Archive of SID

تصویر خیال

دکتر محمود فتوحی*

صور خیال چیزی نیست که تمام شدنی باشد،
بیکرانه‌ایست به گستردگی حیات مادی و حیات ذهنی انسان.

چکیده:

تصویر یکی از اساسی‌ترین و پرکاربردترین اصطلاحات در نقد ادبی است. این مقاله به ماهیت تصویر در ادبیات پرداخته است. مفهوم لغوی آن در زبان انگلیسی و معادل فارسی آن را بیان کرده، آنگاه به بررسی چند تعریف مشهور از ایماژ پرداخته است. سپس تصویر را به تصویر واژگانی وتصویر خیال تقسیم کرده و پس ازتعریف و تبیین هر کدام، تصویرپردازی در سطح و تصویر اعماق را از هم متمایز کرده و به مساله تحول تصویر در تاریخ ادبیات پرداخته و نشان داده است که همراه با تغییر افق جمال شناسی و نگرشهای فکری - اجتماعی در هر دوره، تصویر نیز دستخوش تحول شده و بلاغت سنتی نتوانسته خود را با تحول تصویر همراه سازد و ابزار تجزیه و تحلیل تصویرهای نمادگرا و مدرن را فراهم کند.

واژه‌های کلیدی: تصویر، تصویر واژگانی، تصویر خیال، تصویرپردازی در سطح، تصویر اعماق، تحول تصویر، بلاغت سنتی.

---

* - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم تهران

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

ایماژ یکی از پرکاربردترین اصطلاحات در نقد ادبی است، که در دوره شکوفایی نقد جدید مقبولیت فراوان یافت. اصطلاح تصویر مختص ادبیات نیست، بلکه در مباحث روانشناسی ادراک و شاخه‌های مختلف هنر از جمله سینما، نقاشی، پیکره‌سازی، نیز از واژه‌های اساسی به شمار می‌آید. در بلاغت و نقد ادبی فارسی، مبحث تصویر خیال (Image) درسالهای ۱۳٤۰ با کتاب صور خیال شفیعی کدکنی مطرح شد و از آن پس، محور بخش عمده‌ای از مطالعات ادبی قرار گرفت. پیش از آن، این تعبیر در نقد ادبی و بلاغت فارسی و عربی چندان مورد توجه نبوده؛ گرچه علم بیان از آغاز به تحلیل صورتهای خیالی شعر اختصاص داشته و چهار عنصر اصلی شعر از دید قدما یعنی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه را بررسی کرده است.

معنای لغوی ایماژ

در لغتنامه‌های انگلیسی، Image در معانی زیر آمده است: «بدل، کپی، شبیه، عکس، مجسمه، هیات، شکل، تشبیه، سایه، شمایل، برگردان و ...» (۱). در زبان فارسی کلمه «خیال» را برابر با Image پیشنهاد کرده‌اند، زیرا خیال در معنی سایه، عکس، پرهیب، شبح و ... آمده است (شفیعی کدکنی، صورخیال، ص ۱۱). منتقدان و بلاغیان معاصر عرب نیز واژه‌های «صوره» و «تصویر» را معادل Image به کار برده‌اند. اصطلاح «تصویر خیال» در زبان فارسی مقبولیت بیشتری یافته است. این اصطلاح بر مجموعه تصاویر شاعرانه و کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید.

اصطلاح ایماژ در نقد جدید (۱۹۵۰-۱۹۳۰) نقش محوری و تعیین‌کننده داشت، و رکن اساسی نقد جدید به شمار می‌رفت. اما با افول مکتب نقد جدید از سالهای ۱۹۵۰ م این اصطلاح نیز از رونق افتاد. شاید یکی از دلایل کاستی محبوبیت آن، این بود که بر مفاهیم گسترده و متنوعی دلالت داشت، و بر معانی پیدا و پنهان و روشن و مبهم مختلفی اطلاق

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID
کتابخانه منطقه‌ای علوم و تکنولوژی شیراز

می‌شد. این ابهام و پیچیدگی سبب شد تا منقد ادبی، فر بانک (Fure Bank) در کتاب خود با عنوان «واکنشهایی علیه واژه ایماژ» (۱۹۷۰ م) به صراحت و با شیوه‌ای مجادله‌آمیز این اصطلاح را به باد انتقاد بگیرد و تردیدها در آن وارد آورد و جنجالها برانگیزاند. بنیاد این کتاب بر بحث از پیچیدگی مفهوم اصطلاح تصویر و تصویرگری استوار بود. فربانک نوشت: «ابهام و پیچیدگی این اصطلاح در این است که بر همهٔ صناعات ادبی از قافیه و بند و وزن گرفته تا تشبیه و استعاره و نماد دلالت می‌کند، حتی برای تحلیل و کشف معنای شعر نیز به کار می‌رود» (Bank, 1970 P.60)

او نشان داد که واژهٔ ایماژ در معانی متنوع و گاه متقابل و متناقض به کار رفته است، ایماژ خیلی چیزها را دربر می‌گیرد، از عکس ذهنی (mental picture) موجود در حافظه گرفته تا استعاره و تشبیه و نماد و حسامیزی و تمثیل. وی توانست به طرزی طنزآمیز، سلاح منتقدان جدید را علیه یکی از مقبولترین اصطلاحات نقد ادبی خودشان به کار گیرد. منتقدان جدید به تحلیل و تجزیه و پاره‌پاره کردن تصاویر متن ادبی تعلق خاطر خاصی داشتند. این علاقه سبب می‌شد تا آنها از مهمترین اصل مطرح در نقد ادبی مدرن غفلت کنند؛ یعنی آن اصلی که می‌گوید: «اثر ادبی یک کلیتّ تامّ است؛ این کلیت متشکل است از عناصر گوناگون و متنوعی که هرکدام به تنهایی در مقام یک جزءاز کل اثر دارای اهمیت خاصی هستند» (Bank, 1970 P.12). افراط در تجزیهٔ عناصر سازندهٔ متن، کلیت فرم و ساختار اثر را از یاد می‌برد. این هشدار، باعث شد تا منتقدان نو کلیت متن را بیشتر در کانون توجه قرار دهند و از شور و شوق تجزیه تصاویر و عناصر متن بکاهند. با این حال هنوز در نقد امروز دو اصطلاح تصویر و تصویرپردازی (imagery) حضور چشمگیری دارند. هر چند گسترهٔ معنایی آنها خیلی وسیع است و بر تمامی آرایه‌ها و صناعات لفظی و معنایی و حتی کل زبان مجازی اطلاق می‌شوند؛ یعنی بر همهٔ عناصر سازندهٔ آثار ادبی که تجسّم بخش عینیّت‌اند و همه عناصری که با صفت حسّی و عینی (concrete) در مقابل ذهنی یا انتزاعی (abstract) قرار دارند. عینیّت متن ادبی از رهگذر عناصری شکل می‌گیرد

www.SID.ir
This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

که تجربهٔ حسّی را ثبت مـی‌کنند تا خواننده بتواند طعم، رنگ، بو، صدا، حرکت، حـرارت و ... را حس کند و آنها را به وسیلهٔ واژه‌های زبان تجربه کنـد. در تـاریخ نقـد و بلاغـت، اصطلاح تصویر همیشه در شمار متداولترین مصطلحات بوده و گاه به همان اندازه نیز مبهم و تعریف‌ناپذیر مانده است. با آنکه تعاریف متعدد و متنوعی از آن صورت داده‌اند اما هنـوز هم مفهوم آن در بوتهٔ ابهام است، ذیلاً به برخی از آنها اشاره می‌کنیم:

- «ایماژ، تصویری است که از کلمات حاصل می‌شود» (لویس). (Abrams)
- «تصویـر، هـرگونـه توصیفـی اسـت کـه بریکـی از حـواس آدمـی تـاثیر گـذارد» (Barton/Hudson:88)
- «تصویرگری، عبارت است از نمایش تجربهٔ حسی به وسیله زبان». (Perrine, 559)
- «مجموعهٔ ساختهای زبانی که به منظور نمایش و توصیف امور و افکار تجریـدی بـه کار می‌رود» (Vaahba, 237)
- «از رودررو قرار گرفتن دو امـر (دو کلمـه، دو جملـه، دو صـوت، دو حـالت و ...) هرگاه امر سومی حادث شود آن را تصویر می‌نامیم». آندره برتون (موحد ۱۳۷۳، ص ۱۷۰)
- «ایماژ، آن چیزی است که یک عقدهٔ عاطفی را در یک لحظهٔ زمانی بیان می‌کند؛ ایماژ نمایش فوری چنین عقده‌ای است؛ آزادسازی ناگهانی است. رهایی از محدودیت‌های زمـان و مکان است؛ آن بالندگی ناگهانی است که ما در بزرگـترین آثـار هـنری تجربـه می‌کنیـم». (Paundp, p.4)
- «به مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی (از قبیل تشبیه، استعاره، کنایـه، مجـاز مرسـل، تمثیل، نماد، اغراق و مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حسامیزی، پـارادوکس و ...) اطـلاق می‌شود». (شفیعی کدکنی، صور خیال، ص ۹و ۲۱).
- «ایماژ در هنر، معمولاً به تجسّم و تصویر هنری جهان بصری (مانند تصاویر نقاشـی نیلوفرهای آبی اثر مونتـه) و خیـال ذهنـی حـاصل ازاینگونـه تصـاویر اطـلاق می‌شـود. در اصطلاح ادبی، ایماژ، غالباً به صورتهای توصیفی یا زبان مجـازی گفتـه می‌شـود کـه بـرای ایجادخیال وتاثیر درذهن خواننده به‌کارمی‌رود» (Murfin, 166)

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

• «تصویر: حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به وسیلهٔ کلمات در یک نقطه معین». (براهنی، طلا در مس ۱۱٤/۱)

این تعریفها که عمدتاً به تصویر شعری اشاره دارند، تلقی‌های مختلفی از تصویر ارائه می‌کنند. همین چند تعریف به خوبی نشان می‌دهد که واژه تصویر دامنهٔ معنایی بسیار گسترده‌ای دارد؛ از یک سو، ساده‌ترین صورت ذهنی بسیط و تک بعدی یک شیء در حافظه را تصویر دانسته‌اند، چنانکه سی‌دی لویس عکسی را که پس از شنیدن یک واژه مثلاً «انار» در ذهن حاضر می‌شود، تصویر می‌خواند و از سوی دیگر هر «امر» خیالی مرکب پیچیده و چند بعدی را که از ترکیب امور متعدد حتی از ترکیب حالات و اصوات حاصل می‌آید تصویر نامیده‌اند. آندره برتون پیشوای سوررئالیست‌ها فرانسه (اوایل قرن ۲۰) اصطلاح جرقه یا نور تصویر را به کار می‌برد، که از برخورد دو واژهٔ مختلف یا مغایر حاصل می‌شود. او دو کلمه، دو عبارت یا دو جمله را به دو سیم برق تشبیه کرده است که در اثر برخورد آن دو باهم، جرقه زده می‌شود، «آندره برتون این جرقه را «نور تصویر» می‌نامد، که اگر دو سیم اختلاف پتانسیل نداشته باشند، عین دو سنگ در برابر هم سرد و بی‌تاثیر متقابل باقی می‌مانند و هیچ امر ثالثی روی نمی‌دهد. اگر دو واحد کلامی در شعر نتوانند در تقابل با هم مفهومی تازه پدید آورند تصویری آفریده نمی‌شود» (موحد، ۱۳۷۳، ص ۱۷۰)

ایماژ به مفهوم تصویر (idea) و پندار (vision) نیز به کار می‌رود» (Murfin, 166). مثلاً دانش‌آموزی که پشت درهای کنکور است اگر از تصورش دربارهٔ فضای دانشگاه سخن بگوید تصور و پنداری از فضای دانشگاه در ذهن دارد که به آن ایماژ (تصور ذهنی) می‌گویند. این تصور ذهنی، تصویر واقعی دانشگاه که حاصل تجربهٔ عینی و حسی شخص از دانشگاه باشد، نیست بلکه تصور ذهنی مبهمی است که این دانش‌آموز از آرمانشهر دانشگاه در ذهن خود دارد (Murfin). این معنی از ایماژ (تصور) در کاربرد متداول زبان به کار می‌رود و با اصطلاح ایماژ در نقد ادبی و بلاغت متفاوت است.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

بدیهی است که تصویر خیال در طول تاریخ ادبیات، تحول یافته است و از سادگی به جانب پیچیدگی و از سطح به اعماق سوق داده شده است. هر روز شگردهای نوینی در تصویر آفرینی پدید می‌آید. چرا که خلاقیت شعری، چیزی جز طرح شیوه‌ها و شگردهای نوین و مختلف در زبان نیست. پس طبیعی است که تعاریف و تلقی‌های مربوط به تصویر نیز مختلف باشد.

اما متداولترین مفهوم تصویر که در عرف سنتی نیز پذیرفته و مقبول است همان است که به مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی در زبان اطلاق می‌شود. عموماً اصطلاح تصویرپردازی (imagery) را برا کلیه کاربردهای زبان مجازی به کار می‌برند. در این مفهوم، تصویر عبارت است از هرگونه کاربرد مجازی زبان (figurative language) که همه صناعات و تمهیدات بلاغی را دربردارد، از جمله: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حسّامیزی، پارادوکس و ... این تلقی از تصویر چندان قوی است که برخی از واژه‌نامه‌های ادبی، «تصویر» را مترادف «زبان مجازی» می‌شمارند. (براهنی ۱۱۵/۱ ,Abrams, Barton/Hudson)

هواداران نقد جدید و فرمالیست‌ها نیز چنین استنباطی از تصویر داشتند، آنان به تحلیل مجازهای زبانی می‌پرداختند و تصویر را جوهرهٔ اساسی شعر و کلید راهیابی به معنا و دنیای ذهن و روان هنرمند می‌شمردند. آنها معتقد بودند که تصویر عامل اصلی تأثیر شعر است.

تعریف ایماژ از دیدگاه ازرا پاوند (۱۸۸۳-۱۹۷۲) که در بالا ذکر شد، در دهه‌های بعد از وی، جریانهای عمدهٔ نقد آنگلو آمریکایی را تحت تاثیر قرار داد. از نظر پاوند ایماژ نوعی شور موقتی دارد؛ مانند یک فلاش دوربین عکاسی برق می‌زند. اصرار پاوند بر معنای فشرده در ایماژ و تاکید تی.ای. هالم (۱۸۸۳-۱۹۱۷) بر عینیت تصویر و نمایش بصری موجب شد که نقد ادبی جدید روشهای تازه‌ای برای تحلیل تصویر به کار بندد.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

مکتب شعر ایماژ اعماق در ۱۹۶۰ در ایالات متحده امریکا نیز محصول همین نگرش بود (Harland, 119).

بدیهی است که این تلقی از نظام بلاغت سنتی و کهن نشات گرفته است. نظام بلاغت سنتی که از ارسطو آغاز می‌شود؛ براساس تقسیم زبان به دو قطب (حقیقت / مجاز) استوار است. یعنی زبان مجازی را صورتی فراتر و برتر از حقیقت زبان می‌شمارد. در این نگاه هر صورت مجازی عبارت است از صورت خیالی یک کاربرد حقیقی زبان، یعنی در یک سو واقعیت است که با زبان حقیقی بیان می‌شود و در سوی دیگر مجاز که با زبان خیالی و مجازی به تصویر درمی‌آید. بنابراین زبان مجازی برای اینکه فهمیده شود، باید به زبان حقیقی تأویل گردد. به همین دلیل در تمامی تحلیل‌های بلاغی، تصاویر مجازی به معانی حقیقی زبانی و مصادیق واقعی بازگردانده می‌شوند و بدین ترتیب شعر معنا می‌شود. یعنی رابطهٔ میان معنای مجازی و معنای واقعی کشف می‌شود؛ استعاره به مستعارٌله، مجاز به حقیقت و «مکنیٌ به» به «مکنیٌ عنه» بازگردانده می‌شود. این دستگاه بلاغی که بر نظام دو قطبی حقیقت و مجاز مبتنی است قادر نیست تا تصاویر شاعرانه را در شیوه‌ها و سبک‌های هنری رئالیسم، سمبولیسم، سورئالیسم، رمانتیسم و ایماژیسم و دیگر مکاتب ادبی مدرن تحلیل کند. چرا که در تصویرهای نمادین، دنیای ورای تصویر دنیای واقعی و حسی نیست بلکه عوالم نهان روحی است. تصویر سورئالیستی را نیز نمی‌توان به معانی واقعی و طبیعی تأویل کرد؛ زیرا این نوع تصویر گزارشی است از عوالم رویا و ناخودآگاه ذهن و روان آدمی و تصویر رمانتیک نیز همان عینیّت محسوس و طبیعی است که به رنگ احساس هنرمند درآمده است. تصاویر رئالیستی و ناتورالیستی نیز عین حقیقت واقع‌اند و قابل تاویل به چیزی غیر از خود نیستند؛ بنابراین نمی‌توان این تصاویر را براساس دستگاه بلاغت سنتی تحلیل کرد؛ چرا که تصویرهای سمبولیستی و سوررئالیستی صورت مادی و تجسم مفاهیم روحی پنهان و دست نیافتنی‌اند، سویهٔ پنهان این نوع تصویرها با واقعیت خارجی و تجربهٔ حسی بیگانه است. بنابراین نمی‌توان تصاویر مجازی نماد و تمثیل رمزی و پارادوکس را به

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

حقیقت واقع تاویل کرد. همچنین تصاویر ایماژیستی، رئالیستی و ناتورالیستی، غالباً صورت عینی و عکس واژگانی از واقعیت هستند؛ در رمانهای واقع‌گرا یا اشعار ایماژیست‌ها اشیا، عیناً خودشان هستند، و به دشواری می‌توان برای آنها معنای مجازی یا استعاری قایل شد.

اغلب منتقدان جدید و بلاغیون تصویرگری را «نمایش و بیان تجربهٔ حسی به وسیلهٔ زبان» دانسته‌اندو گفته‌اند ایماژ، تصویر حسی است که در ذهن نقش می‌بندد، از این رو آن را تصویر درونی یا ذهنی (mental picutre) نامیده‌اند. غالباً تصویر را به حس بینایی محدود کرده‌اند و تنها تصاویر بصری را ایماژ دانسته‌اند، اما پرواضح است که تجربهٔ حسی به امور مرئی محدود نیست، ما با حواس مختلف خود تجربه‌های متنوعی داریم، که همه آنها را می‌توان با زبان به تصویر کشید. ایماژ می‌تواند صوتی را مجسّم کند (۲) یا تجربهٔ بو و مزه‌ای را در خیال حاضر سازد. مثل این بیت سعدی که ایماژهای چشایی در آن زیبا نشسته است:

ترش بنشین و تندی کن که ما را تلخ ننماید
چه می‌گویی چنین شیرین که شوری در من افکندی

یا احساس درشتی و نرمی و سردی و گرمی را به ما القا کند یا بیانگر حس درونی باشد؛ مثلاً گرسنگی و تشنگی و تهوع و یا حرکت و تنش ماهیچه‌ها و عضلات را مجسم کند (۳). براین فهرست هنوز می‌توان چیزهای زیادی افزود؛ زیرا روانشناسان حواس آدمی را به پنج یا شش حس محدود نمی‌دانند (Perrin, 599). از این دیدگاه، هر واژه یا عبارتی که یک تجربه حسی را به ما منتقل سازد و آن حس را از دورن به ما القا کند، ایماژ نامیده می‌شود.

در تمامی مباحث مربوط به تصویر شاعرانه آنچه مورد اتفاق همگان است، این است که زبان محمل تصویر است، تصویر از هر نوع که باشد ساده یا مرکب، زبانی یا مجازی و

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

خیالی به مدد عناصر زبان خلق می‌شود و زبان حامل تصویر و حاوی معنا و مفهوم آن است.

اصطلاح تصویرپردازی (imagery) در ادبیات به دو مفهوم به کار می‌رود:

۱-نویسنده‌ای که زبان واقعی و قاموسی را به منظور انتقال یک تصویر بصری (یک عکس طبیعی از اشیا) به ذهن خواننده به کار ببرد، به تصویرپردازی دست زده است. برخی منتقدان می‌گویند: «کاربرد زبان واقعی برای خلق یا بازنمایی یک تجربهٔ حسی، تصویرپردازی نام دارد».

۲-کاربرد صناعات بلاغی برای بیان تصویر و اندیشهٔ انتزاعی در زبانی زنده، خلاقه و ابداعی نیز تصویرپردازی نامیده می‌شود. تصویرپردازی نوع دوم که از شگردهای تشبیه و تشخیص و کنایه و استعاره و دیگر صناعات بلاغی بهره می‌گیرد، عنصر اساسی شعر و شالودهٔ کار شاعری است (Murfin, 167).

تقسیم‌بندی ایماژ ادبی به دو نوع ایماژ زبانی (verbal/liteal) و ایماژ خیالی یا مجازی (figurative) در سالهای اخیر مقبولیت یافته و در اغلب واژه‌نامه‌های ادبی و شعری وارد شده است (٤). ما نیز برای روشن‌تر شدن بحث به تبع همین تقسیم‌بندی، تصویر را بر مبنای واقعیت زبانی و تصرفات خیالی به دو نوع تصویر زبانی (verbal image) و تصویر خیالی یا مجازی (figurative image) تقسیم می‌کنیم و به شرح و بسط این دو می‌پردازیم:

الف) تصویر زبانی:

اگر بپرسند: آیا دستهای خرگوش کوتاهتر ازپای اوست؟ هرکس پیش ازپاسخ به این پرسش یک عکس از خرگوش در ذهن خود حاضر می‌کند. این عکس‌ذهنی خرگوش با عکس‌کاغذی آن البته متفاوت‌است؛ زیرا جرم نیست، وزن و رنگ ندارد، واقعی نیست، وصرفاً به‌یک نگاتیو شباهت دارد(Enc. Philos ophy, V. 4.P) .

این عکس که بلافاصله پس از ادراک واژهٔ خرگوش ظاهر می‌شود، تصویری است ساده، تک بعدی و به آسانی قابل درک است؛ چون مستقیماً با ادراک حسی سروکار دارد.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

تصویر ذهنی خرگوش با صورت خارجی آن منطبق است؛ زیرا هیچ دخل و تصرف خیالی و ذهنی، در آن عکس صورت نگرفته است. این فرایند ادراک، کارکرد عادی و طبیعی ذهن انسان است. تصاویر حاصل از این فرایند ذهنی را تصویر زبانی یا عکس ذهنی واژه (word picture) می‌نامیم. عکس خرگوش در ذهن، یک تصویر زبانی است؛ یک تجربهٔ خام حسی است که تخیّل در آن تصرفی نکرده است. این نوع تصاویر به طور غیرارادی و در نتیجهٔ عمل خود کار ذهن ادراک می‌شوند. کوله ریج منتقد و شاعر انگلیسی (۱۷۷۲-۱۸۳٤) این کارکرد ذهن را تخیل اولیه نامیده است (مقدادی، ۱٤۲). که در نازلترین سطح ادراک حسی قرار دارد. فرانچسکو دسانکتیس منتقد و مورخ ادبیات ایتالیایی (۱۸۱۷-۱۸۸۳) نیز این نوع تصویر را همان عکس ذهنی اشیا (Imnmaginazione) می‌شمارد که در سطحی نازل و ماشینی قرار دارد. (ولک، ۱/٤ ص ۱٤٤)

تصویر زبانی، همان تصویری است که از رهگذر کاربرد قاموسی و حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود. وقتی واژهٔ انار یا پرتقال را بر زبان می‌آوریم، بلافاصله عکس آنها از حافظه به ذهن می‌آید. این عکس که در حافظه محفوظ است، محصول تجربهٔ حسی قبلی ماست که حالا در ذهن ایستاده و با صورت خارجی شیء کاملاً منطبق است. تصویر زبانی می‌تواند از یک اسم، صفت، یا توصیف ساده که در معانی حقیقی و زبانی‌اش به کار رفته به وجود آید. نام اشیاء حسی، صفتها و توصیفهای آنها ایماژ زبانی هستند. در یک داستان واقعگرا، واژه‌ها در معنی خود به کار می‌روند و نمایندهٔ چیز دیگری غیر از این نیستند. ادراک آنها نیاز به درنگ و تامل ندارد. نمونه‌ای از یک توصیف واقعگرا که در آن ایماژهای زبانی به سادگی نقش ایفا می‌کنند، آورده‌ایم:

«عطر پلو حیاط را ورداشته بود. زن داشت پلو آبکش می‌کرد. بخار پلو از پنجره بیرون می‌زد. حسن یاد بهار روستا، برگهای تازه درآمده، گلهای بـه وچغالـه‌های زردآلو و بادام افتاد، از شاخه درخت انگور گوشه حیاط یواشکی چند تا برگ نازک و تازه روییده کند،

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

فوتشان کرد. گذاشت توی دهانش جوید و قورت داد. برگ ترش مزه و خنک بود چند تا برگ خورد، آب دهانش وانشست، بوی دلمه آمد ...» (مرادی کرمانی، ۲۵)

تصاویری که در قطعهٔ فوق آمده، همگی عین واقعیت‌اند و کیفیات ملموس را بیان می‌کنند و نمایندهٔ چیزی غیر از خود نیستند، این واژه‌های تصویری یک حس آنی، گذرا و طبیعی را در ما ایجاد می‌کنند. ادراک آنها محتاج تأمل و تعمق نیست. برخی منتقدان این دسته از ایماژهای سادهٔ زبانی را در مقابل «نماد» قرار می‌دهند. به نظر آنها ایماژ کیفیّات ملموس را بیان می‌کند و نماد مفاهیم مجر را، ایماژ یک حس زودگذر را برمی‌انگیزد و نماد در جان می‌نشیند و روح را به بازی می‌گیرد و ادراکش مستلزم تأمل است (هاوثورن، ۹۵).

لویس همهٔ نامها و صفتها را ایماژ می‌داند. او البته فرقی میان ایماژ زبانی و ایماژ خیالی (مجازی) نگذاشته است (Abrams). اسمها و صفتها و همهٔ واژه‌هایی که تصاویر سادهٔ زبانی را در ذهن نقش می‌زنند، از لحاظ قدرت تاثیر و قلمرو تداعی و تفسیرپذیری باهم یکسان نیستند. بعضی واژه‌ها قدرت القایی ویژه‌ای دارند؛ پشتوانهٔ فرهنگی و تجربی برخی واژه‌ها بسیار غنی است. مثلاً واژهٔ «خون» مفاهیم ضمنی و پیرامونی فراوانی همچون مرگ، زندگی، زخم و درد، قربانی، شهادت، جنگ و ... را تداعی می‌کند. اما واژه «روغن» حوزهٔ تداعی چندان گسترده‌ای ندارد. یا واژهٔ «آینه» در زبان فارسی انباشته از تجربه‌های مختلف شاعرانه است اما «شیشه» که از همان جنس است مفاهیم ضمنی و تداعیهای چندانی ندارد.

علاوه بر این، خود واژه‌ها از لحاظ ایجاد حس تاثیر در مخاطب یکسان نیستند؛ واژه‌های «آب» یا «سیب» که بسیار روشن و نشاط بخش‌اند، به تبع مدلول خود، حس نشاط و حیات به خواننده القا می‌کنند.

در سبک‌شناسی، وقتی از طیف واژگان (Diction) یک نویسنده یا شاعر سخن می‌رود، معمولاً طیف واژگان را یکی از عوامل شکل دهندهٔ سبک می‌شمارند، مثلاً اشیا، آدمها و صفتهای آنها در آثار صادق هدایت، تیره، مکدر، مبهم، رویه زوال، شکننده و ناپایدار است.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

گزینش این طیف واژگانی ناشی از نگاه و نگرش نویسنده به هستی است. همین واژه‌های سادهٔ غیرتخیلی، فضایی ناپایدار و کدر را در سبک هدایت رقم می‌زنند.

تصویر زبانی دستمایهٔ داستان نویس واقعگراست. زبان داستان باید ادراک خواننده را در سطح کیفیات حسی مهار کند، و او را در تماس نزدیک و ملموس با واقعیت و زندگی قرار دهد. اگر واژگان داستان واقعگرا انتزاعی باشد، داستان از زندگی فاصله می‌گیرد و دیگر واقعیت داستانی نیست. نویسنده واقعگرا باید چنان از واژگان تصویری و حسی بهره بگیرد که خواننده اشیا را آنچنان که هستند ببیند، لمس کند، ببوید، بشنود، بچشد و حس کند. واژه‌های داستان باید از یک تجربه عینی و قطعی بجوشد. بهترین سبک روایی، تصویری‌ترین و تجسمی‌ترین سبک است که یک تأثیر حسی و فیزیکی در خواننده ایجاد می‌کند. در سبک واقعگرا واژه‌ای که تصویر فیزیکی روشن و قطعی به ما می‌دهد واژهٔ خوب محسوب می‌شود (Surmelina, P. 210). زبان روزمره، آکنده از واژگان حسی و تصاویر عینی است. مردم کوچه و بازار کمتر از واژگان تجریدی و اسمهای معنی استفاده می‌کنند؛ زبان آنها زبان عینیت و قطعیت است و سبک واقعگرا نیز تابع عینیت و قطعیت است.

ما از واژه‌هایی مانند عجز، هوش، مروت و ... تصویر حسی شفافی در ذهن نداریم. گرچه ذهن تصور مبهمی از آنها برای خود دارد و حتی گاه این واژه‌ها را با مصادیق عینی و خارجی دیگری مرتبط می‌سازد. مثلاً وقتی واژهٔ مرگ را می‌شنویم، تصاویری از مرده، تابوت، کفن و ناله و سیاهی و ... بر ذهن ما می‌گذارد اما برای خود واژه مرگ، مصداق حسی روشن نداریم. ادراک این نوع واژه‌ها که به آنها اسم معنی می‌گویند کارکرد طبیعی ذهن است اما این کارکرد هنری و شاعرانه نیست. اگر نویسنده یا شاعری در اثر خود واژه‌های انتزاعی و اسمهای معنی را زیاد به کار ببرد، نوشتارش خصلت تجسمی نمی‌یابد؛ تجربهٔ حسی او به خواننده منتقل نمی‌شود و تاثیری از کلامش حاصل نمی‌آید. ما از واژه‌هایی مثل عجز، ناز، تغافل، ترحم، خیال، استغنا، بیخودی، تسلی، شکست، تصویر

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

روشنی ادراک نمی‌کنیم. این واژه‌ها مفهومی و انتزاعی‌اند و حامل تجربهٔ حسی نیستند. برای مصرع اول بیت زیر از بیدل دهلوی (ف ۱۱۳۳ ق) نمی‌توان تصویری مجسم کرد:

رنـــگ خیـــال حـوصـلهٔ عجـز نـازکـــی اسـت
ای سایه ترک مکرمت آفتاب کن (دیوان ص ۱۰۵۱)

ب) تصویر خیالی (مجازی)

تصویر خیالی حاصل کشف رابطه یا پیوند میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی باهم ندارند. این ارتباط فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد. تصویر خیالی برخلاف تصویر زبانی، ساده و تک بعدی نیست، بلکه مرکب از دو یا چند جزء است که بـه مـدد خیـال و عاطفـهٔ شاعرانه با یکدیگر پیوند می‌خورند و واقعیت نوینی می‌آفرینند که سابقه ندارد و سرشـار از تازگی و غرابت و شگفتی است؛ مثل تصاویر «دریای آتش، پـیراهن گـل، خـاطرات تـرک خورده، سکوت سبز چمنزار، چشمه‌های شعله‌ور». این تصویرها هر کدام امر سومی هستند که محصول تصرف خیال در امور واقع‌اند. اجـزای سـازنده تصویـر خیـالی غالبـاً واقعیـت خارجی دارند. در اینجا، دریا و آتش، پیراهن، ترک خوردن، سکوت، سبز، چمنزار، چشـمه و شعله همگی امور حسی واقعی‌اند، اما امر سوم حاصل از ترکیب این اجزا در عـالم واقـع وجود ندارد بلکه خودش شکل تازه‌ای از واقعیت است که تنها در عالم خیال قـابل تصـور است. این امر تازه شکلهای متفاوت و متنوعی دارد؛ از تشـبیه‌های بسـیار سـاده و سـطحی گرفته تا تصاویر پیچیده و چند لایه و تودرتو همگی تصاویر خیال محسوب می‌شوند. برای اینکه بحث صورت عینی‌تری پیدا کند اجازه بدهید در اینجا چند نمونه از تصاویر خیالی از شعر فارسی ذکر کنیم. در ذیل ۱۱ جمله آورده‌ایم که همگی گـزاره شـعری‌اند و هـر کـدام دارای نوعی تصویر شاعرانه است. در سمت راست اجزای سازندهٔ تصویر تجزیه شده‌اند:

۱.من اناری می‌کنم دانه، به دل می‌گویم (سپهری) انار+دانه

۲.پروین به چه ماند؟ – به یکی دستهٔ نرگس (ناصر خسرو) پروین+دستهٔ نرگس

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

۳.بر چهرهٔ جوانی این تار عنکبوت (کدکنی)	چهره+تار عنکبوت
٤.روزی که برف سرخ ببارد از آسمان (صائب)	برف+سرخ
٥.زهی سلام که دارد ز نور دمب دراز (مولوی)	سلام+نور+دمب دراز
٦.سرو شیههٔ بارز خاک است ( )	سرو+شیهه+خاک
۷.آینهٔ صبوح را ترجمهٔ شبانه کن (مولوی)	آینهٔ+صبوح+ترجمه+شبانه
۸.عشق، پوشیدهٔ برهنهٔ تن است. (سنایی)	عشق+پوشیده+برهنه+تن
۹.خون شب‌جریان‌داشت درسکوت دومرد(سپهری)	خون+شب+جریان+سکوت+مرد
۱۰.رنگ‌رخ ترانه‌بربانگ‌هزارسوختم(عرفی)	رنگ+رخ+ترانه+بانگ+هزار+سوخت
۱۱.خداوند چشانیدشان لباس ترس و گرسنگی (نحل ۱۱۲)	چشاندن+لباس+ترس+گرسنگی

تمام جمله‌های فوق حاوی تصویراند، اما این تصاویر از لحاظ تعداد اجـزای سـازنده و منطق ساخت متفاوت‌اند. در شمارهٔ (۱) تصویر انار یک عکس تک بعـدی سـاده اسـت. در شمارهٔ (۲) خوشهٔ پروین به دستهٔ گل تشبیه شده است. در شمارهٔ (۳) تار عنکبوت بر چهرهٔ جوانی، استعاره از چین و چروک پیری است. در شمارهٔ (٤) تصویر «برف سرخ» از ترکیـب دو جزء شکل گرفته که در عالم واقع باهم نسبتی ندارند. همین‌طور تصویـر سـه بعـدی در جملات (٥و ٦)، تصویر چهار بعدی در (۷و۱۱)، تصویر پنج بعدی در شمارهٔ (۹) و تصویر شش بعدی پیچیده و شگفت در (۱۰)، هر کدام از این تصاویر به خودی خود، امر تـازه‌ای هستند که حاصل تصرف خیال در امور طبیعی است و اگرچه در عالم خارج وجود ندارنـد اما ما می‌توانیم همه آنها حتی پیچیده‌ترین آنها را در خیال خود تصور کنیم.

تصویر انار یک تصویر ساده و تک بعدی است که در حافظهٔ ما ثبت شده و به محـض ادراک کلمهٔ انار صورت آن در ذهن حاضر می‌شود؛ بدون اینکه خیال در آن تصرفـی کـرده باشد. تصویر برف سرخ حاصل تخیل است، که از دو امـر طبیعـی ترکیـب شـده اسـت، و تصویر (٦) از ترکیب سه عنصر متفاوت (سرو+شیهه+خاک) فراهم آمده است. جملهٔ «سـرو

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

شیههٔ بارز خاک است» یک تابلوی نقاشی است با کلمات. آیا هیچ نقاشی، قادر به ترسیم تصویر خیالی شبههٔ اسب در قامت سرو هست؟

فرایند تصویرسازی خیالی ذهن چنان است که خطوط خیال در تقاطع با یکدیگر به ذهن متبادر می‌شوند، گویی چند عکس، مثل اسلاید روی هم نمایش داده می‌شود. از ترکیب این عکس‌ها تصویر تازه‌ای پدید می‌آید. ذهن آدمی با این عملکرد خلاق می‌تواند دنیای مطلوب و دلخواه خویش را بیافریند. کولریج این عمل را «تخیل ثانویه» نامیده است، و آن را از ادراک تک بعدی و سادهٔ عکس اشیا یا تخیل خام اولیه جدا کرده است. به عقیدهٔ وی «مایهٔ تمامی فعالیتهای شعری و هنری همین نوع تخیل (ثانویه) است؛ نیرویی است که اضداد را باهم سازش می‌دهد، و در همه حال سعی بر آرمان‌سازی و اتحاد بخشی دارد» (مقدادی، ۱٤٥).

کولریج می‌گوید: «تخیل ثانویه یا شاعرانه ذوب می‌کند؛ پراکنده و متفرق می‌سازد تا باز بیافریند و در جایی که انجام این کار ممکن نباشد باز هم در همهٔ حالات می‌کوشد تا به ذروهٔ مطلوب برسد؛ انتزاعی آرمانی پدید آورد و وحدت ایجاد کند» (برت، ٦٤).

فرانچسکو دسانکتیس منتقد ایتالیایی به تصرف روح انسانی در تصویر خیال اشاره می‌کند و می‌گوید: «تصویر خیالی (در اصطلاح او phantasm) تصویری است که روح در آن دمیده شده، آن نیمه واقعیت و آن معناها و هاله‌هایی که به ما احساس و موسیقی چیزها را القا می‌کند (ولک ج ۱٤٤/۱/٤).

تصویر خیال، پدیده‌ای است که نصفانصف، نیمهٔ انسانی، نیمهٔ طبیعی. اشیا در تصاویر شاعرانه با اشیای طبیعی متفاوت‌اند. عاطفه و شعور و خیال انسانی در تصویر خیالی دمیده شده است. «ارزش تخیل در بار عاطفی آن است، تخیلی که مجرد باشد هرچه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود، ابدیت نمی‌یابد» (شفیعی کدکنی، ادوار شعر فارسی، ۹۰). عاطفه در تصویر یعنی تزریق روح انسانی در اشیا و تجسم حالات روحی و عاطفی مانند

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

دلهره، غم، تشویش، شور و اشتیاق و عشق و نفرت در اشیا و اجزای تصویر خیالی، و در این صورت است که می‌گوییم شیء خیالی با شیء طبیعی متفاوت است.

هنرمندان از آن رو که عاطفی‌اند، با تخیل رابطهٔ عمیق‌تری دارند، آفرینش صورت خیالی کار هنر است و متعلق به عرصهٔ هنر، هنر یعنی اندیشیدن با صور خیالی، و شاعران بیش از هر کسی مستغرق تصاویر خیال‌اند و به مدد خیال می‌اندیشند و جهانهای تازه می‌سازند.

تصویر خیالی محصول تخیل جمال‌شناسانه است. کانت آنجا که تخیل را به سه نوع: بازآفرین (reproductive) مولد (productive) و جمال شناسانه (aesthetics) تقسیم می‌کند. می‌گوید که تخیل جمال شناسانه مثل تخیل مولّد، پلی است که جهان اندیشه را به جهان اشیا متصل می‌کند «اما از قوانینی که حاکم بر فهم است آزاد و رهاست، زیرا مقید به جهان تجربهٔ حسی نیست. تخیل جمال‌شناسانه در خدمت فهم نیست» (برت، ٦٨) کانت صورتهای معقول (ایده‌ها) را دو گونه می‌داند: یکی «ایده‌های عقلانی» که مفاهیم متعالی‌اند؛ این ایده‌ها از شکلی مفهومی برخوردارند؛ به ادراک عقلی در می‌آیند اما از راه تجربه اثبات نمی‌شوند. گونهٔ دوم «ایده‌های جمال‌شناسانه» اند که در قلمر هنر جای می‌گیرند؛ صورت معقول جمالی، در فراسوی حس واقع است ولی فاقد ویژگی مفهومی است (برت، ٦٨). هر چند کانت صور معقول جمال شناسانه را به سمبل منحصر و محدود می‌داند اما اغلب تصاویر شاعرانه که تجسم زبانی یک ایده یا صورت معقول‌اند، محصول تخیل جمال شناسانه‌اند. از جمله پارادوکس، حسامیزی، اسطوره و حتی تصاویر رویاگونه سوررئالیستی.

ساختار تصویر خیالی

گفتیم که تصویر خیالی، مرکب از دو یا چند جزء است، آیا این ترکیب تابع قواعد و منطق خاصی است یا اجزای تصویر اتفاقی باهم ترکیب می‌شوند؟ پاسخ به این پرسش شاید بتواند، گونه‌های متفاوت تصویر و ساختارهای مختلف آن را از هم متمایز سازد و

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

آنها را بهتر و روشن‌تر بشناساند. تصویر خیالی، محصول تصرف خیال انسانی در اشیاست. مشهور است که ذهن با کشف ارتباط نادر و غریب میان اجزا و اشیای طبیعی به ابداع تصویر خیالی نایل می‌شود. دانشمندان بلاغت تلاشهای تحسین‌برانگیز فراوانی برای تشریح و تبیین اصول و قواعد این ارتباط به کار بسته‌اند و توفیقهای شایانی نیز به دست آمده است. طبقه‌بندی اقسام تشبیه از جمله به ساده، مرکب، خیالی، عقلی، حسی، اضمار، بعید، بلیغ، تسویه، تمثیلی، جمع، قریب، موکد، مجمل، مردود، مرسل، مشروط، مطلق، معکوس، معری، مفروق، مقلوب، ملفوف، وهمی، خیالی و ... (عکاوی ۳۲۵-۳۵۵) و انواع استعاره (مصرحه، مرشحه، مکنیه، مقیده، مجرده، مطلقه، نافیه، عنادیه، عقلیه، حسیه، تمثیلیه،ی اصلیه، تبعیه) و انواع کنایه (تعریض، رمز، تلویح، ایما) و علاقه‌های چهل‌گانه مجاز در کتابهای بلاغت قدیم، خود بیانگر تلاش برای تبیین ساختار تصویر خیالی در بلاغت سنتی است. در دستگاه بلاغت ارسطویی (و به تبع آن بلاغت اسلامی) تصویر شعری را ترکیبی از دو جزء می‌دانند: یک جزء در حکم ابزار یا رسانه (vehicle) است؛ این جزء برای بیان و توضیح و تقریر جزء دیگری که هدف یا مقصود اصلی تصویر (tenor) است، به کار گرفته می‌شود.

از نگاه سنتی، تصویر ابزار توضیح و بیان اندیشه است؛ یعنی یک مفهوم یا ایده به وسیلهٔ ابزارهای بلاغی (تشبیه، مجاز، استعاره و ...) نمایش داده می‌شود. بنابراین «تصویر مرکب از دو جزء است، یکی مقصود اصلی را بیان می‌کند (idea) و دیگری محمل این مقصود است (Image)» (پورنامداریان، ۲۰).

تصویر دو جزئی در ساده‌ترین ساختمان خود از دو کلمه ساخته می‌شود؛ مانند «خندهٔ گل» که در اضافه‌های استعاری و تشبیهی و توصیفی دیده می‌شود یا در تشبیه مفصل؛ مثل «شب سیاه بدان زلفکان تو ماند»

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

مراد از دو جزء تصویر، دو واژه یا دو شیء نیست بلکه مراد دو واقعیت جداگانه است که میانشان تناسبی برقرار می‌شود. حال این دو واقعیت ممکن است دو واژه یا دو شیء مفرد و ساده باشند، مثل شب و زلف. یا دو مجموعه، مثلاً در این بیت خواجوی کرمانی:

مجموعهٔ اول: دانی که عرق بر رخ خوبان به چه ماند

مجموعهٔ دوم: چون ژاله که بر برگ گل یاسمن افتد

در دستهٔ اول تصاویر سادهٔ «عرق/ رخ/ خوبان» یک طرف تصویر (تشبیه مرکب) اند و «ژاله/ برگ/ گل یاسمن» طرف دوم تصویر، که در تقارن و تناسب با هم یک تصویر بلاغی و خیالی می‌سازند. در تمثیل رمزی یا اخلاقی (Allegory) نیز با اینکه قصه، از اجزا و عناصر بسیار زیادی تشکیل شده است اما کل صورت قصه با تمامی اجزایش یک طرف تصویراند و مفهوم پنهان در زیر ساخت قصه که در موازات صورت حرکت می‌کند، طرف دوم تصویر به حساب می‌آید:

صورت ——————————— image

مفهوم ——————————— idea

تصویر از دیدگاه بلاغت سنتی دو سویه دارد: «صورت» و «مفهوم». مقصود اصلی از تصویر، مفهوم آن است و صورت، ابزار توضیح و ترسیم آن مقصود است و کار رسانه را انجام می‌دهد. بنابراین، صورت در خدمت مفهوم است. این نگاه دوگانه به تصویر تا روزگار آندره برتون پایه‌گذار مکتب سوررئالیسم فرانسه، بر تحلیل‌های بلاغی غالب بود و هنوز هم از مقبولیت زیادی برخوردار است.

در ادبیات مدرن با تصاویری مواجه می‌شویم که از قاعدهٔ ساختمان تصویر سنتی پیروی نمی‌کنند؛ یعنی اجزای آن حکم هدف/ ابزار را ندارند بلکه هر دو باهم یک «امر تازه» می‌سازند؛ یک کل مستقل که در خدمت هیچ چیز نیست، بلکه خود یک واقعیت مستقل

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

است. اتفاقی است درخیال که هیچ نسبتی با واقعیت بیرون ندارد. مثلاً به ایـن تصویرهـا از شاعران فارسی زبان توجه کنید:

-ای سبدهاتان پرخواب / سیب آوردم / سیب سرخ خورشید (سپهری)

-بیا آب شو مثل یک واژه در سطر خاموشی‌ام. (سپهری)

-و من چنان پرم که خواند روی صدایم نماز می‌خوانند. (فروغ)

-گردباد امروز رنگ صورت دیوانه ریخت. (بیدل)

به دشواری می‌توان تصاویر بلاغی شعرهای بالا را بر مبنای نگاه دو قطبی بلاغت سنتی تحلیل کرد. تصویرها در اشعار شاعران ایماژیست، رمانتیک و سوررئالیسـت غالباً مسـتقل هستند. یعنی نمی‌توان آنها را به دو جزء صورت و مفهوم تقسیم کرد؛ به گونـه‌ای کـه یـک بخش در خدمت بخش دیگر باشد. این گونه تصاویر مستقل و قایم به خویش‌اند. نمی‌توان گفت اینها صورتهای مجازی (استعاره یا مجاز مرسل یا کنایه) از اموری دیگرند، بلکـه هـر کدام خود حقیقت خیالی مستقلی هستند.

تصویرپردازی در سطح

روشن‌ترین و ساده‌ترین تصویر خیالی، تشبیه است. بویژه تشبیه یک شیء حسی به یک شیء حسی دیگر که در سطح ادراک حسی قرار دارد. وقتی شاعر رابطه‌ای میان اشیا و امور حسی کشف می‌کند، در واقع تصویری می‌سازد که مقبول عقل و ادراک حسی اسـت؛ ایـن نوع تصویرگری را تصویرپردازی در سطح می‌نامیم. چنیـن تصویرهـایی غالباً دوبعدی‌انـد (مثل بلور آب) و به سهولت قابل درک‌اند و در سطح زبـان و ارتبـاط حسـی میـان واژه‌هـا متوقف می‌شوند.

در شعر سبک خراسـانی اغلـب تصویرهـا سـطحی‌اند. دو طـرف تصویـر حسـی‌اند و براساس رابطهٔ قیاس، شباهت، ملازمت، مقابله، تقارن، تضاد باهم پیونـد می‌خورنـد. رابطـه میان دو طرف تصویر، یک رابطهٔ منطقی و محسوس اسـت. ایـن نـوع تصویـر، موجـودات

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

خارجی و واقعیات حسی را تجسم می‌بخشد و به سهولت توسط عقل ادراک می‌شود؛ زیرا محصول معرفت حسی است. معرفت حسی از آنجا که با سطح خارجی اشیا و عرضیات محسوس پدیده‌ها مرتبط است، در سطح می‌ماند و در ذاتیات اشیا نفوذ نمی‌کند، از این رو فاقد عمق است. در این شیوهٔ شناخت، جهان و اشیا همانگونه که هستند، در ذهن بازتاب می‌یابند و خیال شاعر در آنها چندان تصرف نمی‌کند؛ بلکه ذهن او همچون آیینه در برابر طبیعت قرار می‌گیرد و طبیعت را همانگونه که هست باز می‌نمایاند. یا اینکه صورتهای حسی را به صورتهای حسی مشابه و همسان مانند می‌کند. در ابیات زیر منوچهری، تصویر حسی زیبایی از بهار و باغ و باران آورده است. طبیعت و اشیا در ذهن او چنانکه هستند، توصیف شده‌اند؛ شاعر به مدد تشبیه تصویر می‌آفریند و از سطح ادراک حسی فراتر نمی‌رود.

هنگام بهار است و جهان چون بت فرخار — خیز ای بت فرخار و بیارآن گل بی‌خار...
در سایهٔ گل باید خوردن می چون گل — تا بلبل قوالت برخواند اشعار
تا ابر کند می را با باران ممزوج — تا باد به می درفکند مشک به خروار
آن قطرهٔ باران بین از ابر چکیده — گشته سر هر برگ از آن قطره گهربار
آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز — سیمین گرهی بر سر هر ریشهٔ دستار
وآن قطرهٔ باران‌سحرگاهی‌بنگر — برطرف‌گل‌ناشکفیده برسیّار
همچون سرپستان عروسان پری روی — واندر سرپستان بر، شیرآمده‌هموار
و آن قطرهٔ باران که چکد از بر لاله — گردد طرف لاله ازآن باران بنگار
پنداری تبخالهٔ خردک بدمیده ست — برگرد عقیق دو لب دلبر عیّار ...
آن دایره‌ها بنگر اندر شمر آب — هرگه که در آن آب چکد قطرهٔ امطار
چون مرکز پرگار شود قطرهٔ باران — وآن دایرهٔ آب، بسان خط پرگار
مرکز نشود دایره، وان قطرهٔ باران — صد دایره در دایره گردد به یکی بار

(منوچهری، دیوان)

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

در ابیات بالا ادراک شاعر یک ادراک حسی و از نوع بصری است. نگاه او همسطح ادراک همگانی است، آنچه او می‌بیند دیگران هم می‌بینند و به سادگی می‌توانند تجربه کنند: «می خوردن در سایهٔ درخت گل، شنیدن آوای بلبل، باد پر عطر بهاری، قطرات باران بر روی برگ و غنچه» در قالب تشبیه‌های حسی و زیبا، ریزش قطرات باران بر سطح آب آبگیر و بازی دایره‌های روی آب». تمام تصویرهای شعر گزارشی واقعگرایانه از یک منظرهٔ باران بهاری است. در این تصاویر حالات و روحیات شخصی شاعر نفوذ نکرده است. خیال شاعر بسیار دقیق و ظریف، سطح واقعیت بیرونی را نقاشی کرده اما به عمق پدیده‌ها ره نبرده است. ذهن به تصویرگری در رویهٔ عناصر طبیعت مشغول است. این جهان شعری که در نگاه شاعران عصر سامانی و غزنوی و شاعران مقلد آنها در عصر قاجار موج می‌زند، به سادگی و با ادراک حسی برای هر مخاطبی قابل تجربه است. جهان شعر، عین جهان بیرون است، در ورای تصویر، دنیای ناشناخته و اسرارآمیز روح و جان، از آن سان که در شعر صوفیان می‌بینیم نیست. تصویر، عکسی است که از چشم‌اندازهای طبیعی در قالب کلمات. ما این شگرد کار شاعران را «تصویرپردازی سطح» نامیده‌ایم، و آن را در مقابل «تصویرپردازی اعماق» (٦) قرار می‌دهیم.

تصویرپردازی اعماق

اگر تصویرهای درخت، باغ و بهار را در شعر مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، با تصویرهای منوچهری مقایسه کنیم، به وضوح با دو نوع تصویرپردازی متفاوت سطح و اعماق مواجه می‌شویم. باغ و بهار مولانا برخلاف باغ و بهار منوچهری به سطح ادراک حسی محدود نمی‌شود. آنجا که مولانا از بهار می‌گوید ما را از نقش صوری بهار به عالم غیب و جهان روح می‌کشاند؛ به دنیای تجربه‌های عمیق عارفانه، و رازناک. ما را به بهاری می‌برد که در سینهٔ اوست، به بهار اخلاق. در شعر او بهار یعنی اعتدال و تعادل و عدالت،

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

بهار او رستاخیز و بعثت است. رحمت است، جهان صلح و آشتی و یکرنگی است، عروسی روح است.

باغ این بهار، باغ جهان است: لایتناهی و شگرف، چنان که «فلک یک برگ اوست» (غزلیات ۳۲۳۱/۲).

این باغ، رسول بهشت غیب است، و رسالت پیمبری بر دوش دارد. اگر از درخت آن باغ سیبی بشکافی از آن حوری به درمی‌آید که تاکستان شاعر می‌شود؛ باغ در باغ است، مولانا این باغ را با تصویر «باغ باغ» تعبیر می‌کند.

درخت و گل در شعر مولانا، تمثیل انسان‌اند. برگ زرد، رمز پختگی و کمال است (مثنوی د. ۲۰۵٤/۲). «هر برگ و هر درخت رسولی است از عدم» (غزلیات ٤٧٦٣/١). و درختان «با زبان سبز و با دست دراز / از ضمیر خاک می‌گویند راز» (مثنوی ۲۰۱٦/۱). جهان درختی است که ما میوه‌های نیم خام آنیم (مثنوی ۱۲۹۳/۳). بوی گل، گویای اسرار کل است (مثنوی (۲۰۲۲/۱).

به روشنی می‌بینیم که بهار و باغ و درخت در خیال مولانا تجسم عوالم رازناک غیب‌اند، این سه تصویر به جهان واقع ارجاع داده نمی‌شود. اشارت این تصویرها به جهانی است در ژرفای جان عارف، عالم «عدم»، عالم کل که در فراسوی حس است. از این رو، سویهٔ پنهان این تصویرها با حواس پنجگانه قابل درک نیست، چرا که در جهان محسوسات مرجعی ندارد. شاعر تجربه‌های شهودی و اسرارجان خویش را در قالب درخت و باغ وبهار خیال‌بندی می‌کند تا برای مخاطب خود از آن معانی مجرد صورت بتراشد، اینجاست که تصویرهای او به رمز بدل می‌شوند؛ زیرا آنها سرشار از سر و رازند، به سادگی قابل دریافت نیستند. شاعر از اعمال دریای ناخودآگاه خویش، از ژرفای اقیانوس جان الهی‌اش مروارید معنا را به سطح زبان می‌آورد و در صورت یک شی مادی می‌ریزد تا نشانی از آن مکاشفه و شهود، بر جای بگذارد.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

باغ و بهار مولانا را میان جهان معنا و عالم صورت، میان غیب و شهادت، شناور می‌کند. از سویی نمی‌توانیم در صورت و مدلول خارجی این تصویرها متوقف شویم؛ زیرا در ورای آنها دنیای بیکرانه‌ای حس می‌کنیم. از سوی دیگر نمی‌توانیم به آن جهان معنوی مجرد راه یابیم؛ زیرا ذهن ما گرفتار صور محسوسات است. بدین جهت خوانندگان در برابر تصویرهای شعر مولوی و همه اشعار اصیل صوفیان در برزخ صورت و معنی شناورند.

در تصاویری مانند اضافه‌های تشبیهی «دریای رحمت» یا «آفتاب حقیقت» دو طرف تصویر به هم اضافه شده‌اند؛ اما یک طرف امری است مجرد، غیرمحسوس و از مفاهیم کلی و انتزاعی (رحمت و حقیقت)، که به وسیلهٔ ایماژ حسی (دریا و آفتاب) تجسم می‌یابد. یا این تشبیه عقلی به حسی از مولوی: «حقایق‌های نیک و بد به شیر خفته می‌ماند».

در ادبیات عرفانی فارسی، تصاویر حسی فراوان متداول است، غالباً ایدهٔ پنهان در این تصویرهای حسی، صور معقول و امور ماورای حس است که در عالم محسوس دست نایافتنی است؛ مانند «دریا= عالم وحدت»، «می= عوالم روحی عارف»، «آفتاب= حقیقت»، «سیمرغ= کل مطلق»، «نی= روح»، اینها نمادهایی هستند که تصویر محسوسی از دریافتهای نامحسوس عارفان ارائه می‌دهند و در آثار صوفیان فراوان تکرار می‌شوند. «نمادها، تصاویری از اعماق‌اند، که معمولاً در متن ادبی تکرار می‌شوند تا به نماد و مفهوم آن ژرفا و اقتدار ببخشند» (Murfine, 197)

تجربه‌های نهفته در این تصاویر با تجربه‌های اعماق جان مرتبط‌اند، با دنیای ناشناخته و با ژرفای پنهان جان و روان آدمی. ما این شگرد تصویرپردازی را که از سطح ادراک حسی فراتر می‌رود و به تجسم عوالم فراحسی می‌پردازد «تصویرپردازی اعماق» نامیده‌ایم. کشف چنین تصاویری محصول حالات شهودی و عوامل ناخودآگاه خیال است، بهترین و عالیترین گونه‌های این نوع تصویرها را در شعر مولوی وعطار و ادبیات عرفانی می‌یابیم. در شعر معاصر فارسی نیز سمبولیسم اجتماعی و سوررئالیسم فردی ریشه در آگاهی برتر و تجربه‌های بیخودی و ناخودآگاهانه دارند. صناعات و آرایه‌هایی مثل نماد، تمثیل رمزی،

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

حسامیزی، پارادوکس، اسطوره، تلمیحات اساطیری و مانند آنها، شگردهای تصویرپردازی ادراکات ژرف و عمیق‌اند؛ دراین تصاویر یک سوی تصویر محسوس و از اشیای حسی و مادی است و سوی دیگر با تجربه‌های ژرف و ادراک عمیق آدمی پیوند دارند.

تحول شگرد تصویرپردازی در گذر زمان

اهمیت و زیبایی ایماژدر شگفتی آن است. هرگونه تلاقی میان پدیده‌ها در خیال، شگفتی آفرین است. شاید برای بشر اولیه همه چیز تعجب‌آور و شگفت بوده است: دیدن صاعقه، سیل، ابر وهمه اموری که بشر هنوز به آن عادت نکرده بود، برای او شگفت‌آور بوده است. در روزهای آغاز تاریخ شعر، تشبیه صورت زیبا به ماه و مرد قوی به کوه، رستاخیز واژه‌ها و حشر معانی بوده است. روز به روز که تمدن بشری از تجربه‌های ناب و شگفت متراکم‌تر می‌شود، بالطبع ذخیره معرفتی و تجربی انسان هم انباشته‌تر می‌شود، کم‌کم امور شگفت برایش دست فرسود و مبتذل می‌نماید. تشبیه قد بلند به سرو که روزی شعر بزرگی به شمار می‌آمده، در گذر زمان مبتذل می‌شود و تاثیر هنری خود را از دست می‌دهد و شاعر از تکرار آن در شعرش تن می‌زند؛ چرا که این تصویر متعلق به آفریننده‌ای پیش از اوست

از همینجاست که ساختارهای خیال و ایماژ نیز در گذر تاریخ متحول می‌شوند و روز به روز از حس به ذهن در حال حرکت است و زمان به زمان روی در پیچیدگی و انتزاعی شدن دارد. زیبایی امر شگفت، امری نسبی است لحظه به لحظه شگفتی‌ها عادی می‌شوند؛ زیرا با آنها عادت می‌کنیم. سیر تحول تصویر در شعر فارسی به وضوح گویای این است که فرایند تجربهٔ تخیل شاعرانه پیوسته در حال تحول است. در سبک خراسانی تصویرها حسی‌اند؛ فراوانی تشبیه حسی به حسی بسیار محسوس است. تشبیه حسی، بدوی‌ترین و ساده‌ترین تمرین خیال است. به تدریج تجربه‌های شعری خیالی‌تر می‌شود و در قرن ششم تشبیه‌های عقلی و خیالی در شعر فارسی ظهور می‌کند. در مرحله دیگر تخیل شعری

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

فارسی زبانان با ورود به عصر استعاره صورت تخیلی‌تری پیدا می‌کند و تا حدودی از سطح نازل ادراک حسی فراتر می‌رود. ساختار تصویر خیالی‌تر و پیچیده‌تر می‌شود. در شعر خاقانی و نظامی، نمونه‌های اعلای تصاویر نازک و باریک استعاری را می‌توان یافت.

ما در همه این مراحل در تصویرهای شاعرانه، صورت و محتوای تصویر از یکدیگر متمایز فرض می‌شوند. تصویر یک کارکرد تقریری و توضیحی دارد و در خدمت اندیشه است و نقش آن آرایش اندیشه است. این خصلت تصویر کلاسیکی است که زادهٔ عقل است. تصویر خیال کلاسیکی که براساس محاکات استوار است، برمبنای نگاه دو قطبی صورت / محتوا طراحی شده است. بلاغت سنتی نیز ساختارهای خیالی زبان را براساس تفکیک صورت از معنی و بازشناسی حقیقت از مجاز تحلیل می‌کند. هر تصویر خیالی باید در نهایت به یک ساخت حقیقی و زبانی تقلیل یابد تا فهمیده شود. زبان مجازی (استعاره و مجاز و کنایه) به زبان حقیقت و مفاهیم و قطعی و عقلی تاویل می‌شوند. اساس جمال‌شناسی تصویر در این دوره بر مبنای ادراک حسی و عقلی استوار است و رابطه میان طرفین تصویر، رابطه‌ای است عقلانی و پذیرفتنی؛ یعنی علاقه در مجاز، وجه شبه در تشبیه و جامع در استعاره باید با عقل درک شود.

با ورود تجربه‌های عرفانی به شعر فارسی، تصویر متحول می‌شود و از قرن ششم به بعد شاهد تصاویری هستیم که یک سویهٔ آنها مربوط به عالم روحی و متافیزیکی است. ظهور نمادهای عرفانی و تمثیلات رمزی محصول تجربه‌های غیرحسی شاعرانی بود که با ایده‌های ذهنی و فراحسی مانوس و محشور بودند.

از آنجا که مفاهیم رمزها و نمادهای عرفانی با ادراک حسی و عقلی قابل دریافت نبود، دستگاه بلاغت سنتی نمی‌توانست آنها را در نظام عقلانی دو قطبی حقیقت / مجاز خود بگنجاند؛ ازاین رو چندان به سراغ آنها نرفت و به همین دلیل در بلاغت فارسی و عربی چندان نشانی از تحلیل‌های مربوط به تمثیلات رمزی، و رمزهای عالم جان و اصول و قواعد تصاویر اعماق آثار عرفانی نمی‌یابیم. ساختار تصویر شعری عرفانی با تصاویر حسی

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

شعر خراسانی متفاوت شده بود. پارادوکس‌های عرفانی، حسامیزی رمزگرایی، نمادپردازی، موجب راز آمیز شدن زبان شد. کشاندن مجازهای ژرف شعر عرفانی به قلمرو حقیقت زبان ناممکن و مضحک می‌نمود. ایده به عنوان یک سوی تصویر، نامرئی و دست نایافتنی بود. تصویر از حیطهٔ تجربه‌های عادی و عمومی انسان دور بود. دو طرف تصویر (ایده – تصویر) به وحدت تمام رسیده، به نماد بدل شدند. جهان اندیشه شاعر با جهان اشیا یکی شد، در نتیجه تفکیک و تشخیص فرق میان آن دو ناممکن بود.

به سبک هندی که می‌آییم به نازک خیالی‌ها، تصاویر خیالی تودرتو و چند بعدی برمی‌خوریم. تراکم و تودرتویی تصاویر که منجر به پیچیدگی و دور خیالی شعر می‌شود. بلاغت رسمی، به زودی این روش را دشوار خواند و تصاویر را پیچیده و دور از ذهن شمرد. دستگاه بلاغی دو قطبی صورت و محتوا (حقیقت / مجاز) نمی‌توانست به تحلیل و شناسایی تصویرهای چند لایه سبک هندی پردازد. زیرا برای تحلیل پارادوکس‌های هنری، اسلوب معادله، نازک خیالی‌های غیرقابل ادراک، تراکم تصاویر خیال (تشبیه+ استعاره+ اسناد مجازی) و مبالغه‌ها و اغراقهای زیبای شاعرانه، معیار و قاعده‌ای نمی‌شناخت. نظام بلاغت فارسی برای بررسی این تصاویر برنامه‌ای نداشت. در شاخهٔ هندی سبک صفوی شعرهایی سروده می‌شدند به نام «اسلوب المعنی» یا «سبک تزریق» که گاه به‌روشهای سوررئالیستی شباهت دارند و تصاویر شگفت و شگرفی در آنها دیده می‌شود. این شیوه‌ها چندان مقبول طبع فارسی زبانان ایرانی واقع نشد و چندان به تحلیل آنها رغبتی نشان ندادند.

آشنایی ایرانیان باتمدن و فرهنگ و ادبیات غرب، باز هم تصویرپردازی شعر فارسی را دستخوش تحول کرد. تصاویری پای در عرصهٔ شعر گذاشتند که نشان از استحالهٔ روحی شاعر در طبیعت می‌دادند و ریشه در معرفت احساسی و مواجههٔ عاطفی شاعر با طبیعت داشتند. تصویرهای رمانتیک میرزادهٔ عشقی (ف ۱۳۰۳ ش) و نیما در آغاز و سپس جریان رمانتیسم دههٔ سی در کارتوللی، خانلری، گلچین گیلانی، نادرپور، فروغ (در دورهٔ اول

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

شاعریش) بکلی با تصویرهای سنت شعر فارسی متفاوت بود. شعرهای انتزاعی سپهری با تصاویر مینیاتوری و سوررئال، تصاویر شگفت و تازه در شعر ایماژیست و پلاستیک و تجسمی با تصاویری از لونی دیگر، فضای شعر فارسی را متنوع و متلون ساخت. در این شعرها تصویر، عنصری است مستقل و قایم به خود. گاه تمامی شعر یک ساخت مجازی مستقل است. در این نوع تصویرها، تمایز میان صورت و محتوا، سبک و عاطفه و عقل و اندیشه به کنار گذاشته شد و فاصلهٔ مجاز و حقیقت از میان برخاست.

در شعر خراسانی، تصویر محصول کشف روابط بود و شاعر به کشف طبیعت می‌پرداخت، اما در شعر مدرن و در افق زیبایی شناسی نوین، تصویر، به تنهایی یک خلق و آفرینش تازه است، آفرینش پدیده‌ای که تاکنون نبوده. در اینجا کار شاعر خلق جهان خیالین نوی است که سابقه ندارد و هر چه تصویر از امور دورتر و بیگانه‌تری فراهم آید، به مذاق صاحبان ذوق نوین، خوشایندتر است. به نظر می‌رسد که تحلیل تصویر و بررسی روند تحول تصویرپردازی در تاریخ شعر فارسی، نیازمند برنامهٔ جدی تازه‌ای است که بتوان براساس آن به یک دستگاه بلاغی گسترده و متنوع دست یافت که با تکیه بر آن بتوان فرآیند روبه تحول خلاقیت هنری در زبان شعر را به سهولت مورد تجزیه و تحلیل قرار داد.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

یادداشتها:

در معانی مختلف و کاربردهای متفاوت ایماژ گفته‌اند: ۱-

الف) بدل سازی یا محاکات از صورتهای خارجی شیء، مثلاً ساختن مجسمه یک شخص. این نوع بدل‌سازی که از شکلهای جامد و سه بعدی تقلید می‌کند، غالباً برای تصویر قدسیان و الاهیون و مقامات مقدس مذهبی به کار می‌رود.

ب) هر نوع محاکات و بازنمایی هنری که یک پدیده را بر روی سطح تصویر کند، نقاشی یا عکس.

ج) تصویر بصری شیء که در آینه منعکس می‌شود یا سایهٔ شیء که شبیه خود آن است.

د) هر چیزی که در آن شکل و هیأت یک چیز دیگر بازآفرینی شود.

ه) شمایل یک شیء در ذهن نه از طریق ادراک مستقیم آن، بلکه به واسطهٔ احضار آن در حافظه (عکس ذهنی).

و) صناعات ادبی و مجازی مانند: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، نهاد، پارادوکس، تشخیص و غیره.

Simpson, A & Weiner, E.S.C. The Oxford English Dictionary, Oxford, 1989.

۲-در این بیت شاعر ایماژ صوت و حالت را تصویر کرده است.

فکان لذّة صوته و دبیبها سنّة تمشی فی مفاصل نعس

لذت صدای او و ترنم سازش چونان چرتی است که در مفاصل مرد خواب‌آلوده راه می‌رود.

٤-مانند این تشبیه از شکسپیر:

تو نه جوانی، نه سالمند

بلکه چونان که در چرت بعد از نهار باشی

هر دو را خواب می‌بینی.

(تی اس الیوت، ام سی برد بروک، ص ۲۲).

٥-در اغلب واژه‌نامه‌های ادبی و فرهنگنامه‌های شعری که بعد از ۱۹۹۰ م. نوشته شده غالباً ایماژ زبانی را از ایماژ خیالی جدا کرده‌اند. از آن جمله به این کتابها می‌توان اشاره کرد.

-Encyclopedia of Rhetoric aNd composition, Newyork & London, 1996.
-The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms, Boston, Newyork, 1998.
-Dictionary of Literary Tems, Chirs Baldick, 1990.
-A Dictionary of Literary Devices, Bernard Dupriez 1991.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

۶-اصطلاح تصویرپردازی اعماق را از نهضت شعری deep image در ایالات متحدهٔ آمریکا اقتباس کرده‌ام. این نهضت در سالهای ۱۹۶۰م. در امریکا، تحت تاثیر آرای مکتب ایماژیسم ازرا پاوند شکل گرفت. در واقع واکنشی بود به وحشت ناشی از جنگ جهانی دوم و حس از خود بیگانگی ناشی از تباهیهای جنگ که می‌کوشید تا با تکیه برآموزه‌های روانشناختی یونگ، از رهگذر گفتار درمانی و بیرون کشیدن اسرار اعماق و ناخودآگاه با ابزارهای هنری حس پرشوری در ادبیات و هنر ایجاد کند، مسائل ناشی از برده‌داری، نژادپرستی و جنگ سیاه و سفید در کانون توجه پیروان این نهضت بود. آنها با تکیه بر ناخودآگاه جمعی و کل‌نگری بدوی، در پی یافتن وحدت در خودآگاه جمعی بشر بودند. به عقیدهٔ پیروان این نهضت، نظم و قانون در اعماق روان همگان نهفته است، در جایی که فردیت انسانها در کلیت بدوی انسان محو می‌شود؛ شعر از رهاسازی محتوای سرکوب شدهٔ ناخودآگاه سر بر می‌آورد و انرژی نیرومندی تولید می‌کند که از زبان تصویر می‌جوشد. رهاسازی مفاهیم عام و آرکی‌تایپهای مدفون در روح انسانها یک تکنیک درمانی است. روح بازمانده از جنگ انباشته از محتوایی دردناک است و شعر باید زمینه را برای رهاسازی و تخلیهٔ درد اعماق فراهم سازد

Encyclopedia of American Peotry In 20th Century, p. 171

منابع و مآخذ:

برت، آر.ال «تخیل»، ترجمه مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۹.

بهبانی، سیمین، «گزینهٔ اشعار» (مقدمه)، تهران، مروارید ۱۳۷۳.

پورنامداریان، تقی، «رمز و داستانهای رمزی»، تهران، انتشارات علمی فرهنگی ۱۳۷۵.

براهنی، رضا، «طلا در مس»، تهران، مولف، ۱۳۷۱.

برد بروک، ام.سی. «تی اس الیوت»، ترجمه محمدتقی هنرور شجاعی، تهران، نشر سمر، ۱۳۷۲.

بیدل دهلوی، «دیوان»، تصحیح خان محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی، تهران، فروغی، ۱۳۶۸.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

شفیعی کدکنی، محمدرضا، «صور خیال در شعر فارسی»، تهران، آگاه، ۱۳٦٦.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، «ادوار شعر فارسی»، تهران، توس، ۱۳۵۸.

عکاوی، انعام فوال، «المعجم المفصل فی علوم البلاغه»، دارالکتب العلمیه، بیروت ۱۹۹۲.

فاطمی، حسین، «تصویرگری در غزلیات شمس»، امیرکبیر، ۱۳٦٤.

مرادی کرمانی، هوشنگ، «تنور»، تهران، انتشارات معین و پروین، ۱۳۷۳.

مقدادی، بهرام، «فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی»، تهران، انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸.

موحد، ضیاء «سعدی»، تهران طرح نو، ۱۳۷۳.

، «شعر و شناخت»، تهران، مروارید، ۱۳۷۷.

مولوی، جلال الدین محمد، «کلیات شمس تبریزی»، تصحیح استاد فروزانفر، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

، «مثنوی معنوی»، تصحیح ر. آ. نیکلسون، طبع لیدن

میرصادقی، میمنت، «واژه‌نامهٔ هنر شاعری»، تهران، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۳.

ولک، رنه، «تاریخ نقد جدید»، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۸.

هاوثورن، «پیش درآمدی بر شناخت رمان»، ترجمه شاپور بهیان، اصفهان، انتشارات نقش خورشید، ۱۳۸۰.

منابع خارجی

-Abrams, M.H.,A Glossary of Literary Terms,

-Bank, Fure, Reflects Again The Word of Image, 1970

-Barton / Hudson; A Contemporary Guide to Literary Terms, Houghton Miffilin Company, Boston, New York 1997.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Archive of SID

-Enos, Theresa; End. of Rhetoric and Composition; Garland Publishing; New York & London; 1996.

-Harland, Richard,: Literary Theory from Plato to Barth; 1999; Macmillan press, London.

-Harlason, Eric, Eric L. Encyclopedia of American Peotry, in 20th century; Chicago; 2001.

-Hawthorn, Jeremy; Glossary of contemporary Literary, Amold 3rd ed. London, 1998.

-Paund, Ezra, A Restores peer (1918) literary Essay, ed. T.S. Eliot, London of Faber 1954.

-Perrin, Laurence, Literature; Poetry; New York; 2nd edition.

-Oxford. Dictionary.

-Morfin, Ross; and Supryia M. Ray; The Bedford Glossary of Critical and Literary Term; Boston, Newyork; 1998.

-Share Show, Dictionary of Literary Terms; 1992; U.S.A

-Simpson, A & Weiner, E.S.C. The Oxford English Dictionary, Oxford, 1989.

-Surmelina, Leon; Techniques of Fiction Writing: measure and madness; Newyork; 1969.

-Wahba, Majdi; A Dictionary of Literary Terms; Lebeon, Beirut; 1974.

www.SID.ir

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com