

## بررسی تصاویر (ایماژهای) شاعرانه در اشعار نوجوان بیوک ملکی

آزاده نجفیان\*

دانشگاه شیراز

### چکیده

«تصویر» واژه‌ای نوظهور با پیشینه‌ای کهن در ادبیات فارسی است. در مبحث معانی و بیان به طور ضمنی به این واژه اشاره شده و در علم بلاغت از آن به «صور خیال» تعبیر شده است. بیوک ملکی یکی از شاعران نام‌آشنای حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان است که تاکنون بیش از هفت مجموعه‌ی شعر از او برای نوجوانان به چاپ رسیده است. هدف این مقاله، بررسی جایگاه تصویر در اشعار نوجوان بیوک ملکی است. روش این پژوهش، کتابخانه‌ای و به شیوه‌ی تحلیل محتواست. آثار بررسی شده عبارتند از: *بر بال رنگین‌کمان*، *پشت یک لبخند*، *از هوای صبح*، *کوچه‌ی دریچه‌ها*، *در پیاده‌رو و بیا بگیر سیب را*. در این نوشتار نخست عوامل تصویرساز در اشعار بررسی شده‌اند، سپس به تحلیل تصاویر و بررسی موضوعات پرکاربرد استفاده شده در اشعار، پرداخته شده است. ملکی برای تصویرسازی بیش از هر فنی از تشخیص و تشبیه استفاده می‌کند و طبیعت، خواه شهری و خواه روستایی، رکن اصلی و مایه‌ی الهام آفرینش تصاویر شعری اوست که این موضوع مهم‌ترین دلیل زنده‌بودن و پویایی اشعار شاعر به شمار می‌آید. واژه‌های کلیدی: بیوک ملکی، تصویر، شعر نوجوان، صورخیال.

---

\* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی Azade.najafian@gmail.com

## ۱. مقدمه

## ۱-۱. ایماژ

تصویر<sup>۱</sup> از جمله واژه‌های پرکاربرد در نقد ادبی و زیبایی‌شناسی است که مانند دیگر کلیدواژه‌های این دو حوزه، دارای ابهام و پیچیدگی‌های خاص خود است. Image در لغت‌نامه به «شبهه، کپی، مجسمه، هیئت، بازتاب، بینش، تصویر ذهنی و...» (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۷۰۲) معنا شده است. جدای از معنا و تعریف این واژه، در ترجمه‌ی اصطلاحی آن به فارسی نیز اختلاف نظر وجود دارد. بعضی از مترجمان و عالمان علم بلاغت، از واژه‌ی «ایماژ» استفاده کرده‌اند. دیگرانی، از جمله شفیع‌ی کدکنی، واژه‌ی «خیال» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰) را برای جایگزینی با آن پیشنهاد داده‌اند؛ اما پرکاربردترین معادل این واژه، «تصویر» است که امروزه پذیرفته‌تر و معتبرتر است.

منتقدان و بلاغیان عرب نیز واژه‌های «صورت» و «تصویر» را برای معادل این کلمه به کار برده‌اند. واژه‌ی صورت و تصویر برای نخستین بار در کتاب *الحيوان* جاحظ بصری (ف ۲۵۵ق) به کار رفته است. جاحظ در تعریف شعر از این واژه استفاده می‌کند و به اعتقاد او شعر گونه‌ای از بافندگی و نوعی تصویر است. قدامه بن جعفر (ف ۳۳۷ق) صورت را در مفهوم «شکل» در مقابل معنی به کار برده است و ابوهلال عسکری (ف ۳۹۵ق) در کتاب *الصناعتین* از این واژه در معنای «مثال» و «هیکل» استفاده کرده و تشبیه شیء از نظر صورت را یکی از اقسام تشبیه دانسته است. ابن‌اثیر (ف ۶۳۷ق) صورت را اختصاصاً بر پدیده‌ی محسوس اطلاق کرده و آن را در مقابل معنی آورده است؛ اما نخستین کسی که واژه‌ی صورت را در مفهوم اصطلاحی به کار برده عبدالقاهر جرجانی (ف ۴۷۱ق) است. جرجانی صورت را عامل متمایزکننده‌ی معنی از معنی می‌داند. در نظر او صورت، خود شیء نیست؛ بلکه ویژگی‌های متمایزکننده‌ی آن از شیء دیگر است (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹-۴۰). نگاه تازه‌ی جرجانی به مفهوم صورت و تصویر، امروزه مبنای دیدگاه‌های منتقدان عرب درباره‌ی اصطلاح ایماژ در نقد جدید است.

---

<sup>1</sup> image

بحث از تصویر در معنای ایماژ را نخستین بار در ادبیات فارسی، محمدرضا شفیع کدکنی در کتاب *صوَرخیال در شعر فارسی* مطرح کرد و به بررسی انتقادی جنبه‌های متفاوت آن پرداخت. پیش از آن، اصطلاح «تصویر» در نقد ادبی و بلاغت فارسی چندان کاربردی نداشته است. محمود فتوحی از جمله پژوهش‌گرانی است که با نگارش کتاب *بلاغت تصویر و مقاله‌هایی در این زمینه* («تصویر خیال» «تحلیل تصویر دریا در مثنوی») به شکلی جدی این مسیر را دنبال کرده است.

در بلاغت سنتی غرب که پایه‌های آن بر آراء ارسطو درباره‌ی شعر و کارکرد آن استوار است، تصویر شعری مرکب از دو جزء است؛ جزء اول در حکم ابزار و رسانه است که برای بیان و توضیح جزء دوم، که هدف یا مقصود اصلی تصویر است، به کار گرفته می‌شود. در این دیدگاه هدف اصلی از آفرینش تصویر، انتقال ایده یا مفهومی خاص است و از صورت به منزله‌ی ابزاری برای انتقال آن استفاده می‌شود (همان: ۵۷)؛ اما در ادبیات نوین با تصاویری مواجه می‌شویم که از این قاعده‌ی سنتی پیروی نمی‌کنند؛ یعنی اجزای تصویر دیگر حکم رسانه را ندارند؛ بلکه همه با هم پدیده‌ای تازه را می‌سازند. در این نوع تازه‌ی شعر، هدف، ترسیم تصویرهای زیبا و زنده برای کسب لذت هنری است و تصویر بر محتوا غلبه دارد. به بیانی دیگر، هدف عمده‌ی این شعر، آفرینش تصویر برای تصویر است. در قرن بیستم گروهی از شاعران آمریکایی این روش را پیگیری کردند و با تدوین اصول و مبانی نظری آن، خود را «ایماژیست» نامیدند و این مکتب را از شیوه‌های کلاسیسیسم، رمانتیسم و سمبولیسم متمایز کردند. در این مکتب، تصویر به‌خودی‌خود دارای اهمیت است، بدون آن که مبلّغ اندیشه‌ای باشد. ایماژیست‌ها بر این باورند که شاعر، نقاشی است که به مدد واژگان، طرحی از طبیعت می‌کشد یا عکاسی که تنها لحظه‌ای از یک حادثه‌ی طبیعی را ثبت می‌کند. پس آفرینش یک تصویر، بدون توجه به انتقال پیامی خاص یا حتی در بعضی مواقع بدون توجه به زیبابودن آن، صرفاً اتفاقی ارزشمند است که در زبان رخ می‌دهد.

«تصویرها در اشعار شاعران ایماژیست و رمانتیک و سورئالیست غالباً مستقل هستند؛ یعنی نمی‌توان آن‌ها را به دو جزء صورت و مفهوم تقسیم کرد، به‌گونه‌ای که یک بخش در خدمت بخش دیگر باشد. این‌گونه تصاویر مستقل و قایم به خویشند.

نمی‌توان گفت این‌ها صورت‌های مجازی (استعاره، مجاز مرسل یا کنایه) از چیزی دیگرند؛ بلکه هرکدام خود حقیقت خیالی مستقلی هستند» (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۲۱).

در یک تعریف و نگاه عام، به همه‌ی کاربردهای مجازی زبان تصویر می‌گویند. تصویر اتفاقی است که در زبان رخ می‌دهد و بازتاب عاطفه و تجربه‌ی شاعر است. تصرف ذهنی هنرمند است در طبیعت و مفهوم انسان. تصویر جرقه‌ایست که از تعامل و تقابل دو رویداد و تجربه‌ی بعضاً متضاد در زبان روی می‌دهد و باعث برجستگی بافت زبانی می‌شود. «تصویر در رایج‌ترین کاربرد عبارت است از: «هرگونه تصرف خیالی در زبان»؛ این تعریف هم در بلاغت سنتی و هم در نقد ادبی جدید پذیرفته شده است. عموماً اصطلاح تصویرپردازی را برای کلیه‌ی کاربردهای زبان مجازی به‌کار می‌برند. در این مفهوم تصویر عبارت است از: هرگونه کاربرد مجازی زبان که شامل همه‌ی صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس آمیزی، پارادوکس و... می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۴).

اما تنها استفاده از صورخیال نیست که تصویر می‌سازد؛ بلکه گاهی استفاده‌ی هنرمندانه از صفت و وصف نیز تصویرآفرین است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۶).

عنصر اصلی و تاثیرگذار در تصویر، عاطفه است. از آن جا که تصویر بازتاب‌دهنده‌ی تجربیات شاعر در زبان است، هنگامی موفق خواهد بود که بتواند عاطفه و احساس را به بهترین شکل ممکن به مخاطب منتقل کند. «در فرایند آفریدن تصویر، شیء از طبیعت وارد ذهن و ضمیر شاعر می‌شود و پس از گذر از منشور جان هنرمند، به رنگ جان هنری او در می‌آید. آن‌گاه به یک شیء هنری بدل می‌گردد. گویی چیزی از روح انسانی و احساس و عاطفه‌ی بشری در شیء دمیده می‌شود و شاعر حال خود را در شیء می‌دمد. در اثر این تأثیر «شیء طبیعی» تغییر ماهیت می‌دهد و به «شیء خیالی» تبدیل می‌شود. شیء خیالی سرشار از عاطفه‌ی انسانی است، احساسی بر دوش حمل می‌کند و از این‌رو احساس مخاطب را برمی‌انگیزد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۶۹).

### ۱-۲. درباره‌ی بیوک ملکی و آثارش

بیوک ملکی از شاعران سرشناس ادبیات کودک و نوجوان است. او در سال ۱۳۳۹، در روستای «زرجه بستان» از توابع قزوین به دنیا آمد و تحصیلاتش را در تهران گذراند. پس از انقلاب اسلامی کار خود را با مطبوعات، از کیهان بچه‌ها آغاز کرد و به ترتیب در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، مرکز رادیو، حوزه‌ی هنری و انتشارات سروش مشغول به کار شد. ملکی به همراه قیصر امین‌پور از سال ۶۷-۸۲ سردبیری مجله‌ی سروش نوجوان را بر عهده داشت. او هم‌اکنون مشاور هنری بخش کتاب‌های کودک انتشارات امیرکبیر (کتاب شکوفه) است.

از ملکی تاکنون ۷ مجموعه‌ی شعر مستقل برای نوجوانان به چاپ رسیده است. این مجموعه‌ها عبارتند از: ستاره‌باران<sup>۱</sup> (۱۳۶۹)، بر بال رنگین‌کمان (۱۳۷۰)، پشت یک لبخند (۱۳۷۱)، کوچی دریچه‌ها (۱۳۷۶)، از هوای صبح (۱۳۷۶)، در پیاده‌رو (۱۳۷۹) و بیا بگیر سیب را (۱۳۸۷).

### ۱-۳. هدف پژوهش

یادداشت‌ها و مقالات اندکی که درباره‌ی ملکی و آثار او منتشر شده‌اند، بیش‌تر بر جنبه‌ی محتوایی اشعار تأکید داشته‌اند و تاکنون به فرم و صورت شعرهای این شاعر، آن‌گونه که شایسته است، پرداخته نشده است. این مقاله به بررسی تصویر در اشعار نوجوان بیوک ملکی می‌پردازد. در این پژوهش نخست، به ترتیب اهمیت، عوامل تصویرساز در اشعار، با ذکر نمونه آورده می‌شود، سپس در بخشی جداگانه به بررسی و تحلیل تصاویر و نتایجی که از مجموع آن‌ها به دست آمده پرداخته خواهد شد. بررسی و تحلیل تصاویر اشعار ملکی یکی از راه‌هایی است که می‌توان به‌وسیله‌ی آن، دلیل مقبولیت اشعار این شاعر را در میان نوجوانان درک کرد.

### ۲. عوامل تصویرساز در اشعار

عوامل تصویرساز در اشعار نوجوان بیوک ملکی را، به ترتیب کمیت و اهمیت، می‌توان در چهار عنصر زیر خلاصه کرد: تشخیص، تشبیه، استعاره و وصف قصه‌وار. دلیل این که تشخیص عنوانی جداگانه و مستقل از استعاره دارد این است که علاوه بر اهمیت ویژه‌ای که این آرایه در صورخیال به شکل عام دارد، مهم‌ترین نقش را در تصویرسازی

در اشعار ملکی بازی می‌کند؛ به همین دلیل لازم بود به‌شکلی جداگانه به آن پرداخته شود. یادآوری این نکته ضروری است که به دلیل تعداد زیاد نمونه‌های شعری، در این نوشتار تنها به ذکر و توضیح نمونه‌های منتخب بسنده شده‌است.

## ۲-۱. تشخیص<sup>۱</sup>

تشخیص، بخشیدن ویژگی‌ها و صفات و احساسات انسانی به چیزی است که انسان نباشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۵۰-۱۵۱). شفیع کدکنی تشخیص را در میان انواع تصویر، زنده‌ترین و پرحرکت‌ترین شکل آن می‌داند و بر این باور است که این آرایه مایه‌ی حیات و حرکت تصویرهاست (همان: ۲۶۲ و ۲۶۴).

این آرایه مهم‌ترین و پرکاربردترین عنصر تصویرآفرین در اشعار ملکی است. از میان همه‌ی آرایه‌های تصویرساز به‌کاررفته در اشعار، تقریباً ۳۷٪ آن به تشخیص اختصاص دارد. تشخیص شهر را زنده و پویا می‌کند و همین جاندار دیدن و پنداشتن محیط، حس هم‌ذات‌پنداری و لذت عاطفی ویژه‌ای به مخاطب نوجوان منتقل می‌کند و تخیل او را بر می‌انگیزد. شاعر در تشخیص با طبیعت و محیط پیرامونش به یگانگی می‌رسد و تخیل سازنده‌ی او با حلول در اشیاء، به آفرینش تصاویر تازه‌ای از بطن آن‌ها می‌پردازد.

در اشعار ملکی همه‌چیز جاندار است، از ابر و نسیم گرفته تا مورچه‌های کوچکی که شاعر هر روز در کوچه می‌بیند. این جان‌بخشی، در اشعار او دنیایی کوچک و صمیمی به وجود آورده است که در آن همه‌ی موجودات، اعضای یک خانواده‌ی بزرگند و باید همه‌ی آن‌ها را دوست داشت و به آن‌ها توجه کرد؛ از پرنده‌های خسته‌ای که در زمستان بی‌غذا مانده‌اند و در باور شاعر خواهر و برادر ما هستند، تا آدم‌برفی‌ای که با سایه‌اش در کوچه جامانده است. برای روشن‌تر شدن مطلب به نمونه‌هایی از اشعار اشاره می‌شود:

«شب چه بی‌صداست / پشت ابرها ستارگان به خواب رفته‌اند / باد زوزه می‌کشد / شهر خلوت است و خانه‌ها / در میان کوچه‌های آن به خواب رفته‌اند / ابرهای تیره بسته‌اند / راه ماه را / برف هم‌چنان سفید می‌کند / گیسوان این شب سیاه را / در میان

<sup>1</sup> Personification

لحظه‌های سرد شب / - این شب سیاه - / آه ای خدا! چه می‌کنند / بچه‌های خانه‌ای که سقف آن / چکه‌چکه می‌چکد / بچه‌های بی‌پناه / بچه‌های بی‌گناه» (ملکی، ۱۳۷۰: ۱۹).

زنده‌بودن شب، ابرها که خصمانه ماه را مخفی کرده‌اند و برفی که در سرما بی‌پروا و بدون فکر می‌بارد، هم‌چون دشمنانی که از همه‌سو بچه‌های بی‌پناه و بی‌گناه را محاصره کرده‌اند، فضاسازی موفقی است که با تشخیص ایجاد شده است و بار عاطفی شعر را چندبرابر می‌کند و حس دلسوزی و توجه را بیش‌ازپیش در مخاطب نوجوان برمی‌انگیزد.

«صبح که سر می‌کشد از روزنه‌ها آفتاب / مورچه‌های سیاه / صف‌به‌صف از لانه‌ها / قصد سفر می‌کنند. / می‌گذرند از سر هر صخره‌ای / چابک و پرجنب‌وجوش / می‌کشند / دانه‌ی سنگین به دوش / مورچه‌ها / از گذری تنگ، کنار درخت / نرم گذر می‌کنند / مورچه‌ها خسته نخواهند شد از کار سخت / چون که به هم می‌رسند / خستگی راه را / با خبری تازه و یک بوسه به در می‌کنند» (ملکی، ۱۳۷۴: ۲۰-۲۱).

صمیمیت و دوستی در همه‌ی طبیعت جاری و ساری است. حتی مورچه‌های سخت‌کوش هم که سنگین‌ترین بارها را به دوش می‌کشند، با سلام و روبوسی، خستگی از تن به در می‌کنند. روبوسی مورچه‌ها حسن‌تعلیل زیبایی است که از یک اصل علمی گرفته شده است: مورچه‌ها وقتی در مسیر حرکت خود به هم می‌رسند، اطلاعات را با یکدیگر مبادله می‌کنند. از این توجه دقیق و آفرینش مبتکرانه می‌توان به دقت و خلاقیت شاعر و اهمیت محیط اطراف برای او پی برد. ازسویی پیامی که ملکی به شکل غیرمستقیم در این شعر ساده می‌دهد دوستی و نزدیکی در همه‌حال، حتی در شرایط سخت کار است؛ زیرا این صمیمیت، مرهمی بر همه‌ی زخم‌های سخت زندگی است.

همین صمیمیت و نگاه دقیق به پیرامون، باعث می‌شود شاعر گاهی به دلسوزی برای موجودات زنده‌ی دیگر پردازد و آشکارا از بچه‌ها بخواهد به فکر آن‌ها باشند: «چه می‌شد اگر رسم می‌شد که گاه / نگاهی هم از مهر بر ما کرد / پرستار گل‌های لب‌بسته شد / نگهداری از یاس بیمار کرد / کمی هم کنار مترسک نشست / به آواز تنهایی‌اش گوش داد / و چیزی هم از سفره‌ی باز دشت / به روباه و سنجاب و خرگوش داد / اگر

جوجه‌گنجشکی آواره بود/ برایش بیا فکر جایی کنیم/ و یا شب اگر سرد و تاریک بود/ برای مترسک دعایی کنیم» (ملکی، ۱۳۸۵: ۱۴-۱۵).

بهار، تابلویی رنگارنگ و زیبا است که همه‌ی عناصر طبیعت دست به دست هم می‌دهند تا آن را کامل کنند. قهرمان این صحنه‌ی به یادماندنی سوار سبزپوشی است که مقدمش را با پلی از رنگین‌کمان و ریشه‌های شکوفه گرامی می‌دارند و برایش اسفند و عود دود می‌کنند. حتی پرده‌ها هم از پشت پنجره‌ها مشتاقانه برای آمدنش در انتظارند و برای دیدنش سرک می‌کشند. همه‌ی باغ پر از حرف و سخن از این نورسیده‌ی ماندگار می‌شود:

«بال‌دربال پرستوهای خوب/ می‌رسد آخر سوار سبزپوش/ جامه‌ای از عطر نرگس‌ها به تن/ شالی از پروانه‌ها بر روی دوش/ پیش پای او به رسم پیشواز/ ابر با رنگین‌کمان پل می‌زند/ باغبان هم باغبان نوبهار/ بر سر هر شاخه‌ای گل می‌زند/ تا می‌آید، پرده‌ها از خانه‌ها/ باز توی کوچه‌ها سر می‌کشند/ مرغ‌های خسته و پر بسته هم/ از میان پرده‌ها پر می‌کشند/ در فضای باغ غوغا می‌کند/ باز هم فواره‌ی گنجشک‌ها/ هر کجا سرگرم صحبت می‌شوند/ شاخه‌ها درباره‌ی گنجشک‌ها/ باز می‌پیچد میان خانه‌ها/ بوی اسفند و گلاب و بوی عود/ می‌رسد فصل بهاری ماندگار/ فصلی از عطر و گل و شعر و سرود» (ملکی، ۱۳۷۸: ۸).

ملکی با استفاده از تشخیص و زنده‌کردن همه‌ی عناصر طبیعت، توانسته است اصل مذهبی انتظار را برای رسیدن سوار سبزپوش مقدس، به خوبی به تصویر بکشد. او این تصویر را در کمال زیبایی و در عین حال غیرمستقیم و با زبانی متناسب با دنیای نوجوانانه ارائه کرده است. در دنیای زنده و شاعرانه‌ی که ملکی در اشعارش آفریده، حتی پرنده‌هایی که در زندگی شهری و ماشینی شده‌ی امروز بی‌پناه شده‌اند و سرپناهی ندارند با چشم‌هایشان با شاعر درددل می‌کنند. همین موضوع نشان‌دهنده‌ی دغدغه‌ی همیشگی شاعر درباره‌ی همه‌ی پدیده‌های جاندار و بی‌جان اطرافش است:

«دو یاکریم توی کوچه گرم بازی‌اند/ چقدر قیل‌وقال می‌کنند/ دو یاکریم با نگاه خود سؤال می‌کنند:/ «شما که بچه‌های این محله‌اید/ لابه‌لای شاخه‌های دستتان/ به ما پناه می‌دهید؟»/ و من به خنده‌ای جواب می‌دهم:/ شما هم ای پرنده‌های نازنین/ مرا به بازی قشنگ خویش راه می‌دهید؟» (ملکی، ۱۳۷۹: ۱۲).



یاکریم‌ها مثل بچه‌ها در کوچه مشغول بازی هستند. توجه به این نکته‌ی ظریف که در بیش‌تر اوقات یاکریم‌ها به شکل جفت در کنار هم و با هم هستند، به زیبایی و طبیعی‌تر شدن این تصویر کمک کرده است. راوی، که احتمالاً خودش هم باید کودک یا نوجوان باشد و هوس بازی در کوچه را در سر داشته باشد، با دیدن دو یاکریم که به خیال او بازی می‌کنند، شوق بازی کردن در وجودش زنده می‌شود و در خیال خود با آن‌ها هم‌کلام می‌گردد و از پرنده‌ها می‌خواهد تا او را هم، به بازی‌شان راه دهند؛ اما یاکریم‌ها با چشم‌هایشان به او می‌گویند که بیش‌تر از هم‌بازی، به یک سرپناه نیاز دارند تا به آسودگی برسند.

در بعضی مواقع نیز شاعر بدون تأکید بر پیام انسانی خود، در رویارویی با طبیعت، تنها تابلویی با کلمات می‌کشد تا تصویری را، با دریافتی تازه، ماندگار کند: «آسمان که ابری شد / راه روشن خود را / توی دشت گم کردند / آفتابگردان‌ها» (ملکی، ۱۳۸۷: ۱۵).

ملکی با استفاده از تشخیص‌های بسیار در آثارش پیوسته این پیام را به شکلی غیرمستقیم تکرار می‌کند: طبیعت زنده است، ما را می‌فهمد، او را بفهمیم! تصور جهانی سراسر زنده و پویا، بسیار زیبا و امید بخش است. تشویق مخاطب به توجه به این پویایی و زنده‌بودن، هم غبار عادت را از پیش چشمان او پاک می‌کند، هم می‌تواند زندگی را هدفمند سازد و هم این نکته را یادآوری می‌کند که ما تنها برای خود زندگی نمی‌کنیم؛ گاهی دیگرانی، اگرچه بسیار کوچک و نزدیک، هستند که به ما، زندگی و توجه‌مان نیازمندند و شیوه‌ی زیستن ما هستی آن‌ها را دگرگون می‌سازد.

## ۲-۲. تشبیه

تشبیه، مانند کردن چیزی است به چیزی دیگر، با این شرط که این شباهت ادعایی باشد نه حقیقی؛ به این معنا که طرفین تشبیه در ظاهر شبیه به هم نیستند و بین آن‌ها مشابهت وجود ندارد؛ بلکه این ما هستیم که این شباهت را ادعا و برقرار می‌کنیم (شمیسا، ۱۳۷۱: ۵۷-۵۸).

«تشبیه یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهت یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد چنان‌که گفته‌اند: تشبیه اخبار از «شبه» است و آن عبارت است از

اشتراک دو چیز در یک یا چند صفت و یادآور شده‌اند که همه‌ی صفات را نمی‌توان برشمرد و گفته‌اند که تشبیه وصف کردن چیزی است به چیزهای مشابه و نزدیک بدان، از یک جهت یا جهات مختلف» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۵۳).

تشبیه دومین عامل تصویرساز در اشعار ملکی است؛ حدود ۳۵٪ از کل آرایه‌های به کاررفته در اشعار او به تشبیه اختصاص یافته‌است. رایج‌ترین و ساده‌ترین آرایه‌ی ادبی تشبیه است که به نوعی پله‌ی نخست در تصویرآفرینی به شمار می‌آید. بیش‌تر تشبیه‌هایی که در این اشعار استفاده شده‌اند تشبیهات محسوس به محسوس هستند، هرچند شمار اندکی از تشبیه‌های معقول به محسوس نیز می‌توان یافت. تشبیهات یا به شکل تشبیه مفصل، دارای چهار رکن تشبیه هستند و یا در فشرده‌ترین شکل، به صورت اضافه‌ی تشبیهی در شعر دیده می‌شوند. استفاده از تشبیهات محسوس که یکی از ارکان آن طبیعت و یا عناصر وابسته به آن است، ساختار کلی تشبیهات اشعار ملکی را تشکیل می‌دهد. استفاده از این نوع تشبیهات در راستای هم‌ذات‌پنداری بیش‌تر با طبیعت و مفاهیم مد نظر شاعر است که برقراری ارتباط آسان‌تر بین متن و خواننده‌ی نوجوان را نیز در پی دارد. در نمونه‌های شعری زیر این مطلب بیش‌تر توضیح داده شده‌است:

«تا ز راه می‌رسید / از درخشش نگاه او / ماه و کهکشان / محو می‌شدند از آسمان / چون به خانه‌های بی‌پناه می‌رسید / در هوای چشم‌های روشنش / نگاه آشنای بچه‌ها / مثل شاپرک / می‌گشود پر / و تنور سرد سینه‌های بچه‌ها / گرم می‌شد از حضور او» (ملکی، ۱۳۷۴: ۱۶).

در این بخش از شعر که در وصف حضرت علی (ع) است، با یک تشبیه تفضیلی، درخشش نگاه حضرت امیر روشن‌تر و زیباتر از درخشش ماه و کهکشان تصویر شده است؛ نگاهی که آن‌قدر تابان و روشن است که نگاه آشنای بچه‌ها مثل شاپرکی که گرد نور شمع در پرواز باشد، به آن دوخته شده و در آن محو است. حتی تنور سرد سینه‌های بچه‌ها هم در این آتش نگاه جان می‌گیرد و گرم می‌شود. استفاده‌ی هنرمندانه و هوشمندانه از دو اضافه‌ی تشبیهی ساده و یک تشبیه ساده‌تر، تصویر شمع و پروانه را در پس‌زمینه‌ی ذهن بیدار می‌کند و به لذت هنری بیش‌تر می‌انجامد. از سویی اشاره‌ی ظریف شاعر به داستان حضرت علی و هم‌بازی شدن با بچه‌های یتیم، تنها با استفاده‌ی هوشمندانه‌ی شاعر از واژه‌ی «تنور»، به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شعر می‌افزاید.

«دیوار دلم شکست امشب، ریخت / من مانده‌ام و سکوت و این آوار / آوار غمی که سخت سنگین است / می‌ترسم از آسمان شب این بار... / هرچند که دورم از شما بسیار / می‌بینمتان، چه خوب می‌خندید / می‌بینمتان، ستاره‌ای هستید / بر شانه‌ی این غروب می‌خندید / در زیر نگاه آفتاب آن‌جا / مثل دو پرنده شاد و آزادید / غمگینم از این‌که از شما دورم / شادم که شما فرشته‌ها شادید / عطر گل یادهایتان امشب / این پنجره را دوباره خوشبو کرد / ای کاش که زود باز می‌گشتید / نفرین به سفر که هرچه کرد او کرد» (ملکی، ۱۳۸۵: ۱۷-۱۸).

این شعر که نامش «سفر» است در دوری شاعر از دخترانش سروده شده است. خانه‌ی دل شاعر در دوری از عزیزانش بی‌دیوار و بی‌پناه شده و او زیر آوار غم تنها مانده است. بچه‌ها ستاره‌هایی هستند که در این شب بی‌پناهی شاعر، درخشانند و حتی از این خانه‌ی بی‌دیوار، بهتر دیده می‌شوند. جایی که شاعر در آن تنهاست، شبی است که یگانه روشنایی‌بخش آن عزیزان ستاره‌شده‌اش هستند؛ اما آن‌جا که فرشته‌های کوچک او هستند آفتابی درخشان می‌تابد که آن‌ها در گرمای آن غرق شادی‌اند. خودشان دورند؛ اما عطر گل یادشان پنجره‌ی خانه‌ی دل شاعر را خوشبو می‌کند. فضا سازی شعر با تشبیهات آن نهایت هماهنگی را دارد و بدون این‌که شاعر درباره‌ی خانه‌ی دل و دل‌تنگی توضیحی مفصل داده باشد، با توجه به همین تشبیهات و اضافه‌های تشبیهی، به راحتی می‌توان به مقصود او پی برد.

«قصه‌ای بلند بود / قامت پدر بزرگ / قصه‌ای عمیق و دل‌نشین... / قصه‌ای که لحظه لحظه‌اش برای من / مثل خواب خوش / پر از خیال بود / قامت پدر بزرگ / روی خط آخرین قصه‌اش / یک علامت سؤال بود» (ملکی، ۱۳۷۸: ۱۰).

تشبیهی که در این شعر استفاده شده و مبنای اصلی و اساس آن است، از معدود تشبیهات محسوس به معقول اشعار ملکی است. پدر بزرگ قصه‌گوست و قامت بلند او مثل قصه‌ای بلند و عمیق و دل‌نشین است. از آن‌جا که قصه‌گویی پیش از خواب معمول است، قامت پدر بزرگ قصه‌گو، خوابی خوش و خیال‌انگیز را تداعی می‌کند. زیبایی تصویر در پایان شعر به اوج خود می‌رسد: قصه‌ها همیشه با سؤال و ابهام رسیدن کلاغ به خانه‌اش تمام می‌شوند، قامت پدر بزرگ هم در آخر قصه‌ی زندگی‌اش مثل یک

علامت سؤال، خمیده و منحنی است. تداعی معانی قصه در کنار پدربزرگ توانسته است این همه تصویر و خیال را بیافریند.

«در تمام فصل‌ها، صبح تا غروب، توی این پیاده‌رو/ پرندگان/ در هوای دانه قیل و قال می‌کنند/ پای این پرنده‌ها همیشه بسته است/ چشم‌هایشان/ - چون به ما نگاه می‌کنند- / مثل چشم‌های آخرین دقایق پدربزرگ/ خسته است» (ملکی، ۱۳۷۹: ۱۴).

بار دیگر هم‌دردی با دیگر موجودات جاندار، با یک تشبیه به‌جا، در این شعر به خوبی نشان داده شده است؛ چشم‌های پرنده‌ها ملتمسانه به دیگران دوخته شده و پر از غم و دل‌تنگی است، همان‌گونه که چشم‌های پدربزرگ در آخرین دقایق حیاتش با خستگی و غم به دیگران می‌نگریسته است. شاعر با این تشبیه، به‌گونه‌ای غیرمستقیم خواننده را متوجه این موضوع می‌کند که پرنده‌ها نیز مانند پدربزرگ در مرز بین مرگ و زندگی قرار دارند و بدون یاری و کمک ما ممکن است از بین بروند.

هرچند استفاده از استعاره‌های بیش‌تر، به‌جای تشبیه می‌تواند هنری‌تر باشد و ذهن خواننده را بیش‌تر درگیر کند، حسن استفاده از تشبیهات ملموس و حسی در این است که مخاطبان نوجوان ارتباطی سریع‌تر و راحت‌تر با تصویرهای شعر برقرار می‌کنند. هم‌چنین استفاده از این تشبیهات، پویایی شعر را بیش‌تر می‌کند. در اختیار خواننده قرار دادن وجه‌شبهه، در وهله‌ی نخست ممکن است ذهن او را از جست‌وجو، که خود نوعی لذت هنری است، باز دارد؛ اما شگفتی حاصل از خلاقیت شاعر در کشف وجه‌شبهی تازه برای پدیده یا امری عادی و ساده، بخشی از التذاد ادبی متن به شمار می‌آید.

## ۲-۳. استعاره

استعاره، مصدر باب استفعال است و به معنی عاریه خواستن لغتی به‌جای لغت دیگر؛ زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را با علاقه‌ی مشابهت به‌جای واژه‌ای دیگر به‌کار می‌برد. استعاره صورت خلاصه و فشرده‌ی تشبیه است. در این آرایه یکی از طرفین تشبیه (مشبه یا مشبه‌به) حذف می‌شود و ذهن خواننده باید با تکیه بر قرینه‌های موجود در متن، به‌وجه شباهت پی‌ببرد. یکی از برتری‌های استعاره بر تشبیه، علاوه‌بر ایجاز، این است که در تشبیه ادعای شباهت است و در استعاره ادعای یکسانی و این‌همانی (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۴۱-۱۴۳). از میان آرایه‌های تصویرسازی که ملکی در دفترهای

شعری خود از آن‌ها استفاده کرده، تقریباً ۲۵٪ به انواع استعاره اختصاص یافته است. جدای از تشخیص که از زیر شاخه‌های استعاره به شمار می‌آید و پیش از این جداگانه به آن پرداخته شد، استعاره‌ی «مکنیه» پرکاربردترین نوع استعاره است (در حدود ۵۷٪ از کل استعاره‌ها). در استعاره‌ی مکنیه مشبه حضور دارد و مشبه به حذف شده است و خواننده با توجه به لوازم مشبه به، که به منزله‌ی قرینه در متن وجود دارند، می‌تواند به منظور شاعر پی ببرد (همان: ۱۵۵). این نوع استعاره در بیش‌تر مواقع جاندارانگاری به شمار می‌آید که با اندکی مسامحه می‌توان آن را تشخیص به حساب آورد. با توجه به استفاده‌ی ملکی از استعاره‌ی مکنیه در این اشعار، حالت زنده و جاندار بودن شعر بیش‌تر می‌شود. ازسویی به دلیل دشواری کشف وجوه شباهت در استعاره‌ی مکنیه، استفاده از آن در شعر، قوه‌ی خیال و خلاقیت خواننده را تحریک می‌کند.

استعاره‌ی مصرّحه (حضور مشبه به و لوازم مشبه در متن) و اضافه‌ی استعاری (اضافه شدن مشبه، به یکی از لوازم مشبه به)، از دیگر انواع استعاره هستند که به ترتیب حدود ۱۸٪ و ۲۵٪ از استعاره‌های موجود در اشعار ملکی را در بر می‌گیرد. برای روشن‌تر شدن نحوه‌ی استفاده‌ی ملکی از استعاره در تصویرسازی، به نمونه‌های زیر اشاره می‌شود:

«باز هم غروب شد/ انتظار، در نگاه خسته‌اش / آشیانه کرد / غم رسید و در دلش / لانه کرد / - «پس چرا نمی‌رسد ز راه؟» / این سؤال / از زبان اشک‌های او / بر زمین چکید / رفته‌رفته روز / بوته‌های زرد نور را / دسته‌دسته چید و رفت / شب به آسمان روستا رسید... / دشت را دوباره دید / از میان جاده ناگهان / برق داس خسته‌ای به چشم او نشست / در دلش جوانه زد امید / یک بهار خنده بر لبان او شکفت / شادمانه گفت: / این که می‌رسد ز راه / ماه دیگر من است / آه، ای خدا! / آن ستاره مادر من است!» (ملکی، ۱۳۷۰: ۱۳-۱۴).

شعر، روایت حال کودکی است که منتظر برگشتن مادرش از زمین کشاورزی است. پسرک با نگاه خسته اش چشم به راه است و غم، مثل موجودی ناشناخته، در دلش لانه کرده است. اشک‌هایش که زبان و نشانه‌ای از درماندگی او هستند پرسش بی‌پاسخ دلیل دیرکردن مادر را پی‌درپی می‌پرسند. ناگهان برق داس خسته‌ای از دور به چشم می‌رسد. خستگی مادر و داس با هم یکی شده‌اند؛ اما از آن‌جا که خستگی مادر از دور دیده

نمی‌شود، کودک تالو خستگی را در نگاه داس می‌بیند و همین برق، علامت رسیدن مادر است. با دیدن برق داس مادر، امید مثل نشاء کوچکی در دلش جوانه می‌زند: مادر از راه می‌رسد. مادری که در این شب تیره، ماه‌روشنایی بخش کودک است.

داس و جوانه و بهار هماهنگی زیبا و هوشمندانه‌ای در آفرینش این تصویر دارند. ازسویی شب و برق داس، که مثل ستاره در این سیاهی از دور چشمک می‌زند، و مادر، که حکم ماه‌روشنایی بخش را دارد، فضا سازی و تصویر زیبایی را به وجود آورده‌اند. «به زحمت شیشه‌ها را شست مادر / گلیم زیر پا را شست مادر / پس از آن آمد و با مهربانی / غم دل‌های ما را شست مادر» (ملکی، ۱۳۸۵: ۳۱).

مادر هنگام خانه‌تکانی تنها خانه را تمیز نمی‌کند؛ بلکه غم‌های دل را نیز مثل سایر چرک‌ها و کثیفی‌ها، با مهربانی می‌شوید و پاک می‌کند. ازیک‌سو غم مثل کثیفی‌هاست و ازسوی دیگر مهربانی مادر آب پاکی است که آن را می‌شوید.

«فصل‌های سبز / فصل‌های بارش مدام خنده بر لبان باغ / فصل‌های روشنی که بوته‌های تاک / جشن سبز برگزار می‌کنند / با هزارها هزار چلچراغ» (ملکی، ۱۳۷۹: ۳۰).

شکفتن مانند خندیدن است و ظهور باهم و ناگهانی و بی‌نهایت شکوفه در باغ، مانند بارش خنده، یا به بیان بهتر، خنده‌ی بلند و قهقهه‌ی باغ است. بوته‌های تاک در این فصل با چلچراغ سبز انگورهای کال، باغ را چراغانی می‌کنند و مقدم بهار را جشن می‌گیرند. تصویر خندیدن باغ و بارش پیوسته خنده بر لبان آن، بسیار جالب و تازه است.

«شکارچی / ترانه‌ی پرنده را / شکار کرد و خورد / و آرغی بلند زد به کوه و دشت» (ملکی، ۱۳۸۷: ۲۹).

این تصویر به دلیل وجود استعاره‌ها و کاربرد مجاز، اندکی انتزاعی و دشوار به نظر می‌رسد؛ اما در نوع خود تازه است. ترانه مهم‌ترین بخش از کل وجود پرنده تصور شده و در مجاز جزء از کل یا مجاز ملازمت، به جای پرنده به کار رفته است. شکارچی ترانه‌ی پرنده را شکار می‌کند و می‌خورد و صدای تفنگ او که در کوه و دشت طنین‌انداز می‌شود، مثل یک آرغ بلند است. شاعر در این شعر کوتاه به این نکته اشاره می‌کند که شکار هر پرنده، افزون بر شکار یک موجود زنده، که خود به تنهایی دردناک است، شکار یک ترانه و از دست‌دادن یک ترانه نیز هست. با شکار پرنده و ترانه‌ی

زیبای او، صدای تفنگ و مرگ طنین‌انداز او جایگزین خواهد شد. تقابل و تضاد ترانه و آرخ، به‌خوبی عمق فاجعه را نشان می‌دهد. شعر با وجود کوتاهی، تصاویر و معانی بلند و بدیعی دارد و استفاده‌ی هوشمندانه از صورخیال، آن را بسیار عمیق و دارای لایه‌های متعدد مفهومی کرده‌است.

استعاره، تصویری خلاصه‌شده و موجز است؛ مثل نگاتیو کوچکی که تا ظهور، فقط خلاصه و طرح مبهمی از تصویر است؛ اما وقتی ظاهر می‌شود، آن ایجاز به تفصیل مبدل می‌گردد و جزئیات نمایان می‌شوند. به دلیل همین ایجاز در استعاره است که شاعر مجبور می‌شود در گزینش واژگان دقت کند تا به بهترین شکل ممکن و با استفاده از کم‌ترین واژگان، مقصودش را بیان کند و همین توجه به گزینش حساب‌شده‌ی واژگان است که تصویر را زیباتر و هنری‌تر می‌کند.

استعاره‌ها در اشعار ملکی یا درباره‌ی طبیعت هستند یا با استفاده از عناصر طبیعی ساخته می‌شوند. او از این استعاره‌ها برای جاندارتر و هنری‌تر شدن شعر بهره می‌گیرد و به مخاطب نوجوانش نیز فرصت کشف و لذت‌بردن را هدیه می‌دهد. در اشعار ملکی، از دیگر آرایه‌های شعری تصویرساز مانند حس‌آمیزی، مجاز، کنایه و... بسیار کم، در حدود ۳٪ از کل آرایه‌ها، استفاده شده‌است که در این جا از آوردن آن‌ها چشم‌پوشی می‌شود و تنها به ذکر مهم‌ترین و پرکاربردترین عوامل تصویرساز در اشعار بسنده می‌شود.

#### ۲-۴. وصف قصه‌وار

پیش‌تر در مقدمه، به شکل گذرا، اشاره شد که همیشه صورخیال عامل به‌وجودآمدن تصویر نیستند و گاهی وصف و صفت نیز نقش و جایگاهی تصویرآفرین دارند. در میان اشعار ملکی شعرهایی هستند که از صورخیال معمول به‌شکل تشبیه، استعاره و... اثری در آن‌ها نیست؛ اما تصویری روشن و شاعرانه ارائه می‌کنند. هرچند تعداد این اشعار زیاد نیست و بیشتر در دو دفتر پایانی شاعر، در پیاده‌رو و بیا بگیر سیب را، می‌توان آن‌ها را یافت، شایسته‌ی توجه و بررسی هستند.

شاعر با قلم واژگان و به مدد توصیف بسیار دقیق، تصاویری از عالم واقع آفریده است. اساس این‌گونه شعرها در مرتبه‌ی نخست بافت روایی آن است؛ یعنی شاعر به

روایت دقیق و داستان‌گونه‌ی صحنه‌ای که می‌بیند می‌پردازد و با استفاده از عاطفه‌ی شاعرانه و برداشت تازه‌ای که از مشاهده‌ی ماجرا حاصل شده است، به آفرینش شعر می‌پردازد. البته یادآوری این نکته ضروری است که در این جا کاربرد اصطلاح «روایت»، در مفهوم تخصصی آن در فن داستان‌نویسی و عناصر داستان نیست؛ بلکه منظور، شکل نقل و بازگویی ماجراست که حالتی قصه‌وار و روایت‌گونه به شعر می‌دهد و همه‌ی اجزای شعر را به وسیله‌ی تعریف اتفاقی که رخ داده است در محور عمودی، متحد و متمرکز می‌کند. به همین دلیل این نوع استفاده از وصف را که همراه با روایت است، به پیروی از دکتر شفیع کدکنی، وصف قصه‌وار (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۱۹) می‌نامیم.

عنصر تشخیص و جاندارانگاری در شعرهایی با محوریت طبیعت، زیربنای دیگر این تصویرهاست؛ زیرا برای روایت از شیء بی جان باید نخست آن را جاندار تصور کرد تا بتوان در ماجرای دخیلش کرد و از آن روایتی ارائه داد.

بدون شک تخیل و خیال محور اصلی همه‌ی این تصویرهاست. خیال قوی شاعر است که روایتی شاعرانه از ماجراهای پیرامونش می‌سازد و آن را به شعر تبدیل می‌کند. در ادامه چند نمونه از تصویرسازی شاعر به وسیله‌ی وصف قصه‌وار آورده می‌شود:

«آفتاب امروز غوغا می‌کند / آتشی در کوچه برپا می‌کند / مادرم می‌آید و از لای در / بازی ما را تماشا می‌کند / خوب می‌دانم مرا می‌خواهد او / چون که هی این‌پا و آن‌پا می‌کند / باز شیطان می‌رسد با شیطنت / توی گوشم نرم نجوا می‌کند / می‌روم یک گوشه‌ی دنج و مرا / هر که در کوچه است حاشا می‌کند / از ته دل خنده‌ای سر می‌دهم / خنده ام مشت مرا و می‌کند / عاقبت مادر مرا در کنج در / پشت یک لبخند پیدا می‌کند / با نگاه مهربانش بازهم / مهر خود را در دلم جا می‌کند / چشم های او برایم عشق را / با زبانی ساده معنا می‌کند» (ملکی، ۱۳۷۴: ۲۸).

نکته‌ی نخست در این شعر، بافت روایی و ماجراگونه‌ی آن است. شاعر که پسر بچه‌ای بازیگوش است در کوچه گرم بازی است. در همین زمان مادرش دنبال او می‌گردد و کودک با همدستی همسالانش مخفی می‌شود؛ اما با خنده‌ای جای خود را فاش می‌کند و مادر او را می‌یابد. غیر از تشخیصی که در ابتدای شعر درباره‌ی آفتاب دیده می‌شود و استعاره‌ای درباره‌ی لبخند، آرایه‌ی دیگری در شعر دیده نمی‌شود؛ شعر دارای تصویری قوی و به زبانی دیگر، تابلویی از واژگان است. وصف دقیق شاعر از



حالات کودک و وضعیتی که در آن قرار دارد، در نهایت ایجاز، عامل اصلی این تصویرآفرینی است. هرچند شعر از صورخیال بی بهره است، اما بدون شک زبان ساده و صمیمی آن در دلنشین‌بودنش بی‌تأثیر نیست.

«مثل کبوتر به هوا می‌پریم / می‌روم / این طرف و آن طرف پشت‌بام / کوجه به زیر پروبال من است / پرزدن از بام به بامی دگر / هر شب و هر روز خیال من است / منتظرم تا که بیاید نسیم / باز مرا پر بدهد تا به اوج / تا بشوم قاطی یک فوج سار / پر بزنم آن طرف شاخسار / مادرم از خانه مرا باز صدا می‌زند:؟! / «پس تو کجا رفته‌ای؟! / باز هوایی شدی! / خشک شده، پیرهنت روی بند؟! / پیرهنت را بیار / یکسره ابریست هوا، / زود باش! / می‌وزد آهسته نسیمی خنک / می‌رود / در تنم / او پر پرواز به من می‌دهد / کم گمک / می‌روم / داخل پیراهنم / پیرهنم بال‌زنان می‌پرد از روی بند / می‌پریم / با پروبال خیال / روی سیم، / پیش دو تا یاکریم / اهل محله همه با هم مرا / با سر و با دست نشان می‌دهند / خرم و خوشحال، برایم همه‌ی بچه‌ها / دست تکان می‌دهند / کوجه چه کوچک به نظر می‌رسد / باز هم / می‌پریم از روی سیم / می‌روم / آن طرف ابرها / بعد هم از روی ابر / شیرجه‌ای می‌زنم / با دو معلق وسط آسمان / مثل معلق‌زدن طوقی «محمودخان» / می‌پریم / روی درختی بزرگ / باز می‌آید نسیم / یک دهن آواز به ما می‌دهد / با دم گرمش همه‌ی شاخه‌ها / رقص کنان مهممه سرمی‌دهند / چون که شب / جشن عروسی به پاست / در کجا؟! / خانه‌ی هاجر که گل سرسبد روستاست. / باید از این جا بروم زود زود / سوی بام / می‌شنوی؟! / پر شده در هر کجا / بوی شام / شام عروسی چقدر خوشمزه است! / می‌پریم از عالم خواب و خیال / می‌روم / سوی بند / بند رخت / ناگهان / بادی از آن دورها / می‌وزد / پیرهن شسته را / می‌کند از روی بند / می‌بردش در حیاط / می‌زندش بر درخت / مادرم / پیرهن سرخ قشنگ مرا / مثل سیب / می‌کند از شاخه‌ها / می‌برد / سوی حوض / باز صدا می‌زند: / «بر سر بامی هنوز؟! / خسته شدم بس که صدایت زدم! / پیرهنت را ببین! / خوب شد؟! / خوب شد / چون که نبودم خودم / داخل پیراهنم!» (ملکی، ۱۳۷۸: ۱۸-۲۵).

شعر ماجرای پسرک خیالباف و عاشق پروازی است که در یک بعدازظهر برای برداشتن پیراهنش که روی بام در حال خشک‌شدن است، به پشت‌بام می‌رود و خیال‌پردازی آن‌قدر حواسش را پرت می‌کند که باد پیراهنش را با خود می‌برد و پسرک

را به خود می‌آورد. همان‌گونه که در شعر اشاره شده‌است، تخیل و وصف دقیق مشاهده‌های خیال‌گونه، اساس این شعر است. بخش نخست، معرفی پسرک از زبان خودش است که خود را عاشق پرواز به تصویر می‌کشد. بعد با وزیدن یک نسیم، خیالات پسرک هم اوج می‌گیرند و او خود را در حال پرواز برفراز روستایشان، رفتن به سمت ابرها و معلق‌زدن مثل کبوترها می‌بیند؛ درحالی‌که اهالی روستا با اشتیاق تشویقش می‌کنند و بچه‌های دیگر که احتمالاً همگی مثل او خیال پرواز در سر دارند با حسرت نگاهش می‌کنند. او در خیالش مناظر روستا را از بالا کوچک شده می‌بیند و می‌تواند حتی روی درخت‌های بزرگی بنشیند که احتمالاً همیشه شوق بالارفتن از آن‌ها را داشته اما موفق نشده است. سرانجام وزیدن دوباره‌ی نسیم، که در اول شعر او را به پرواز درآورده بود، این‌بار با آوردن بوی شام عروسی او را به عالم واقعیت برمی‌گرداند و به یاد پسرک می‌آورد برای چه کاری به پشت بام آمده‌است که بادی ناگهانی پیراهن را می‌رباید و بر درخت می‌افکند. در پایان شعر، پسرک خیالباف که در ظاهر به نظر می‌رسد به عالم واقعیت برگشته، در جواب مادرش که با حرص او را سرزنش می‌کند، با سرسختی پیش خود جواب می‌دهد که خوب شد خودم در لباس نبودم، وگرنه حتماً در برخورد با درخت آسیب می‌دیدم!

شعر، شکلی داستانی و قصه‌وار دارد و ملکی به خوبی، با توصیف موقعیت‌ها و صحنه‌ها، از عهده‌ی به‌تصویرکشیدن این ماجرای خیالی برآمده‌است. زبان پرازشوق و صمیمی شعر در کنار استفاده از جملات کوتاه و بسامد بالای فعل که سرعت و حرکت شعر را تندتر می‌کند، به زیبایی آن می‌افزاید. اشاره‌ی میان اثر به عروسی هاجر که گل سرسبد روستاست، همان شعر قدیمی کودکانه‌ی «بارون میاد جرجر/ رو پشت بوم هاجر...» را تداعی می‌کند و به فضاسازی روستا کمک فراوان می‌کند.

«در پیاده‌رو/ مادری به کودک گرسنه‌اش/ شیر می‌دهد/ در کنار او نشسته کودکی/ دست سوی عابران دراز کرده‌است/ داد می‌زند: «کمک کنید/ جان بچه‌هایتان!»/ در میان عابران فقط/ یک درخت زرد پیر/ سکه‌ای به کودک فقیر می‌دهد» (ملکی، ۱۳۷۹: ۱۰).

صحنه‌ی وصف شده آشنا است؛ مادری که با دو بچه‌اش، که یکی از آن‌ها شیرخوار است، در کنار پیاده‌رو مشغول گدایی است. تصویر به اندازه‌ی کافی رقت‌انگیز هست؛ اما هنگامی به تأثیر آن افزوده می‌شود که از میان همه‌ی عابران، فقط دل درخت زرد پیر

به درد می آید و تنها دارایی اش را که برگ‌های زرد است به کودک می بخشد. درخت زرد هم مثل مادر و بچه‌هایش بی چیز و فقیر است؛ اما با وجود این، دل‌رحم‌تر از همه‌ی عابران بی خیالی است که با سرعت می گذرند. او تنها دارایی اش را، هرچند بی ارزش، از کودکان فقیر دریغ نمی کند. انتخاب رنگ زرد برای برگ درخت علاوه بر این که پاییزی بودن آن و فقر درخت را در این فصل نشان می دهد، رنگ زرد طلا را هم به ذهن متبادر می کند. برگ زرد برای درخت ارزشمند و طلایی است، هرچند برای دیگران بی ارزش باشد. همراهی آرایه‌ی تشخیص و تصرف خیالی شاعر در این صحنه‌ی روزمره، تابلویی گویا و کم‌نظیر آفریده است.

«در پیاده‌رو/ سایه‌ی پرنده‌ای نشسته روی سایه‌ی درخت/ بچه‌گره‌ای از آن طرف رسید/ جست زد به روی سایه‌ی پرنده ناگهان/ هرچه جست و خیز کرد/ در میان پنجه‌های خود پرنده را ندید/ چند لحظه بعد ناامید/ راه خویش را کشید و رفت/ آن پرنده هم‌چنان نشسته بود/ بی خیال روی شاخه‌ی درخت» (همان: ۲۱).

این شعر نمونه‌ی خوبی است برای آن دسته تصویرهایی که شاعران مکتب ایماژیسم به سرودن آن اعتقاد داشتند: تصویر برای تصویر، بدون پیامی مشخص. صحنه‌ای از بازیگوشی بچه‌گره‌ای که به خیال خود به شکار پرنده می‌رود؛ اما در واقع در کمین سایه نشسته است و دست‌خالی برمی‌گردد؛ درحالی که پرنده هم‌چنان بی خیال روی شاخه‌ی درخت نشسته است. شعر زیر را نیز از همین دست اشعار باید دانست؛ با این تفاوت که رگه‌هایی از توجه و علاقه‌ی شاعر را به موجودات جاندار در آن می‌توان دید:

«خواهرم از وحشت جیغی کشید/ خشک شد/ لحظه‌ای/ خیره به در ماند و بعد/ خنده کنان سوی اتاقش دوید/ سوسک بیچاره ولی بی‌صدا/ زهره‌ترک شد/ دم در ورپرید» (ملکی، ۱۳۸۷: ۱۹).

### ۳. تحلیل تصاویر

با بررسی اشعار بیوک ملکی در این شش دفتر، اگر بخواهیم به مهم‌ترین و پرتکرارترین مضامینی بپردازیم که تصاویر در خدمت بیان آن‌ها و روشن‌کردنشان هستند، رتبه‌ی نخست بدون تردید به طبیعت اختصاص خواهد یافت. در ادامه‌ی پژوهش به شکل مفصل و جداگانه‌ای به آن پرداخته خواهد شد. در مجموعه‌ی نخست، بر بال

رنگین‌کمان، علاوه بر تصویر طبیعت می‌توان اشعاری آیینی در توصیف امام خمینی، دکتر شریعتی، امام‌حسین(ع)، شهیدان و دفاع از کودکان سیاه‌پوست یافت؛ اما در دفترهای شعری بعد رفته رفته این جنبه‌ی مذهبی و اخلاقی اشعار کمرنگ می‌شود. در مجموعه‌ی پشت یک لبخند، تنها دو شعر مذهبی و اخلاقی، یکی درباره‌ی حضرت علی(ع) و دیگری در مذمت جنگ، یافت می‌شود؛ اما مجموعه‌های دیگر خالی از این تصاویرند و بیش از همه حول محور طبیعت و توصیف و تصویر آن می‌گردند. مجموعه‌های در پیاده‌رو و بیا بگیر سب را به مسائل اجتماعی و به تصویر کشیدن آن‌ها می‌پردازند؛ با این تفاوت که از جنبه‌ی شعاری شعرها کم شده است و شاعر تنها به تصویر مسائل و معضلات می‌پردازد و از داوری یا ستایش و سرزنس خودداری می‌کند. در نهایت درباره‌ی تصاویر این ۶ کتاب باید به دو نکته‌ی اساسی اشاره کرد:

### ۳-۱. تصویر طبیعت

ملکی را بدون شک باید شاعر طبیعت نامید؛ هیچ‌یک از این شش دفتر شعر نیست که در آن نشانی از طبیعت نباشد. حتی آن‌جا که به مسائل اجتماعی یا مذهبی پرداخته می‌شود از رهگذر طبیعت و به کمک عناصر طبیعت است که تصاویری تازه آفریده شده‌است. «در وصف مستقیم طبیعت، از طبیعت کمک گرفتن شیوه‌ای است بدیهی؛ اما به هنگام سخن گفتن از چیزهایی که بیرون از حوزه‌ی طبیعت است اگر شاعری از طبیعت و عناصر آن کمک بگیرد، آن‌جاست که شعرش بیش‌تر عنوان شعر طبیعت می‌تواند پیدا کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۲۰).

تصویر طبیعت در شعر ملکی دو نمود دارد: یکی تصاویر روستایی و دیگری تصاویر شهری. در دفتر نخست، بر بال رنگین‌کمان، بازتاب طبیعت روستایی در شعر، حرف اول را می‌زند. همه‌ی تصاویر، وصف روستا و دل‌خوشی‌ها و دل‌مشغولی‌های روستایی است و حضور همه‌ی عناصر طبیعی را از باد و خاک و نسیم گرفته تا زندگی روستایی و دغدغه‌های آن، مانند نباریدن باران، در آن می‌توان یافت. روستا بهشت آرمانی شاعر است که طبیعت در آن زنده، صمیمی و پویاست و این تفکر در دیگر دفترهای شعری او نیز تکرار می‌شود: «زندگی در روستا گاهی / گفت و گوی خوشه با باد است / گفت و گوی یک دل غمگین / با نگاه بره‌ای شاد است / زندگی در روستای ما / بی‌خدا یک لحظه جاری نیست / من دلم در شهر می‌گیرد / زندگی در روستا جاری

است/ در میان روستای ما/ زندگی، تقسیم خوبی‌هاست/ زندگی در روستا ساده است/ زندگی در روستا زیباست» (ملکی، ۱۳۷۰: ۱۲).

حضور تصاویر شهری در آثار ملکی از دفتر سوم شعرهای او، *از هوای صبح*، آغاز می‌شود. در این دفتر هم‌چنان طبیعت نقشی محوری دارد؛ اما در دو شعر کتاب (*سایه‌ای در کوچه*) ص ۹ و *«می‌رسد روزی که»* (صص ۱۲-۱۳) به زندگی شهری و تصویر مسائل آن پرداخته شده‌است. در این دفتر نیز، طبیعت رنگ و بویی روستایی دارد و حتی در یک شعر، زندگی شهری به شکل نسبتاً غیرمستقیم نکوهش شده‌است: پدر شاعر گلی مصنوعی برای خانه خریده است و وقتی با اعتراض کودکش روبرو می‌شود که این باغ مصنوعی زیبا نیست، از گذشته‌هایی که در روستا با صمیمت و در بهشت طبیعت می‌زیستند می‌گوید و این‌که با مادر شاعر به شهر سفر کرده‌اند و امروز مجبورند به جای باغ طبیعی از گل مصنوعی لذت ببرند: «خاطرات پدرم شیرین است/ یکی از خاطره‌هایش این است: / مادر پیر پدر در آن‌جاست/ روی یک تکه گلیم زیباست/ چای خوشبویی را دم کرده/ پشت بر غصه‌ی عالم کرده/ پیش رویش گل و گلدان و درخت/ گردش شاپرکان خوشبخت/ بوی گل توی هوا پیچیده/ همه‌جا بوی خدا پیچیده/ پدر آن گوشه نشسته دم در/ منتظر مانده بیاید مادر/ کم‌کم از راه می‌آید مادر/ چادری از گل و پروانه به سر/ پدر و مادر من خوشحالند/ مهربانند و به خود می‌بالند/ کم‌کمک بار سفر می‌بندند/ شال رفتن به کمر می‌بندند/ از ده خویش می‌آیند به شهر/ شهر بی‌بته و بی‌سبزه و نهر...» (ملکی، ۱۳۸۵: ۲۷-۲۶). روستا زیبا و بهشت‌وار است و خدا در آن جاری است؛ اما شهر بی‌بته و بی‌سبزه است.

مجموعه‌ی در پیاده‌رو آغاز تحول تصاویر شعری ملکی است؛ تصاویر روستایی جای خود را به تصاویر شهری می‌دهند. حتی از عنوان کتاب نیز این تحول را می‌توان حدس زد. صحنه‌هایی که در این کتاب آورده می‌شوند اتفاقات و مسائلی هستند که در پیاده‌روی شهر روی می‌دهند: از تصویر گم‌شدن کودکی در بین جمعیت تا قدکشیدن ساختمان‌ها به جای درخت‌ها، گدایی، کودکان واکسی، بی‌خانمان‌ها و... . طبیعت هم چنان نقش محوری دارد؛ اما این بار نه تنها شکل آن عوض شده؛ بلکه نوع نگاه و برخورد شاعر نیز دگرگون گردیده‌است. هنوز هم پرنده‌ها و مورچه‌ها در شعر حضور دارند؛ با این تفاوت که این بار پرنده‌ها خسته‌اند و بی‌دانه، و با نگاهی ملتمس از ما جا و

غذا می‌خواهند و مورچه‌ها تنها موجوداتی هستند که هم‌چنان در پیاده‌روی این شهر شلوغ، درحالی‌که به سختی کار می‌کنند، به هم که می‌رسند حال یکدیگر را می‌پرسند و روبوسی می‌کنند.

نکته‌ی جالب درباره‌ی این مجموعه این است که با وجود این‌که شاعر به معضلات بسیار جدی اجتماعی می‌پردازد؛ اما چنان هنرمندانه به آن‌ها رنگ شاعرانه و عاطفی زده است که توجه و حس همدردی مخاطب نوجوانش را بیش از پیش برمی‌انگیزد. این شعرها به‌هیچ‌وجه شکل شعاری یا نصیحت‌گونه ندارند و تنها دوربینی از واژگان هستند که نگاه دقیق و هوشیار شاعر را نشان می‌دهند. در این مجموعه به مسائل انتزاعی‌تر نظیر گذران زندگی و اهمیت لحظه‌لحظه‌ی آن نیز اشاره شده است: «لحظه لحظه لحظه‌ها/ تمام لحظه‌های ما/ لحظه‌های خوب و روشن خداست/ رنگ روز و ماه و سال/ اگر سفید می‌شود، اگر سیاه/ از نگاه ماست/ لحظه لحظه زندگی/ مثل عابری در این پیاده‌رو/ دیده می‌شود/ این پیاده‌رو فقط/ در کنار کوچه‌ی من و تو نیست/ این پیاده‌رو/ تا سراسر زمین کشیده می‌شود» (ملکی، ۱۳۷۹: ۳۱).

مجموعه‌ی *بیا بگیر سیب را*، که با یک فاصله‌ی طولانی ۸ ساله از مجموعه‌ی *در پیاده‌رو منتشر شده است*، فضا و دنیایی متفاوت دارد. همین تأخیر طولانی در چاپ مجموعه‌ای جدید، خود می‌تواند نشان از تعمق و تحول شاعر در این مدت باشد؛ در این دفتر طبیعت به‌شدت رنگ باخته است و شاعر به‌جای تصویر بیرون، به تصویر مسائل و مشکلات درونی می‌پردازد. در این مجموعه بیش‌تر تصاویر وصف‌فصه‌وار هستند، هم‌چنین از مسائل عاطفی و انتزاعی، غالباً بدون تصویر حسی و بی‌استفاده از صورخیال، سخن گفته شده است. این دفتر بیش‌تر تصویر شاعری درون‌گراست که اندک‌اندک شهری شده و به شهر خو گرفته است و تصاویر بهشت دست‌نخورده‌ی روستایی‌اش در ذهن او کم‌رنگ شده‌اند.

از سویی این مجموعه نشان از هوشمندی شاعر دارد که می‌داند نوجوان امروز دیگر روستا را آرمان‌شهر نمی‌داند و اصلاً چیزی از صفا و صمیمیت و زیبایی آن به یاد ندارد. دغدغه‌ها و تصاویر ذهنی او عوض شده‌اند و وقت آن رسیده که شاعران به تصاویری تازه و متناسب با این زمان بپردازند؛ هرچند با حسرت از گذشته‌های زیبایی که گویا امروز بسیار از ما دورند یاد می‌کند: «وب: تار عنکبوت/ تنهایی و سکوت/ چت: گفت

وگوی من / با هیچ روبرو / ویندوز باز بود که از پشت پنجره / از پشت پرده های کشیده / آمد بهار و رفت» (ملکی، ۱۳۸۷: ۲۱).

طبیعتی که زمانی شاعر با آن بی واسطه در ارتباط بود امروز فقط طرحی بر کاغذ است: «مداد را بردار / به روی صفحه ی کاغذ / - که مثل دیوار است - / دو طرح، از دوسه تا پنجره بزن / و پشت پنجره کوهی / و آسمانی صاف / درخت سبزی / بر شاخه هاش گنجشکان / و آفتابی گرم از محبت خورشید / نگاه کن آن وقت / به طرح منظره ات / به آسمان و به کوه / به آفتاب درخشان / به باد / - وقتی که - / عبور می کند از برگ های نقاشی / و می وزد بر تو» (همان: ۳۷).

### ۲-۳. پویایی و ایستایی تصاویر

تشخیص و تشبیه دو عنصر مهم در تصویرآفرینی و دو آرایه ی پرکاربرد در این ۶ مجموعه هستند. از آن جا که در تشخیص همیشه یک سمت، حیات و زندگی است، این موضوع در کنار جاندار تصورکردن موجودات بی جان، مهم ترین عامل پویایی و تحرک شعر به شمار می آید. ازسویی در اشعاری که تشبیه در آنها بیش تر به کار رفته است، به دلیل استفاده ی بیش تر از فعل، تحرک بیش تر می توان یافت؛ زیرا فعل عامل اصلی پویایی متن به شمار می آید. هرچند استعاره کاربردی هنری تر نسبت به تشبیه دارد، از آن جا که در استعاره اسمی با علاقه ی شباهت جایگزین شیء یا مفهومی دیگر می شود، از مادی بودن آن عناصر کاسته می گردد و همین موضوع پویایی تصویر را کم می کند؛ در صورتی که در تشبیه، افعال حضور پررنگ تر و تحرک بیش تر دارند. ازسویی تشبیه، تصویر مستقیم طبیعت است؛ اما در استعاره با جایگزین کردن یک اسم و فشرده کردن تصویر، یک پله از واقعیت دور شده ایم و همین موضوع از پویایی تصاویر خواهد کاست. با توجه به این توضیحات، این گونه می توان نتیجه گرفت که اشعار ملکی اشعاری زنده و پویا هستند و همین زندگی و تحرک به ارتباط بیش تر مخاطب نوجوان با آنها و لذت هنری بیش تر می انجامد.

#### ۴. نتیجه‌گیری

بیوک ملکی از شاعران سرشناس ادبیات کودک و نوجوان است. از بررسی تصویر در ۶ دفتر شعر این شاعر نتایج زیر به دست آمد:

۱. تشخیص، تشبیه، استعاره و وصف قصه‌وار، به ترتیب کمیت و اهمیت، مهم‌ترین عوامل تصویرآفرین در اشعار ملکی به شمار می‌آیند؛
۲. ملکی را باید شاعر طبیعت نامید؛ چراکه مهم‌ترین و محوری‌ترین مضمون و تصویر در اشعار او به طبیعت اختصاص یافته است. طبیعت در چهار دفتر شعر نخست او بیش‌تر طبیعت روستایی است؛ اما از مجموعه‌ی درپایه‌رو، طبیعت روستایی جای خود را به طبیعت شهری می‌دهد و تصویر مسائل و مشکلات زندگی شهری وارد شعرهای ملکی می‌شود؛
۳. با توجه به کاربرد بیش‌تر تشخیص و تشبیه نسبت به آرایه‌های دیگر، این اشعار پویا و زنده هستند و این نکته در خواندنی‌تر شدن و تازه‌ماندن آن‌ها برای مخاطب نوجوان نقشی مهم بازی می‌کند.

#### یادداشت

۱. یادآوری این نکته ضروری است که از هفت کتاب یاد شده، کتاب ستاره باران که نخستین مجموعه‌ی شعر مستقل شاعر است، باوجود تلاش‌ها و پیگیری‌های بسیار، یافت نشد. حتی خود شاعر هم نسخه‌ای از این کتاب را در اختیار نداشت! به‌ناچار در این پژوهش از این اثر صرف‌نظر شد. یافته‌هایی که در این نوشتار خواهند آمد، حاصل جست‌وجو در شش کتاب بعدی ملکی هستند.

#### فهرست منابع

- آریان‌پور کاشانی، منوچهر. (۱۳۸۰). فرهنگ یک جلدی پیشرو آریان‌پور (انگلیسی-فارسی). تهران: جهان رایانه.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). صورخیال در شعر فارسی. تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۱). بیان. تهران: فردوس.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.



- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱). «تصویر خیال». نشریه ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، دوره ی ۴۵، شماره ی ۱۸۵. صص ۱۰۳-۱۳۳.
- ملکی، بیوک. (۱۳۷۰). *بر بال رنگین کمان*. تهران: سروش.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۴). *پشت یک لبخند*. تهران: بنفشه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۸). *کوچه ی دریچه ها*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۹). *در پیاده رو*. تهران: مؤسسه ی فرهنگی منادی تربیت.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵). *از هوای صبح*. تهران: سروش.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷). *بیا بگیر سیب را*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.