مقاله پژوهشی

افسون تصاویر نو در غزل حسین زحمتکش

فرّین قره‌باغی، برات محمدی*، سیف‌الدین آب‌برین

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.

سال هفدهم، شماره نهم، آذر ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۱۰۳، صص ۲۸۸-۲۷۳

DOI: http://10.22034/bahareadab.2024.17.7530

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: هنر و نوجویی پیوندی ناگسستنی دارند و موتور محرّکهٔ هنر، نوجویی و نوآوری است و میل به نوجویی است که هنر را همیشه سرزنده و جاندار نگه میدارد. در این میان هنر شعر نیز از این قاعده مستثنی نیست و شاعران همواره تلاش داشته‌اند تا سخن نو آورند؛ چرا که نو را حلاوتی است دگر. یکی از ابعادی که نوآوری در آن سبب گیرایی و تأثیر سخن ادبی است بُعد تصاویر شاعرانه میباشد. تصاویر تکراری و کلیشه‌ای که نمایندهٔ نگاه نو نیستند تأثیر عاطفی کمتری دارند و وقتی تصویر با ویژگی نو بودن پیوند میخورد گیرایی و تأثیر میبخشد. غزل نو و غزلپردازان معاصر نوآوری در تصویر را وجهه همّت خود قرار داده و در این وادی تلاش پیوسته‌اند. زحمتکش غزلسرایی نوپرداز است؛ از مهمترین ابعاد نوآوری او، نوآوری در تصاویر شاعرانه است. تصاویرش، مبتکرانه و نواند و حاصل نگاه فردی و شخصی وی و از این جهت است که در احساس و عاطفهٔ مخاطب مؤثر می‌افتند. در پژوهش حاضر تلاش شده است تا خاستگاههای نوآوری تصویری این شاعر نوجو بازکاویده شود.

روش مطالعه: در پژوهش حاضر با روش تحلیلی-توصیفی به نوآوری زحمتکش در تصاویر مرتبط با جمالشناسی معشوق، دانش تاریخی شاعر و بهره‌گیری از آن در خلق تصاویر نو، پدیده‌های نوظهور و مدرن شهری و نوآوری در تصویر با تکیه بر آن، نازک‌خیالی و باریک‌بینی به شیوهٔ شاعران سبک هندی و نوآوری در ایماژهای شاعرانه، باورها و عقاید مذهبی و خلق تصاویر نو مرتبط با آن پرداخته شده است.

یافته‌ها: مطالعه حاضر، نوگرایی و نوجویی زحمتکش در تصاویر شعر را نشان میدهد. او با بهره گرفتن از خاستگاههای متفاوتی همچون دانش تاریخی، عناصر زمانه معاصر و پدیده‌های مدرن شهری، عناصر مذهبی و آیینی و همچنین با تکیه بر دید شخصی و تجربه‌گرایی و نازک‌خیالی و باریک‌اندیشی هندی‌وار، نوگرایی تصویری را به عنوان مهمترین ویژگی سبکی، هویدا کرده است.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش حاضر، بهره‌گیری زحمتکش از خاستگاهها و منابع متنوّع در نوآوری تصویر را به اثبات میرساند و او را شاعری موفق در تنوّع‌بخشی به منابع تصویرپردازی و ارائه تصاویر نو نشان میدهد.

تاریخ دریافت: ۱۵ دی ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۱۷ بهمن ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۰۵ اسفند ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۷ فروردین ۱۴۰۳

کلمات کلیدی:
حسین زحمتکش، تصویر شعری، نوآوری

* نویسنده مسئول:
Barat.mohammadi@iau.ac.ir
(+۹۸ ۴۴) ۳۱۸۰۳۰۰۰

Seventeenth year, Number Nine, December 2024, Continuous Number 103, Pages: 273-288

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

The enchantment of new images in the Ghazals of Hossein Zahamtekesh

F. Gharabaghi, B. Mohammadi*, S. Abbrin
Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 05 January 2024
Reviewed: 06 February 2024
Revised: 24 February 2024
Accepted: 15 April 2024

KEYWORDS
Hossein Zahamtekesh,
poetic imagery, innovation

*Corresponding Author
✉ *Barat.mohammadi@iau.ac.ir*
☎ (+98 44) 31803000

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Art and innovation have unbreakable linkage, and the driving engine of art is innovation, and desire for innovation keeps art alive. Meanwhile, the art of poetry is not an exception to this rule, and poets have always tried to bring new texts; Because the new and sweet it has more effect . One of the dimensions in innovation is in poetic imagery. Repetitive and stereotyped images that do not represent a new look have less emotional impact and affect , and when the image is linked with the characteristic of being new, it is effective. New sonnet(Ghazal) and contemporary Ghazal poets have put innovation in the image as the face of their efforts and have joined efforts in this context. Zahmatkesh is one of the contemporary innovative poets; One of the most important aspects of his innovation is innovation in poetic imagery. His poetic images is innovative and are the result of his individual and personal view and because they are effective in the audience's feelings and emotions.

METHODOLOGY: In this research with the analytical-descriptive method to his innovation in poetic images related to the aesthetics of the beloved, the historical knowledge of the poet and using it in creating new images, emerging and modern urban phenomena and innovation in the image based on it, Imaginary thinness and narrow-mindness are discussed in the method of Indian style poets and innovation in poetic images, religious beliefs and ideas and the creation of new images related to it have been discussed.

FINDINGS: The present study shows the innovation in the poetic imagery of Zahmatkesh. Using different origins such as historical knowledge, elements of contemporary times and modern urban phenomena, religious and ritual elements, as well as relying on personal vision and empiricism and thin imagination and narrow thinking like Indian style is the dominant factors in imagery innovation of Zahmatkesh.

CONCLUSION: The results of the present research prove the use of various origins in imagery innovation.

DOI: http://10.22034/bahareadab.2024.17.7530

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
28	3	0

مقدمه

شاعران خلّاق و مبتکر، همواره با وقوف به خصلت تکرارگریزی هنر، از تکرارها اجتناب کرده و آن را عامل مرگ و نیستی هنر دانسته‌اند؛ چرا که بر این مهم واقف بوده‌اند که موتور محرّکهٔ هنر، نوجویی و تکرارگریزی است. گیرایی و تأثیر اثر هنری نیز در بی‌بدیل بودن آن است و عالم هنر، عالم نمونه‌های تکراری نیست؛ چرا که تکرار، عامل دلزدگی و ملال است.

در طول تاریخ ادب فارسی نیز آن شاعران که در میدان نوگرایی گوی سبقت از دیگران ربوده‌اند ماندگار بوده‌اند؛ و آنان که تکراری بودند به تاریخ پیوسته‌اند. به همین خاطر شاعران در تکاپو بوده‌اند تا نسبت به دیگران نوآور باشند و گویا اکسیر حیات هنریشان همین نوآوری بوده است.

نوگرایی ابعاد متفاوتی میتواند داشته باشد که یکی از این ابعاد، نوآوری در تصویر و ایماژ شعری است؛ ایماژ و تصویر خود گونه‌ای کشف است؛ کشف روابط؛ شاعر بین پدیده‌ها با قوّهٔ تخیّل ارتباطاتی مییابد و تعریف تصویر و قوّهٔ خیال نیز این است:«تصرّف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت»(شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۲).کشف هنری همواره اساسی خیالی و احساسی دارد؛ قوّهٔ تخیّل قدرتمند، عامل این کشف است. اگر شاعری نه خود کاشف بلکه تکرار کشف دیگری باشد از تأثیر اثر خویش میکاهد کما اینکه در طول تاریخ ادب فارسی بسیار شاهد بوده‌ایم که برخی تصاویر به سبب تکرار، دیگر آن بیداری عاطفی و انگیزش را در مخاطب ندارند و خود تبدیل به ابتذالی شده‌اند.

این رویکرد هیچوقت مقبول منتقدان ادبیّات نبوده است؛ ژرارد دونروال فرانسوی بر این است که «نخستین کسی که روی معشوق را به گل تشبیه کرد شاعر بود و آنکه دوباره چنین کرد بیشعور»(فرشیدورد، ۱۳۷۳: ج۲/ ۴۹۳) و منتقدان ادبی همواره از سخن نو گفته و نو را دارای حلاوتی دیگر دانسته‌اند. نیما با درک این ویژگی شاعر معاصر را همواره توصیه میکند که همانطور که میبینند بنویسد:«سعی کنید همانطور که میبینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضحتر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما میبینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد، میافرینید، آفرینش شما به کلّی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است»(نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۳۵). و همواره اعتقاد بر این بوده که «اهمیّت و زیبایی ایماژ در شگفتی آن است»(فتوحی،۱۳۸۱: ۱۲۶)؛ شگفتی نیز جز نوآوری نمیتواند باشد.

در اهمیّت تصویر نیز سخن زیاد است؛ بعضی آن را «جوهرهٔ شعر»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۰) دانسته و عنصر ماهوی شعر قلمداد کرده‌اند و بعضی «عنصر ثابت شعر و اوج حیات شعر«(لویس، ۱۹۶۶: ۱۷) دانسته و از «بنیادیترین عناصر شعر»(حسنلی، ۱۳۸۳: ۲۸۱) تلقّی کرده و بر این بوده‌اند که :«شعری که در آن تصویر نباشد شعر به حساب نمیاید»(یوسفی، ۱۳۶۱: ۱۱۳). همچنین تجارب بشری را بی‌آن و بدون دخل و تصرّف آن فاقد ارزش هنری و شعری دانسته‌اند(ر.ک شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۲۸).

ضرورت و پیشینهٔ پژوهش

در مورد تصویر در شعر و جایگاه آن کتب و مقالات بسیاری به نگارش درآمده است که از بهترین منابع در این مورد میتوان کتابهای «صور خیال در شعر فارسی» از محمدرضا شفیعی‌کدکنی و «بلاغت تصویر» از محمود فتوحی را نام برد. کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران» از کاووس حسنلی نیز بخشی را به نوآوری در تصویر اختصاص داده است. همچنین کتاب«شعر و عناصر شعری» از لارنس پرین ترجمهٔ غلامرضا سلکی نیز

مطالب ارزشمندی در مورد تصویر و جایگاه آن در شعر ارائه کرده است. همچنین پایان‌نامه‌های بیشماری نیز در این مورد تألیف شده است.

در مورد غزل معاصر و نوآوری تصویر در آن نیز مقالاتی چون «تصویرسازی و عناصر صور خیال در غزل نئوکلاسیک(با تکیه و تأکید بر اشعار محمدعلی بهمنی)» از حمیدرضا قانونی، «منزوی و نوجویی در تصاویر شعری» از ساناز تقی‌پوری حاجبی، «تصویر و شیوه‌های توصیف در غزل نو (با تکیه بر اشعار سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی)» از فاطمه مدرسی و رقیه کاظم زاده و چندین مقالهٔ دیگر را نام برد. در مورد نوآوری حسین زحمتکش در تصاویر شعری تاکنون پژوهشی صورت نگرفته و پژوهش حاضر اولین پژوهش در مطالعهٔ نوآوریها و نوجوییهای زحمتکش در تصویرپردازی شاعرانه و علل و عوامل و خاستگاههای نوگرایی تصویری اوست. ضورت پژوهش حاضر از اینجا ناشی میشود که تاکنون پژوهشی در این مورد صورت نگرفته است.

بحث و بررسی

حسین زحمتکش متولّد ۱۳۶۴ه.ش در رشت و شاعری عاشقانه سراست. او از غزلپردازان نوگرای معاصر به شمار میرود؛ بیشتر هنر او نیز در غزلسرایی و بخصوص سرودن غزلیات عاشقانه است. زحمتکش را میتوان شاعری دانست که قصهٔ کهنهٔ عشق را به زبانی نو و بیانی جدید به قلم آورده است. واژگان او واژگان زمان بوده و پیوند زبان شاعر با زمان را نشان میدهد. او در تصویرپردازی نیز شاعری نوگراست. تصاویر تکراری و کلیشه‌ای را کنار گذاشته و با نگرش شخصی و با تکیه بر تجربه‌گرایی و الهام از عناصر زمان، عناصر تاریخی، طبیعت و ... تصویرهای نو و بدیعی خلق کرده است که عامل گیرایی و تأثیر شعرش است. از این شاعر غزلسرای معاصر دفترهای شعری «نامحرمانه» و «از عشق برگشته» انتشار یافته است.

«تصویر» یا «ایماژ» از مهمترین عناصر زیبایی و تأثیر در شعر بوده و عنصر ماهوی است و شعری بدون تصویر نمیتوان یافت و پیوند شعر و تصویر امری پذیرفته شده است. گذشتگان همواره عنصر«مخیّل بودن» را نیز در تعریف شعر میگنجاندند و به این شکل به جایگاه عنصر «خیال» و «ایماژ» و «تصویر» در شعر تأکید میکردند. زبان شعر نیز همواره زبانی تصویری بوده و شاعران برای گریز از ابتذال، همواره دست به دامن تصویر شده و به این شکل، زبان شعری خود را به سطح زبان ادبی ارتقاء داده‌اند و تصویر یکی از مهمترین عناصر در آشنایی‌زدایی از زبان و برجسته‌سازی زبان شعر بوده است. یکی از عامل اصلی آشنایی‌زدایی در کلام نیز تصاویر نو و نوآوری در تصویر شعری است.

زحمتکش شاعری نوآور در بُعد تصویرپردازی شاعرانه است. تصاویر نو او که حاصل باریک‌بینی و نازک‌خیالی او و همچنین تأکید بر دید فردی و عینیّت‌گرایی و الهام از عناصر زمان در تصویرپردازی است، بسیارند. نازک خیالی او و دقّت در پدیده‌های متنوّع حیات معاصر برای خلق تصویر، باریک‌بینی و نازک‌خیالی شاعران سبک هندی را به خاطر میآورد و او با دقّت در عناصر حیات معاصر و با دیدی خلّاقانه، چنان تصاویر موشکافانه و دقیق ارائه میدهد که هر خواننده‌ای را به شگفتی و تحسین وامیدارد. پرهیز از کلّی‌گرایی و تأکید بر جزئی‌نگری، تجربه‌گرایی، استفاده از دانسته‌های علمی بخصوص تاریخی، نازک‌خیالی و باریک‌بینی به شیوهٔ سبک هندی، عینیّت‌گرایی، بهره‌گیری از عناصر زمان در خلق تصویر، دخالت نگاه مذهبی و آیینی در تصویر همه از عوامل و خاستگاههایی است که خلق تصایر نو در شعر او را سبب شده است.

تصاویر نو مرتبط با زیبایی‌شناسی معشوق و پرهیز از کلّی‌گرایی و ذهن‌گرایی

معشوق در شعر سنّتی همواره کلّی و ذهنی تصویر و توصیف میشود و این تأکید بر کلیّت، سبب حضور معشوقی با ویژگیهای تکراری در شعر سنّتی شده است؛ در قاب شعر سنّتی، تصویری یکّه و تنها از معشوق را میتوان دید؛ گویی همه شاعران معشوقی واحد داشته‌اند و «با کاوش در ادبیات غنایی ایران و به ویژه قالب غزل، این نقیصه به چشم میخورد که گویا معشوقهٔ تمامی شاعران یک نفر بوده و جالبتر اینکه سیمای معشوق شعر زنان نیز به طبع و تقلید از مردان، میراثدار تمامی آن ویژگیها میباشد»(غلامی و رضایی، ۱۳۹۲: ۳۵۳). اما در دورهٔ معاصر و در شعر غنایی معاصر، این رویکرد متحوّل میشود و سیر تحوّل در شعر معاصر نسبت به معشوق چنین است که«اندک اندک کلّیت معشوق در شعرهای غنایی خیلی کمتر میشود»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳ :۶۲). شاعران معشوق را آنطور که هست تصویر میکنند و حتّی‌الامکان از کلّی‌گویی دوری میکنند. زحمتکش نیز به عنوان شاعری نوجو و نوآور، معشوق را آنطور که دیده تصویر کرده است. برخلاف شعر سنّتی، تصاویر او از معشوق، کلّی‌گرایانه و ذهنی نیست؛ معشوق شعر او معشوقی است که زلف و خط و خال و قد و قامتش، چشم و مژگانش چون معشوق قالبی شعر سنّتی نیست. تصاویر او رنگ تجارب، باورداشتها و روح زمانه‌اش را دارد. او تکرارگریز است و نوجو؛ «چشم» معشوق چون شعر سنّتی حس و حال «باده/می/شراب» را ندارد؛ چون شاعر فرزند تجربهٔ خودش است و از شراب تجربه‌ای ندارد یا تجارب اهل زمانه‌اش را در نظر میگیرد «چای پر رنگ» را جایگزین تصویر کلیشه‌ای «شراب» برای چشم میکند؛ لااقل این مشبه‌بهی است که با تجارب اهل زمان شاعر و تودهٔ مخاطبانش انطباق بیشتری دارد و قشر مقیّد آن را درک کرده و میپذیرد. چای عامل تسکین و آرامش‌دهنده است و از نظر شاعر چای پر رنگ چشم معشوق نیز مایهٔ آرامش است. شاعر تلاش کرده تصویری متناسب با فرهنگ دینی و مذهبی غالب ایرانی خلق کند:

وقتی که چای چشم پر رنگ تو دم باشد مردی که پیشت مینشیند خسته‌تر بهتر
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۲۵)

همچنین تصویرگری او از معشوق در بیت زیر نو و بدیع است؛ چشم معشوق را به شیری که کم‌کم شکلاتی شده باشد مانند میکند و تصویری مبتنی بر تجارب در دسترس برای انسان امروز میآفریند:

لبهای تو با طعم انار است و دو چشمت شیری است که کم کم شکلاتی شده باشد
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۳۱)

تصویرگری «لب» معشوق نیز تحت‌الشعاع تجربه‌گرایی و نوگرایی زحمتکش در خلق تصویر قرار میگیرد؛ لب هم در رنگ سرخش و هم در طعمش به «انار» مانند میشود و شاعر با خلاقیّت هنری خود از چهارچوب تنگ تصاویر کلیشه‌ای و تکراری برای لب معشوق به این شکل خارج میشود.

زحمتکش از شاعرانی است که سلطه چشم سیاه در معشوق را درهم میشکند؛ در طول تاریخ ادب فارسی همواره معشوق با چشمانی سیاه تصویر میشود ولی تصویر زحمتکش در این مورد نیز مبتکرانه و هنجارشکنانه است و او معشوق را نه با چشم سیاه که با «چشم روشن» و رنگی تصویر میکند و تجارب فردی خود را در تصویرسازی دخالت میدهد.

شهرت قد بلند و چشمهای روشنت میکشد تا قلب تهران دختران روس را
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۴۳)

برای «ابروی» معشوق نیز در شعر سنّتی همواره مشبه‌به‌هایی چون کمان، کمانچه، محراب، طاق، طغرا، ماه نو و .. آمده است و این تصاویر از آغازین دوره‌های شعر فارسی از سبک خراسانی تا دورهٔ معاصر تداوم داشته و به سبب تکرار، زیبایی و تأثیر و خصلت آشنایی‌زدایی را که مهمترین خصلت بیان شاعرانه است، از دست داده است. تصویر نو و بدیع «چلیپا» برای ابرو ریشه در نوگرایی و تأکید بر دید شخصی و سنّت‌گریزی زحمتکش دارد:

باید از هر چه دوات است سیامشق کنند　　میر عماد آن خط ابروی چلیپایی را
(همان، ۹)

مانند کردن «زلف» معشوق که از وجوه زیبایی‌شناسی معشوق است به «آبشار» و «موج» نیز دالّ بر نوجویی تصویری زحمتکش و تلاش او برای عدم تکرار تصاویر تکراری و کلیشه شده است.

هر چند برروی سرت گرد و غباری هست　　زلفی رها کن تا ببینند آبشاری هست
(همان، ۳۷)

کسی با موج موهایت‌کنار آمد به غیر از من؟　　کسی با هستیش پای قمار آمد به غیر از من؟
(همان، ۴۵)

گویا شاعر این نکته را دریافته است که بلاغت تصویر در قابل تجربه بودن آن است و تلاش کرده تا تصاویری قابل تجربه برای انسان شهری امروز ارائه دهد و از اجزاء و عناصر در دسترس و قابل تجربه برای انسان امروز استفاده کند؛ چرا که مشبه‌به‌هایی مانند«کمند»،«عنبر»، «زلفین» و ...در زندگی معاصر حضوری ندارند و برای انسان امروز ناشناخته‌اند.

این تجربه‌گرایی و تلاش برای ارتباط مطلوب برای مخاطب در قاب تصویر، سبب شده «زلف معشوق» را به «جاده چالوس» در زیبایی و پیچ در پیچی مانند کند که بالطبع برای اهل زمان شاعر تجربه‌ای شناخته شده است و تأکید بر تجارب فردی و جمعی زمانهٔ شاعر را در خلق تصویر آشکار میکند و مُهر نو بودن را نیز بر آن میزند:

پشت پلکت حبس کردی شور اقیانوس را　　لابلای گیسوانت جاده چالوس را
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۴۳)

این تشبیه خصلت بلاغی را به همراه دارد؛ چرا که «بلاغت در کلام، مطابقت داشتن با مقتضای حال»(خطیب قزوینی، ۱۴۱۳: ۲۰) است که مقتضای حال معاصران و اشتراک در تجارب معاصران در تصویرسازی رعایت شده است.

همچنین زحمتکش با وقوف به مضمون‌پردازیهای کلّی‌گرایانهٔ شعر سنّتی، مجعّد بودن زلف مشعوق را نیز به خاطر مضامین زیادی دانسته که در بطن آن نهفته است و بر این اساس بیان میدارد که شاعر سنّتی نه نگاه شخصی را بلکه مضمون‌یابی را دست به دامن تصویر شده است:

شاعران از موی صاف ولخت کمتر گفته‌اند　　بس که مضمون در دل موی مجعد ریخته
موی از صد دولت آزاد تو بانو سالهاست　　فتنه‌ها در دامن قشر مقیّد ریخته
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۲۳)

بهره گیری از وقایع تاریخی در جهت خلق تصاویر نو

تخیّل زحمتکش، تنگ میدان نبوده و دایرهٔ تخیّلش بسیار گسترده است؛ بر مبنای داشته‌های ذهنی و تجاربی که دارد خاستگاههای متفاوتی را منبع تصویرآفرینی خویش کرده است و تصاویر نو و جدید بسیاری خلق کرده است. برخلاف گذشتگان که تکرار، ویژگی غالبشان در تصویر بود. صور خیال هر شاعر با عالم خلاقیّت هنری او بستگی

مستقیم دارد؛ برای صور خیال محدودیّتی نیست و «صور خیال چیزی نیست که تمام‌شدنی باشد، بیکرانه‌ای است به گستردگی حیات مادّی و حیات ذهنی انسان»(فتوحی،۱۳۸۱: ۱۰۵). گستردگی دامنهٔ دانش و تجربیّات و ذکای هنری شاعر سبب میشود تا توفیق بیشتری در تصویرپردازی داشته باشد. برای زحمتکش اطلاعات او بخصوص اطلاعات تاریخی، مددیار در تصویرآفرینی بوده است. «تاریخ» و «دانش تاریخی» منبع و خاستگاهی برای نو کردن تصویر و نوآوری در تصاویر شاعرانه برای زحمتکش است و او از این ظرفیّت برای نوآوری استفاده‌ای مطلوب کرده است؛ او در بسیاری موارد احساسات عاشقانه، امور شخصی و فردی و اجتماعی و ... را در قالب این دانش تاریخی به زیبایی به مخاطب انتقال داده است. او از کارکرد تشبیه که «عینی کردن امور ذهنی» است در این مورد بهره گرفته است. حمله مغول و تسخیر امپراتوریهای قدرتمند در بیت زیر برای زحمتکش محملی برای خلق تصویری نو شده است. او معشوق مورد علاقهٔ خود را به امپراتوری قدرتمندی مانند میکند که توسط مشتی مغول‌صفت تسخیر خواهد شد و به این شکل معشوق را ترغیب به پذیرش خود میکند:

غرّه مشو این امپراطوری قدرتمند با حمله مشتی مغول تسخیر خواهد شد
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۴۲)

در بیت زیر نیز او خود را به «سقراط» مانند میکند و شاگردانش را دشمنش میداند و به این شکل، حالت خود را با تصویری نو و بدیع، آشکار میسازد.

سقراطم و شاگردهایم دشمنم هستند جز شوکران این درد را دیگر دوایی نیست
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۱۵)

ارگ بم و ویرانی این ارگ که در نتیجه زلزله ۶٫۶ ریشتری در ساعت ۵٫۲۶ دقیقه روز جمعه ۵دی سال ۱۳۸۲ اتفاق افتاد نیز به عنوان واقعه‌ای تاریخی محملی برای بهره‌برداری هنری زحمتکش در خلق تصویر شده است. او خود را به ارگ بم، مانند میکند همانطور که ارگ صبح زود چشم وا کرده و ویرانی خود را به چشم دیده، شاعر نیز صبح از خواب بیدار شده و ویرانی خود را به نظاره نشسته است:

منم‌آن ارگ که از خواب غرور آمیزش چشم واکرده سحرگاه به ویرانی خویش
(همان، ۲۶)

در بیت زیر نیز شاعر این واقعه را دستمایهٔ تصویرپردازی خود کرده و تصویری نو آفریده است:

شبیه ارگ بعد از پنجم دی دلخوش اینم که دیگر بعد از این چیزی نخواهد کرد ویرانم
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۳۸)

«تخت جمشید» نیز به مثابهٔ اثری تاریخی، برای زحمتکش ماده خامی برای تصویرسازی هنری است. او خود را به «تخت جمیشد» ویران مانند میکند همانطور که این اثر در نتیجهٔ غارتگری و هجومها نابود شده شاعر نیز در نتیجهٔ ترک معشوقه‌هایی که داشته ویران شده و به شکسست عاطفی گرفتار شده است:

من تخت جمشیدم که هر کس آمده از راه یک گوشه از ویرانی‌ام را با خودش برده
روزی شکوهی داشتم اما نماند افسوس از آن شکوهم جز ستونهایی ترک خورده
(همان، ۳۳)

واقعهٔ تاریخی حمله آقامحمدخان قاجار به شهر کرمان و محاصرهٔ شهر نیز در بیت زیر زمینه‌ای برای تصویرآفرینی زحمتکش شده است. در توراریخ :«نوشته‌اند آقامحمدخان در بالای کوه دختران ایستاده بود و با دوربین کشتار مردم شهر[کرمان] را تماشا میکرد. سران سلسله زند را در بالای کوه پیش او میبردند و خان قاجار آنها را تحقیر

میکرد. سپس دستور میداد تا گوشهای آنها را ببرند، چشمهایشان را از حدقه خارج کنند و از بالای کوه آنها را به پایین افکنند»(احمدپناهی سمنانی،۱۳۷۲: ۱۸۸). همچنین به کور کردن چشم مردم کرمان چنین اشاره شده است:« آقامحمدخان دستور داد تعداد زیادی از مردم شهر را کور کنند؛ چنان‌که کرمان تا سالها به «شهر کوران» معروف بود»(حاتمی، حسین، دانشنامه جهان اسلام)

هیچ چشمی لایق دیدارگیسوی تو نیست من محمد خانم و این شهر کرمان من است
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۶۶)

وقایع تاریخی معاصر نیز همواره به عنوان مادهٔ خام تصویرپردازی زحمتکش قرار گرفته‌اند. یکی از این وقایع معاصر تلاش پزشکان بر ای جدا کردن دوقلوی به هم پیوسته یعنی لاله و لادن بود. زحمتکش خود را در وابستگی و همچنین معشوق را در وابستگی به خود به این دو مانند میکند و جدایی و فراق را عامل نابودی هر دو میداند. او به این شکل از پدیدهٔ معاصر در جهت تبیین و توضیح رابطه خود و معشوق استفاده کرده و امری انتزاعی را برای هم‌عصرانش ملموس و عینی میکند:

چه فرقی‌میکند دنیا تو راپرداده یا من را جدایی‌حاصلش مرگ است اگر از لاله لادن را
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۱۹)

الهام از اجزاء و عناصر زندگی شهری معاصر و پدیده‌های نوظهور و نوآوری تصویری

یکی دیگر از خاستگاههای نوگرایی تصویری زحمتکش در بهره جستن از عناصر نوظهور و عناصر زندگی معاصر در خلق تصویر است. نیما چنانکه ذکرش رفت همواره توصیه میکرد که «آنطور که میبینید بنویسید»، یعنی بازگو کنندهٔ تجربیّات خود باشید. در واقع او با این توصیه به شاعر معاصر یاد داد که خوب دیدن را جایگزین تقلید و تکرار کند. او بر این بود عینیّت‌گرایی(objectivism) را جایگزین ذهن‌گرایی(subjectivism) کند. عینیّت‌گرایی به دنبال خود تجربه‌گرایی، فردیّت‌گرایی و نگرش شخصی را به ارمغان آورد و تصایر از این رهگذر به سمت و سوی نوگرایی حرکت کرد. این تئوریها به نوبهٔ خود در غزل معاصر نیز مؤثّر افتاد و غزل معاصر که «روحش همه نیمایی»(بهمنی،۱۳۷۷: ۱۵) بود، در زمینهٔ تصویرپردازی شاعرانه از تئوریهای نیما متأثّر شده و گام در مسیر نوگرایی و نوآوری نهاد. زحمتکش به عنوان غزلپردازی نوجو و نوآور، با تکیه بر دید شخصی و با انعکاس تجارب شخصی، تصاویری نو با پدیده‌ها و عناصر زندگی امروزین و شهری ساخت. عناصر امروزین که زحمتکش از آن‌ها به عنوان منبعی برای نوگرایی تصویری خود بهره برده متنوّع و گوناگون‌اند و عناصری چون ایستگاه اتوبوس، پل رهگذر، دستمال کاغذی و ... را شامل میشود. بیشتر شهری‌اند و در این بُعد تصاویر شاعر، رنگ شهری دارند؛ انسان شهری و مدرن امروز میتواند با زحمتکش بیشتر همذات‌پنداری کند؛ چرا که او عناصر روزمره زندگی را اساس تصویرسازی خود قرار داده است. با تکیه بر این عناصر زندگی شهری مدرن است که زحمتکش خود را به «ایستگاهی پیر و تنها» مانند میکند؛ ایستگاهی که عبور هزاران عابر را دیده و به این رسیده که دل به آنها نباید بست:

منم آن ایستگاه پیر و تنهایی که میداند نباید دل سپردن عابران گرم رفتن را
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۲۰)

«پل عابر» نیز از عناصر زندگی شهری است که دستمایهٔ تصویرسازی برای زحمتکش شده و با آن تصویری بی‌بدیل خلق کرده است؛ از نگاه شاعر «پل» بیشتر از هر عنصر شهری دیگری مفهوم گذشتن را درک کرده است؛ بر این اساس بین خود و پل مانستگی ایجاد میکند و بلاغت تصویر به سبب قابل تجربه بودن آن است:

تورا بخشیدم روزی که ازمن رد شدی آری که پلها خوب میفهمند مفهوم «گذشتن» را
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۲۰)

این تصاویر هنری نمودی کامل از بلاغت کلام است؛ چرا که بلاغت «هر آن چیزی است که با آن معنا را به قلب شنونده میرسانی تا همانطور که در وجود خودت جای گرفته است با تصویری مقبول و ارائه‌ای نیکو در وجود او نیز جای گیرد»(العسکری، بیتا: ۱۶) و زحمتکش با این تصاویری که اجزای آن به مخاطب معاصر آشناست، ادارک و تجربه خود را به آسانی در وجود مخاطبش نیز جای میدهد.

«دستمال کاغذی» نیز از عناصر زندگی مدرن است که شاعر در بیت زیر برای بیان حال خود از آن بهره برده است. این تصویر اثباتی به بهترین نحوی توانسته است نگرش شاعر را به مخاطب انتقال دهد و حالت انتزاعی و مجرد را تجسّم بخشیده است و از مهمترین ویژگیهای تصویر که تجسّم‌بخشی است را با خود دارد چرا که «تصاویر باید قابل تجسّم باشند تا خواننده بتواند مقصود و اندیشهٔ شاعر را به خوبی درک کند»(فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۰)

برایت دستمال کاغذی بودم ولی آیا کسی در لحظه بغضت به کار آمد به غیر از من؟
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۴۶)

«عطر» عنصر دیگر حیات معاصر است که در بیت زیر محملی برای تصویرپردازی نوگرایانهٔ زحمتکش شده است. عطر عنصری آشنا برای مخاطب معاصر است و تجارب مشترک بین شاعر و مخاطب در این زمینه وجود دارد و در واقع زحمتکش رعایت حال مخاطب را که ویژگی بلاغی است در تصویرآفرینی داشته است و به همین خاطر است که جذبه و تأثیر تصویرش مضاعف شده است:

تو دریایی و دریا با غباری گل نخواهد شد تو آن عطری که هرگز بوی پیراهن نمیگیرد
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۲۱)

شیشه عطریم و در افسوس بوی رفته را باز برگردان به ما این آب جوی رفته را
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۶۷)

«برج» نیز رهاورد شهرنشینی مدرن است؛ تصویرسازی با برج به این سبب که برای مخاطب امروز عنصری آشناست، خصلت بلاغی دارد و شاعر هر چه بهتر می‌تواند با بهره‌گیری از این پدیده، ذهنیّت خود را به مخاطبش انتقال دهد. در بیت زیر ، زحمتکش برای تبیین حالت خستگی و فروریختگی خود به سبب دلشکستگیهای فراوان از معشوق، خود را به برجی کهنه مانند میکند که دیگر ایستایی و مقاومت ندارد و با پس‌لرزه‌ای ویران میشود. مهمترین کارکرد تشبیه که تجسّم و تجسّد بخشیدن به امر انتزاعی است محقّق شده است:

غرورم را شکستی راحت و هرگز نفهمیدی که برجی خسته با پس‌لرزه‌ای ویرانه خواهد شد
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۱۴)

«سربند» برای سربازان نیز پدیده‌ای نوظهور و جدید است. همچنین لبخند مونالیزا در نتیجهٔ ارتباطات بین‌المللی جدید، برای ایرانیان شناخته شده است و پدیده‌ای است که در دورهٔ معاصر جامعهٔ ایرانی با آن آشنایی یافته است. زحمتکش با دقّت و باریک‌بینی در پدیده‌های نوظهور حیات معاصر از این دو عنصر برای خلق تصویر بهره برده و تصاویری نو و قابل تجربه برای همعصرانش خلق کرده است:

به تو خو کرده‌ام مانند سربازی به سربندش تو معروفی به دل بردن مونالیزا به لبخندش
(همان، ۲۷)

در بیت زیر نیز زحمتکش، خود را به «چایی» مانند میکند که معشوق با او به سردی برخورد کرده و به او بی‌توجّه بوده است.

شبیه چای خود را پیشکش کردم تو با سردی مرا در انتظارت از دهان انداختی رفتی
(همان، ۶۴)

«قلیان» جزء دیگری از زندگی معاصر است؛ قلیان برای عامّه شناخته شده است و تجارب عوام از قلیان سبب میشود تا شاعر این ابزار را به عنوان مشبه‌بهی مطلوب برای حال درونی خود قرار دهد. همانطور که قلیان نخست سوزانده و بعد درمان میکند شاعر اعتقاد دارد که معشوقش و ناز و ادا و جفایش نیز به دنبال خود شفا را در پی دارد:

مثل قلیانی که میسوزاند آرامت کند آنکه زخمم میزند خود نیز درمان من است
(همان، ۶۶)

باریک‌بینی و نازک‌خیالی هندی وار

یکی از گرایشات شناخته شده در غزل معاصر گرایش به سبک هندی است؛ بخصوص تصویرآفرینی به سبک شاعران هندی مورد اقبال قرار گرفته است. در تمایل به سبک هندی بعد از انقلاب می‌آید:«توجّه شعر معاصر به سبک هندی و تلاش و تمایل برای شکل گرفتن در قالب نوع خاصّی از بیان شاعرانه موسوم به طرز خیال، در نخستین دهۀ پس از انقلاب چنان رونقی می‌یابد که برخی، سالهای میانی دهۀ شصت را سالهای تسلّط سبک هندی بر ذهن و زبان شعر معاصر میدانند»(سنگری، ۱۳۸۰: ۲/ ۶۴)

این روند با شکل‌گیری غزل نو و غزل متعهّد به حاشیه رفته اما «گرایش به غزل سبک هندی در غزل دفاع مقدّس و غزل دهۀ هشتاد و نود نیز باز رواج و سامانی فراگیرتر یافت»(زرقانی، ۱۳۹۵: ۱۴۳/ روزبه، ۱۳۷۹: ۱۳۳). یکی از مهمترین ویژگیهای غزل سبک هندی«نازک‌خیالی و نازک‌اندیشی» و تلاش برای خلق تصاویر غریب و ناشناخته بود.

شاعران معاصر بخصوص غزلسرایانی چون فاضل نظری، سعید بیابانکی.. شیفته تصویرآفرینی شاعران سبک هندی‌اند و چون آنان نازک‌خیال و باریک‌اندیش‌اند؛ چرا که تصاویر ارائه شده خصلت زیبایی‌شناسانه دارند و «دلدادگی به نازک خیالیها و مضمون‌پردازیهای سبک هندی نتیجۀ رسوخ نگاهی زیبایی‌شناسانه از ین دست به شعر در دوره معاصر است»(غلامی، ۱۳۹۶: ۸۶)

در ویژگیهای سبک هندی میآید شاعران سبک هندی مضمونی نگفته رها نکرده‌اند و آن اندازه باریک‌بین و دقیق در تصویر بودند که از هر پدیده‌ای تصویر و مضمونی خلق کرده‌اند. فی‌المثل شیرعلی‌خان لودی میسراید:

اهل دانش جمله مضمونهای رنگین بسته‌اند هست مضمون نبسته بند تنبان شما
(شیرعلی‌خان لودی، ۱۳۷۷: ۷۱)

یا صائب میسراید:

بخیه کفشم اگر دندان‌نما شد عیب نیست خنده میآرد همی بر هرزه‌گردیهای من
(نقل از دشتی،۱۳۶۴: ۱۱۴)

در شعر زحمتکش نیز این باریک‌بینی و نازک‌خیالی سبک هندی در پاره‌ای موارد دیده میشود و برخی تصاویر او ریشه در این نازک‌خیالی هندی‌وار دارد. او نیز باریک‌بین و موشکاف برای نوگرایی تصویری در جستجوی تصاویر

غریب و نو است. این نازک‌خیالی سبب میشود او حال خود را شبیه به شانه‌ای بداند که در خم زلف معشوق راه خود را گم کرده است :

حالم شبیه شانه بیچاره‌ای است که در لابلای موی تو گم کرده راه را
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۵۳)

دقّت در جزئیات سبب شده او تصویری هنری از «هزاری بیگوشه» خلق کند؛ هزاری وقتی که عدد گوشه‌اش بیفتد بی‌اعتبار است. شاعر نیز خود را چون هزاری بیگوشه‌ای میداند و از اینکه معشوق با این حال، سرسری هم او را میشمارد بر خود میبالد.

منم هزاری بیگوشه ای که در کف توست تو سرسری هم اگر میشماری‌ام عشق است
(همان، ۶۱)

در بیت زیر نیز نگاه تیزبین شاعر و نکته‌سنجی و باریک‌بینی او سبب شده است تا «نجّار» مادۀ خامی برای تصویرسازی او قرار بگیرد؛ حال آنکه این باریک‌بینی هندی‌وار را در شعر کمتر شاعری میتوان سراغ گرفت. شاعر خود را به نجّار پیری مانند میکند که آخر عمری عصایی نیز برایش باقی نمانده است.

نجّار پیری هستم و این آخر عمری حالا که محتاج عصا هستم عصایی نیست
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۱۶)

دقّت و باریک‌بینی زحمتکش در پدیده‌های اطراف عامل خلق تصاویری نو و بدیع شده است؛ «پیوند درخت» و تصویرسازی با آن در بیت زیر مورد توجّه قرار گرفته است؛ شاعر با الهام از این پدیدۀ عینی که پیوند عامل هر چه پربارتر شدن درخت میشود از معشوق نیز میخواهد که با او بودن را برای خود سرباری به حساب نیاورد؛ بلکه این پیوند و با هم بودن عامل همافزایی و خیر برای دو طرف میگردد.

مرا سربار خود میبینی و دیگر نمیبینی درخت میوه را پربار خواهد کرد پیوندش
(همان، ۲۷)

زحمتکش در برخی موارد مضمونساز و نکته‌سنج است و برخی غزلهایش مجموعه‌ای زیبا از تصاویر و مضامین نو است. در غزل «مونالیزا»(همان، ۲۷-۲۸) با تصاویر نو و مضمونسازی هندی‌وار برخورد میکنیم که در هر بیت شاعر تصویری نو و بدیع آورده است و مرکز ثقل هنر شاعرانه تصویر و مضمون بوده است. تصاویر نو و بدیع در این غزل نشان از باریک‌بینی و دقّت شاعر در پدیده‌های اطراف و کمک گرفتن از آن در تصویرسازی دارد؛ در مصراع اول بیت زیر، دلبستگی سرباز به سربندش طرف تشبیه قرار گرفته و در مصراع دوم مونالیزا و لبخندش سوژه‌ای برای شاعر در خلق تصویر شده است. شاعر خو کردن خود به معشوق را به خو کردن سرباز به سربندش و معروف بودن معشوق به دل کندن را به معروف بودن مونالیزا و لبخندش مانند کرده است:

به تو خو کرده‌ام مانند سربازی به سربندش تو معروفی به دل بردن مونالیزا به لبخندش
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۲۷)

در سبک هندی «خیالهای نازک و دقّت در ذرات و جزئیات نازک هستی فزونی گرفت»(فتوحی، ۱۳۹۹: ۲۱۹)، جزئیترین پدیده‌ها همچون«بند تنبان»،«بخیه کفش» و ... مایۀ خلق مضمون و تصویر شد؛ زحمتکش نیز جزئی‌نگر است؛ «بند کفش» و خلق تشبیهی تمثیلی او را به باریک‌بینی سبک هندی نزدیک میکند:

گریزی نیست‌جز راه‌آمدن با مردم پابند همیشه کفش، تقدیرش گره خوردست با بندش
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۲۸)

او برای عینی کردن حال درون خود در بیت زیر نیز دست به دامن تصویری ملموس با الهام از پدیده‌های عینی حیات گرفته است. او حال خود به سبب از دست دادن معشوق را به حال مردی که شاهد اعدام فرزندش بوده مانند میکند و به این شکل تلاش دارد شدّت حزن و درد خود را عینیّت بخشد:

چه حالی‌داشتم با رفتنت؟سربسته میگویم شبیه حال مردی شاهد اعدام فرزندش
(همان، ۲۸)

باریک‌بینی شاعر و جستجوی تصاویر نو و بکر سبب شده اطلاعات علمی شاعر نیز در خدمت تصاویر شاعرانه قرار گیرد. او در بیت زیر از دانش ریاضی برای بیان و تفهیم موضوع مورد نظر خود بهره برده است. او در این مورد که یک مضربی جز خودش ندارد، بر این است که بین مردم مثل و مانندی برایش پیدا نمیشود و به این شکل از معشوق میخواهد تا او را ترک نکند.

بین مردم مثل من پیدا نخواهد شد نگرد یک ندارد جز خودش مضرب نمیفهمی چرا
(همان، ۴۶)

تصاویر کلیشه‌ای از «عشق» نیز در ادب فارسی بسیار است؛ ولی زحمتکش با وقوف به خصلت تأثیرگذاری سخن آشنایی‌زدایی شده، از این تصاویر کلیشه‌ای گذشته و با نگاهی باریک‌بین و دقیق و با تکیه بر تجربه‌گرایی «عشق» را به «دبیر پیر» مانند میکند که امتحان خودش را به هیچ وجه به خاطر اشک دانش‌آموزان آسان نمیگیرد.

عشق این دبیر پیر با یک قطره اشک ما این امتحان سخت را آسان نمیگیرد
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۳۹)

نکته‌سنجی و باریک‌بینی به شیوهٔ سبک هندی در بیت زیر نیز نمود دارد؛ عناصر ملموس و جاندار حیات، محملی برای تصویرپردازی زحمتکش شده است. او در بیت زیر برای عینی کردن مفهومی ذهنی، دست به دامن تصویر شده است. او بر این است که عمر خود را با درد به سر برده است؛ همچنانکه پیرمردی با درد زانو خو گرفته و مأنوس شده باشد. او به این شکل، دردش را ملموستر کرده است و در عین حال تصویری بکر و بدیع خلق کرده است که ریشه در باریک‌بینی و دقّت او در عناصر زندهٔ حیات دارد.

با درد دوری روزگارم را به سر بردم چون پیرمردی خوگرفته درد زانو را
(همان، ۵۱)

نوگرایی تشبیه با کاربست باورها و اعتقادات مذهبی

زحمتکش یکی از غزل‌پردازانی است که گرایشات مذهبی و اعتقادی در شعر او آشکار است. او را میتوان از قشر شاعران مقیّد و مذهبی معاصر دانست و کاربرد تعبیراتی چون بانو، قشر مقیّد، مسجد و ... همه نشان رویکرد مذهبی شاعر و تلاش برای ورود خودآگاه عناصر مذهبی به شعر است. نگرش مذهبی شاعر در تصویرآفرینی‌اش نیز مشهود است. چرا که« ایدئولوژی نه تنها «چه گفتن» ما را تحت کنترل دارد بلکه«چگونه گفتن» را نیز سازماندهی میکند»(فتوحی،۱۳۹۰: ۳۴۵) و تصویر به مثابهٔ بخشی از بیان، متأثّر از ذهنیّت و ایدئولوژی شاعر است. بر این اساس، دانش مذهبی و اطلاعات دینی زحمتکش در تصویر نیز ظرفیتی برای خلق تصاویر نو با الهام از عناصر اعتقادی و مذهبی فراهم کرده است و به برخی از تصاویر او رنگ مذهبی بخشیده است که در شعر کمتر شاعری اثری از آن میتوان یافت.

در بیت زیر زحمتکش از اعتقادات مذهبی در جهت تفهیم مطلب و تبیین موضوع بهره برده است و امر ذهنی را به این واسطه، حسّی کرده است و از کارکرد ارکان مذهبی در حسی کردن امر انتزاعی سود جسته است. او بر این

باور است که با پایان یک سوره، سوره دیگری آغاز میشود که با «بسم الله» شروع میشود؛ در آغاز هر عشق نیز دلتنگی عشق قبلی بالطبع وجود دارد و روح را میآزارد:

پایان با هم بودن آغازی به «دلتنگی» است در آخر هر سوره بسم الله میآید
(زحمتکش، ۱۳۹۲: ۵۸)

نگرش مذهبی شاعر و دقّت و باریک‌بینی او در عناصر زندگی امروزین و باورهای دینی و مذهبی سبب خلق تصویری نو شده است. شاعر با وقوف به این اعتقاد مذهبی که همواره مسافران در مساجد بین راهی، نماز را شکسته میخوانند خود را به مسجدهای متروک میان جاه مانند میکند و به این شکل با الهام از خاستگاه مذهبی در تصویر نوآوری میکند.

هیچکس هرگز نماز کاملی در من نخواند مثل مسجدهای متروک میان جاده‌ام
(زحمتکش، ۱۳۹۸: ۱۲)

در بیت زیر نیز باوری مذهبی خاستگاه تصویر نو بوده است؛ نو بودن تصویر برگرفته از اعتقادات مذهبی شاعر است.

دست گدایی پیش هر کس بردم الا او ما را قنوتی هست اما ربنایی نیست
(همان، ۱۶)

در بیت زیر نیز شاعر از عقیده‌ای دینی در جهت تبیین امر مورد نظر خود بهره برده است؛ او بر این است که گاه دین عامل دلسنگی است و قشریگری دینی عامل بیرحمی میشود همانطور که حاجیان را هیچ رحمی به قربانی خودشان نیست.

گاه دین باعث دلسنگی ما آدمهاست حاجیان رحم ندارند به قربانی خویش
(همان، ۲۶)

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ پژوهش حاضر نشان از آن دارد که زحمتکش شاعری نوآور و نوجو در تصاویر شعری است و میتوان گفت که یکی از مهمترین نوآوریهای او در تصویر شعری اتفاق افتاده است. در شعر او کمتر میتوان با تصاویر تکراری و کلیشه‌ای سنگ شده غزل سنّتی برخورد کرد و او نمایندهٔ احساس و نگاه خود در خلق تصویر است. منابع الهام او و خاستگاههایش در نوآوری تصویر متعدّد و متنوّع است. تصویری که او از جمالشناسی معشوق و اجزاء زیبایی او ارائه میدهد تصویری نو و شخصی است و تصویرگری او در این مورد تابع سنّت و کلّی و ذهنی نیست. تصاویری که مرتبط با جمالشناسی معشوق در شعر او آمده نو و بدیع بوده و در سنّت غزلسرایی مثل و مانندی ندارد؛ وقایع تاریخی و دانش تاریخی در خلق تصاویر نو به یاری شاعر میآید و او با ذکاوت تمام، منظور و مقصود خود را در آیینهٔ تصاویر الهام گرفته از تاریخ و وقایع تاریخی بیان میکند. در واقع او تاریخ و عناصر تاریخی را در خدمت زیبایی‌شناسی شعر خود به کار گرفته و در بلاغت کلام خویش از این عناصر تاریخی بهره میبرد و آن را به عنوان خاستگاهی در نوآوری تصویری به کار میگیرد. همچنین پدیده‌های مدرن، اجزاء و عناصر و اشیاء روزمره زندگی معاصر، اجزاء تصاویر هنری نو او قرار میگیرد و او با نگاهی نوگرا در خلق تصویر عناصر امروزین را که در دسترس گذشتگان نبوده مادهٔ خامی برای خلق تصاویر نو قرار میدهد. بهره‌گیری از باورهای مذهبی شیعی که در گذشته مغفول بوده عاملی دیگر در نوآوری تصویری زحمتکش شده است. همچنین او دقّت و باریک‌بینی و نازک‌خیالی را از شاعران سبک هندی به ارث برده است و همچون آنان با دقّت در پدیده‌های اطراف تصایری بی‌بدیل خلق کرده است. مجموعه این عوامل سبب میشود تا نو بودن به مثابهٔ مهمترین ویژگی تصاویر غزل زحمتکش جلوه نماید.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالۀ دورۀ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ارومیه استخراج شده است. آقای دکتر برات محمدی راهنمایی این رساله را بر عهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. خانم فرین قره‌باغی به عنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر سیف‌الدین آب‌برین به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان مقاله بر خود لازم میدانند مراتب تشکر و تقدیر خود را از گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ارومیه و همچنین سردبیر محترم و فرهیخته نشریه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام کنند.

عدم تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدۀ نویسندۀ مسئول(دکتر برات محمدی) است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Al-Askari, A. H. (No date). *Al-Senaatin*. edited by Ali Muhammad Al-Bajawi. Mohammad Abolfazl Ibrahim. published by Isa al-Bas al-Halabi and his partners.

Bahmani, M. A. (1998). *Sometimes I miss myself*. Volume 2. Tehran: Darinoosh.

Farshidord, Kh. (1994). *About Literature and Literary Criticism*. Tehran: Amir Kabir Publication.

Futuhi, M. (2006). *Image Rhetoric*. Tehran: Sokhn Publication

_____. (2011). *stylistics (theories, approaches and methods).* Tehran: Sokhn Publication.

_____. (2011). "portrait of imagination". *Literature and Human Sciences Journal of Tabriz university*. 45(185) . Pp.103-133.

_____. (2019). "boiling of existance in Indian style". *Literature and Human Sciences Journal of Tabriz university*. 73(242) . Pp.217-238.

Gholami,h.rezayi.m.(2013)."likened and images of the beloved face in contemporary female poets and its difference from other periods". *journal of the stylistic of persian poem and prose.6(3).* Pp. 353-368

Gholami, M. (2016). "Contemporary Poetry Approaches in Indian Style". *Journal of literary arts*. 9(3) . Pp.79-92.

Hasanli, K. (2013). *types of innovation in Iranian contemporary poetry*. Tehran: sales Publication.

Khatib Qazvini, J.M. (1992). *Al-Aydah in the Sciences of Rhetoric*, Research by Ibrahim Shams al-Din, Beirut: Dar al-Katb al-Alamiya.

lewis, c.(1966). *the poetic image*.london: jonathan

Nimayoshij (2006). *about the art of poetry and poetry*. by Siros Tahbaz. Tehran: Negah Publication.

Rouzbeh, M. R.(2000), *the evolution of Ghazal from constitutionalism to the Islamic revolution*. Tehran: Rozenh Publication.

Sangri, M. R. (2010). *review of the literature of sacred defense poems*, Tehran: Palizban Publication.

Shafiei Kodkani, M. R. (1970). *Imaginary in Persian poetry*. Tehran. Nil Publications.

Shafi'i Kodkani, M.R.(2001). *Periods of Persian poetry from constitutionalism to the fall of the monarchy*. Tehran: Sokhn Publication.

Yousefi, Gh. (1982). Golden paper, Tehran: elmi Publication.

Zarkani, M. (2015). *Perspective of contemporary Iranian poetry in the 20th century*. third edition. Tehran: sales publication.

Zhamtekash, H. (2018). *Returned from love (barghashte az Eshgh) (ghazal collection)*. 6th edition, Karaj: Shani Publishing House.

_____. (2012). *Indiscreet(Namahramaneh) (Gazal collection).* Karaj: Shani publishing house.

فهرست منابع فارسی

بهمنی، محمدعلی.(۱۳۷۷). *گاهی دلم برای خودم تنگ میشود*. ج۲. تهران: دارینوش

حسنلی، کاووس.(۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*. تهران: ثالث

خطیب قزوینی، جلال الدین محمد بن عبدالرحمن.(۱۴۱۳ق). *الایضاح فی علوم‌البلاغه*. تحقیق ابراهیم شمس الدین. بیروت: دار الکتب العلمیه

روزبه، محمدرضا.(۱۳۷۹). *سیر تحوّل غزل از مشروطیّت تا انقلاب اسلامی*. تهران: روزنه

زحمتکش، حسین.(۱۳۹۲). *نامحرمانه(مجموعهٔ غزل)*. چ۲. کرج: نشر شانی

زحمتکش، حسین.(۱۳۹۸). *از عشق برگشته(مجموعه غزل)*. چ۶. کرج: نشر شانی

زرقانی، سید مهدی.(۱۳۹۵).*چشم‌انداز شعر معاصر ایران در قرن بیستم*. چ سوم. تهران: نشر ثالث

سنگری، محمدرضا.(۱۳۸۰). نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس. تهران: پالیزبان

شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: سخن

_____.(۱۳۴۹). *صور خیال در شعر پارسی*.تهران: انتشارات نیل

العسکری، ابوهلال(بیتا). *الصناعتین*. تصحیح علی محمد البجاوی. محمد ابوالفضل ابراهیم: نشر عیسی الباس الحلبی و شرکائه

غلامی، حمیده. رضایی، مهدی.(۱۳۹۲). «مشبه‌به‌ها و تصاویر چهرهٔ معشوق در شعر شاعران زن معاصر و تفاوت آن با دیگر دوره‌ها»،*مجلهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)*، سال ششم، شمارهٔ سوم،پاییز ۱۳۹۲، شماره پیاپی۲۱: صص۳۶۸-۳۵۳

غلامی، مجاهد.(۱۳۹۶). «رویکردهای شعر معاصر به سبک هندی». *مجلهٔ فنون ادبی*. سال نهم، شماره ۳. پاییز ۱۳۹۶:صص ۹۲-۷۹

فتوحی ، محمود.(۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. چ۱. تهران: سخن

_____.(۱۳۸۱). «تصویر خیال». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*. سال ۱۳۸۱. دورهٔ ۴۵. شمارهٔ ۱۸۵: صص۱۳۳-۱۰۳

_____.(۱۳۹۹). «جوشش هستی در سبک هندی». *نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز*. سال۷۳. شمارهٔ ۲۴۲. پاییز و زمستان ۱۳۹۹:صص ۲۳۸-۲۱۷

_____.(۱۳۹۰). *سبک‌شناسی(نظریّه‌ها، رویکردها و روشها)*. سخن، تهران: ۱۳۹۰

فرشیدورد، خسرو.(۱۳۷۳). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. دو جلـد . تهران: انتشارات امیرکبیر

نیمایوشیج.(۱۳۸۵). دربارهٔ هنر شعر و شاعری. به اهتمام سیروس طاهباز. تهران: نگاه

یوسفی، غلامحسین.(۱۳۶۱). کاغذ زر. چ۱. تهران: علمی

lewis , c.(1966).*the poetic image*.london.jonathan

معرفی نویسندگان

فرّین قره‌باغی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.
(Email: *farrin.gharabaghi@gmail.com*)
(ORCID: 0009-0004-6200-4485)

برات محمدی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.
(Email: *Barat.mohammadi@iau.ac.ir* :نویسنده مسئول)
(ORCID: 0000-0002-5138-6391)

سیف‌الدین آب‌برین: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.
(Email: *abbarin@iaurmia.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0003-0837-2370)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Farrin Gharabaghi: Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran.
(Email: *farrin.gharabaghi@gmail.com*)
(ORCID: 0009-0004-6200-4485)

Barat Mohammadi: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran.
(Email: *Barat.mohammadi@iau.ac.ir*: Responsible author)
(ORCID: 0000-0002-5138-6391)

Seifuddin Abbrin: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran.
(Email: *abbarin@iaurmia.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0003-0837-2370)