بلاغت تصویر

دکتر محمود فتوحی رودمعجنی

سرشناسه : فتوحی رودمعجنی، محمود، ۱۳۴۳ -
عنوان و پدیدآور : بلاغت تصویر / محمود فتوحی رودمعجنی
مشخصات نشر : تهران: سخن، ۱۳۸۵.
مشخصات ظاهری : ۴۶۴ ص.
شابک : 978 - 964 - 372 - 215 - 9
یادداشت : فیپا.
یادداشت : کتابنامه: ص. ۴۴۹-۴۶۴.
یادداشت : نمایه.
موضوع : بلاغت تصویر.
موضوع : تصویر شعری.
رده‌بندی کنگره : ۱۳۸۵ ۹۰۴۱ب ۷ ص / BP ۲۸۱
شماره کتابخانه ملی : ۳۹۲۴۳ / ۸۵م.

انتشارات سخن

خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، خیابان وحیدنظری شماره‌ی ۴۸

◇

بلاغت تصویر

دکتر محمود فتوحی رودمعجنی

چاپ دوم : ۱۳۸۹

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

حروفچینی: گنجینه

لیتوگرافی: صدف

چاپ: گلرنگ یکتا

◇

حق چاپ و نشر محفوظ است.

مرکز پخش: انتشارات علمی ـ خیابان انقلاب ـ مقابل دانشگاه تهران

شمارهٔ ۱۲۲۴ تلفن: ۶۶۴۶۵۹۷۰ـ۶۶۴۶.۶۶۷

شابک ۹ ـ ۲۱۵ ـ ۳۷۲ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸ ISBN 978 - 964 - 372 - 215 - 9

فهرست

سرسخن ۱۹

پیشگفتار ۲۱

۱. ماهیت تصویر شعری ـ کلّیات تعاریف، طبقه‌بندیها ۳۵

۱. تصویر چیست؟ ۳۷

۲. معنای لغوی ایماژ ۳۸

۳. تصویر از دیدگاه منتقدان قدیم ۳۹

۴. تصویر در زبان فارسی ۴۱

۵. تصویر در نقد جدید ۴۱

۶. اقسام تصویر ۴۶

۱.۶) تصویر از نظر واقعیت و مجاز ۴۷

۱.۱.۶) تصویر زبانی (واقعی) ۴۷

۲.۱.۶) تصویر مجازی ۵۲

۳.۱.۶) ساختار تصویر مجازی ۵۵

۲.۶) کارکرد تصویر ۵۸

۱.۲.۶) تصویر اثباتی ۵۸

۲.۲.۶) تصویر اتّفاقی ۶۰

۳.۶) برونگرایی و درونگرایی در تصویر ۶۲

۱.۳.۶) تصویر سطح ۶۳

۲.۳.۶) تصویر اعماق ۶۴
۷. عاطفه در تصویر ۶۷
۱.۷) نسبت شاعر با شیء ۷۰
۱.۱.۷) وصف ۷۰
۲.۱.۷) همدلی ۷۱
۳.۱.۷) یگانگی ۷۳
۴.۱.۷) حلول ۷۴
۸. نگرش و تصویر ۷۶

۲. تصویر جهان حس ـ کلاسیسم ۸۱
۱. نگرش سنّتی ۸۳
۱.۱) تناسب و هماهنگی ۸۴
۲.۱) تقلید ۸۴
۳.۱) وضوح و روشنی ۸۵
۴.۱) حقیقت‌نمایی ۸۶
۵.۱) تقابل صورت و معنا ۸۶
۲. کارکرد تصویر در شعر قدیم ۸۹
۱.۲) توضیح و تأکیدِ معنا ۸۹
۱.۱.۲) ارزش تشبیه ۹۰
۲.۱.۲) ارزش استعارهٔ کلاسیکی ۹۲
۲.۲) آرایش و تزیین سخن ۹۶
۳. مبانی نظری تصویر در شعر قدیم ۹۸
۱.۳) معرفت حسّی ۹۹
۲.۳) توصیف تجربه ۱۰۰
۳.۳) نمایش مستقیم ۱۰۳
۴.۳) اصالت زیبایی مطلق ۱۰۴
۴. تصویر در بافت کلام ۱۰۶

۳. تصویر جهان احساس ـ رمانتیسم ۱۱۳
۱. مختصری دربارهٔ رمانتیسم ۱۱۵
۲. رمانتیسم ایرانی ۱۱۸
۳. ماهیت تصویر رمانتیک ۱۲۲
۱.۳) استحالهٔ شاعر در طبیعت و اشیا ۱۲۳
۲.۳) سایه‌واری تصویر ۱۲۹
۱.۲.۳) مکان در شعر رمانتیک ۱۳۱
۲.۲.۳) زمان در شعر رمانتیک ۱۳۲
۳.۳) پویایی و بالندگی ۱۳۴
۴.۳) فردیت در تصویر ۱۳۹
۴. تصویر رمانتیک در بافت ۱۴۲
۱.۴) پیوستگی تصاویر ۱۴۳
۲.۴) بالندگی تصاویر ۱۴۴
۵. کارکرد تصویر رمانتیک ۱۴۶
۱.۵) تأثیر در احساس ۱۴۷
۲.۵) دلالت ضمنی ۱۵۱
۳.۵) همزادی با احساس و معنی ۱۵۲
۶. رمانتیسم و قطب استعاری زبان ۱۵۴
۷. تفاوتهای تصویر کلاسیک و رمانتیک ۱۵۷

۴. تصویر جهان جان ـ سمبولیسم ۱۵۹
۱. ماهیت تصویر نمادین ۱۶۳
۱.۱) گنگی ذاتی ۱۶۴
۲.۱) اتّحاد تجربه و تصویر ۱۶۵
۳.۱) چندمعنایی یا بی‌معنایی ۱۶۶
۴.۱) معرفت شهودی و باطنی ۱۷۲
۵.۱) تناقض ۱۷۵

۱.۶) تأویل‌پذیری ۱۷۶
۲. کارکرد تصویر نمادین ۱۷۸
۱.۲) نمایش کل به وسیلهٔ جزء ۱۷۸
۲.۲) گذرگاه ورود به عالم باطن ۱۸۰
۳.۲) سرچشمهٔ آگاهی ۱۸۱
۴.۲) القاکنندهٔ احساس ۱۸۲
۵.۲) نظام‌دهندهٔ افکار و احساسات ۱۸۲
۳. فرق استعاره و نماد ۱۸۳
نماد ادبی و اقسام آن ۱۸۹
۱. خاستگاه نماد ۱۹۰
۱.۱) طبیعت ۱۹۰
۲.۱) آیین‌های ملّی و اساطیری ۱۹۱
۳.۱) دین و مذهب ۱۹۲
۲. ابداع و تداول نماد ۱۹۳
۱.۲) نماد ابداعی ۱۹۳
۲.۲) نماد مرسوم ۱۹۳
۳. تأثیر و پویایی نماد ۱۹۴
۴. قلمرو معنایی نماد ۱۹۵
۱.۴) نمادگرایی انسانی ۱۹۶
۲.۴) نمادگرایی آرمانی ۱۹۶
۵. تصویر نمادین در بافت شعر ۱۹۷
۱.۵) نماد خرد ۱۹۷
۲.۵) کلان نماد (تکرار شونده) ۱۹۹
۳.۵) نماد اندامیک ۲۰۴
سمبولیسم عرفانی ۲۱۰
۱. زبان تصوف ۲۱۱
۱.۱) اصطلاحات رسمی صوفیان ۲۱۱

۲.۱) تصویرهای نمادین صوفیان ۲۱۳
۲. فردیت در تصویرهای صوفیان ۲۱۶
۳. شرح و تفسیر نمادهای عرفانی ۲۱۸
۴. ابداع و سنّت در نمادگرایی عرفانی ۲۲۳
۴.۱) سنایی، پیشتاز نمادگرایی در شعر عرفانی ۲۲۴
۲.۴) سمبولیسم عطّار ۲۲۹
۳.۴) سمبولیسم مولوی ۲۳۳
۴.۴) سمبولیسم حافظ ۲۳۷
۵. زیبایی‌شناسی تصویر صوفیانه ۲۴۰
نمادگرایی در شعر نو ایرانی ۲۴۳
تفاوت نمادپردازی عرفانی و سمبولیسم اجتماعی ۲۴۴
تمثیل ـ تصویر تجربه‌های عقلانی ۲۴۸
۱. تمثیل و اسطوره ۲۴۸
۲. تمثیل در خطابه‌های یونانی ۲۴۹
۳. تمثیل در ادبیات دینی ۲۵۰
۴. تمثیل در بلاغت اسلامی ۲۵۳
۵. تمثیل داستانی ۲۵۸
۶. محتوای تمثیل ۲۶۲
۱.۶) تمثیل اخلاقی ۲۶۲
۲.۶) تمثیل سیاسی تاریخی ۲۶۲
۳.۶) تمثیل اندیشه ۲۶۳
۴.۶) تمثیل رمزی ۲۶۴
۵.۶) تمثیل رؤیا ۲۶۵
۷. تمثیل از لحاظ صورت ۲۶۷
۱.۷) مثل ۲۶۷
۲.۷) اسلوب معادله ۲۶۸
۳.۷) حکایت حیوانات ۲۶۸

۴.۷) حکایت انسانی ۲۶۹
۵.۷) مثالک ۲۶۹
۸. فرق تمثیل و استعاره ۲۷۰
۹. فرق تمثیل و نماد ۲۷۱
۱۰. کارکرد تمثیل ۲۷۳
۱۱. تمثیل در تاریخ ادبیات ۲۷۳
اسطوره ـ تصویر استمرار جهان ۲۷۶
۱. تصویرسازی با عناصر اساطیری ۲۷۸
۲. اسطوره‌آفرینی ۲۸۶
۱.۲) اسطوره‌های نیما ۲۸۹
۲.۲) اسطوره‌های شاملو ۲۹۲
۳.۲) اسطوره‌های شفیعی‌کدکنی ۲۹۴

۵. تصویر جهان رؤیا و ناخودآگاه ـ سوررئالیسم ۲۹۵
۱. سوررئالیسم ۲۹۷
۲. سابقهٔ تاریخی تصویرگری رؤیا و ناخودآگاه ۲۹۸
۳. مبانی نظری تصویر سوررئال ۳۰۱
۱.۳) واقعیت برتر ۳۰۲
۲.۳) نُقطهٔ عُلیا ۳۰۳
۳.۳) امر شگفت ۳۰۴
۴.۳) تصادف ۳۰۵
۵.۳) انقلاب دایم ۳۰۵
۶.۳) زیبایی تشنّج‌آور ۳۰۶
۴. منبع معرفتی سوررئالیسم ۳۰۷
۱.۴) ضمیر ناخودآگاه ۳۰۷
۲.۴) لحظهٔ روانی ۳۰۸
۳.۴) رؤیا و خواب ۳۰۹

۴.۴) عشق ۳۰۹
۵.۴) جذبه و جنون و تخدیر ۳۱۰
۶.۴) نگارش خودکار ۳۱۰
۵. ماهیت تصویر سوررئال ۳۱۲
۱.۵) زیبایی‌شناسی تصویر سوررئال ۳۱۴
۲.۵) نقد تصویر سوررئال ۳۱۵
۶. کارکرد تصویر سوررئال ۳۱۵
۱.۶) کشف و آفرینش ۳۱۶
۲.۶) آزادی و رهایی ۳۱۷
۳.۶) شگفت‌آفرینی و حیرت ۳۱۸
۴.۶) تغییر درک ما از واقعیت ۳۱۹
۵.۶) بازیابی ترس گرانبها ۳۱۹
۷. تصویر سوررئال در بافت و متن ۳۲۰
۱.۷) فضای گسسته ۳۲۰
۲.۷) پیوند آزاد ۳۲۱
۳.۷) تعارض و تناقض ۳۲۲
۴.۷) شناوری میان مجهولها ۳۲۲
۸. سوررئالیسم و قطب فراواقعی زبان ۳۲۳
۹. ارزش متن سوررئالیستی ۳۲۴
تصویر متناقض‌نما (پارادوکس) ۳۲۶
۱. ماهیت پارادوکس ۳۲۶
۲. زیبایی‌شناسی تصویر پارادوکسی ۳۲۹
۳. پارادوکس در زبان فارسی ۳۳۰
۴. پارادوکس در لغز و چیستان ۳۳۴
مولوی و بوطیقای سوررئالیستی ۳۳۷
۱. بوطیقای سوررئالیستی مولوی ۳۳۸
۱.۱) نگارش خودکار ۳۳۹

۱.۲) جنون، مستی، بیخودی ۳۴۰
۱.۳) حیرت و جستجوی امر شگفت ۳۴۱
۱.۴) عشق و آزادی ۳۴۲
۱.۵) شعله‌واری بیان ۳۴۲
۱.۶) جهان غیب نقطهٔ عُلیای مولوی ۳۴۳
۱.۷) نامحرمی و نارسایی زبان ۳۴۳
۱.۸) تازگی و نوشوندگی ۳۴۴
۲. شیوهٔ سوررئالیستی در آفرینش شعری ۳۴۵
بوطیقای سوررئالیستی بیدل دهلوی ۳۵۵
۱. بیدل و سوررئالیسم ۳۵۵
۲. بوطیقای بیدل ۳۵۸
۱.۲) حیرت ۳۵۹
۲.۲) دهشت و اضطراب ۳۶۱
۳.۲) اصالت وهم ۳۶۲
۴.۲) دگردیسی دایم جهان ۳۶۵
۵.۲) نفی زبان ۳۶۶
۶.۲) نگارش پریشان ۳۶۷
۳. زبان پارادوکسی ۳۷۰
۴. ساختار تصویر بیدل ۳۷۱
۵. تصویر در بافت ۳۷۴
۶. اعتراف بیدل به دشواری درک تصویرهایش ۳۷۶
بوطیقای سوررئالیستی سپهری ۳۷۷
۱. خواب و رؤیا ۳۷۸
۲. لحظهٔ روانی ۳۸۰
۳. نوسازی ادراک با عادت‌شکنی ۳۸۱
۴. فروپاشی ابعاد ۳۸۳
۵. از وحشت تا هراس شفّاف ۳۸۴

۶. ساختار تصویر ۳۸۶
۷. تصویر در بافت شعر سپهری ۳۸۸
۸. خلق واقعیت برتر ۳۸۹

۶. تصویر برای تصویر ـ ایماژیسم ۳۹۱
۱. تصویر برای تصویر ۳۹۳
۲. تصویرگرایی انگلو ـ آمریکایی ۳۹۳
۳. بیانیهٔ تصویرگرایان ۳۹۷
۴. ماهیت تصویر ایماژیستی ۳۹۸
۱.۴) صراحت تند ۳۹۹
۲.۴) فشردگی ۴۰۱
۳.۴) طبیعی‌بودن ۴۰۳
۵. مبانی معرفتی تصویرگرایان ۴۰۵
۶. کارکرد تصویر ۴۰۶
۷. نقد روش ایماژیست ۴۰۷
۸. اصالت تصویر در زبان فارسی ۴۰۷

۷. شعر بی‌تصویر ۴۱۷

فهرست‌ها ۴۲۷
نمایه ۴۲۹
منابع فارسی و عربی ۴۴۵

سرسخن

معرفت کز اصطلاح ما و من جوشیده است
غفلت است اما تو آگاهی توهّم کرده‌ای

این بیت را خطاب به‌این قلم آوردم که به‌وسوسه‌ای هفت ساله، مستغرق دریای خیال و صورتهای محالم کرد و در این مدت، مدام در گوشم این سخن ابونواس اهوازی را می‌خواند که «حفظتَ شیئاً و غابَتْ عنک اشیاءُ». باری مدار این نوشتار بربلاغت تصویر و روند دگردیسی آن در تاریخ شعر قرارگرفت. همه واقفیم که سخن در باب تخیل و خیل آفریده‌های خیال عمری دارد به‌دیرینگی نوشتار تخیلی و سنتی دارد به‌وسعت جهان خیال. این کتاب اگر بتواند گامی در آن عرصه بردارد بختش بلند بوده است. همت نگارنده برآن مصروف افتاده است تا با مدد نظریه‌های بلاغی، روند تجربه‌های خیال را در شعر ـ خاصه شعر فارسی ـ صورت‌بندی کند و تجربه‌های شعری را از منظر تحول خیال و ادراک زیبایی‌شناسی بررسی کند و ضرورت تدوین برنامه‌های متنوع برای پژوهش در زیباشناسی تجربه‌ها و متن‌های متنوع را طرح نماید. در این کار بیش از هرچیز دغدغهٔ پاسخ به‌پرسش‌هایش را داشته و خواسته است تا صورتی روشن از نظریه‌ها و اصطلاحات بلاغی برای مطالعهٔ سخن خیالی، فراهم کند.

❊

سپاس‌گزارم از استادان و دوستانی که در این کار از خرمن دانش و فضل ایشان بهره برده‌ام؛ از آقای محمدافشین‌وفایی، که متن را با دقت خاص خود ویراستند؛ از خانم سیده نرگس مؤمنی دانشجوی دکتری دانشگاه شهید بهشتی که متن نهایی را با دقت خواندند و نکته‌های ارزنده‌ای را یادآور شدند. از جناب آقای حسن نیکبخت مدیر کوشای حروف‌چینی گنجینه و سرکار خانم ناهید کاوه و همکارانشان که آشفتگی نوشته‌هایم را از سر حوصله با دقت سامان دادند، و از جناب آقای علی‌اصغر علمی، مدیر انتشارات سخن که شیفتگی‌اش به‌فرهنگ ایرانی، منشأ برکات بسیار برای پارسی زبانان شده است. دعا می‌کنم کاین عشق همیشه درفزون باد.

محمود فتوحی

بهمن ۱۳۸۵

پیشگفتار

«بپایید!
آن لحظه‌ای را
که جانتان می‌خواهد
به زبان استعاره سخن بگوید
سرچشمهٔ فضیلت شما آنجاست.»
نیچه

اهمیّت و زیبایی تصویر شعری در شگفتی و غرابت آن است. هرگونه تلاقی نامأنوس که در خیال ما میان پدیده‌ها رخ دهد شگفتی‌زاست. شاید برای بشر نخستین چیزهایی همچون دیدن آذرخش، سیل، ابر و همهٔ اموری که هنوز به‌آن عادت نکرده بود شگفت‌آور می‌نمود. در آغازِ تاریخِ شعر، تشبیه «روی زیبا» به «ماه» و «مرد نیرومند» به «کوه»، رستاخیزی در زبان و محشری در معانی به حساب می‌آمده است.

روز به روز تمدّن بشری از تجربه‌های ناب و شگرف، انباشته و نیز ذخیرهٔ تجربی و معرفتی آدمی انبوه‌تر می‌گردد، کم‌کم امور شگفت برایش عادی و مبتذل می‌نماید، روزی تشبیه «قامت موزون و بلند» به «سرو سهی» حادثهٔ بزرگی در شعر به شمار می‌رفت، امّا درگذر زمان تازگی تأثیر و طراوت هنری‌اش می‌پژمرد، و شاعر نوجو از تکرار آن در شعرش تن می‌زند. صورتهای کهن به‌کناری می‌روند تا صورتهای نو بیایند. چراکه زیبایی امر شگفت، نسبی است و شگفتیهای دیروزین

بـرای امـروزیان عـادی و مـلال‌آور مـی‌نماید. از هـمین‌جاست کـه کـار تـخیّل و ساختارهای خیالین درگذر تاریخ دیگرگونه می‌شود و روز به روز انسان نـوخواه، قلمروهای نوینی را در عرصهٔ خیال زیـر پـای تـجربه مـی‌کشد و از تـخیّل حسّـی به سوی عوالم انتزاعی پیش می‌رود.

کلاسیکها با تکیه بر اصالت تداعی، تخیّل را «نیروی کشف روابط پنهان میان اشیا» دانسته‌اند، این تعریف، تخیّل را یک فرایند ذهنی می‌داند که کـارش یـافتن تناسبها و همانندیها میان پدیده‌ها یا رونوشت‌برداری از طبیعت و کشـف روابـط پنهان میان پدیده‌هاست؛ بنابراین همهٔ جنبه‌های تخیّل را شامل نمی‌شود و تنها بر کارکرد تخیّل در هنر کلاسیک صدق می‌کند؛ رمانتیکها تخیّل را راهگشای انتزاعهای بزرگ مانند خدا، زیبایی و حقیقت می‌دانند[۱]، از دید آنها تخیّل فرایندی است که به مدد آن امر نامتناهی را به استعانت امر متناهی و محسوس نشـان مـی‌دهند. از منظر سمبولیستها تخیّل، سکّوی پرتاب به ماوراء هستی و عوالم جان و نهان است. آنها تخیّل را مجرای گذر از واقعیت به سوی حقایق آن جهانی می‌دانند. در دورانی دیگر سوررئالیستها تخیّل را رقیب عقل و فرمانده عصیان علیه واقعیت به شمار می‌آورند. برای آنها تخیّل، فرایندی است رهانندهٔ مـا از سـلطهٔ عـقل و نـظامهای قراردادی و انتزاعهای بزرگی که رمانتیکها و سمبولیستها به آن باور داشتند.

تاریخ ادبیات جهان، گواه آن است که فرایند تخیّل و نقش و ارزش خیال‌پردازی چنان دستخوش دگرگونی شده که نمی‌توان با یک درک سنّتی از تخیّل به تـحلیل آفریده‌ها و کارکردهای خیال پرداخت.

سیر تحوّل تصویر شعری در ادب فارسی به وضوح گویای آن است که فرایند تجربه‌های خیالین شاعرانه پیوسته روی در دگردیسی داشته و دارد. در شعر سبک خراسانی، تصویرهای خیال حسّی‌اند، فراوانی تشبیه حسّی به حسّی و توصیفهای عینی بسیار محسوس است. تشبیه حسّی، بدوی‌ترین و ساده‌ترین تـمرین خـیال است که از سطح پوستهٔ اشیاء فراتر نمی‌رود؛ به تدریج با ظهور تشبیه‌های عقلی و

---

۱. بیگزبی، دادا و سوررئالیسم، ۷۶.

خیالی در شعر فارسی قرن ششم تجربه‌های شعری خیالی‌تر می‌شود، در مرحلهٔ دیگر تخیّل شعری فارسیان با ورود به عصر استعاره، چهرهٔ انتزاعی‌تری پیدا می‌کند، ساختار تصویر خیالی‌تر و پیچیده‌تر می‌شود و تا حدّی از سطح نازل ادراک حسّی فراتر می‌رود. در شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، خاقانی و نظامی نمونه‌های اعلای تصاویر نازک و باریک استعاری پدیدار می‌شود.

امّا در همهٔ این مراحل در تصویرهای شاعرانه، صورت و محتوای تصویر از یکدیگر متمایز فرض می‌شوند؛ تصویر، کارکرد تقریری و توضیحی دارد و در خدمت اندیشه است و وظیفهٔ آرایشِ اندیشه را بر دوش می‌کشد. این خصلت تصویر کلاسیکی است که زادهٔ عقل است. تصویر خیال کلاسیکی بر پایهٔ معرفت حسّی و محاکات جهان واقعی و اصل تداعی استوار است.

با ورود تجربه‌های باطنی عارفان به شعر فارسی، ساختار تصویر نیز متحوّل می‌شود، چنانکه از قرن ششم به بعد شاهد تصاویری هستیم که مفهوم آنها به ماورای واقعیّت حسّی یعنی به عوالم روحانی و متافیزیکی تعلّق دارد. ظهور نمادهای عرفانی و تمثیلات رمزی محصول تجربه‌های درون‌بینانهٔ شاعرانی بود که با ایده‌های فراحسّی صوفیانه مأنوس و محشور بودند. از آنجا که مفاهیم رمزها و نمادهای عرفانی با ادراک حسّی و عقلی قابل دریافت نبود، دستگاه بلاغت سنّتی نمی‌توانست آنها را در چهارچوب نظام عقلانی و دو قطبی (حقیقت / مجاز) خود بگنجاند، از این‌رو چندان به سراغ زبان مجازی صوفیان نرفت.

ساختار تصویرهای شعری در شعر عارفان از بنیاد با تصاویر حسّی شعر خراسانی متفاوت بود. پارادوکسهای زبان عرفانی، حسّامیزی، تمثیلهای رمزی و نمادپردازی، موجب شد که زبان شعر رازناک شود. مجازهای زبان عارفان در جهان ناپیدای جان ریشه داشت و اندیشهٔ پنهان در پشت تصویر، نامرئی و دست نایافتنی می‌نمود و تصویرها از دسترس عقل و از حیطهٔ ادراک حسّی و عقلی و تجربه‌های عادی و عمومی دور می‌شد. در اینجا دو طرف تصویر (اندیشه ـ صورت) به وحدت تمام رسیده، به نماد بدل می‌شدند. جهان اندیشهٔ شاعر با جهان اشیا یکی بود؛ در نتیجه تفکیک و تشخیص صورت از محتوا ناممکن بود و کشاندن

مجازهای ژرف شعر عرفانی به قلمرو حقیقت زبان ناممکن و مضحک می‌نمود، از این‌رو بلاغت سنّتی نمی‌توانست با روشهایی که برای تحلیل حسّی و تصویرهای سطحی طراحی شده بود به تحلیل این مجازها بپردازد، و ناگزیر در برابر آن خموشی پیشه می‌کرد.

در سبک هندی با صورتی دیگر از تخیّل روبه‌رو می‌شویم. تصاویر چند بعدی و تودرتو و بازیهای نازک‌خیال در سبک شاعرانی مانند طالب آملی، صائب تبریزی و بیدل دهلوی به پیچیدگی و نازکی معنی و «دورخیالی» شعر انجامید. چنین تخیّلاتی با روشهای بلاغت رسمی، قابل تحلیل نبود و به همین دلیل بلاغت رسمی به زودی این سبک را دشوار و بی‌معنا خواند و تصاویر آن را پیچیده و دور از ذهن شمرد. دستگاه دو قطبی بلاغت رسمی که بر اساس جدایی صورت از محتوا و حقیقت از مجاز طرّاحی شده بود نمی‌توانست برای تحلیل و شناسایی تصویرهای چند لایهٔ سبک هندی طرحی روشن از آن نوع که برای تصاویر شفّاف شعر قدیم داشت تدارک ببیند؛ زیرا برای تحلیل پارادوکسهای هنری، اسلوب معادله، نازک‌خیالیهای دور از ذهن، تراکم تصاویر خیال (تشبیه × استعاره × اسناد مجازی) و مبالغه‌ها و اغراقهای زیبای شاعرانه، معیار و قاعده‌ای نمی‌شناخت. شعرهای طالب آملی، عرفی شیرازی، ظهوری ترشیزی، صائب و بیدل دهلوی سرشار از تصویرهای شگفت و شگرف که با معیارهای زیبایی‌شناسی بلاغت مدرسی خطیب قزوینی و تفتازانی همخوانی نداشت. امّا این شیوه‌های خیال‌انگیز که مقبول طبع ادیبان و بلاغیان ایرانی نیفتاد برای برخی ادیبان شبه قارّهٔ هند چندان زیبا و شگفت بود که در آن (سبک تأمّل‌ها) کردند و معیارهای بلاغی تازه‌ای برآوردند.

آشنایی ایرانیان با تمدّن و فرهنگ و ادبیات غرب، باز هم تصویرپردازی شعر فارسی را دستخوش تحوّل کرد. تصاویری پای در عرصهٔ شعر گذاشت که حکایت از استحالهٔ روحی شاعر در طبیعت داشت و حاصل معرفت احساسی و مواجههٔ عاطفی شاعر با طبیعت بود. تصویرهای رمانتیک میرزادهٔ عشقی (ف ۱۳۰۳ش) و نیما در سالهای ۱۳۰۰ و سپس جریان رمانتیسم دههٔ سی در اشعار فریدون توللّی، پرویز ناتل خانلری، گلچین گیلانی، نادر نادرپور، فروغ فرّخزاد (در دورهٔ اوّل

شاعری‌اش) از اساس با اسلوب تصویرپردازی در سنّت شعر فارسی متفاوت بود. تصویرآفرینی در شعر سهراب سپهری، هوشنگ ایرانی و حتّی گاه در شعر نیما مفهوم و منطق رایج تخیّل را نقض می‌کرد. گویی در این روش مرزهای میان مادّه و روح محو می‌شود، دیگر شاعر به پدیده‌ها خیره نمی‌شود تا آینه‌وار از آنها عکس در قالب کلمات ارائه کند، بلکه شیء را به درون خویش می‌کشاند تا در آن ذوب شود و آن را در خود ذوب کند. شعرهای انتزاعی سپهری با تصاویر مینیاتوری و سوررئال، تصاویر شگفت و تازه در شعرهای ایماژیست و تصاویری از لونی دیگر در شعرهای پلاستیک و تجسّمی، فضای شعر فارسی را متنوّع و متلوّن ساخت. کم‌کم تصویر، عنصری شد مستقل و قایم به خود و بسا که تمام شعر، یک ساخت مجازی مستقل داشت. در این‌گونه تصویرها، تمایز میان صورت و محتوا، سبک و عاطفه و عقل و اندیشه به‌کناری رفت و فاصلهٔ مجاز و حقیقت از میان برخاست.

در شعر خراسانی تصویر، محصول کشف روابط حسّی میان اشیا بود و کار خیال شاعر کشف همین روابط در طبیعت؛ امّا در افق زیبایی‌شناسی شعر مدرن، تصویر امری مستقل و بی‌سابقه است. هر چه تصویر از امور دورتر و بیگانه‌تری فراهم آید غرابتش بیشتر و به مذاق متذوّقان مدرن، خوش‌تر می‌نشیند. تصویر در شعر کلاسیک، معادله‌ای است میان دو پدیده؛ مثلاً میان مشبّه و مشبّهٌ‌به، که هدف از آن اثبات زیبایی یا تناسب است و ارزش آن بر مبنای قدرت اثبات و اقناعش سنجیده می‌شود. شاعر کهن دو طرف تصویر را طوری طرّاحی می‌کند که به یک نتیجه برسد و آن را اثبات کند؛ ولی تصویر در شعر مدرن یک اتّفاق، یک رویداد ناگهانی یا یک صاعقه است.

در آغاز قرن بیستم نگرش دیگری نسبت به تصویر شاعرانه پدیدار شد و آن دیدگاه آندره برتون (۱۸۹۶-۱۹۶۶) در بوطیقای سوررئالیسم بود. در این نوع تصویر، دوری عناصر سازندهٔ تصویر مطلوب است. نظریهٔ آندره برتون به جهت انقلابی بودنش به‌کار مخالفان و منتقدان بلاغت سنّتی می‌آمد. آی. ای. ریچاردز برای درهم ریختن نگرش سنّتی و بنیادگرا به نظریهٔ انقلابی سوررئالیستهای فرانسه تمسّک جست و به سخن آندره برتون استناد کرد که عالی‌ترین وظیفهٔ شعر آن است

که دو امر نامرتبط و دور از هم را کنار هم نهد و آنها را به نحوی درآمیزد که غیر منتظره و غافلگیرکننده به نظر آید.

در دیدگاه سوررئالیستها، عملِ تصویرگری عبارت است از آفرینش آمیزشهای محال و صاعقه‌آسا به گونه‌ای که تنش و تشنّج ایجاد کند. در تصویر از همنشینی دو چیز لزوماً نباید نتیجهٔ روشنی حاصل آید یا چیزی به اثبات برسد. شاعر تجربه‌های روان خویش را به نگارش در می‌آورد؛ تجربه‌هایی که در هیچ جای دیگر نمی‌توان مانند آن یافت. تصویر باید واکنشی روحی برانگیزاند و در همان حال آن را مهارکند یعنی در سیستم عصبی خواننده تنشی ایجاد کند و او را کاملاً آگاه کند که زنده و حسّاس است.

تصویر سنّتی در بیان شباهت میان دو چیز خلاصه می‌شود و تصویر برتونی بر «کنار هم نهادن چیزهای ناسازگار» تأکید دارد؛ و هنوز ساحت تصویر بسی فراتر از اینهاست.

نوع دیگری از تصویر را تی. ای. هیوم و ایماژیستهای انگلو ـ آمریکایی از سال ۱۹۰۸ مطرح کردند. از نظر آنها بزرگترین هدف تصویر توصیف دقیق، روشن و کاملاً مشخّص است. ایماژیستها زبان را محرّکی برای تجسّم احساسات قلمداد می‌کنند. و معتقدند که شعر باید زبان بصری داشته باشد و بتواند احساسات را به صورت تجسّمی به نمایش گذارد و همیشه توجّه خواننده را جلب کند و کاری کند که او یک شیء مادّی را مستقیماً ببیند و ذهن را از لغزیدن به جانب انتزاع نگاه دارد.

امروزه بر همگان روشن است که روند تاریخی آفرینش شعر، دچار دگردیسی تندی شده است. در روزگاران گذشته شاعران تشبیه‌گرا، ادراکی حسّی و بدوی داشتند و به اشیا به اعتبار شکلشان نظر می‌کردند نه به اعتبار معنا و نقش آنها. شاعرِ تشبیه شیء را به تملّک خویش در نمی‌آورد و با آن به وحدت نمی‌رسد، برعکس خودش به تملّک جهان در می‌آید و مقهور و اسیر طبیعت می‌شود، زیرا جهان برای شاعر تشبیه چونان منظره و زمین آماده است و طبعاً ارتباط او با جهان سرد و بی‌روح و ابزاری است، با رشد قوای ذهنی آدمی آفرینش شعری نیز تحوّل می‌یابد. شاعر با احساسی مسلّط جهان را به تناسب احساس و خیال خویش تعبیر می‌کند و

با برقراری ارتباط میان انسان و اشیا، جهان را به تصرّف و تملّک خود در می‌آورد.

و لمحه و اشاره‌ای که فراتر از آن یا بر آن تعبیر می‌کند. آدونیس شاعران تشبیه را از شاعران تصویرگر فرق می‌گذارد. تشبیهیان مقهور و اسیر طبیعتند و تصویریان مالک و مسلّط بر طبیعت.[۱]

دیگرانی نیز از وصف نقلی و وصف وجدانی سخن گفته‌اند. وصف نقلی رونویسی جهان واقع است، نسخه‌ای است مطابق نسخهٔ هستی، و حاصل ادراکی بدوی است که برایش تشبیه حسّی ارجمندترین نوع تصویر است.[۲] وصف وجدانی چنان است که شاعر از حدود ظاهر شیء فراتر می‌رود. پدیده شبیه رمز مبهم می‌شود و یا شبیه عنوانی برای کتابی مکتوم.[۳] شیء مانند دیواری است که باید آن را منهدم کرد تا به عالم حقایق و معانی راه یافت. از این رو هستی برای شاعر رساله‌ای غامض و جهانی از رمزها و لغزهاست که باید به قلب و روح و حقایق آن وارد شود. انسان بدوی از این وصف عاجز است؛ زیرا همّتش مقصور بر کشف ناموس طبیعت است. امّا انسان مدنی به نوامیس اشیاء طبیعی بسنده نمی‌کند و از ورای اشیا می‌پرسد. در پشت واقعیّت چیزی است؛ بنابراین هر یک از مظاهر وجود جزئی از رمز بزرگ زندگی است.

بنابراین روند تاریخی برخورد انسان با جهان در گذر زمان متفاوت است. خودبه‌خود ذوق و کلام و نوع خلّاقیت متفاوت خواهد شد و کلام متفاوت و ذوق متفاوت، روش متفاوتی برای تحلیل زیبایی‌شناسی سخن و شناخت ماهیّت آن می‌طلبد.

ما به‌طور کلّی سه برخورد را می‌توانیم متمایز کنیم: توصیف، تعبیر و خلق.

توصیف: همان رونویسی از طبیعت است، شاعر به گل و شبنم و نسیم به چشم سر می‌نگرد و همّت ذهن بدوی او مقصور بر کشف واقعیّت طبیعت است. این شیوهٔ کلاسیسم و حتّی ایماژیسم است.

---

۱. آدونیس، زمن الشعر، ۱۵۴-۱۵۵.
۲. الحاوی، فن الوصف، ۱۱.
۳. همان جا.

تعبیر: برخوردی حسّاس با شیء و جهان است. شاعر ذات خویش را در اشیا تعبیر می‌کند و روحیّات خویش را بر آنها می‌پاشد. گویی طبیعت انسانی است کمال یافته، یا گویی شاعر ذات خویش را از خلال اشیا وصف می‌کند. این شیوهٔ رمانتیسم و سمبولیسم است.

امّا در فرایند خلق، شاعر جهان را به زیر سلطهٔ خیال خویش می‌کشد و پلهای روابط منطقی و عقلانی اشیا را منهدم می‌کند تا اشیا را کاملاً به تملّک خویش در آورد. سخن شاعر نه اشاره به اشیا است و نه لمحه‌های فراتر از آن. بلکه تملّک اشیا به معنی آفرینشی نو و اجرای حقیقتی جدید است. شعری که حاصل این نوع تصویرگری است شبیه صاعقه‌ای است ناگهانی و دهشتناک و نظم جهان و پدیده‌ها را تغییر می‌دهد و از آن حقیقتی خلّاق می‌جوشد. اینجاست که دیگر جایز نیست از تصویر در شعر سخن بگوییم؛ بلکه باید از خلق شاعرانهٔ هستی در تصویر سخن گفت. سوررئالیسم و شیوه‌های عرفانی به این طریق به خلق هستی تازه‌ای در جهان شعری دست می‌زنند.

نارسایی بلاغت کهن

نارسایی روشهای بلاغت رسمی در تحلیل شگردهای تصویری عرفانی و سبک هندی و شعر مدرن را به روشنی در می‌یابیم. ریشهٔ اصلی نارسایی معیارهای بلاغت سنّتی در تحلیل ادبیات جدید در یک باور سنّتی نهفته است که معتقد به «معنای قطعی» در کلمات و تصویرهاست. ریچاردز، منتقد بلاغت سنّتی انگلیس، گفته است که راه پیشگیری از این خطر، انکار این باور سنّتی است. به اعتقاد فیلسوفان جدید چیزی به نام «معنی قطعی» در کلمه یا جمله وجود ندارد؛ وجودِ معنیِ حقیقی، یک باور خرافی شاخه‌ای از جادوگری و بقایای نظریهٔ جادوگری نامیاست[۱]. کلمات معنی ثابت و معیّنی ندارند؛ بلکه ثبات معنی کلمه یا تصویر معلول ثبات و تداوم بافتی است که معنی را به کلمه می‌دهد. هیچ جزئی

---

۱. ریچاردز، فلسفهٔ بلاغت، ۸۱.

به تنهایی معنی ندارد و معنی در واقع قسمت غایب بافت است که در کلمه ظاهر می‌شود.

دیگر از نقصهای بلاغت سنّتی، ماندن در مرحلهٔ تجزیهٔ جمله و جداسازی کلمات و تصویرهاست؛ این امر همیشه مانع از آن شده تا بلاغت سنّتی به تحلیل و تجزیهٔ کلّیت کلام و «بافت» سخن بپردازد.

نظریه‌های بلاغت سنّتی انواع محدودی از تصویر را در کانون توجّه قرار داده‌اند. نظرگاه سنّتی استعاره را موضوعی کلامی و محدود به‌جابه جایی کلمه‌ها می‌داند. در بلاغت سنّتی اروپا که میراث ارسطویی دارد نیز هر نوع انتقال از لفظ به لفظ دیگر را «متافور» نامیده‌اند؛ امّا در نگاه بلاغیان جدید و از جمله ریچاردز استعاره، اساساً داد و ستد میان تصوّرات و معامله میان بافت‌هاست.

از منظر علم بیان سنّتی، استعاره عبارت است از مقایسه و تطبیق دو پدیده به منظور ارزیابی آن دو و شناخت شباهتها و تفاوتهای آنها و جلب توجّه شباهتها و سنجش آنها. منتقدان بلاغت سنّتی این دیدگاه را یک مغلطه می‌دانند، زیرا بر پایهٔ آن نگرش سنّتی استوار است که همیشه یک «اصل ثابت» را به منزلهٔ معیار و هنجار مقایسه در نظر دارد. بلاغت سنّتی در غرب نیز قیاسهای دور از باور و اغراق آمیز را نمی‌پسندید، و تصویر یا استعاره را یک ترکیب دو رکنی می‌دید که یک رکن آن هدف (مستعارله) و دیگری تصویر (مستعارمنه) است و تصویر ابزاری است در خدمت اندیشه.

از دیگر نقصهای بلاغت سنّتی غفلت از بافت کلام است. بلاغت فارسی و عربی بافت را مغفول می‌گذارد و در تحلیل به تجزیهٔ ترکیبهای تصویری و جمله‌ها بسنده می‌کند. بافت (texture) از واژه‌های کلیدی و گرانیگاه نظریهٔ معنی در بلاغت نوین به حساب می‌آید. ریچاردز در تعریف بافت می‌گوید: «بافت نامی‌است برای خوشهٔ کاملی از رخدادها که همراه با هم روی می‌دهند و شامل وضعیّتهای متلازم و هر چیزی که بتوان آن را به عنوان علّت یا معلول خود از چیزهای دیگر جدا کرد نیز

می‌شود.[۱]» بافت در این معنی قلمرو گسترده‌ای شامل همهٔ شرایط و عوامل تاریخی، متنی، اجتماعی، زبانی را در بر می‌گیرد، حتّی معانی متداول یک کلمه در آثار یک نویسنده یا در یک دورهٔ تاریخی خاص و هر آنچه سخن در آن قرار دارد، جزو بافت به‌شمار می‌رود. بنابراین بافت از کلمات قبل و بعد یک کلمه، جمله و پاراگراف گرفته تا کلّ یک کتاب، آثار یک نویسنده و یک دورهٔ تاریخی قابل گسترش است. بافتها اهداف و سبک کلام را تغییر می‌دهند، همچنین کارکرد آن را دگرگون می‌کنند. وقتی بپذیریم که کلمه یا کلام یک معنای حقیقی و قطعی ندارد و معنی کلمه در بافتهای مختلف فرق می‌کند ناگزیر باید «ابهام» در معنی را بپذیریم. بافتهای یک کلام مختلف و متعدّدند؛ بنابراین احتمالات معنایی آن نیز متعدّد است. از این رو نمی‌توان گفت که یک جمله، تنها یک معنی دارد. به رسمیت شناختن اهمیّت بافت و انکار معنی واحد برای کلمه و عناصر کلام موجب می‌شود که در نظام جمال‌شناسیک مدرن، ابهام از محاسن کلام شمرده شود؛ در حالی‌که بلاغت کهن، ابهام را عیب بزرگ کلام می‌دانست و می‌کوشید تا آن را محدود یا محو کند، ولی بلاغت جدید ابهام را در ادبیات به رسمیت می‌شناسد و آن را پیامد اجتناب‌ناپذیر نیروهای زبان و لازمهٔ سخنان بزرگ مخصوصاً شعر و مذهب می‌داند.

با آنکه همه‌جا سخن از نقد ادبی و نظریهٔ جدید است، امّا بلاغت فارسی همچنان آرام و بی‌دغدغه همان راه اسلاف را می‌پیماید. کلاسهای درس بلاغت در عالی‌ترین سطوح به بازخوانی متنهای بلاغت مدرسی محدود می‌شود. دریغا که، نه از استغراق در گذشته‌ها ره به جایی خواهیم برد و نه از فریفتگی و شیفتگی به مدهای مُتَرْجَم روز؛ از کلّی‌نویسی و کلّی‌بافی دربارهٔ نقد و نظریهٔ ادبی نیز نتیجه‌ای نیافته‌ایم. ادبیات ما سخت نیازمند پژوهش در جزئی‌ترین مقولات ادبی بومی است. مصطلحات حوزهٔ ادبیات علمی در قلمرو بیان، معانی، بدیع و سبک‌شناسی مستلزم بازخوانی و تعریفهای روشن‌اند. اصطلاحات و قواعد قدیمی نمی‌توانند ما را در تحلیل بسیاری از متون جدید یاری دهند. در حقیقت بایستی

---

۱. ریچاردز، فلسفهٔ بلاغت، ۴۵.

روشها و اصطلاحات ادبی متناسب با دگرگونی ذوق و درک هر عصری تغییر کنند. انتظار نابجایی است که بتوان با روشهای زیبایی‌شناسیک قدمایی، خلّاقیت‌های عصر جدید را تحلیل کرد. هنگام آن رسیده تا با بازنگری در روشها و واژگان بلاغت، درک خود را با زمان همسو کنیم. به هرحال مهارت در خلق، فهم و تأویل استعاره‌ها و نمادها و بیانهای والا، ما را در تکوین و تثبیت باورها و اعتقاداتمان یاری می‌دهد و قادرمان می‌سازد تا کنترل جهانی را که برای خود می‌سازیم در دست بگیریم.

به نظر می‌رسد که تحلیل تصویر و بررسی روند تحوّل تصویرپردازی در تاریخ شعر فارسی، نیازمند برنامه‌ای جدّی است تا بتوان بر اساس آن به دستگاه بلاغی گسترده و متنوّعی دست یافت و با تکیه بر آن فرایند دگرگونی خلّاقیت هنری در زبان شعر را بهتر و روشن‌تر به تجزیه و تحلیل کشید.

در این کتاب کوشیده‌ام که فنّ تصویرگری در سبکهای شعری را به مطالعه گیرم تا تفاوت مبانی و اصول آنها آشکارتر شود. برای این هدف بحث را بر مدار سبکهای شعری فارسی و مطابقهٔ آنها با مکتبهای ادبی اروپایی نهاده‌ام. در هر بخش پس از بحث دربارهٔ مبانی سبک شعری از ماهیت تصویر در آن سبک، کارکرد تصویر و مبانی معرفتی آن و نیز جایگاه آن در بافت شعر سخن گفته‌ام. تا حدّ توان سعی کرده‌ام مفهوم برخی اصطلاحات بلاغی را با تکیه بر دیدگاههای موجود روشن‌تر نمایم.

در خلال کتاب به روشنی در می‌یابیم که مبانی معرفتی و زیبایی شناسیکِ تصویر در هر سبک از اساس با دیگر سبک‌ها متفاوت است. مراد از مبانی معرفتی، فلسفهٔ هستی‌شناسیک و شیوهٔ نگرش به جهان و اشیا و روش تخیّل است. مسلّماً نوع جهان‌نگری در هریک از سبکهای هنری، شیوهٔ نگاه هنرمند به جهان و اشیا و نیز روش خلّاقیت و تخیّل و تصویرگری او را شکل می‌دهد.

کارکرد تصویر نیز در هر سبکی با دیگر سبکها تفاوت دارد و در دوره‌ها و مکتبها و سبکهای مختلف ادبی دگرگون می‌شود. تصویر در دوران آغازین شعر فارسی، ابزاری است در خدمت اندیشه؛ همچون رعیّت در خدمت ارباب. در عهد کلاسیک تصویر (تشبیه و استعاره و مجاز) ابزاری است برای بیان و توضیح اندیشه

و تقریر مقصود شاعر و در نتیجه در حاشیهٔ خلّاقیت ادبی قرار می‌گیرد و صرفاً ابزاری می‌شود در خدمت معنی. در گذر زمان به تدریج تصویر از حاشیه به مرکز خلّاقیت ادبی منتقل می‌شود. کم‌کم نقش ابزاری را کنار می‌گذارد و در نهایت، خود به یک امر مستقل بدل می‌شود که خلّاقیت بر مدار آن می‌چرخد. در سبک رمانتیک تصویر هم‌ارز معنی و مکمّل احساس شعری است. از حاشیه به متن منتقل می‌شود و در موازات معنا و هدف شاعر پیش می‌رود و نقشی هم‌ارز معنا دارد. در سبک نمادگرا، تصویر، شکل‌دهنده به ادراکات باطنی و شهودی شاعر و تنها چیزی است که از تجربهٔ باطنی شاعر در دست ماست. تصویر سمبولیک چونان سکّوی پرتابی است به جهان دیگر.

در نگاه ایماژیستها تصویر، خود یک هدف است و شعر تنها برای خلق آن به نگارش در می‌آید. وقتی به دوران مدرن و عصر سوررئالیسم می‌رسیم، تصویر، پدیده‌ای محض، مستقل و یگانه می‌شود که با هیچ چیز دیگر ارتباط ندارد. یک تصادف و یک پدیدهٔ زبانی یا فرا زبانی خودبسنده است. چیزی مثل جرقّه یا صاعقه، گذرا و پرشتاب. دنیایی منفرد است، نه در خدمت اندیشه‌ای است نه همراه و مکمّل چیزی دیگر، و به چیزی جز خود معطوف نیست. تفاوت جهان‌نگری و مبانی معرفتی در نگرش شاعرانه، موجب تفاوت در ساختار تصویر و ماهیت و نقش آن خواهد شد.

در هر فصل بخشی را به بررسی جایگاه تصویر در بافت شعر اختصاص داده‌ام. البته در این کتاب بافت به آن مفهوم گسترده که در نظریه‌های ادبی معاصر مطرح است مورد نظر نیست. بلکه تنها به بررسی تناسب میان تصویرها با هم و جایگاه آنها در کلّیت شعر یا آثار شاعر محدود می‌شود.

پرسشی که خوانندگان دقیق‌النظر در مواجهه با این کتاب در خواهند افکند این است که آیا سبکهای شعری فارسی با مکتبهای غربی قابل مقایسه و تطبیق است؟ برخی مصرّانه هرگونه انطباقی را انکار می‌کنند. نگارنده با آن که به یکسانی مطلق سبکهای هنری ایرانی با شیوه‌های هنری اروپایی قایل نیست، امّا بر این باور است که وجود شباهتهای فراوان میان تجربه‌های شعر فارسی و دیگر ملل را نمی‌توان

منکر شد، بر اساس همین اصل به بررسی تطبیقی مبانی مکتب‌های غربی با ادبیات فارسی پرداخته‌ام؛ زیرا بر این باورم که:

اوّلاً برای هر یک از مکاتب هنری دو ساحتِ جداگانه باید قائل شد، یکی جنبهٔ عام و انسانی آن و دوم صورت علمی و تاریخی آن. به این معنی که روح کلاسیکی، تجربهٔ سمبولیک، روحیهٔ رمانتیک یا سودای رؤیاگری سوررئالیستی وضیعتی ذهنی است که در سرشت ابنای تمام اعصار و قرون نهاده شده و از آغاز جهان بوده و هست و خواهد بود. در میان هر قوم و قبیله‌ای به آسانی می‌توان نمونه‌هایی از این نوع تجربه‌ها یافت. سوررئالیسم یک وضعیت ذهنی است که تنها به پاریسی‌های عصر آندره برتون تعلّق ندارد. هربرت رید، کنت کلارک و آیزیابرلین رُمانتیسم را وضعیت دائمی ذهن دانسته‌اند که در همه جا از عهد آدریانوس و افلاطون تا روزگار ما یافت می‌شود.[۱] آندره برتون نیز سابقهٔ سوررئالیسم را به‌هراکلیتوس می‌رساند.[۲]

صورت علمی دبستانهای هنری در اروپا زمانی پدیدار شد که کسانی در یک مقطع خاص تاریخی پدید آمدند و اصول و مبانی تجربه‌های هنری را کشف و تشریح و پیکربندی کردند. آنها خالق این شیوه‌ها نبوده و نیستند، بلکه تنها با پیکربندی شیوه‌های موجود و تجربه شده توانستند اصول آن روشها را به نام خویش در تاریخ ادبیات جهان ثبت کنند. این جنبه از سبکهای ادبی را باید جنبهٔ علمی و تاریخی مکتبها دانست. یعنی سوررئالیسم علمی به نام آندره برتون و ایماژیسم به نام ازرا پاوند (۱۸۸۳-۱۹۷۲) ثبت است؛ امّا سوررئالیسم و ایماژیسم عام قرنها پیش از برتون و پاوند تجربه شده است.

دوم این‌که امروزه اصطلاحات مکتبهای ادبی در سراسر جهان تداول یافته و برای همهٔ ملل آشناست. منتقدان و ادبای کشورهای مختلف از اروپای شرقی، روسیه و ترکیه تاکشورهای عربی، هند و پاکستان و ملل افریقا برای توصیف ادبیات خود از اصطلاحات و اصول مکتبهای کلاسیسیسم، رئالیسم، سمبولیسم و

---

۱. آیزیا برلین، ریشه‌های رومانتیسم، ص ۲۵ و ۲۶.

۲. آندره برتون، سرگذشت سوررئالیسم، ۹۹ و ۲۷۶

ایماژیسم و سوررئالیسم و ... بهره می‌گیرند. بررسی تصویرهای شعر فارسی بر اساس نظریه‌های ادبی جهانی راه را برای جهانی شدن معیارهای نقد ادبی هموارتر می‌کند. از این رو انطباق آراء منتقدان و اصول مکاتب ادبی فرنگ با ادبیات بومی، شناخت روشن‌تر و دقیق‌تری از ادبیات ملی برای ما به ارمغان خواهد آورد.

نکتهٔ دیگری که در این بررسی حاصل آمد و از ناگفتنش دریغم می‌آید مسألهٔ غلبهٔ نظریه‌پردازی بر خلّاقیت در روزگار مدرن است. هرچه از عهد باستان به دوران جدید می‌آییم بوضوح می‌بینیم که آفرینش شعری و پیدایش مکاتب از ناخودآگاهی به سوی عمل خودآگاه پیش می‌آیند. در تاریخ هنر معاصر گاه، نظریه‌های شعری خواندنی‌تر و ماندنی‌تر از شعرهایی است که بر اساس آن نظریه‌ها سروده شده‌اند. بیانیه‌های شعری دربارهٔ تکنیکها و مرام خلّاقیت خود به نحوی شاعرانه‌اند. نظریه‌های ویلیام باتلر ییتس دربارهٔ سمبول و تخیّل، آراء آندره برتون دربارهٔ سوررئالیسم و بیانات ازرا پاوند دربارهٔ ایماژیسم بسیار شاعرانه است. اگر نظریه‌ها و روشنگری‌های برتون و پاوند نبود شعر سوررئالیست و ایماژیست جایگاهی در تاریخ ادبیات نمی‌یافت. همچنانکه در ادبیات معاصر ایران شهرت جریانهای حجم و موج نو و حرکت مرهون نظریه‌پردازیهایشان است و در این جریانها، نظریه‌ها مشهورتر از شعرهایی است که به‌مدد تئوریها سروده شده است.