereydoun Moshiri. *Rhetoric and Grammer Studies*, 16 (1). 20-37. **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.

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

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. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی،دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: farzanekoochakpour@semnan.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۲۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۷

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵

کلیدواژه‌ها:
ایماژیسم، فریدون مشیری، زیبایی‌شناسی تصویر، دفتر آهنگ باران، شعر معاصر فارسی.

چکیده

ایماژیسم مکتبی ادبی است که در اوایل قرن بیستم در اندیشهٔ توماس ارنست هیوم (Robert Ernest Hume) 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، ارائهٔ تصاویر بصری زنده، تأکید دا شت. مکتب ایماژیسم (تصویرگرایی) در ادبیات جهان در اشعار تی.اس.الیوت (ThomasStearns Eliot) و ازرا پاوند(Ezra Pound) توانست زمینهٔ تحول شعر آزاد در جریان‌های رایج ادبی را به‌وجود آورد. در ایران برخی از شاعران معاصر همچون نیمایوشیج، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد و فریدون مشیری متأثر از این مکتب بوده‌اند. در این مقاله، به بررسی برخی اشعار فریدون مشیری در دفتر «آهنگ باران» به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی پرداخته شد. براساس یافته‌ها مشیری با خلق تصاویری نوستالژیک، ملموس و بیشتر موسیقیایی، موفق شد مفاهیم انتزاعی عاطفی و انسانی را عینیت بخشد. عمده‌ترین شیوه‌های ایماژیستی او عبارت‌اند از: شخصی‌سازی اشیا و پدیده‌های طبیعی، استفاده از تصاویر چند حسی و خلق صحنه‌هایی روایتگر که همچون پرده‌ای سینمایی بر ذهن مخاطب نقش می‌بندد. این تصویرگریِ لطیف، نه‌تنها زیبایی شناختی شعر او را تعالی می‌بخشد، بلکه مهم‌ترین عامل ایجاد پیوند عاطفی با مخاطب و ماندگاری اشعارش به‌شمار می‌رود. نتیجه‌ای که حاصل شد این بود که تصویرگرایی در شعر مشیری، فقط یک تکنیک ادبی نیست، بلکه زیرساخت اصلی جهان‌بینی شاعرانه او ست. این ایماژیسمِ «لطیف»، که ریشه در نگاهی عمیقاً انسانی و عاطفی دارد، مهم‌ترین عامل ایجاد هم‌ذات‌پنداری مخاطب و تبدیل شعر مشیری به آیینه‌ای از احساسات مشترک و خاطرات جمعی است؛ بدین‌ترتیب، مشیری نه به‌عنوان یک پیرو تقلیدی، بلکه به‌عنوان یک تصویرگر مستقل و صاحب سبک در شعر معارف فارسی شناخته می‌شود.

استناد: حسن‌زاده میرعلی، عبداله و کوچک‌پور، فرزانه. (۱۴۰۵). «شیوه‌های تصویربرداری(ایماژیسم) در اشعار فریدون مشیری». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۶. شمارهٔ ۱. صص: ۳۷-۲۰. https://doi.org/10.22091/jls.2026.14874.1768

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

فریدون مُشیری (۱۳۰۵–۱۳۷۹ ه.ش) از شاعران نامدار و تأثیرگذار معاصر ایران است که طی بیش از چهاردهه فعالیت ادبی، جایگاهی ویژه در قلب مخاطبان عام و خاص یافت. وی تحصیلات خود را در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی به پایان برد و از نوجوانی به سرودن شعر روی آورد. نخستین دفتر شعرش با عنوان «تشنه طوفان» در سال ۱۳۳۵ منتشر شد و پس‌ازآن آثاری ماندگار 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 به‌دوراز پیچیدگی‌های تصنعی، توانست پیوندی ناگسستنی با زندگی و احساسات مردم برقرار کند. شعر مشیری، برخلاف بسیاری از هم‌نسلانش، از پیچیدگی‌های زبانی و انتزاعی‌گری‌های فلسفی فاصله داشت و بر سادگی بیان، عاطفه‌گرایی عمیق و تصویرسازی ملموس استوار بود. مهم‌ترین شاخصهٔ سبکی او را می‌توان لطافت تصویری دانست؛ بدین‌معناکه، او جهان را نه در مفاهیم کلی که در جزئیاتِ به‌ظاهر 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 می‌شود؛ ازاین‌رو، توانسته است با طیف وسیعی از مخاطبان ارتباط برقرار کند. او را می‌توان شاعرِ لحظه‌های کوچک و بزرگ زندگی نامید که باران، کوچه، چراغ، پنجره و ستاره در شعرش نه به‌عنوان نمادهایی پیچیده که به‌عنوان بخشی از زیست جهان عاطفی مخاطب ظهور می‌کنند. زبان مشیری، ساده و شفاف است، اما در عین سادگی، ساختار واژگانی و ریتمی دقیق 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 معیارها هستند.

این نگاه شهودی و متمرکز بر جزئیات، مشیری را به‌صورت یک ایماژیست منحصربه‌فرد معرفی می‌کند. او نه مانند سپهری به مفاهیم انتزاعی فلسفی می‌پردازد و نه همچون شاملو به تصاویر پیچیده و مهندسی‌شده روی می‌آورد. ایماژ در شعر مشیری، تصویری زنده، ملموس و گره‌خورده با زندگی روزمره و عواطف انسانی است. این تصاویر، با زبانی به‌ظاهر ساده، اما عمیقاً حساب‌شده، لحظه‌های نابی را می‌آفرینند که در حافظهٔ حسی مخاطب حک می‌شوند؛ گویی شاعر با واژه‌ها نقاشی می‌کند و مخاطب، تابلوهای شعر او را نه‌فقط با ذهن که با تمام وجود درک می‌کند. از این منظر، ایماژیسم او واجد نوعی عرفانِ حسی است:

عناصر طبیعی چون باران، خاک، نور و ستاره جایگزین مفاهیم انتزاعی عرفان می‌شوند و تجربهٔ روزمره در قالب تصویر، به مرتبه‌ای روحانی ارتقا می‌یابد؛ بنابراین، بررسی شعر مشیری از منظر ایماژیسم، نه یک انتخاب که 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 حافظهٔ 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 و مشاهدهٔ اسناد بوده است.

۱–۲) پیشینهٔ پژوهش

پژوهشی با محور ایماژیسم، با عنوان «ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی» به قلم عبدی، خائفی و سیدترابی (۱۳۹۴) در فصلنامهٔ زبان و ادبیات دانشگاه تبریز (شمارهٔ ۲۳۱) منتشرشده است که در آن، جلوه‌های تصویرگرایی در شعر احمدرضا احمدی بررسی‌شده است. در ادامه، مرتضایی و حسینی وردنجانی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «خاقانی و ایماژیسم» با تحلیل اشعار خاقانی نشان دادند که در میان تمام امکانات شعری، دغدغهٔ اصلی این شاعر، تصویر (ایماژ) است. در پژوهشی دیگر، نوروزی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تجربه‌های نو شفیعی کدکنی در ایماژیسم و شعر دیداری» بر این باور است که نمونه‌های ارزشمندی از ایماژیسم و شعر دیداری در آثار شفیعی‌کدکنی وجود دارد. همچنین، موسوی و محمدی بدر (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «ایماژیسم در منظومهٔ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از فروغ فرخزاد و منظومهٔ «هیو سلوین مابرلی» از ازرا پاوند به بررسی تطبیقی جلوه‌های ایماژیستی در شعر فارسی و غربی پرداخته‌اند.

با بررسی آثار یادشده می‌توان دریافت که تاکنون پژوهشی مستقل و متمرکز بر ایماژیسم در اشعار فریدون مشیری انجام نگرفته است؛ ازاین‌رو، پژوهش پیش‌رو موضوعی نوآورانه محسوب می‌شود.

۱–۳) پرسش‌های پژوهش

باتوجه‌به جایگاه فریدون مشیری در شعر معاصر فارسی و غلبهٔ 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 به‌عنوان شاعری ساده‌نویس و عاطفه‌محور شناخته می‌شود، لیکن 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 بنیادین زیر پاسخ گوید:

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 یادشدهٔ مشیری چیست؟ آیا این تصاویر فقط جنبهٔ زیبایی‌شناختی و توصیفی دارند یا در خدمت القای حس خاص، پیشبرد روایت یا خلق فضایی نمادین هستند؟

۲) چهارچوب نظری پژوهش

از واژهٔ تصویر که در زبان و ادب فارسی معادل ایماژ است، نخستین‌بار محمدرضا شفیعی‌کدکنی به لحاظ مفهومی در کتاب «صورخیال» استفاده و تعریف کرد. وی در این کتاب در تعریف تصویر این‌گونه 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» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷). دیگران نیز تعاریفی از آن ارائه کردند که به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود: «تصویر هرگونه کاربرد مجازی زبان است که شامل همهٔ صناعات بلاغی ازقبیل تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل و حس‌آمیزی

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).

نکتهٔ مهم دربارهٔ تصویرگرایی این است که ایماژیسم نوعی آفرینش هنری است که نویسنده با تمسک به آن، جهانی تازه در عرصهٔ هنر را می‌آفریند، چنان‌که دکتر زرین‌کوب می‌گوید: «تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به‌وسیلهٔ آن، شاعر به واژگان و اشیا رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آن‌ها می‌نهد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰).

در میان تمام امکانات شعری، دغدغهٔ اصلی ایماژیست‌ها، تصویر (ایماژ) است. ایماژیسم از شاعر می‌خواهد لحظه‌ای ناب را با واژگانی صیقل‌خورده و عینی به تصویر بکشد، گویی شعر، عکسی است که در ذهن نقش می‌بندد. این مکتب خواستار زبانی عینی، فشرده و تصویری بود تا لحظهٔ ادراکی ناب را بی‌واسطه و به‌دوراز شعارزدگی بازنمایی کند.

تصاویری که هر شاعر صاحب‌سبک و دارای هویت فردی خلق می‌کند، به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد با شخصیت و ذات او پیوندخورده است. هر ادیب، با ویژگی‌های طبیعی و درونی خویش، از استعاره‌ها، تشبیه‌ها و مجازهایی بهره می‌گیرد که مختص جهان‌بینی و تجربهٔ زیستهٔ اوست. می‌توان گفت این تصاویر و خیال‌ها (ایماژها) چون نقش‌هایی ژرف در جوهرهٔ وجود و روح شاعر حک‌شده‌اند و بازتاب‌دهندهٔ عمق احساسات و ادراکات او هستند.

عواطف و اندیشه‌ها، به‌مثابهٔ دوروی یک سکه، ازسویی با عقل و منطق انسان درآمیخته‌اند و ازسوی‌دیگر، ریشه در خاک حاصلخیز انواع شعر دارند. اگر این تمثیل را بپذیریم، معانی شعری را می‌توان به سکه‌هایی تشبیه کرد که یک‌روی آن‌ها را تجربه‌های منطقی و غیرعاطفی زندگی شکل می‌دهد؛ تجربه‌هایی که از مشاهدهٔ دقیق و تحلیل عقلانی جهان سرچشمه می‌گیرند، اما روی دیگر این سکه‌ها، لحظه‌های عاطفی و ژرف انسانی است که با نیروی خیال شاعرانه جان می‌گیرد و به خلق شعری بدل می‌شود که نه‌تنها 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 این مکتب و پیشینهٔ آن در جهان می‌پردازیم. ایماژیسم (Imagism) به‌معنای 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، ازجمله رمانتیسم، به‌وجود 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 توجیه‌هایی دارند که «دراماتیک» نامیده می‌شود: موقعیتی که «انجام» می‌شود و «تصور» می‌شود، اما «بی‌حرکت» است و قبل از رسیدن به یک نتیجه، بدون رشد پیش می‌رود. همان‌طورکه امید است باتوجه‌به نظریهٔ همبستگی عینی، هیوم هیچ‌چیز صریحی دربارهٔ تأثیر احساسات ارائه نمی‌دهد – او دراصطلاح، توپ را به سمت خواننده پرت می‌کند و فقط دربارهٔ آن صحبت می‌کند. ازآنجاکه آن برگرفته از ارتباطات شخصی انسان‌هاست، می‌توانیم اشعار او را گفت‌وگوهای تک‌نفرهٔ فرد با خودش بنامیم» (فلمینگ، ۱۳۸۷: ۳۲). هیوم زبان شعر را زبان سرراست می‌داند، چون با تصویر همراه است و زبان نثر به‌خاطر به‌کارگیری آرایه‌های بدیعیِ مرده، زبانی غیرمستقیم. او با همسانی شعر جدید با مجسمه‌سازی نگاه تازه‌ای به شاعران اهدا کرد.

او به همراه «تی. اس. الیوت» از بنیان‌گذاران اندیشهٔ ایماژیسم (تصویرگرایی) هستند. کلان نظریهٔ این مکتب ضد نگرش رمانیک و نیز ضد شاعران دورهٔ جورجی بود (اوکانر، ۱۳۷۵: ۲۸). این مکتب با عمر کوتاهی که داشت، در جذب جامعهٔادبی، موفق نبود و سرانجام، هم‌زمان با جنگ جهانی اول و در سال ۱۹۱۸ ازمیان رفت. در اصل شعرای ایماژیست بیشتر از نوعی شعر غنایی و کوتاه ژاپنی به نام هایکو (Haiku) تأثیر گرفته‌اند. این در حالی است که برخی ایماژیسم را مکتب ادبی نمی‌دانند و آن را مرحله‌ای گذرا از سمبولیسم به جنبش‌ها و مکتب‌های مدرن‌تر قرن بیستم به‌شمار می‌آورند. ازطرفی، در اینکه سنگ‌بنای شعر مدرن را ایماژیست‌ها و دیگر نهضت‌های ادبی مشابه آن نهاده‌اند و آرای آنان هستهٔ اصلی جریان شاعری امروز جهان است، اتفاق‌نظر وجود دارد.

ایماژیست‌ها از بیان‌های کلیشه‌ای پرهیز داشتند و هدف آن‌ها انتخاب واژهٔ دقیق برای مفهوم دلخواه بود و از این طریق، به ایجازی که بدان معتقد بودند، دست یافتند (ر.ک. سعیدپور، ۱۳۷۷: ۲۴۹ - ۲۴۶) وزن در اشعار ایماژیست‌ها، نه از طریق توالی پایه‌های وزنی، بلکه به‌وسیلهٔ توالی عبارت‌های آهنگین به‌وجود می‌آمد. آن‌ها کوشیدند تاحدامکان، شعر را به موسیقی نزدیک کنند؛ 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 کوتاه‌بودن شعر و درعین‌حال، صراحت و وضوح آن، از اصول توجهبرانگیز شاعران است.

ایماژیسم تلاشی بود برای تجدید حیات شعر و ارزش‌های آنکه بنا به عقیدهٔ ازرا پاوند، شاعر آمریکایی، با زبان سست و ساختار انتزاعی خود در اوایل قرن بیستم به‌کلی ماهیت خود را ازدست‌داده بود. ازطرفی، میل به تغییر در شعر سنتی آمریکایی و انگلیسی اتفاقی هماهنگ با وقایع اجتماعی و تغییر در سلیقهٔ انسان در جهان غرب بود. به‌زعم این، شاعران برای توصیف رخدادهای جهان تازه، به زبانی دیگر نیاز داشتند تا اوضاع جامعهٔ معاصر را تشریح کرده و اختلافات مهم تصاویر مدرن با تصویرهای سنتی را با وضوح مناسب در اشعار نشان دهد.

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

باتوجه‌به محدود بودن دورهٔ ایماژیسم، نمی‌توان آن را نهضتی کامل به شمار آورد؛ بااین‌حال، تقریباً بیشتر شاعران مهم آمریکا و اروپا از اوایل قرن بیستم تاکنون، از قبیل ویلیام باتلریتیس (۱۸۶۵-۱۹۳۹ م) شاعر ایرلندی و والاس استونز (۱۸۷۹-۱۹۵۵ م) و کارل سندبرگ (۱۸۷۸- ۱۹۶۷ م) تحت‌تأثیر تجربه‌ها و دستاوردهای این مکتب بوده‌اند.

ایماژیسم عمری کوتاه داشت و پس از پایان جنگ جهانی اول از میان رفت و نتوانست جامعهٔ ادبی انگلستان را، آن‌طورکه باید، به خود جذب کند. به‌طورکلی، ایماژیست‌ها در حیات ادبی خود، چهارگزیده Anthology، به‌ترتیب طی سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۷ میلادی منتشر کردند. آن‌ها درگزیدهٔ اشعار ۱۹۱۵ بیانیه‌ای با شش موضوع منتشرکردند که بیانگر اصول ایماژیسم بود:

استفاده از زبان رایج با به‌کارگیری واژههای دقیق و نه‌فقط واژه‌های تزیینی؛

۲. ابداع اوزان جدید به‌منظور ابراز حالات تازه، به‌جای پیروی از اوزان کهن، که فقط بازتاب‌دهندهٔ عواطف و احساسات قدیمی هستند. آن‌ها شعر آزاد را تنها شیوهٔ سرایش شعر نمی‌پندارند و آن را به‌عنوان یکی از مبانی آزادی تلقی می‌کنند. در شعر آزاد، ویژگی‌های فردی شاعر نسبت‌به قالب‌های سنتی و قراردادی بیشتر برجسته می‌شود. وزن در شعر، همانند یک مفهوم نوظهور عمل می‌کند؛

۳. آزادی کامل و بدون محدودیت در گزینش موضوع: نوشتن ضعیف دربارهٔ هواپیماها و خودروها نمی‌تواند هنر برتر تلقی شود و ازسوی‌دیگر، نگارش قوی دربارهٔ گذشته‌ها هم الزاماً هنر نازل نیست. آن‌ها با شوروشوق به ارزش هنری زیست مدرن اعتقاد دارند، اما می‌کوشند اثبات کنند که هیچ عنصری فرسوده نیست و هرچیزی به‌اندازهٔ کشف هواپیما در سال ۱۹۱۱ نو و تازه به‌حساب می‌آید؛

۴. ابداع تصویر: ایماژیسم نه یک جریان نقاشی است، بلکه شعر باید صریح و واضح باشد و از پرداختن به کلیات نامشخص پرهیز کند، حتی اگر آن کلیات باشکوه 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. درنهایت، باور دارند که جوهرهٔ شعر در تمرکز و فشردگی (تصویر) نهفته است (لاول، ۱۹۱۵: ۶).

پس از چاپ این مجموعه منتخب همراه با بیانیهٔ 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 پیشنهاد دهند. «هدف ایماژیست‌ها، ارائه مستقیم تصاویر بود در قطعات پراکنده و به دور از واژگان تزیینی و قالب‌های وزن» (سعیدپور، ۱۳۸۹: ۲۶۲).

شاید این شعر هیوم را بتوان سرآغاز دفتر ایماژیسم دانست:

رگهٔ 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 (رید، ۱۳۷۸: ۱۶).

تصویر ساخته شده در عین سادگی، آشنایی و کوتاهی شکل‌گرفته است و بادقت بیان و ایجاز، دنیایی بی‌کرانه را نمایش می‌دهد. این کار او باژگونه‌ترفندهای فکری رمانتیک‌هاست؛ زیرا آن‌ها هر پدیدهٔ آشنایی را با تصاویر دنیای پیرامون مقایسه می‌کردند، ولی هیوم بر این نکته پافشاری می‌کرد که دنیای بی‌کران را با تصاویر کوچک خودمان نقاشی نکنیم. به عقیدهٔ او نباید به دنبال منطقی عقلانی برای یکپارچگی شعر گشت. «مسئله این نیست که صرفاً تصاویری را وارد جریان گفتار کنیم تا بر وضوح آن بیفزاییم، بلکه شعر تبلور گفتار در قالب تصاویر سمبولیک است ... اندیشه با ارائهٔ هم‌زمان دو تصویر متمایز، ولی مرتبط به ذهن، عارض می‌شود. آنچه در این لحظه اتفاق می‌افتد شعر است» (رید، ۱۳۷۸: ۱۷).

۲-۱) ایماژ از دیدگاه ازرا پاوند

پاوند به‌طور گسترده، یکی از تأثیرگذارترین شاعران قرن بیستم به‌حساب 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 دربارهٔ

ایماژ می‌گوید: «ایماژ چیزی است که یک گرهٔ فکری و عاطفی را در یک‌لحظه بیان می‌کند و ایماژ 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» (پاوند، ۱۹۱۸: ۳۸) لحظاتی هستند که خالق تصویر نمادین می‌شوند و چه‌بسا در روزگارانی که پاوند می‌زیست، دوره‌ای از تغییرات اجتماعی و سیاسی در بستر جامعه در حال شکل‌گیری بود.

بهتر است در زندگی یک تصویر ارائه دهیم تا اینکه آثاری انبوه تولید کنیم. تصویر ممکن است دوگونه باشد:

در گونهٔ نخست، از درون ذهن سر برکشد؛ دراین‌صورت، «ذهنی» است. علل بیرونی شاید با ذهن بازی کنند؛ دراین‌صورت، به درون ذهن کشیده می‌شوند، تلفیق می‌شوند، منتقل می‌شوند و به‌صورت تصویری چهره می‌نمایاند که به خودشان شبیه نیست.

در گونهٔ دوم تصویر «عینی» است. عاطفه گره‌خورده به صحنه یا عملی بیرونی درواقع، آن را به ذهن می‌کشد و آن گرداب همه‌چیز را درخود فرومی‌برد؛ مگر کیفیت اساسی یا غالب یا نمایش و این کیفیت چون اصلی بیرونی ظاهر می‌شود.

۲-۲) نقد ایماژیسم

جان گلد فلچر (John Gould Fletcher)، 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 این‌چنین توصیف طبیعت باشد وهرچه‌قدر زلال، دیگر به نظر من کافی نیست و باید راوی انسانی و ارزیابی انسانی را به آن افزود» (جونز، ۱۳۷۱: ۸۲).

یکی از مشکلات این مکتب، وجودنداشتن قابلیت سرایش شعر بلند است، زیرا آن‌چنان‌که اشاره شد، پاوند شعر ایماژیستی را حاصل یک لمحه دانسته و آن را چون گرداب توصیف می‌کند و این با سرودن شعر بلند، که حاصل اندیشه‌ای پیوسته و مکرر است، به‌کلی تفاوت دارد.

ایراد بعدی، کمبود عاطفهٔ انسانی در شعر ایماژیستی است؛ تری ایگلتون (TerryEagleton) دراین‌باره می‌گوید: «تصویرایماژیستی محصول ذهن تسلیم شده در دنیای مکانیکی و فاقد عواطف انسانی جامعهٔ نوین می‌باشد» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۵۹). کمبود احساسات انسانی باعث شده بود که شاعر ایماژیست شعر را به‌مثابهٔ عکس تصور و به‌منزلهٔ دوربین عکاسی عمل کند.

تفاوت بنیادین میان شاعران ایماژیست و شاعران رمانتیک در رویکرد متضادشان به اشعار انتزاعی و شیوهٔ 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 عامدانه در پی آفرینش ابهامی هنرمندانه است که این ابهام درنهایت، به‌نوعی گریز از معنای صریح و یکدست در شعر می‌انجامد و بدین‌ترتیب، تجربه‌ای بدیع و چندلایه از شعر را به خواننده عرضه می‌کند.

۲-۳) اهمیت‌دادن به وزن و آهنگ شعر

ایماژیست‌ها در وهلهٔ اول، به ریتم و وزن شعر تأکید می‌کردندکه این عقیدهٔ آنان متأثر از عقاید مکتب سمبولیسم فرانسه بود. مجموعه شعر «آئینه‌های وهم» (Mirrors of illusion) اثر «ادوارد استورر» ازجمله آثاری است که با اندیشهٔ 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 درواقع، مقدمه‌ای را که آلدینگتون بر جلد اول این کتاب در سال ۱۹۱۵ نوشته بود، مرامنامه و بیانیهٔ ایماژیست‌ها محسوب می‌شود.

بدین‌ترتیب، ایماژیست‌ها کوششی برای تجدیدحیات زبان شعر و مواد آن، یعنی کلمه و تصویر خیال، به عمل آوردند و کوشش‌های آن‌ها بیشتر جنبهٔ قیام بر ضد قراردادهای موجود در آن دوره را داشت.

ایماژیست‌ها (تصویرگرایان)، که بیزار از قالب‌ها و سبک‌های شعری قدیم بودند و با ادبیات و شعر رمانتیک، اشعار ویکتوریایی و شاعران «جورجین» به‌شدت مخالفت می‌کردند، به دنبال شیوه و سبکی جدید در شعر می‌گشتند تا خود را از قیدوبندها، عادات و کلیشه‌های ادبیات، به‌ویژه شعرگذشته، آزاد کنند تا با زبانی نو، افکار و احساسات شاعرانهٔ خود را در ارتباط با این جهان ناپایدار و اطمیناناپذیر 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؛ به‌عنوان‌مثال، هیوم با افکاری کلاسیک، شعر را به هنر «مجسمه‌سازی» تشبیه می‌کند. او دربارهٔ شعر این‌چنین بیان می‌کند: «شعر را می‌توان به‌هرترتیب از یک جنبه، تلاشی برای پرهیز از این خصوصیت نثر دانست. یک ضد زبان نیست، بلکه یک‌زبان ملموس دیداری است. آشتی با نوع زبان شهود است که احساسات را به‌صورت جسمانی منتقل می‌کند. همیشه می‌کوشد توجه شما را جلب کند و پیوسته شما را وادارد چیز فیزیکی را مشاهده کنید و مانع غوطه‌ورشدن 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 به‌جای ضد واژه «از آب می‌گذرد» تصویری فیزیکی ایجاد کند. معناهای دیداری را می‌توان تنها با وآوند جدیدی از استعاره انتقال داد؛ نثر یک دیگ قدیمی است که معناها از آن نشت می‌کنند. تصویرها در نثر تزیین صرف نیستند، بلکه جوهر یک‌زبان شهودی‌اند. نظم پیاده‌روی است که شما را روی زمین می‌برد و نثر قطاری است که شما را به مقصدی می‌رساند» (هیوم ۱۳۴- ۱۳۵).

۳) تحلیل و بررسی

حال 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 براساس پنج‌عنصر ایماژیستی (نماد و فلسفهٔ تصویر، تخیل شهودی، موسیقی تصویر، عینیت در جزییات و ملموس و حسی‌بودن اشعار) تحلیل کنیم. ابتدا، هر عنصر را شرح و توضیحی داده؛ سپس، شاهدمثال‌هایی از اشعار یادشده بررسی می‌شود:

۱) نماد و فلسفهٔ تصویر

در شعر ایماژیستی، نماد نه تزیین است و نه رمزِ بسته، بلکه نوعی دیدنِ فلسفی در عینیت روزمره است. شاعر از اشیای ملموس (باران، چراغ، ستاره، کوچه، پنجره) 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. فلسفهٔ تصویر در این نگاه، تجسد معنا در ماده است؛ یعنی اندیشه از دلِ تصویرِ 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 می شوند بی‌آنکه شاعر به‌طور تصنعی تفسیر کند؛ برای مثال: در شعر «کوچه»، باران نماد پیوند گذشته و حال است؛ حرکت قطرات، تداوم خاطرهٔ زندگی را می‌نمایاند:

«باز باران، با ترانه، با گهرهای فراوان، می‌ریزد بر بام‌ها ...» (مشیری، ۱۳۷۶: ۶۸).

باران در اینجا فقط رخداد طبیعی نیست؛ نشانهٔ باززایی یادها و شست‌و شوی روح از غبارِ زمان است. درحقیقت، الگوی نمادها در این شعر دوگانه است: باران به‌عنوان جریان زمان و شیشهٔ پنجره به‌عنوان مرز میان درون و بیرون. فلسفهٔ تصویر در این تقابل نهفته است: گذشته در بیرون می‌بارد و شاعر در پناهِ سقف خیره به تکرارِ آن است. باران بدل به چرخهٔ جاودانهٔ حیات می‌شود، و «کودک با پای برهنه» نمادِ جانِ بی‌پیرایهٔ انسان است.

در این تصویر، فلسفهٔ باران وحدتِ حس و یاد را نشان می‌دهد؛ هم‌زمان اجزای طبیعی (خاک) و روانی (خاطره) را در شعور شاعرانه به هم می‌دوزد. تصویر در این شعر نه تزیین عاطفه، بلکه خودِ تجربهٔ زیستهٔ شاعر است. باران در این نگاه، پلی است میان واقعیت و احساس؛ عنصری که جهان بیرون را با جهان درون یکی می‌کند و درنتیجه، به جوهرهٔ اصیل ایماژیسم ـ یعنی تجسم لحظهٔ ناب در زبان ـ تحقق می‌بخشد.

تصویر شفاف، واقعی و درعین‌حال احساسی است؛ این همان پیوند خاص میان ایماژیسم و رمانتیسیسم ایرانی است که مشیری بنیان‌گذار آن شد. در ادامه، "کوچهٔ خیس خاطره" مکانی است که زمان در آن به حالت تعلیق درآمده است. خیسی کوچه نمادی از عمق و ماندگاری خاطرات است. نگاه از "پشت شیشهٔ پنجره" فاصله‌ای را ایجاد می‌کند که به نوستالژی دامن می‌زند. شیشه به‌عنوان یک مانع شفاف، هم امکان دیدن گذشته را فراهم می‌کند و هم دسترسی به آن را محدود می‌سازد. این محدودیت، حسرت و اشتیاق به بازگشت به آن لحظات را تقویت می‌کند.

مشیری در ادامه، تصویر کودکی را که با پای‌برهنه در کوچه می‌دود و به باران می‌خندد، به تصویر می‌کشد. کودک نماد زندگی در لحظه، رهایی و شادی بی‌قیدو شرط است. او بدون هیچ مانعی با باران ارتباط برقرار می‌کند و از آن لذت می‌برد. درمقابل، راوی در "پناه سقفی کهن" به گذشته سفر می‌کند. سقف، نماد محافظت و جدایی است؛ راوی از تجربهٔ مستقیم باران محروم است و تنها می‌تواند از دور به آن نگاه کند. این تضاد بین کودک و راوی، نشان‌دهندهٔ فاصلهٔ بین زندگی اصیل و تجربهٔ مستقیم، با زندگی در خاطرات و حسرت‌هاست.

در نهایت، شعر با "ترانه باران" به پایان می‌رسد که همچون یک موتیف تکرارشونده، تمام قطعات شعر را به هم متصل می‌کند.

یا در مثالی دیگر از شعر چراغ می‌توان به این بیت اشاره کرد:

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

این تصویر تلفیقِ نمادهای بنیادین هستی است: آتش، روشنایی، شب. معنای فلسفی آن بازگشت به سرچشمهٔ نور و ایمان به دوامِ گرما در دلِ نیستی است. در این تصویر، چراغ خانه نمادِ مرکزِ معنا و گرمای زیستن است؛ شعلهٔ کوچک در برابر ظلمت جهان. موقعیت راوی در پردهٔ دوم مشخص می‌شود: «و من/ پشتِ این پنجرهٔ خیس/ به نورِ آن خیره‌ام».

ایماژ پنجرهٔ 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 اجازهٔ «خیره‌شدن» را می‌دهد که این نشان‌دهندهٔ فاصلهٔ عاطفی و فیزیکی میان راوی و امنیت خانه است.

اینجا فلسفهٔ تصویر در پیوندِ دو کهکشان است: جهانِ انسانی (خانه) و جهان کیهانی (آسمان). روشناییِ چراغ، همان فروغِ آگاهی و بازگشت به ریشه‌های عاطفی است. شاعر در ادامه می‌گوید:

«به آتشِ چراغ سوگند می‌خورم که بازگردم ...»

اینجا نورِ فیزیکی بدل به سوگندِ اخلاقی می‌شود؛ ماده، معنا را حمل می‌کند و این دقیق‌ترین نمود فلسفهٔ تصویر در ایماژیسم است.

در مثالی دیگر می‌توان به شعر «ستاره‌باران» اشاره کرد که ستاره نماد آرمانِ روشنِ عشق یا معناست، اما در فلسفهٔ تصویر مشیری، این ستاره انسانی شده است و در گیسوانِ معشوق یا بر شانه‌اش می‌تابد: «ستاره‌ای اگر افتاده با شد بر شانه‌ات/ باور کن از آسمانِ شب چیزی نمانده است جز خاطرهٔ روشنِ پرواز ...» ستاره تجسدِ آرزوست؛ فروغی که از آسمان جدا شده و در جهان زمینی حضور یافته است. این همان نزول معنا در ماده است. فلسفهٔ تصویر در اینجا بیانگرِ پیوستگیِ آسمان و انسان است: عشق به‌مثابهٔ تداومِ نور در تاریکیِ جهان.

شاعر با تبدیل عنصرِ کیهانی به تجربهٔ انسانی، ایماژیسم را به عاطفه پیوند می‌زند. در شعر گذرگاه نیز می‌توان این مؤلفه را چنین تبیین کرد:

«پیاده‌رو خیس است و چترهای رنگارنگ /

در آفتابِ پس از باران چون قارچ‌هایی رنگین سر برآورده‌اند از زمین ...»

چترهای رنگارنگ نماد زندگی پس از طوفان‌اند، و «قارچ» استعاره‌ای طبیعی برای رویشِ ناگهانی از دلِ رطوبت. فلسفهٔ تصویر در اینجا تولدِ زیبایی از رنج است. باران پایان‌یافته، اما اثرش، رویش و رنگ برجای‌مانده است. در پایان، ترکیب نمادها (باران، ستاره، چراغ، کوچه، چتر) تصویری از جهانِ درونی شاعر می‌سازد که فلسفهٔ تصویری آن این است: زندگی، در ذات خود روشنایی است که از دل تاریکی می‌روید؛

۲) تخیل شهودی

ایماژیسم بر تخیلی تکیه دارد که از شهود و ادراک حسی برمی‌خیزد، نه از خیال‌پردازی محض. تخیل شهودی یعنی دیدنِ جهان در جزیی‌ترین شکلِ حضورش؛ ادراکِ پنهانِ معنا در لحظهٔ زندهٔ تجربه. شاعر ایماژیست، معنا را «می‌بیند» نه اینکه «می‌سازد». برای مثال بیت:

«و کودکی که با پای‌برهنه در کوچه می‌دود و می‌خندد به باران ...»

در شعر در «کوچه»، تخیل شهودی در پیوند کودک و باران جلوه می‌کند: این تصویر از راه شهودِ لحظه می‌آید؛ شاعر نه روایت می‌کند، نه اندرز می‌دهد، بلکه با دیدنِ کودکِ آزاد در باران، به اصلِ زندگی شهود می‌یابد. در نمونه‌ای دیگر در شعر «ستاره‌باران»، چشم‌به‌راه نور بودن، شهودِ معنای امید در تاریکی است:

«در این تاریکی بی‌کران، چشم‌به‌راه نوری هستم که از چشمانِ تو بر تاریکیِ دل‌های خسته ببارد ...»

تخیل در اینجا از حسِ دیدنِ نورِ انسانی، یعنی عشق، سرچشمه می‌گیرد. درحقیقت، بینایی معنوی و با دل است نه عقلی و ظاهری.

در دیگر اشعار مشیری نیز به‌وضوح می‌توان شهود باطنی را مشاهده کرد؛ برای مثال، در شعر «در گذرگاه» تخیل شهودی در دیدنِ آبیِ آسمان روی گونه‌های خیابان آشکار است:

«به فکرِ آبی‌ام که از گریبان آسمان بر گونه‌های خیابان چکیده است ...»

این بیت نمونهٔ بی‌نظیر تخیل شهودی است. شاعر در کوچک‌ترین رخدادِ طبیعت (چکیدنِ آب) وحدتی بزرگ می‌بیند. تخیل او نه در خیال‌پردازی، بلکه در شهودِ پیوندِ زمینی و آسمانی شکل می‌گیرد. این تلفیق آسمان و خیابان، شهودِ وحدتِ جهانِ بالا و پایین را به تصویر می‌کشد.

همچنین، در شعر در «خاطرهٔ باران»، تخیل شهودی در شنیدنِ ترانهٔ باران به اوج می‌رسد:

«باران می‌خوانَد از پشتِ شیشه، ترانهٔ کهنهٔ تنهایی را ...»

اینجا شاعر از طریق حسِ شنیدن، به شهودِ معنای غم و پیوستگی با گذشته دست می‌یابد. تخیل او نه رؤیا، بلکه ادراکِ حسیِ واقعی است. شاعر در سکوت اتاق، صدای باران را «می‌شنود»، ولی این صدا برای او ترانه‌ای است که با جانِ تنها هم‌نواست. تخیل از حسِ طبیعی (صوت باران) به تجربهٔ روانی (ترانهٔ تنهایی) گذر می‌کند و این همان بینش شهودی محض است؛

۳) موسیقیِ تصویر

در شعر ایماژیستی، موسیقی نه فقط وزن یا قافیه، بلکه ریتمِ حسیِ درونِ تصویرهاست؛ یعنی آهنگِ درونیِ نگاه، تکرارِ طبیعیِ واژه‌ها و تناوبِ حواس صورت می‌گیرد. موسیقی از خودِ تصویرها و هماهنگی صداها با تصویر زاده می‌شود؛ برای مثال، در شعر «خاطرهٔ باران»، موسیقی در تکرارِ واژه‌های حسی شکل گرفته:

«باران می‌آمد/ آهسته‌آهسته» و سه‌گانهٔ «می‌آمد ... می‌رفت ... و من می‌ماندم»

ریتمِ زمان را موسیقایی می‌کند؛ رفت‌وبرگشت باران با سکونِ شاعر آمیخته می شود. این تکرار سه‌گانه، هم‌زمان ریتمِ رفت‌وبرگشتِ باران و تپشِ اندوهِ شاعر را منتقل می‌کند.

در نمونه‌ای دیگر در شعر در «کوچه»، تکرار «باز باران» و واژه‌های هم‌وزن چون «ترانه، بام‌ها» باعثِ ریتمی نرم و بارانی در تصویر می‌شود. ضرب‌آهنگ واژه‌ها همان ریتم قطرات باران است:

«باز باران/ با ترانه/ با گهرهای فراوان/ می‌ریزد بر بام‌ها

بازمی‌بینم از پشت شیشهٔ پنجره/ کوچه خیسِ خاطره را»

این تکرار ساختار کلمات صدایی نمناک و موج‌دار ایجاد می‌کند و خواننده حس می‌کند باران در زبان نیز می‌چکد. در شعر در «در گذرگاه»، موسیقی از کنار هم‌نشاندنِ واژه‌های دارای صدای نرم و هماهنگ ساخته شده:

«پیاده‌رو خیس است و چترهای رنگارنگ/ در آفتاب پس از باران چون قارچ‌هایی رنگین/ سر برآورده‌اند از زمین»

«پیاده‌رو خیس است»، «چترهای رنگارنگ»، «چکیده است». صدای «چ» ها و «خ» ها موجِ باران را صوتی می‌کنند.

٤) عینیت در جزئیات

ایماژیسم اساساً مخالفِ ذهنی‌گرایی است. شاعر به جزئیات واقعیِ 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 پیکرهٔ ادراک است. ویژگی بزرگ مشیری آن است که اندیشه را از طریق جزئیاتِ عینی وارد می‌کند. در شعر او، همه‌چیز دقیق، دیدنی و بی‌واسطه است.

برای مثال، در شعر «کوچه»، صورتِ مادیِ جهان با دقت و جزییات ثبت‌شده است:

«بازمی‌بینم از پشت شیشهٔ پنجره/ کوچه خیسِ خاطره را
و چراغِ روشنی که در تاریکیِ شبِ باران/ می‌درخشد همچون خاطره‌ای دور
و کودکی که با پای‌برهنه/ در کوچه می‌دود/ و می‌خندد به باران
و من در پناهِ سقفی کهن/ به گذشته می‌روم/ با ترانهٔ باران»

«پشتِ شیشهٔ پنجره»، «خیسِ خاطره»، «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 ...»

در ابیات بعدی از همین شعر نیز:

«پیاده‌رو خیس است و ردِ پای عابران/ بر آینهٔ زمین
در آب و نور/ گم می‌شود/ چون خاطره‌هایی کمرنگ»، نگاهِ عینی بر «چترهای رنگارنگ، ردِ پای عابران، آینهٔ زمین» حاکی از عینیتِ مشیری است. او جهان را آن‌گونه‌که هست نشان می‌دهد، بدون آرایش فلسفی و نقش‌بندی تصنعی. نقاشیِ دیداری از شهر پس از باران است. چترها، نور، ردّپا، همگی داده‌های چشمی‌اند و عاطفه از دیدنِ همین جزئیات زاده می‌شود: «ردّ پای عابران بر آینهٔ زمین ...» تصویر، به‌غایت مادی و شفاف است، بی‌هیچ توضیح فلسفی‌زبان.

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

«چراغ‌خانه می‌سوزد/ در این تاریکی دیرپا
و من/ پشت این پنجره خیس/ به نور آن خیره‌ام
به گرمای آن/ چراغ‌خانه می‌سوزد
در دل شب/ چون ستاره‌ای تنها/ در دل آسمان تار»

اجزای «پنجرهٔ خیس»، «نور»، «گرما»، همگی لمس‌پذیراند؛ هیچ استعارهٔ ذهنی مطلقی وجود ندارد. در «ستاره‌باران» نیز جسدِ تصویر با جزئیات دقیق شکل می‌گیرد:

«ستاره‌ای اگر افتاده باشد بر شانه‌ات و...»
در گیسوانِ تو/ ستاره‌ای مانده...»

مشیری به زیبایی شعر را با فرضیه‌ای قوی آغاز کرده: «ستاره‌ای اگر افتاده باشد بر شانه‌ات». این ایماژ نه‌تنها یک تصویر عاشقانه، بلکه یک مفهوم متافیزیکی را دربردارد. افتادن ستاره به‌معنای اتمام سرمایهٔ آسمانی و نابودی منبع نور است. نتیجهٔ این سقوط، این است که «از آسمانِ شب، چیزی نمانده است/ جز خاطرهٔ روشنِ پرواز». این عینیتِ حسی (گیسوان، نور، شانه، ستاره) نشان می‌دهد که شاعر انتزاع نمی‌گوید، بلکه با جزئیات عینی، معنا را می‌سازد. در ادامه، واژهٔ خاطرهٔ روشن را می‌بینیم که ستاره سقوط کرده، اما تصویری که از پرواز آن در ذهن باقی‌مانده، «روشن» است. این نشان می‌دهد که برای شاعر، ارزش واقعی در تجربهٔ گذشته (پرواز ستاره) است، نه در حضور فیزیکی آن در شبِ حال.

همان‌گونه‌که در «خاطرهٔ باران»، پیوستگی جزئیات (شیشهٔ مات، بوی خاک تر، ردّ پاها، درختان سیب) نوعی نقاشیِ کامل از فضاست؛ هر حس از حسی دیگر نشئت می‌گیرد:

«پشت پنجرهٔ کوچکِ اتاقم/ می‌دیدمش
که می‌آمد و می‌رفت/ و ردِّ پاهایش را
بر شیشهٔ ماتِ پنجره/ نقش می‌زد/ و محو می‌کرد ...
باران می‌آمد/ و بوی خاکِ تَر/ می‌پیچید در هوایِ اتاق
بویِ روزهایِ دوردستِ کودکی/ بویِ حیاطِ خانهٔ پدری
بویِ درختانِ سیب/ پس از باران ... »

۵) ملموس و حسیّ بودن کلی شعر

ویژگی اساسی شعر ایماژیستی، تبدیل اندیشه به تجربهٔ حسی است. ملموس‌بودن یعنی حضور مستقیمِ حس در زبان، لمسِ اشیاء، بوییدن، شنیدن، دیدن. حس، واسطه‌ای برای فلسفهٔ زیست است. در ایماژیسم، حس‌های پنج‌گانه در حکم زبانی شاعرانه‌اند و معنا از این طریق منتقل می‌شود؛ برای مثال، در شعر «خاطرهٔ باران» بوی خاک و صدای ترانهٔ باران در این شعر به‌سان ارگانی صوتی–بویایی عمل می‌کند:

«بویِ خاکِ تَر ... بویِ حیاطِ خانهٔ پدری ... باران می‌خوانَد از پشت شیشه ...»

تمام حواس درگیرند: دیدن، شنیدن، بوییدن. همین چندحسی بودن شعر را کاملاً ملموس می‌کند یا در مثالی دیگر در شعر «کوچه»:

«کودکی با پایِ برهنه ... به باران می‌خندد ...»

لمسِ زمین، خیسی کوچه و خندهٔ کودک، شاعر جهان را با بدن تجربه می‌کند نه ذهن. دراین‌بین، مشیری از حس لامسه نیز به بهترین نحو استفاده کرده است. در شعر «چراغ» مشاهده می‌کنیم که گرما، بینایی و حس لامسه در حکم زبان شاعرند؛ معنا از طریق بو، صدا، لمس و دیدن منتقل می‌شود:

«به گرمای آن خیره‌ام ...»

گرما حس لامسه را برمی‌انگیزد؛ نور نه‌فقط دیداری، بلکه وجودی است؛ همچنین که در شعر «در گذرگاه» می‌بینیم:

«آبیِ از گریبانِ آسمان بر گونه‌های خیابان چکیده است ...»

تصویر در سطح حسی خالص قرار دارد: رنگ، بافت، تماس و این عالی‌ترین نوع بیان احساس و به تصویر کشیدن آن است. در شعر «چراغ» نیز اجزای «پنجرهٔ خیس»، «نور»، «گرما»، همگی لمس‌پذیراند؛ هیچ استعارهٔ ذهنی مطلقی وجود

ندارد. در زبان مشیری، تصویر فقط زیبایی‌پردازی نیست؛ حامل اندیشه است، اما اندیشه‌ای که از دلِ حس و واقعیت می‌جوشد. جهان او جهانِ نور در تاریکی، باران بر خاطره، و حضورِ انسان در میانِ ماده است.

۴) نتیجه

در قلمرو تخیل شاعرانه، تصویرسازی ادبی، به‌عنوان عنصر بنیادین بلاغت معاصر، نقش اساسی در بازنمایی جهان درونی شاعر ایفا می‌کند. تحلیل پنج شعر از دفتر «آهنگ باران» فریدون مشیری برپایهٔ مبانی ایماژیسم نشان می‌دهد که میزان پیچیدگی شبکهٔ تصویری در اشعار او، رابطه‌ای مستقیم با ساختار ذهنی و عاطفی شاعر دارد و به‌تدریج، به یکی از ویژگی‌های سبکی او بدل می‌شود.

دفتر «آهنگ باران» نظامی تصویری و منسجم دربارهٔ پیوند انسان و طبیعت است. مشیری در این دفتر، برخلاف بسیاری از شاعران هم‌دورهٔ 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 می‌دهند مشیری، با زبانی ساده و حسی، اصول ایماژیسم را در قالب شعر فارسی بومی کرده است. او به‌جای بیان انتزاعیِ احساس، آن را در بارش، نور، گرما، و بوی خاکِ تر متجسد می‌سازد؛ به‌همین‌دلیل، شعرش نه‌فقط وصفِ طبیعت که فلسفهٔ زیستن است؛ فلسفه‌ای که می‌گوید: «معنا در تصویر است، و روح در جزئیاتِ دیدنیِ جهان حضور دارد.»

درنتیجه، دفتر آهنگ باران سندی شاعرانه است بر امکان بیان فلسفهٔ زندگی از مسیر تصویر؛ زبانی نرم، حسی و الهام‌بخش که بدون نیاز به تفسیر عقلانی، تجربهٔ زیستن را به خواننده منتقل می‌کند. شعرهای این دفتر نمونه‌ای شاخص از ایماژیسم فارسی‌اند.

در این پژوهش، کوشیدیم تا با رویکردی تحلیلی و زیبایی‌شناسانه، جهان شاعرانهٔ فریدون مشیری را در پنج شعر از دفتر آهنگ باران از منظر ایماژیسم واکاوی کنیم. بررسی دقیق زبان، ساختار تصویری و شیوهٔ پیوند احساس و واقعیت در این اثر نشان داد که مشیری، با بهره‌گیری از عناصر طبیعی و عاطفی، توانسته است زبانی بسازد که هم شفاف و عینی است و هم ژرف و روح‌مند. شعرهای او، با اتکا به شیوهٔ تصویرسازی حسی و موسیقایی، قابلیت بالایی برای تأویل و تحلیل ایماژیستی دارند؛ زیرا در هر تصویر، پیوندی ظریف میان بیرون و درون، طبیعت و انسان، و احساس و اندیشه برقرار شده است. از این منظر، آثار مشیری را می‌توان نمونهٔ کامل و تکامل‌یافته‌ای از ایماژیسم ایرانی دانست.

منابع

ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). نظریه ادبی. تهران: انتشارات مرکز.

اوکانر، ویلیلم ون. (۱۳۷۵). ازرا پاوند. ترجمهٔ فریدون تمیمی. تهران: انتشارات کهکشان.

زرین‌کوب، 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.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۹). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. تهران: توس.

عبدی، زهرا؛ خائفی، عباس و سیدترابی، حسن. (۱۳۹۴). «ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی». زبان و ادب فارسی. شمارهٔ ۲۳۱. صص: ۷۶–۵۹.

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

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۳). دربارهٔ 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.

Halm, 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 Ahmadreza 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]
Halm, T. E. (1915). *Reflections*. London: [Publisher not specified].
Lowell, A. (1915). *Some Imagist Poets*. Boston, MA: Houghton Mifflin Company.
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]
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]
Shafi'i Kadkani, M. R. (1980). *Periods of Persian Poetry from the Constitutional Era to the Fall of Monarchy*. Tehran: Tous. [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]