Archive of SID

تصویر رمانتیک
مبانی نظری، ماهیت و کارکرد

محمود فتوحی

عضو هیآت علمی‌دانشگاه تربیت معلم

چکیده

مسأله اساسی این مقاله، تصویر در شعر رمانتیک است. تصویر رمانتیک از نظر ماهیت معرفتی و زیبایی‌شناختی اساساً با تصویر کلاسیک، نمادگرا و سوررئالیستی متفاوت است. نویسنده در سه بخش کوشیده تا ماهیت تصویر رمانتیک را تبیین نماید: در بخش نخست ویژگیهای خاص ایماژ رمانتیک را با بحث از چهار مشخصه: استحاله در طبیعت، سایه‌واری تصویر، پویایی، و فردیت در تصویر تبیین می‌کند. در بخش دوم رابطهٔ تصویرها با هم و جایگاه تصویر در بافت شعر را با دو مشخصهٔ پیوستگی و بالندگی بررسی می‌کند و در بخش سوم سه نقش برای تصویر رمانتیک برشمرده: تأثیر در احساس، دلالت ضمنی، مکمل احساس. در بخش آخر از اهمیت زبان استعاری در سبک رمانتیک سخن رفته است. هدف مقاله آن است تا خواننده تفاوت روند آفرینش، ارزش زیبایی‌شناختی و خاستگاه معرفتی و منطق تصویرگری رمانتیک را با تصویرگری در سبک کلاسیک دریابد و بتواند شعر رمانتیک را از منظر ایماژ رمانتیک، نقد و ارزیابی کند.

کلید واژه: نقد بلاغی، رمانتیسم، شعر رمانتیک فارسی، زیبایی‌شناسی تصویر رمانتیک

دریافت مقاله : ۸ /۹ / ۱۳۸٤ پذیرش مقاله : ۱۳۸۵/۲/۳

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

رمانتیسم بنا بر مشهور، انقلابی است علیه سلطهٔ نظریه‌های ماشینی و نظریات علمی قرن هفدهم و هجدهم اروپا. رمانتیکها جهان را ثابت و ماشینی نمی‌بینند و به جهان نامرئی بیش از جهان مرئی توجه دارند در نظر آنها جهان سایه‌ای است از حقیقتی دیگر که در ورای صورت نهان است. جمال‌شناسی رمانتیک جهان را زنده و دارای روح بالنده و پویا می‌بیند. آزادی بیان عواطف و ابراز هیجانات فردی مستلزم نیرویی قوی برای رهانیدن شاعر از سلطهٔ واقعیت خشن و نظیره‌های مکانیکی است. این نیرو فقط در تخیل نهفته است. از این رو دیدگاه رمانتیکی به تخیل پناه می‌برد، برخلاف دیدگاه کلاسیکی که بر محاکات تأکید دارد و بنای شعر را در تقلید از طبیعت می‌بیند، رمانتیسم در معنای کلی عبارت است از بیان احساسات شخصی در تاریخ ادبیات جهان. مشخصه‌های سبک رمانتیسم، عبارت است از : همدلی و یگانگی با طبیعت، فردیت، بیان آزاد احساسات و هیجانات فردی، پایبندی به تصور، کشف و شهود و درون‌بینی اصالت جهان خیالی (تخیل، جایگزین تقلید و محاکات کلاسیک می‌شود)، اصالت تصور و غلبهٔ جهان ذهنی بر جهان واقعی، بازگشت به آغاز و دوران کودکی و طبیعت دست نخورد و . . .

تصویر رمانتیک

تصویر (ایماژ) در رایجترین تعریف عبارت است از : هرگونه تصرف خیالی در زبان. این تعریف هم در بلاغت سنتی و هم در نقد ادبی جدید پذیرفته شده است. عموماً اصطلاح تصویرپردازی را معادل زبان مجازی به کار می‌برند. در این مفهوم، تصویر عبارت است از «هرگونه کاربرد مجازی زبان که شامل همهٔ صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حسامیزی، پارادوکس و . . . می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ص ۹ و ۲۱)

آدمی در کل با سه رویکرد به طبیعت می‌نگرد: رویکرد علمی برای شناخت، رویکرد دینی برای ستایش، رویکرد هنری برای محاکات، همدلی و آفرینش. (الیافی، ۱۹۸۳: ص ۱۰۹) شاعران با رویکرد سوم به جهان می‌نگرند، تا جهان را بازنمایی کنند یا به آن همدلی کنند یا

www.SID.ir

Archive of SID

شبیهی برای آن بیافرینند. شاعران کلاسیک از نظم و زیبایی طبیعت تقلید می‌کنند و آن را می‌ستایند. رمانتیکها احساسات درونی و ذاتیات روانی خود را در طبیعت می‌ریزند و جراحت روح را با انتقال آن به طبیعت التیام می‌بخشند، شاعران سمبولیست، طبیعت را سایهٔ حقیقت والا می‌دانند و هر شیء را سایه‌ای از روح مطلق می‌پندارند. به بیان دیگر شاعر کلاسیک از زیبایی و والایی ماه می‌گوید. شاعر رمانتیک «ماه» را مونس و همدم خویش می‌داند. و شاعر سمبولیست، ماه را رمزی برای یک حقیقت قرار می‌دهد. هنرمندان مکتب سوررئالیسم، قوانین طبیعت و منطق زبان و زندگی را درهم می‌ریزند تا جهانی دیگر با پدیده‌هایی فرا واقعی بیافرینند.

شاعران از هر گرایشی چنان در طبیعت مستغرق و سرگشته‌اند که نزدیک است در آن مستحیل و معدوم شوند. تصویر، بهترین و گویاترین ابزار بیان این استغراق و شیفتگی است. شاعر، حالات روحی خود را با تصویر مهار می‌کند، شکل می‌دهد و به مخاطب منتقل می‌کند در هر یک از سبکهای ادبی تصویرپردازی مشخصه‌هایی دارد که از دیگر سبکها متمایز می شود. تصویر رمانتیک، ویژگیهایی خاص دارد که آن را از تصویر کلاسیک و سمبولیک متمایز می‌سازد. این ویژگیها عبارتند از : ۱) استحالهٔ شاعر در طبیعت و اشیا؛ ۲) سایه‌واری و ابهام پدیده‌ها در تصویر؛ ۳) پویایی و تحرک تصویر؛ ٤) انعکاس فردیت شاعر در تصویر.

۱. استحالهٔ شاعر در طبیعت و اشیا

درسبک‌شعر خراسانی‌و بازگشت،هنرمند به الگوبرداری و نقاشی طبیعت واقعی می‌پرداخت و از طریق توصیف عینی و دقیق آن واقعیت، اثر خود را خلق می‌کرد. از آن دیدگاه هرچه توصیف عینی‌تر باشد اثر ادبی غنا و زیبایی بیشتری دارد. اما در شعر رمانتیک، طبیعت برای هنرمند در حکم الگوی نقاشی نیست، بلکه رابطهٔ او با طبیعت نزدیکتر و عمیقتر و توام با احساسات می‌شود. الستیر فاولر می‌گوید: «رمانتیکها به جای توصیف صادقانه و دقیق طبیعت بیرونی در پی‌آنند تا حالات و روحیات درونی خودشان را در طبیعت کشف کنند» (جعفری، ۱۳۷۸: ص ۲۹٦). رمانتیکها با اشیا نوعی ارتباط روحی داشتند و امیدوار بودند که از خلال تخیل و بصیرت خلاق روح بتوانند هم اشیا را درک کنند و هم آنها را در شعر به نحوی

www.SID.ir

Archive of SID

جذاب و نافذ عرضه نمایند،« آنها می‌خواستند تا راز اشیا را با توسل به دریافتهای شخصی خویش بیان کنند و معنای آنها را نشان دهند. برای این کار به ذهن منطقی توسل نمی‌جویند، بلکه به ذات کمالی و عواطف و احساسات خویش پناه می‌برند. این کار را تنها با نمایش تجربه‌های تخیلی و شخصی می‌توان انجام داد» (Kremode,1957:p.11).

رمانتیکها عاشق طبیعتند و طبیعت را مادر، استاد خویش خوانده‌اند، همچون فرزند در دامن مادر مدهوش می‌افتند و بسان شاگرد بی‌اختیار از حضور استاد الهام می‌گیرند. احمد زکی ابوشادی (۱۸۹– ۱۹۵۵) شاعر رمانتیک عرب می‌گوید: «به نظر من شعر تعبیری است از همدلی و مهربانی حواس با طبیعت، شعر زبان دلبردگی و جذابیت است. خاستگاه شعر تاثیرهای متقابل میان حواس و آثار طبیعی است و هدف آن شکیبایی و آرامش یافتن با این طبیعت است» (الیاقی، ۱۹۸۳: ص ۱۰۸).

همدلی و یگانگی انسان با طبیعت از اصول بنیادین هنر رمانتیک است «خصوصاً در مواقعی که محیط طبیعی شباهت تام و تمامی با حالات و وضعیت روح و ذهن فرد پیدا می‌کند» (فورست، ۱۳۷۵: ص ۵۳). شاعر رمانتیک، طبیعت را توصیف نمی‌کند بلکه درک درون‌گرایانهٔ خود از طبیعت و اشیا را با احساس شخصی تعبیر می‌کند. ویلیام کیتس از شاعران بزرگ رمانتیسم می‌گوید: « من آن چیزی را توصیف می‌کنم که در تخیل من می‌گذرد» (همان: ص ٦٥). آنگاه که احساس و عاطفهٔ شاعر رمانتیک در طبیعت استحاله شود، تصویر واسطهٔ میان احساس شاعر و طبیعت است. یک طرف احساس شاعر است و طرف دیگر طبیعت و اشیا و تصویر در حکم پلی است میان آن دو.

شاعر رمانتیک از رهگذر تصویر، درون خویش را با طبیعت پیوند می‌زند و با تمسک به پدیده‌های طبیعت، حالات ذات خود را بیان می‌کند. تصویر در شعر رمانتیک میانجی و ابزار ساختار شعر است، زیرا ابزار شناخت و احساس شاعر و صدای احساس و عاطفه شاعر است؛ بنابر این شاعر شیء را به شکل واقعی و عینی به تصویر درنمی‌آورد بلکه رنگ احساس خود را به آن می‌بخشد (الیافی، ۱۹۸۳: ص ١١٤).

چنین برخوردی با طبیعت همیشه در شعر بوده است. گونه‌هایی از همدلی و استحاله در طبیعت را در شعر شاعران اولیهٔ فارسی می‌توان یافت. در غزلهای سبک هندی گاه حالات

www.SID.ir

Archive of SID

شاعر با طبیعت و اشیا چنان درهم گره می‌خورد که تفکیک احساس و تصویر از هم دشوار است. مخلص کاشانی (۱۳۷۹: ص۹۵) در بیت زیر آشفتگی و درهم ریختگی حالات و اجزای خویش را چنان در «گردباد» پیچیده که به سادگی احساس او را از عناصر تصویر نمی‌توان تفکیک کرد:

سراپا خویشتن را در طناب آه پیچیدم به جمع گردبادی بستم این آشفته اجزا را

دربارهٔ شباهت سبک هندی با سبک رمانتیسم اروپایی کمابیش سخن گفته‌اند. ذبیح الله صفا می‌نویسد: «شاعران [عهد سبک هندی] در این تصویرگری به همان شیوه سخن می‌گویند که شاعران دورهٔ رمانتیسم در ادب اروپایی، یعنی عالم و همه‌چیز اطراف خود را با احساسی که خود از آنها دارند می‌نگرند و درک می‌کنند نه چنان که آنها هستند» (صفا، ۱۳٦۹: ج۵، بخش ۱: ص ٥٦۲). صائب تبریزی نسبت به دیگر شاعران سبک هندی با رمانتیکها شباهت بیشتری دارند، یکی آنکه مانند رمانتیکها نگاهش به سویهٔ غم‌انگیز جهان است و اندوه زندگی را می‌ستاید، او با آنکه متنعم بود و از حمایت دربارهای ایران و هند برخورداری می‌شد باز هم ناله‌های رمانتیک از سراسر دیوانش به گوش می‌رسد. شباهت دوم وی با رمانتیکها در خصلت رمانتیکی تصویرهای اوست. تصویرهایی از این دست:

بهشت بر مژه تصویر می‌کند مهتاب پیاله را قدح شیر می‌کند مهتاب

مهتاب فضایی مبهم و سایه‌وار و زمینهٔ مناسبی برای بیان حالات رمانتیک است. در فضای مهتابی قطعیت و صراحت از میان می‌رود، و زمان و مکان در شب مهتابی خیال‌انگیزتر است به همین‌دلیل است که شبهای مهتابی و نور کم‌رنگ ماه، محبوب رمانتیکهاست. صائب در غزلی با ردیف مهتاب، (صائب، ۱۳٦٤: ج۱ ص ٤٤٨) حالات رمانتیک خوشبینانه‌ای را به تصویر می‌کشد:

هوا چکیدهٔ نور است در شب مهتاب ستاره خندهٔ حور است در شب مهتاب
سپهر جام بلوری است بر می‌رویش سپهر قلمرو نور است در شب مهتاب
زمین زخندهٔ لبریز مه نمکدانی است زمانه بر سر شور است در شب مهتاب
رسان به دامن صحرای بیخودی خود را که خانه دیدهٔ مور است در شب مهتاب
به غیر بادهٔ روشن نظر به هر چه کنی غبار چشم شعور است در شب مهتاب
براق راهروان است روشنایی راه سفرزخویشتن‌ضروراست در شب مهتاب

www.SID.ir

Archive of SID

گرچه شاعر سبک خراسانی توصیف طبیعت را موضوع کار خود قرار می‌دادند، روش او در برخورد با طبیعت کاملاً با روش سبک هندی و رمانتیکها متفاوت است. شاعر خراسانی به کلیت اشیا نظر دارد، اما شاعر سبک هندی در جزئیات نازک و ظریف اشیا نفوذ می‌کند، به آنها حس و حیات انسانی می‌دهد و طبیعت را برای بیان احساس و ذهنیت خود به میان می‌کشد. شاعر سبک خراسانی طبیعت را عیناً به تصویر می‌کشد اما شاعر سبک هندی میان اجزا طبیعت با روحیات و ذهنیات خود یک معادله برقرار می‌کند. در این شیوه، طبیعت در ذهن شاعر استحاله می‌شود، خیال شاعر در جهان و اشیا دخل و تصرف می‌نماید و آنها را به نفع ذهنیات و احساسات خویش مصادره می‌کند. شباهت سبک هندی با مکتب رمانتیسم در همین‌جا به اوج می‌رسد. در هر دو مکتب، شاعر ذهنیت و احساس خود را به طبیعت گسترش می‌دهد و با این ذهنیت در اجزای طبیعت تصرفات خیالی صورت می‌دهد.

نیما یوشیج نیز در نظریهٔ تصویری خود، استحاله شاعر در طبیعت را به صراحت بیان می‌کند. او در فاصلهٔ سالهای ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۱ شمسی، شاخصترین شعرهای رمانتیک خود یعنی «قصهٔ رنگ پریده»، «ای شب» و «افسانه» را سرود. جلوه‌های رمانتیک او در سالهای دههٔ اول شاعری اوست، پس از ۱۳۰۹ این نوع نگرش رمانتیکی را فروگذاشت، اما طبیعت‌گرایی را تا آخر عمر ادامه داد. نیما سخت با طبیعت همدلی می‌کند و می‌گوید: «نجیب به کسی می‌گویم که مطابق با قوانین و تأثیرات طبیعت عمل می‌کند» (نیما، ۱۳٦۸: ص۲۰۹). او نزدیک شدن شاعر به شیء را با چهار اصطلاح «حلول، استغراق، تخمیر و ذوب» تعبیر کرده است، هر کدام از این اصطلاحات درجاتی از نسبت شاعر با شیء را بیان می‌کند (جورکش، ۱۳۸۳: ص ٤۹-۵۰). در مقدمهٔ افسانه می‌نویسد: « هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند». «تشریح» با توصیف تفاوت دارد، تشریح یعنی اینکه «بتوانی به جای سنگی نشسته، ادوار گذشته را که توفان زمین با تو گذرانده به تن حس کنی، باید بتوانی یک جام شراب شوی که وقتی افتاد و شکست، لرزش شکستن را به تن حس کنی . . . دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست، مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت. باید این مبادله بارها انجام گیرد.» (نیما، ۱۳٦۳، نامهٔ دوم)

www.SID.ir

Archive of SID

تصویرهای شعر نیما سرشار از احساسند به حدی که او با اوصاف کوه و دریا و جنگل و اجاق و جاده و رودخانه به مرز یگانگی و وحدت رسیده تا آنجا که شعر و شاعر و طبیعت هر سه در هم استحاله شده‌اند. دقت او در اشیا و پدیده‌های طبیعی از آن جهت نیست که بخواهد مشبه‌به یا استعاره و کنایه‌ای برای بیان حرفهای خود به وام گیرد و مقصود خود را به آنها تشبیه کند، بلکه وقتی از قایق، مهتاب،جنگل،شب،درخت،جده،داروک، گربه، رودخانه، بندرگاه، و ساحل سخن می‌گوید. این پدیده‌ها تمام ذهن و روح او را تسخیر می‌کند او در آنها مستغرق می‌شود و روح و احساس فردی خویش را در آنها می‌بیند. در جایی شاعر در زیر درخت خشکیدهٔ انجیر آن قدر می‌نشیند تا پوست بر تن وی بخشکد و با درخت به یگانگی روحی برسد.

من به زیر این درخت خشک انجیر
که به شاخی عنکبوت منزوی را تار بسته
می‌نشینم آن قدر روزان شکسته
که بخشکد بر تن من پوست . (نیما، ۱۳۶۹: ص ۳۰۸)

فروغ فرخزاد نیر با روحی رمانتیک تصویری زیبا و مؤثر از استحالهٔ خویش در ماه ارائه کرده است :

«دیدم که حجم آتشینم آهسته آب شد
و ریخت ریخت ریخت
در ماه، ماه به گودی نشسته، ماه منقلب تار
در یکدیگر گریسته بودیم
در یکدیگر تمام لحظه‌های بی‌اعتبار وحدت را
دیوانه‌وار زیسته بودیم» (فرخزاد، ۱۳۶۸: ص ۳۰۸)

و در شعر تشنه درد شاعر در رنگ گلبرگها استحاله می‌شود: «نیمه شب جوشید خون شعر در رگهای سرد من/ محو شد در رنگ هر گلبرگ/ رنگ درد من» (فرخزاد، ۱۳۶۸: ص ۱۷۹) .

www.SID.ir

Archive of SID

۲. سایه‌واری تصویر

اگر شفافیت و قطعیت را صفت تصویر شعر کلاسیک بدانیم در مقابل آن، تصویر رمانتیک سایه‌وار و شبحگونه است. تصویر سنتی بر خصوصیات خارجی و عینی شیء تاکید دارد و حاصل رؤیت مستقیم است، اما تصویر رمانتیک بر ویژگیهای ناپیدای شیء تکیه می‌کند و حاصل نگاه خیالی و رؤیاست. به تعبیر دیگر شیء در تصویر سنتی ابعاد مشخص و محدود و کاملاً شفافی دارد. در این ابیات غضایری رازی درخشندگی برق، در میان ابر تیره، همانند یک زنگی است که در نیمه شب اخگری را با شتاب از خرگاهی به خرگاهی می‌برد:

چو برق از میغ بدرخشد تو پنداری یکی زنگی — ز خرگاهی به خرگاهی دواند پاره اخگر
و ز آن اخگر بسوزد دستش از گرمی و بی‌تابی — و ز آن آسیب بخروشد روانی بفکند آذر

(نقل از فروزانفر، ۱۳۵۰:ص۱۲۳)

تصویر رمانتیک اینگونه شفاف نیست، بلکه تار و گنگ و سایه‌وار است؛ گویی شاعر اشیا و پدیده‌ها را در سایه یا در شب تار دیده، همه‌چیز دور و مبهم می‌نماید. این تفاوت در نمایش اشیا، ناشی از تغییر ذوق است. ذوق سنتی به ارزشهای خارجی و عرضی پدیدهها و به خصایصی از اشیا خرسند بود که مستقیما با پردهٔ چشم تماس حسی دارد. اما از دیدگاه رمانتیک این ارزشهای خشک عینی و خارجی چندان اعتباری ندارد، بلکه ارزشهای جنبی و عاطفی اشیا و سایه و شبح و هیأت مبهم پدیده‌ها زیباتر جلوه می‌کند. ذوق رمانتیک از ابعاد خشک و صلب خارجی روی برمی‌گرداند و به جهان بی‌خط و بعد و بدون مرز درون رو می‌آورد . از رهگذر تصرف خیالی و عاطفی در شیء، آن را به رنگ احساس خود درمی‌آورد. به همین جهت است که اشیا در شعر رمانتیک، قطعیت جرمانی و صلابت جسمانی ندارند و ابعاد و صفات آنها رنگ می‌بازد. مانند این تصویرهای شبح‌وار شاعران رمانتیک فارسی:

نیما یوشیج: « گرتهٔ روشنی مرده برف، گیسوان چو معما، نالهٔ گمشده، درخت گمشده، رنگ گریزان، خاک رنگ رخ باخته، خانهٔ ابری، سوسوی چراغ، سراییدن گنگ رود ماخ اولا»

توللی:«صداهای دور، غبار اندوه، ماه زرد و شکسته، پرتو نمناک مهتاب، سایه‌های مبهم، مه کم‌رنگ، ماه‌پریده رنگ، شرشر خواب‌آورجوی، آرزوی تیره، پت‌پت غمگین چراغ، شبح هول‌انگیز، سایهٔ روی دیوار».

www.SID.ir

Archive of SID

نادرپور:«دخمه‌های تیره، خنده‌های باد در بیغولهٔ شب، غولها در تیرگی، طاقهای ریخته در ظلمت شام، راهی که می‌لغزد به جنگلهای خاموش، سایه‌های قلعه‌های تیره دل، ناله‌های غریبانهٔ وزغ، شکستن ماه در دهان موج، سیاهی وهم آفرین شب، رقص صوفیانهٔ اشباح و سایه‌ها، مزار گمشده بوسه‌های تو».

فروغ: «خطوط دنباله‌دار سست، نور محو، غربت جهان بی‌شکل، هالهٔ راز، ماه منقلب تار، ماه به گودی نشسته، غبار شوم مهتاب که می‌لغزد، امواج تاریکی». او در شعر «دنیای سایه‌ها» (فروغ، ۱۳۶۸: ص ۱۸۵) به صراحت از سایه‌واری جهان و انسان سخن می‌گوید: «زندگی آیا درون سایه‌هامان رنگ می‌گیرد؟/ یا که ما خود سایه‌های سایه‌های خویشتن هستیم؟

۱-۲ مکان در شعر رمانتیک

جان رمانتیک در کشمکشی مدام، میان واقعیت و سایه، میان ماده و روح معلق است؛ از این رو میان بریدن و پیوستن با طبیعت و عصیان و در خود پیچیدن شناور می‌ماند. شاعر رمانتیک نه مانند شاعر کلاسیک فقط به واقعیت و ماده نظر دارد و نه چون شاعر نمادگرا به روح مثالی و متعالی اشیا، او در دنیای ناباوری و یأس به فاصلهٔ میان واقعیت و خیال در دنیای سایه‌ها پناه می‌برد، و ابعاد گنگ را نمایش می‌دهد. رمانتیسم تصویرگر «فاصله» است، بنابراین برای ایجاد فاصلهٔ زمانی و گریز از واقعیت اکنون به گذشته‌های دور و دوران کودکی و آغاز حیات پناه می‌برد یا به آینده می‌گریزد. برای ایجاد فاصلهٔ مکانی به طبیعت وحشی و دست نخورده و دشتها و کوهستانهای دوردست و مکانهای کهنه و متروک پناه می‌برد؛ زیرا از رویارویی با واقعیت دل خوشی ندارد. در اثر این کشمکش به درون خود می‌گریزد تا آنچه را در خارج نمی‌تواند تحقق بخشد در درون خود متحقق سازد در این فراز به امر ناشناخته و نامتناهی و دور از دسترس برمی‌خورد. آنچه می‌بیند تصویر تار و پرغبار و سرشار از رنج، اندوه، وحشت و یاس و ناامیدی از دنیای درون اوست. از این رو برای رمانتیکها «آن قسمت از عالم واقعی که نغمه مانند، آهنگدار یا مبهم و تاریک بود شایستگی توصیف داشت» آنها در پی زیبایی ناپیدای موهومند. تحت تاثیر فلسفهٔ ایده‌آلیسم، جهان سایه‌ای است از حقیقت، و زندگی سایهٔ زیباییهای ناشناخته است» (پرهام، ۱۳۶۲: ص ۱۱۵). «رمانتیکها چیزی را «با روح» که مبهم و

www.SID.ir

Archive of SID

آشفته و ناآشکار و درک ناشدنی و پژمرده و حرمان زده باشد» (همان: ص ۱۱۹). آنها «مشتاقانه به جستجوی «ناپیدا» و «دور دست» پرداختند و آن را چه شگفت‌آمیز و افسانه‌ای و نامنتهی بود ستایش کردند» (همان: ص ۱۱۳). از این رو تصویرهای آنها غالبا با صفتهای دور، بیکرانه، گمشده، گریزان، پریده، محو، کهنه، متروک، وصف می‌شود. آنها به تعبیر فروغ رویاهای خود را در «غربت آن جهان بی‌شکل» (فرخزاد، ۱۳۶۸: ص ۱۱۶) به خواب می‌بینند.

۲-۲ زمان در شعر رمانتیک

بازگشت به گذشته‌های دور، دوران گنگ کودکی همراه با وصف مکانهای متروک و کهنه و فضاهای سوت و کور، فضای شعر رمانتیک را تار و شبحگونه می‌سازد. شاعران، اشیا و زمانهای‌طبیعی‌متناسب با حالات و روحیات‌خودرا برای تصویرپردازی برمی‌گزینند. رمانتیکهای ایرانی از زمانها «شب» و از فصلها «پاییز و زمستان» را بیشتر می‌پسندند و حوادث تخیلی و شاعرانهٔ خود را در آنها به تصویر می‌کشند. زمانهای عمدهٔ شعر رمانتیک معاصر که ظرف حالات روحی مختلف است عبارتند از :

- **شب**، حالت اضطراب و هراس و نگرانی (فروغ، نیما، توللی)
- **پاییز**، حالت جدایی و فراق (فروغ)
- **زمستان و برف و سرما**، حالت خفقان و افسردگی و جمود (نیما و اخوان)
- **روزان ابری و مه**، حالت دل گرفتگی و تنهایی (نیما)
- **باد و طوفان**، حالت بیقراری (نیما)
- **صبح**، احساس نشاط و بیداری و امیدواری (نیما)
- **گرما و تابستان**، حالت خمول و واماندگی (نیما، هست شب)

وصف چشم‌اندازها در غروب، شامگاهان، شب تاریک، فضاهای مه گرفته و مهتاب در شعر رمانتیک بسیار رایج است. گزینش این زمانها برای نمایش تصاویر کم حال و خوابیده، از روحیه شکست خوردهٔ شاعران رمانتیک ناشی می‌شود، گویی جان ایشان پیوسته ندای رفتن و گم شدن و نابودی و شکستن را می‌شوند نه آوای بیداری و هوشیاری را؛ به همین دلیل است که شعر رمانتیک شکست در ایران درست پس از شکستهای سیاسی اجتماعی اوج می‌گیرد،

www.SID.ir

Archive of SID

یکی پس از شکست مشروطه در حدود ۱۳۰۰ شمسی در شعرهای نیما (۱۳۰۱ش)، میرزادهٔ عشقی (۱۳۰۳ ش) و شهریار (۱۳۱۱ ش) و دیگری پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ در شعر توللی، نادرپور، فروغ، حسن هنرمندی و اخوان ثالث و . . . برآثار این گروه روحیه مرگ‌خواهی نیرومندی سایه افکنده و شعرشان تصویرگر شکست و ناکامی و بازتاب روحهای متلاشی، رنگ باخته، سرد، گریزان، شکسته، خاموش و فراموش و آکنده از عشقهای شکست خورده و معشوقگان رنگ‌باخته، شبرنگ، محوناپیداست. در تغزلهای آنها عشق و معشوق در شبهای مهتابی و تار و در سکوت مکانهای دور و متروک پنهانند، محبوب هیچگاه در روز روشن ملاقات نمی‌شود.

۳. پویایی و بالندگی

رمانتیکها اثر هنری را چونان جانداری خودبسنده می‌دانستند که انرژی‌اش را خود تأمین می‌کند، از این رو برای توصیف اثر هنری از اصطلاحات علم زیست‌شناسی بهره می‌گرفتند. کالریج شاعر رمانتیک و منتقد انگلیسی، دو اصطلاح ارگانیک و مکانیک را برای توصیف شکل شعر به کاربرد و شعر رمانتیک را انداموار (Organic) توصیف کرد که در برابر شکل مکانیکی شعر کلاسیک قرار می‌گیرد. ویلیام بلیک، استعارهٔ درخت را برای توصیف اثر هنری به کار گرفته و گفته است:«هنر، درخت‌حیات است و . . . علم درخت مرگ» (Kremode, 1957:p.93) شعر چونان درختی از ذهن شاعر می‌روید از این رو اجزای آن از آغاز شعر در حال رستن و شکفتنند، و تصویر بخشی از پیکرهٔ آن درخت و در پیوند با دیگر تصویرهاست. در شکل انداموار «اگر ارتباط میان تصویرها از هم بگسلد، شعر متلاشی خواهد شد، تخیل رمانتیک یک امر نیمه شفاف از واقعیت قابل درک می‌آفریند، تصویر خاص، پذیرای تجزیه و تحلیل عقلانی نیست، همچنانکه نمی‌توان درخت را با قطعه قطعه کردن توصیف کرد» (همان: ص ۹۳). تصویر از عناصر رونده و بالندهٔ آن بخش از طبیعت که زنده و در حرکت است مایه می‌گیرد. تصویر به نظم طبیعی اشیا تعلق ندارد، بلکه به پیکرهٔ زنده و جاندار شعر متعلق است. حرکت را در تصویرهای این شعر نیما ببینید:

«آب می‌غرد در مخزن کوه

www.SID.ir

Archive of SID

کوهها غمناکند
ابر می‌پیچد دامانش‌تر
وز فراز دره «اوجا»ی جوان)
بیم آورده پر افراشته سر آنکه می‌گرید. (نیما، ۱۳۶۳: ص ۴۴۲)

تصویر رمانتیک نمی‌تواند ایستا و راکد باشد؛ زیرا شعر رمانتیک، شعر طبیعت زنده و پویاست. شاعری که با طبیعت زیسته و با آن همجوش و همسو باشد، شعرش مثل طبیعت زنده و بالنده است. البته شور و نشاط روحی شاعر نیز در پویایی تصویرها نقش عمده‌ای دارد. بسا که شاعری بهار و باران را به نحوی راکد و ایستا تصویر کند. البته پویایی و تحرک تصویر برحسب موضوع شعر، متفاوت است؛ مثلاً تحرک و پویایی ویژگی عمدهٔ تصویرهای شعر حماسی است. تصویر سنتی نسبت به تصویر رمانتیک ایستا است و تصویرهای شعر رمانتیک جدید در قیاس با شعر سنتی بسیار پویاتر است. برای تبیین این امر یک قصیدهٔ کهن از منوچهری دامغانی را با شعر رمانتیک باران از گلچین گیلانی مقایسه می‌کنیم، موضوع هر دو شعر وصف یک روز بارانی است، اما دو شعر از نظر پیوستگی و پویایی تصویرها کاملاً با هم تفاوت دارند:

الف) ابیاتی از قصیدهٔ باران (منوچهری، ۱۳۷۰: ص ۴۴-۴۳):

. . . آن قطره 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
و آن قطرهٔ باران که برافتد به گل سرخ — چون اشک عروسی است برافتاده به‌رخسار
و آن قطرهٔ باران که برافتد به سر خوید — چون قطرهٔ سیماب است افتاده به زنگار
و آن قطرهٔ باران که چکد بر گل خیری — چون قطرهٔ می‌بر لب معشوقهٔ می‌خوار
و آن قطرهٔ باران ز بر لاله احمر — همچون شرر مرده فراز علم نار
و آن قطرهٔ باران سوسن کوهی — گویی که ثریاست بر این گنبد دوار
آن دایره ها 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 و آن قطرهٔ باران — صد دایره در دایره گردد به یکی بار
آن دایره پرگار از آن جای نجنبد — وین دایره از جنبش صعب آرد رفتار

www.SID.ir

Archive of SID

هرگه که از آن دایره انگیزد باران — از باد درو چین و شکن خیز دو زنار
گویی علمی از سقلاطون سپید است — از باد جهنده متحرک شده نهمار
وانگه که فرو بارد باران بقوت — گیرد شمر آب دگر صورت و آثار
گردد شمر ایدون چو یکی دام کبوتر — دیدار ز یک حلقه بسی سمین منقار
چون آهن سوده که بود بر طبقی بر — در زیر طبق مانده ز مغناطیس احجار

ب)بندهایی شعر باران گلچین گیلانی (میرفخرایی، ۱۳۷۸: ص ۱۲)

۱. باز باران / با ترانه/ با گهرهای فراوان/ می‌خورد بر بام خانه
۲. من به پشت شیشه تنها/ ایستاده/ درگذرها/ رودها راه افتاده
۳. شاد و خرم / یک دو سه گنجشک پر گو/ باز هر دم/ می‌پرند این سو و آن سو
۴. می‌خورد بر شیشه و در / مشت و سیلی/ آسمان امروز دیگر نیست نیلی
۵. یادم آرد روز باران / گردش یک روز دیرین/ خوب و شیرین/ توی جنگلهای گیلان
۶. کودکی ده ساله بودم/ شاد و خرم/ نرم و نازک/ چست و چابک/
۷. از پرنده/ از خزنده/ از لب باد وزنده/ بود جنگل گرم و زنده
۸. آسمان آبی چو دریا/ یک دو ابر اینجا و آنجا/ چون دل من/ روز روشن . . .
۹. سنگها از آب جسته / از خزه پوشیده تن را/ بس وزغ آن جا نشسته/ دم به دم در شور و غوغا . . .
۱۰. رودخانه/ با دو صد زیبا ترانه/ زیر پاهای درختان/ چرخ می‌زد همچو مستان
۱۱. چشمه‌ها چون شیشه‌های آفتابی/ نرم و خوش در جوش و لرزه/ توی آنها سنگریزه/ سرخ و سبز و زرد و آبی
۱۲. با دو پای کودکانه/ می‌دویدم همچو آهو / می‌پریدم از سر جو/ دور می‌گشتم زخانه . . .
۱۳. می‌پراندم سنگریزه/ تا دهد بر آب لرزه/ بهر چاه و بهر چاله می‌شکستم کرده خاله
۱۴. می‌کشانیدم به پایین/ شاخه‌های بید مشکی/ دست من می‌گشت رنگین/ از تمشک سرخ و مشکی

موضوع مرکزی قصیدهٔ منوچهری، باران است، اما عناصری که در تصویرها آمده از دنیای باران بسیار دور است. تعدد و گوناگونی تصویرها، فرم شعر را پراکنده می‌سازد،تشبیه چکیدن

www.SID.ir

Archive of SID

قطرهٔ باران بر گلها و اشیا تا چهارده مورد گسترش یافته است. شاعر به قرینه‌سازی و مشابهتهای «آیینه‌وار دست زده است در تشبیهات او بسیار دقیق و مادی و آیینه‌وار است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۵۰۴). شعر گزارشی واقعگرا از بارش باران است، احساس شاعر در شعر تصرفی نکرده و تصویرها از سطح مدلول طبیعی فراتر نرفته‌اند. ۱۰ تصویر (تشبیه مرکب و مقید) هر کدام مانند دو عکس موازی (اسلاید) در کنار هم آمده و همگی بر محور یک مشبه (قطرهٔ باران) می‌گردند:

قطره آویخته از گلبرگ = ریشهٔ دستارچهٔ سبز که گرهی نقره‌ای بر سر هر ریشه دارد.

قطره بر گل سرخ = اشک بر چهره عروس

قطره بر سبزه تازه = قطرهٔسیماب روی زنگار

قطره بر لاله سرخ = شرار مرده بر بالای پرچم آتش

قطره بر سوسن کوهی = ثریا بر آسمان

افتادن قطره در آب = مرکز دایره و دایره‌های تو در توی روی آب

باران بر سطح آب= سقلاطون سفید که باد آن را تکان می‌دهد

دایره‌های قطرهٔ باران شدید بر سطح آب = دام کبوتر

حرکت قطره‌ها بر آب = برادهٔ آهن روی طبقی که زیر آن آهن ربا به حرکت درآید.

تصویرهای قصیده پیوسته و در تداوم هم نیستند، بلکه هر کدام مستقل است و تنها دو سوی تشبیه (مشبه و مشبه‌به) آرام در موازات هم در محور افقی حرکت می‌کنند. با تمام شدن بیت، مشبه و مشبه‌به به نقطهٔ وحدت می‌رسند و ذهن از حرکت می‌ایستد. باز در بیت بعد دوباره حرکت دیگری از مشبه (باران) به سمت مشبه‌به دیگری شروع می‌شود. اگر جای تصویرها را در پیکرهٔ شعر تغییر دهید هیچ اتفاقی رخ نمی‌دهد اما در شعر گلچین گیلانی، احساس واحد کودکانه، لحظه‌ای رها نمی‌شود. «تجربهٔ عاطفی واحد» در تمام شعر پا به پای تصویرها پیش می‌رود، تصویرها به حرکت درمی‌آیند درست مانند تصویرهای یک فیلم. شاعر پشت پنجره می‌ایستد تماشا می‌کند باران می‌بارد، گنجشکها می‌پرند. سرعت، شتاب، پیوستگی و تداوم و پویایی تصویرهای شعر گیلانی بسیار قویتر از شعر منوچهری است.

www.SID.ir

Archive of SID

۴. فردیت در تصویر

پیشتر اشاره کردیم که تصویر رمانتیک، توصیف و گزارش طبیعت نیست، بلکه تغییر احساس و عاطفهٔ شخصی هنرمند است. تعبیر یک شیء بدون تصرف عاطفی در آن ممکن نیست. تصویر رمانتیک، حامل عواطف شخصی هنرمند است، از این رو خاص اوست و رنگ مخصوص شخصیت و هویت فردی او را دارد. فردیت تصویر در عین حال نوعی عمومیت را نیز در بردارد؛ یعنی سرشت تصویر رمانتیک آن است که این تجربه شخصی را به همگان تعمیم می‌دهد. درست برخلاف تصویر سنتی که امور کلی و تجربه‌های همگانی را فقط توصیف می‌کند و تجربهٔ شخصی شاعر کمتر در تصویر منعکس می‌شود. هنر با وجود گونه‌گونی‌اش در طول تاریخ همیشه دو نمود کلی را در خود داشته است: یکی طبیعت عام و دیگر طبیعت فردی. طبیعت عام، نمود مشترکات روحی و عاطفی عامهٔ انسانهاست؛ مانند مرگ و زندگی، عشق و پرستش و . . . که در تمام افراد بشر به طور یکسان وجود دارد. و طبیعت فردی، نمود هیجانات و روحیات شخصی است که در افراد متفاوت است. بزرگترین هدیهٔ رمانتیسم به جهان مدرن، اعطای هویت فردی به انسانها و متمایز کردن آنهاست.

شاعران رمانتیک فارسی هرچند تجربه‌های عمومی مشترک و شباهتهای فراوانی دارند، اما هر کدام دارای نگرش خاص و فردیت جداگانه‌ای هستند و نگاهشان کاملا متمایز از دیگری است؛ مثلا: «شب» و عناصر مربوط به آن محبوبترین و رایجترین تصویر در شعر رمانتیک فارسی است، وجه مشترک همهٔ شاعران رمانتیک، انتخاب شب برای بیان تصورات و احساسات است. در شب، طبیعت و اشیاء شبحگونه‌اند و سایه‌ها حاکمیت دارند، شاعران از شب می‌گویند اما هر کدام احساس و تلقی خاص خود را از شب دارند. در اینجا تصویر شب را در شعر می‌گویند اما هر کدام احساس و تلقی خاص خود را از شب دارند. در اینجا تصویر شب را در شعر سه شاعر بررسی می‌کنیم و ویژگی فردی تصاویر را نشان می‌دهیم. این ویژگی فردی، حاصل ذهنیت و نگرش شخصی شاعر است که سبک فردی او را می‌سازد:

الف) نیما یوشیج: شب در شعر نیما، گرم، موذی، دم کرده، دراز، سمج، بیدادگر، سخت و هولناک است، در شب شعر نیما، طبیعت در کار خویش است، چراغها سوسو می‌زنند و کلبه‌ها نیمه‌روشن‌اند، در شب سرد زمستانی دل شاعر نگران همسایه است. شب در شعرهای نیما نمود

www.SID.ir

Archive of SID

وضعیتی سرشار از دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی است، شاعر به امید روشنایی و صبح آن را می‌گذراند، در این شب مرغان و مردانی هستند که سرود بیداری و روشنایی می‌خوانند، مرغ آمین امید رستگاری می‌دهد. پایان شب نیما صبح روشن و پیروزی را به دنبال دارد. در یک کلام شب نیما یک وضعیت دشوار سیاسی – اجتماعی است.

ب) فریدون توللی: شب توللی مست و فسونگر است، تیرگی بر جهان و روح شاعر مسلط است، شب او شب لذت و دلدادگی و نگاه دزدی است. مهتاب دزدانه سرک می‌کشد، شب خواب آور است و سرشار از رؤیای عشقهای جنسی و غمها و افسردگیهای رمانتیک شاعر. زیبا رویان همچو زهره و مریم سپید خود را در چشمهٔ مهتاب می‌شویند، شب نرم و آرام و دلاویزی است و همه‌چیز به نرمی می‌لغزد. شب دردهای شخصی و اندوه عاشقانه و فردی شاعر است.

ج) فروغ فرخزاد: شب فروغ از لونی دیگر است، شبی آکنده از دلهرهٔ ویرانی و تباهی، شب فروغ مسموم است، و کوچک و تبدار و بیمار، ستاره‌هاش به خاک می‌افتند و می‌میرند، شاعر ورزش ظلمت را می‌شنود، و ظلمت شب سایه روح سیاه کسی است، شب فروغ شب لذتهای گناهبار و تباه است. او که خود «از درون متلاشی است بام شب را در حال فرو ریختن می‌بیند، ستاره‌های شب فرو می‌ریزند، خدای تیره غم بر روی دیوار آیه‌های سیاه می‌نویسد. همه هستی شاعر آیه‌های تاریکی است، ماه گود و منقلب و سرخ و مشوش است. فروغ تلاشی و اضمحلال روح خود را در شب می‌ریزد، شب او شب یک روح شکست خورده و باخته است که به تماشای فروپاشی و زوال نشسته و در خود فرو می‌ریزد.

می‌بینید که تصویر شب در شعر سه شاعر رمانتیک ایرانی، کاملا با هم متفاوتند. شب هر کدام از شاعران، آیینه روح او است، تصویر نمودی از فردیت شاعر می‌شود. نگرش سنتی در قیاس با نگرش رمانتیک، مجال کمتری برای بروز فردیت شاعر دارد؛ زیرا در پی آن است تا کلیات عام و تجربه‌های همگانی را به تصویر بکشد و به همین دلیل احساس و عاطفه شخصی شاعر کمتر در شعر داخل می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

۵. تصویر رمانتیک در بافت

مشهور است که هنر عبارت است از آفرینش فرم، و آنچه هنر را از «ناهنر» متمایز می‌سازد فرم است. فرم آن روح زنده و پویایی اثر هنری است که حاصل پیوند زنده میان عناصر اثر است. تصویر اساسی‌ترین عنصر سازندهٔ شکل شعر است. مجموعهٔ تصویرها با همکاری هم شکل شعر را می‌سازند.

تصویر در بافت شعر رمانتیک با ساختار شعر و دیگر تصویرها در محور عمودی پیوند محکمی دارد و چون جزء فعال و بنیادین شکل است، نمی‌توان آن را به طور مستقل و جدا از کلیت شکل تحلیل کرد. با تجزیهٔ هر واحد در حقیقت یک عضو را از آن کل زنده بریده‌ایم، آن را از روح تهی کرده و از کار انداخته‌ایم. بلاغت سنتی تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه را از پیکره شعر جدا می‌کند و ارزش زیباشناسی مستقلی برای آن قائل است و با دیدی جزء نگر به تحلیل زیباییهای خرد و کوچک در تصویرها می‌پردازد. در شعر سنتی، دوگانگی صورت و معنی امکان تجزیهٔ تصویر را به ما می‌دهد؛ زیرا از دید کلاسیکها «اندیشهٔ نثری» در لباس نظم درآمده، لذا تصویر جامهٔ اندیشه است و جامه به تنهایی زیباست و می‌تواند مستقلا تحلیل و بررسی شود. «اما در دیدگاه رمانتیکی شعر یک پیکره سازمند و بالنده است در یک پیکرهٔ سازمند جزء با کل در پیوند است درست عین پیوستگی برگ و شاخه با درخت، در این کلیت انداموار و سازمند هر جزء در جزء دیگر تاثیر می‌گذارد و به طور متقابل عناصر شکل در هم موثرند، شعر محصول یک تجربهٔ و احساس واحدست» (الیافی، ۱۹۸۳: ص ۱۴۱– ۱۴۲). در سراسر شعر یک روح واحد جاری است همان روحی که شکل را می‌آفریند و بدان جان می‌بخشد. هر عضوی که از این پیکرهٔ جاندار جدا شود بی‌روح و بی‌هویت می‌شود و تاثیر خود را از دست می‌دهد؛ بنابراین تصویرها با یکدیگر و با دیگر عناصر مرتبطند. در متن رمانتیک تصویرها به عنوان عناصر اصلی سازندهٔ شکل شعر، در نسبت با بافت کلی و دیگر اجزا دو ویژگی عمده دارند: ۱. پیوستگی ۲. بالندگی

۵-۱ پیوستگی تصاویر

در هر شعر تصویرها در روند پیوسته‌ای پشت سرهم چنان می‌آیند که گویی دانه‌های در هم

www.SID.ir

Archive of SID

پیوستهٔ یک زنجیرند، بی‌آنکه از هم گسسته شوند، همدیگر را حمایت می‌کنند و بار احساس شاعر را تا پایان شعر دست به دست می‌برند. ارتباط تصاویر از نوع برقراری شباهت، مقارنه، تقابل یا تضاد میان طرفین تصویر نیست، بلکه احساس و عاطفهٔ شاعر از تصویری به درون تصویر دیگر می‌رود. همچنانکه تصویرها پشت سرهم می‌آیند، احساس در آنها پیش می‌رود به تدریج شعر می‌بالد و فرم کلی آن شکل می‌گیرد. این احساس واحد، موجب پیوستگی تصویرها و حرکت آنها در جهتی واحد می‌شود. در لحظهٔ آفرینش شاعر در فضای واحد و حالت روحی واحدی قرار می‌گیرد و نگرشی بافتگرا بر شعور شاعرانه حاکم می‌شود. در این بافت روحی، تمام اشیا به رنگ احساس و شعور شاعر در می‌آیند، جان هنری شاعر مانند خم رنگرزی است که اشیا را در آن فرو می‌برد و به رنگ دل خویش بیرون می‌آورد، کبود یا روشن، پژمرده یا پرنشاط. همه‌چیز همنوا با شاعر می‌شود. نیما چه خوب این حالت را وصف کرده است:

«جوی می‌گرید و مه خندان است
و او به میل دل من می‌خندد
بر خرابی که بر آن تپه به جاست
جغد هم با من می‌پیوندد» (نیما، ۱۳۶۹: ص ۵۵۱)

هر تصویر جزئی از تجربهٔ روحی شاعر است و با احساس کلی شعر همرنگ است. اجزا شعر از بطن احساس شاعر می‌روید و همگی یک «حال» واحد را حمل می‌کنند این احساس واحد همچون یک رشته، تصویرها را با هم می‌پیوندد و ساختار درونی شعر را می‌آفریند. همه اجزا در پرتو یک نور عاطفی، رنگ می‌پذیرند و در پیکره شعر جای می‌گیرند. وقتی آن نور (حالت روحی) پایان یافت، شعر نیز تمام می‌شود. پیوستگی تصاویر را در شعر «باران» از گلچین گیلانی مرور کنید.

۲-۵ بالندگی تصاویر

پیشتر گفتیم که پیوند تصویرهای جزئی با ساختمان کلی اثر یک پیوند اندام‌وار و زنده و متحد است، تصویرها و عناصر با هم یک کل سازمند و زنده را می‌سازند، درست مانند درخت یا

www.SID.ir

Archive of SID

اندام انسان و حیوان، چنانکه ناخن، انگشت، کف، مچ، ساعد، بازو، کتف، تنه، با یکدیگر مرتبطند. تصویرها با هم در سطرها تناسب دارند و سطرها با بند و بندها با کلیت شعر در تداوم هم قرار می‌گیرند و یک شکل سازمان یافته را به وجود می‌آورند. هنگام خواندن شعر با یک ساختار روبه رو رشد و بالنده پیش می‌رویم.

بحث از شکل شعر که از دورهٔ پیش رمانتیسم در نیمه دوم قرن ۱۸ با اصطلاحات «کل» یا «ارگانیسم» از زمان هردر و گوته رواج یافته بود، در کار منتقدان آلمانی و سپس کالریج انگلیسی به کمال رسید. نخستین بار اوگوست ویلهلم شلگل از پیشوایان رمانتیک آلمان (۱۷٦۷ – ۱۸٤٥ م.) شکل را در شعر به دو نوع: شکل مکانیکی و شکل سازمند تقسیم کرد. شکل مکانیکی «در نتیجهٔ تاثیر برونی و صرفا به حالت افزوده‌ای عرضی به ما داده شده و با طبیعت آن تناسبی ندارد. شکل سازمند، ذاتی است، از درون شکوفا می‌شود و همزمان با تکوین کامل نطفه، صورت نهایی می‌یابد» (ولک، ۱۳۷۲: ج۲،ص٦٥). در این نوع شکل صورت و محتوا تفکیک ناپذیرند. کالریج شاعر رمانتیک انگلیس نیز بر یکپارچگی اثر هنری تاکید می‌کند، از نظر وی «هدف مستقیم اثر هنری لذت است و لذتی که از کل اثر هنری می‌بریم با لذت حاصل از یکایک اجزا ترکیب سازگار و حتی ناشی از آن است. کالریج صریحاً می‌گوید در یک شعر باید «اجزا متفقاً یکدیگر را تایید و تفسیر کنند، همه به تناسب خود، هدف و تاثیرات . . . شعر، هم آهنگ و مؤید آن باشند» (دیچز، ۱۳٦٦: ص ۱۷٦).

اگر عناصر و اجزای شعری را که یک شکل بالنده و واحد است با روش بلاغت سنتی بر اساس دو قطب حقیقت و مجاز تحلیل کنیم به چیزی دست پیدا نمی‌کنیم، چرا که عناصر شعر نقش و نگارهای مستقل و مجرد نیستند و صرفا کار تزیین و توضیح اندیشه را ندارند، بلکه با احساس و حال شاعر در آمیخته و ممزوجند، بنابراین تحلیل زیبایی شناختی و پژوهش در ارزش تصویرهای شعر رمانتیک و کلاً شعر جدید روشهای کاملتری از شیوه‌های تجزیه متن به روش بلاغت سنتی می‌طلبد. در تحلیل تصویرها این نکات را باید در نظر داشت:

۱. کشف احساس محوری شعر از طریق بررسی پیوند تصاویر و مضامین با روح کلی اثر؛

۲. بررسی‌ماهیت ساختارهای بلاغی(تصویر، موسیقی،...)وارتباط آنها با تجربه‌روحی‌شاعر؛

۳. بیان رابطه میان تصاویر با نگرش شاعر؛ (هم در شعر و هم با کل دستگاه فکری شاعر)؛

www.SID.ir

Archive of SID

٤. تحلیل روند رشد و حرکت بالنده در درون شعر.

در این روش «کلیت و ساختار» شعر در کانون توجه تحلیلگر قرار می‌گیرد و تمام تحلیلها در پی کشف مناسبات و روابط هنری و زیبایی‌شناختی اجزاست و هیچگاه از محتوا و درونمایه فاصله نمی‌گیرد؛ زیرا بخش اعظم شکل شعر بر مبنای روابط میان صورت و درون مایه اثر پدید می‌آید.

٦. کارکرد ایماژ رمانتیک

شاعر رمانتیک می‌کوشد تا «موضوع و محتوایی عاطفی و احساسی را در شکل و صورتی تخیلی و خلاقانه به تصویر درآورد» (فورست، ۱۳۷۵: ص۲۰)، هدف او بیان مستقیم و صریح تجربه و توصیف آن با ابزار تصویر نیست، بلکه تجربه‌های فردی و هیجانات و احساسات شخصی خود را با تصویر شکل می‌دهد و حالات و نفسانیات فردی خویش را به مدد تصویرگری کشف می‌کند. تصویر برای رمانتیکها، نه ابزار توصیف اشیا و گزارش واقعیت بیرونی است و نه جامهٔ آراینده فکر و اندیشه؛ یعنی در شعر رمانتیک پدیده‌ها، مابه ازای چیز دیگری نیستند و تشبیه و استعاره و کنایه برای توضیح معنی و تزیین امر دیگر به کار نمی‌روند، بلکه خود موقعیتی محوری دارند و در مقام تصویر هنری، نقش بیانگری را بازی می‌کنند. در ادبیات رمانتیک تصویر فضایی را آماده می‌کند تا شاعر احساس و شعور فردی خود را در آن بریزد، در اینجا تصویر که هم رنگ عواطف و سایه شعور شاعر است، امکان نمایش فردیت و شخصیت هنری او را فراهم می‌آورد؛ بنابراین نقش بیانگرانه (expressive) برعهده دارد؛ یعنی حساسیت عاطفی شاعر را در درون پدیده‌های حسی، تعبیر می‌کند، بر این اساس می‌توانیم برای تصویر رمانتیکی سه نقش اصلی قائل شویم: تاثیر در احساس؛ دلالت ضمنی؛ مکمل احساس و معنا. اینک به شرح و بسط هر یک از این نقشها می‌پردازیم:

٦-١ تاثیر در احساس

برخلاف آنچه در شعر مدحی و سنتی فارسی دیدیم، شاعر رمانتیک تصویر را به قصد شرح اندیشه و آرایش پیام خود به کار نمی‌گیرد، او در اشیا حالات درونی خود را می‌بیند، رنج و اندوه خویش را بر دوش اشیا می‌نهد، تا آنها را تابع خود و همدل و همزبان خویش کند. شاعر

www.SID.ir

Archive of SID

می‌خواهد در تصویر همان حالتی را به خواننده نشان دهد که خود عیناً تجربه کرده است، لذا می‌کوشد شعر را از حالت توضیحی و خطابی خشک، رهایی بخشد و آن را از شکل یک رسانهٔ پیام خارج سازد، زیرا از نظر شاعر رمانتیک وظیفهٔ شعر عبارت است از تاثیرگذاری در مخاطب، نه رساندن پیام و تقریر و توضیح و آرایش اندیشه (الیافی، ۱۹۸۳: ص ۱۰۰). برای روشنتر شدن این موضوع، تصویر شب از یک شاعر سنتی (فرخی سیستانی) را با تصویر شب در شعر شاعر رمانتیک معاصر مقایسه می‌کنیم، تا تمایز نقش این تصویر در شعر آن دو روشنتر شود. نخست ابیاتی از فرخی سیستانی :

چون بسیج راه کردم سوی بست از سیستان — شب همی تحویل کرد از باختر بر آسمان
روز چون قارون همی نادید گشت اندر زمین — شب چو اسکندر همی لشکر کشید اندر زمان
جامهٔ عباسیان بر روی روز افکند شب — برگرفت از پشت شب زربفت رومی طیلسان
لشکر لشکر شب دیدم اندر جنگ روز آویخته — همچو برگ زعفران بر گرد شاخ زعفران . . .
روی بند از روی بگشاده عروسان سپهر — پیش هر یک برگرفته پردهٔ راز نهان
آسمان چون سبز دریا و اختران بر روی او — همچو کشتیهای سیمین بر سر دریا روان
یا کواکبهای سیم از بهر آتش روز جنگ — بر زده بر غبیه‌های آبگون بر گستوان
گاه چون پاشیده برگ نسترن بر برگ بید — گه چو لؤلؤ ریخته بر روی کحلی پرنیان...

(فرخی سیستانی، دیوان: ص ۳۳۳– ۳۳٤)

فرخی هنگام شب از سیستان عازم شهر بست شده است، غروب می‌رسد، روز مانند قارون نادید و ناپدید می‌شود و شب همچو اسکندر بر جهان لشکر می‌کشد، شب جامهٔ سیاه عباسیان را بر روی روز می‌افکند و ردای زربفت رومی را از دوش برمی‌گیرد، لحظه پایان روز و آغاز شب به میدان جنگ تشبیه شده، چنان که برگ زعفران بر گرد شاخ زعفران آویخته باشد . ستارگان عروسان سپهرند و روبند از چهره برگرفته‌اند. آسمان دریای سبز است و ستارگان کشتیهای نقره‌ای روان، و نیز ستارگان سیمین مانند پولکهای پولادین زره اسب هستند که برای روز جنگ فراهم آمده‌اند. باز ستارگان همانند برگ سپید نسترنند که بر برگ بید پاشیده شده و گاه مانند مرواریدی که بر روی پارچه حریر سورمه‌ای رنگ ریخته باشند.

تخیل فرخی با همه وسعتش، در سطح اشیا و امور حسی می‌ماند، احساس فردی و شعور شخصی شاعر در تصویرها منعکس نیست، آنچه هست وصف زیبایی و شکوه اشرافی و

www.SID.ir

Archive of SID

سلطنتی است که در قالب شب آورده شده، گویی شاعر بی‌هیچ دغدغه‌ای، آسوده به کناری نشسته و به تابلو نقاشی دربارپسند از طبیعت فراهم کرده است، در این هشت بیت، هدف شاعر توصیف شب و گزارش صرف یک تجربهٔ بصری و دیداری است به کمک مشبه‌به‌های بسیار متنوع از زندگی اشرافی. آنچه از این تصویرگری نصیب خواننده می‌شود، شکوه و زیبایی اشرافی است. حتی می‌توان گفت که تاریکی شب در ورای تصویرهای درخشان و شفاف زعفران، سبز دریا، کشتیهای سیمین، آتش روز جنگ، برگ نسترن و برگ بید و لؤلؤ رنگ فراموش می‌شود و شب فرخی به روز درخشان و روشن می‌ماند. حال نقش تصویرهای رمانتیک در وصف شب مهتاب را در شعری از فریدون توللی (ف ١٣٦٤– ١٢٩٨) ببینید که چگونه احساس را به بازی می‌گیرد:

در زیر سایه روشن ماه پریده رنگ
در پرتوی چو دود غم‌انگیز و دلربا
افتاده بود و زلف سیاهش به دست باد
مواج و دلفریب
می‌زد به روشنایی شب نقش دیگری
می‌رفت جویبار و صدای حزین آب
گویی حکایت غم یاران رفته داشت
وزعشقهای خفته و اندوه مردگان زنجی نهفته است
در نور سرد و خستهٔ مهتاب، کوهسار
چون آرزوی دور چون هالهٔ امید
یا چون تنی ظریف و هوسناک در حریر
می‌خفت در نگاه
وزدشتهای خرم و خاموش می‌گذشت
آهسته شامگاه
او، آن امید جان من، آن سایهٔ خیال
می‌سوخت در شرارهٔ گرم خیال خویش

www.SID.ir

Archive of SID

می‌خواند در جبین درخشان ماهتاب
افسانه غم من و شرح ملال خویش

این شعر سرشار از احساسی دلگیر و غم‌انگیز است. صفاتی که به اشیا و اجزای طبیعت و شب داده می‌شود همگی در یک جهت، حرکت می‌کنند و احساس مخاطب را در پی خود می‌کشانند. «ماه پریده رنگ» «پرتو دود مانند غم‌انگیز»، «صدای حزین آب جویبار» «نور سرد و خستهٔ مهتاب»، «کوهسار مانند آرزوی دور و هاله امید». هیچ یک از این صفات در ذات ماه و آب و مهتاب و کوهسار نیست، بلکه حالات روح شاعر است که به این پدیده‌ها نسبت داده شده. در شعر توللی، کلیت شعر و مجموعهٔ تصاویر، عصارهٔ احساس و فشردهٔ عواطف شاعر شاعر را به جهان خواننده انتقال می‌دهد و در او یک حس همدلی ایجاد می‌کند، تصویر رمانتیک، حاصل معرفت احساسی و تاثری است، لذا بار عاطفی سنگینی بر دوش می‌کشد و حاوی حساسیت و آگاهی عاطفی شاعر نسبت به جهان پیرامون اوست. شاعر ذات خویش را در تصویر می‌ریزد، خواننده شبی را احساس می‌کند که شاعر در آن شب حالتی مخصوص داشته؛ این شب با همه اجزای خود احساسی دلگیر و غمگنامه دارد.

تصویر کلاسیک نقش تزئینی و توضیحی برعهده دارد و کار انتقال تجربهٔ حسی هنرمند به مخاطب را انجام می‌دهد؛ ولی تصویر رمانتیک، احساس شاعر را منتقل می‌کند و در مخاطب تاثیر همسان احساس هنرمند بوجود می‌آورد. در دیدگاه رمانتیکی هر چیزی که بتواند احساس هنرمند را منتقل کند و در مخاطب تأثیر بگذارد، قابل توصیف است. دیگر نظریهٔ زیبایی مطلق، حاکم نیست بلکه امر زشت هم می‌تواند احساس برانگیز باشد؛ لذا نظریهٔ «زشت زیباست» مطرح می‌شود، شاعر به توصیف امر زشت نیز می‌پردازد. این دیدگاه تاثیر شگرفی بر تحول ماهیت هنر گذاشت و جوهر تصویر را در ادبیات دگرگون کرد و برای تصویر نقش تازه‌ای رقم زد که عبارت است از تاثیرگذاری. این کارکرد سبب شد تا تصویر از حاشیه به درون شعر کشانده شود. با تغییر ذوق عمومی، یعنی گرایش از مسائل کلی و شادباشی کلاسیکی به جانب فردیت و هیجانات شخصی و پیوند خوردن شاعر با اندوه‌های زندگی، نقش تاثیرگذاری تصویر بیشتر می‌شود. از این رو شعر رمانتیکی تنها به سویهٔ نشاط انگیز زندگی معطوف نیست، بلکه

www.SID.ir

Archive of SID

سویهٔ تاریک و غمبار حیات را تصویر می‌کند. مثلاً در شعر کلاسیک «گل» مشبهٌ به برای بیان زیبایی چهره است، اما در شعر رمانتیک گل در غم شاعر پژمرده و تکیده می‌شود.

۲-٦ دلالت ضمنی

در تصویر رمانتیک دلالت ضمنی و اشاری بر دلالت صریح و مستقیم غلبه دارد. در شعر کلاسیک دلالت واژه صریح و شفاف است، ماه و کوه، حتی وقتی توصیف می‌شوند، یا در مقام مشبه به قرار دارند، همان ماه و کوه واقعی‌اند و بر مفهوم صریح خود متکی هستند. اما در تصویرپردازی رمانتیک، مفاهیم ضمنی و حاشیه‌ای وحتی رمزی واژه، مورد نظر است. برای ادراک تصویر رمانتیک ما باید خود را آماده دریافت پیوندها و ترکیباتی کنیم که قصد آنها اشاره به تجربه‌ای در درون تصویر و احساسی در ژرفای اشیاست باید ابعاد شیء را درک کنیم نه اینکه به دنبال تماشای تابلوهایی از واقعیت قابل رؤیت و طبیعت مانوس باشیم. تصویر رمانتیک از آنجا که با احساس گره می‌خورد از معنی و مقصود جدا نیست، بلکه معنی همان احساسی است که از تصویر حاصل می‌شود. در واقع معنی در تصویر و تصویر در معنی آمیخته است. در نمونه‌های زیر تصویرها دلالت مستقیم ندارند، بلکه بطور ضمنی حامل یک احساس هستند:

خانه‌ام ابری است / یکسره روی زمین ابری است با آن (نیما، ۱۳٦۸: ص ٦۲۰)

در متون رمانتیک، استعاره و رمز و تشبیه خیالی سهم بیشتری نسبت به تشبیهات حسی دارند، چرا که ابهام و دلالت ضمنی در این نوع تصویرها بیشتر است. اگر مقایسه‌ای میان سبک سروش اصفهانی (شاعر بازگشت) با شعر نادر نادرپور صورت دهیم میزان کاربرد زبان استعاری و ابهام تصویرها را در شعر نادرپور بسیار بالاتر از شعر نوکلاسیکهایی مانند سروش اصفهانی می‌یابیم.

۳-٦ مکمل احساس و معنی است

ارزش تصویر در شعر رمانتیک درونی است و نه جنبی و حاشیه‌ای؛ یعنی آنچه از تصویر انتظار می‌رود تأثیر و احساسی است که همراه آن است، بنابراین تصویر و احساس (صورت و معنی) همراه هم متمم هم‌اند، به اصطلاح منطقی از مقوله اضافه‌اند، مانند مفهوم برادر که بدون وجود

www.SID.ir

Archive of SID

برادر دیگر قابل تصور نیست. احساس بدون تصویر وجود ندارد و تصویر بدون احساس مرده و بیروح است. مثلاً «ماه» در سبک کلاسیک، قرینه و مشابهی است برای یک شیء دیگر (معشوق یا صورت زیبا). دیدگاه دوگانه در بلاغت کلاسیک نقش ماه را کاملاً روشن می‌کند: ماه برای آرایش و توضیح هدف شاعر به کار می‌رود، ولی ماه برای شاعر رمانتیک، قرینه و مشبه به برای مقصود نیست، بلکه ماه با احساس شاعر درآمیخته است. شهریار – که تجربه‌های رمانتیک زیبایی در شعرش می‌توان یافت – در غزل مشهورش (شهریار، ۱۳۷۳: ج۱،ص ۲۰۳) از دو ماه یاد می‌کند: یک ماه، استعاره از معشوق شاعر است و ماه دوم که همدرد و همدل شاعر و مخاطب اوست ماه آسمان است:

امشب ای ماه به درد دل من تسکینی — آخر ای ماه تو همدرد من مسکینی
کاهش جان تو من دارم و من می‌دانم — که تو از دوری خورشید چه‌ها می‌بینی
هرشب‌ازحسرت«ماهی» من و یک دامن اشک — تو هم ای دامن مهتاب پر از پروینی
همه در چشمهٔ مهتاب غم از دل شویند — امشب ای مه تو هم از طالع من غمگینی

آیا می‌توان در این شعر احساس تنهایی، غمگینی، درد و دوری، را از ماه جدا کرد؟ تصویر ماه با عاطفهٔ شاعر یکی شده؛ مثل حبابی که نمی‌توان آن را بدون هوا تصور کرد. احساس مثل سایه به تصویر پیوسته است و از آن جدا نمی‌شود. چنین تصویری از همهٔ وظایف تصویر کلاسیک (شرح و توضیح و تزیین محتوا) فاصله می‌گیرد تا به طور حقیقی با تجربهٔ شعری یگانه شود. در این شعر فروغ؛ تصویرها را با احساس یگانه می‌بینیم:

.... در شب کوچک من دلهرهٔ ویرانی است
گوش کن، وزش ظلمت را می‌شنوی . . .
در شب اکنون چیزی می‌گذارد
ماه سرخ است و مشوش
و در این بامن که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است
ابرها همچون انبوه عزاداران
لحظه باریدن را گویی منتظرند
باد ما را خواهد برد

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ص ۲۹۱– ۲۹۲)

www.SID.ir

Archive of SID

شب کوچک و پر دلهرهٔ فروغ، حاصل تجربه شخصی اوست؛ هر لحظه بیم فرو ریختن بامی است که زیر پای شاعر است، ابرها عزا دارند و در انتظار باران گریه. اگر این حالات را از شب و ماه و بام و ابر جدا کنیم می‌ماند «شبی کوچک، باد می‌وزد، ماه سرخ است، ابرها منتظر باران». قدرت تصویرها در این شعر ناشی از تعبیر روحی شاعر است نه از سرشت طبیعی شب و باد و ماه و ابر. این امور در اینجا مشبه به یا مستعارمنه نیستند که حالات و صفات آنها را به شاعر نسبت دهند و مقصود را بزرگ کنند. ایماژهای شب، باد و برگ و ماه و ابر با روحیات فروغ ممزوج شده‌اند، احساس و تصویر مکمل هم و مضاف با همند به گونه‌ای که نمی‌توان مثلاً مشبه و مشبه به یا رکنهای استعاره را جدا تجزیه و تحلیل کرد.

۷. رمانتیسم و قطب استعاری زبان

رمانتیکها استعاره را بیش از تشبیه می‌پسندند؛ چرا که استعاره، امکان تصرف خیالی در شیء را بسیار بیشتر از تشبیه فراهم می‌آورد. در کار رمانتیکها تشبیه‌های حسی به حسی معمولا اندک است. تشبیه حسی میان دو واقعیت ارتباط برقرار می‌کند، اما شاعر رمانتیک میان واقعیت و احساس شناور است، کار او توصیف روابط سطحی و حسی میان اشیا نیست، بلکه او شیء را با وجدان و عاطفه شخصی خود تعبیر می‌کند. تشبیه خیالی و عقلی در میان انواع تشبیه، امکان تصرف تخیلی بیشتری در اشیا فراهم می‌کند و شیءرا از دنیای واقعیت به عالم خیال و عقل می‌راند. رمانتیکها از این صناعت استفاده بیشتری برده‌اند. فریدون توللی از تشبیه‌های عقلی و خیالی برای ساختن تصویرهای گنگ و سایه‌دار بسیار استفاده می‌کند. در شعرهای رمانتیک فروغ فرخزاد بسامد تشبیهات حسی به عقلی بسیار بالا می‌رود، این نوع تشبیه‌ها و استعاره‌ها به سبک فروغ ابهام لذت‌بخش و شیرینی می‌دهد:

- من مثل سکوتهای میان کلامهای محبت عریانم
- او مثل یک سرود خوش عامیانه است، سرشار از خشونت و عریانی
- آن دو دست، دو سرزنش تلخم
- معشوق من با آن تن برهنه بی‌شرم بر ساقهای نیرومندش چون مرگ ایستاد.

www.SID.ir

Archive of SID

استعاره نیز از آرایه‌های دلخواه سبک رمانتیک است. هنر انقلاب کالریج و رمانتیک، محو مرزهای میان انسان و طبیعت، برداشتن مرز میان اندیشه و شیء و محو مرز زبان و جهان واقعی بود. استعاره، ظرفیت بالایی برای شکستن این مرزها دارد؛ از این رو حرکت به سمت استعاره آغاز شد، به ویژه فراوانی استعارهٔ مکنیه و شخصیت بخشی در کار رمانتیکها بسیار بالاست، زیرا صناعت تشخیص به سهولت زمینه را برای انتقال شخصیت و احساس شاعر در شیء فراهم می‌سازد. مرز میان انسان و اشیا را از بین می‌برد، راه اتحاد میان انسان و شیء در استعاره هموارتر از تشبیه است. تصویر رمانتیک، محصول لذتی ناشناخته و احساسی رؤیارنگ است؛ بنابراین ابهام، خصلت ذاتی زبان و تصویر، رمانتیک است. استعاره و تشبیه در ادبیات رمانتیکی «گل و بته‌دوزی تفننی بر امور واقع نیست، استعاره راهی است برای تجربه کردن آن امور واقع، راهی برای اندیشیدن و زندگی، نمایش خالی حقیقت» (هاوکس، ۱۳۷۷: ص ۶۳) استعاره در رمانتیک به تعبیر کالریج، «فرایندی است که در آن کلمات از درون خود، واقعیتی را می‌سازند و این واقعیت را برجهانی که در آن زیست می‌کنیم تحمیل می‌کنند» (همان: ص ۷۴).

رومن یاکوبسون (۱۸۹۶– ۱۹۸۲) برای زبان دو قطب استعاری و مجازی قائل شد، در حرکت استعاری، عناصر زبان براساس رابطهٔ شباهت جانشین هم می‌شوند و در حرکت مجازی جانشینی براساس رابطهٔ مجاورت صورت می‌گیرد. نوع اول به آفرینش استعاره می‌انجامد که بافت شعر بر اساس آن نهاده شده و نوع دوم به آفرینش مجاز مرسل که با بافتهای نثری و بویژه داستان واقعگرا تناسب بیشتری دارد (Jakobson,1989:pp.61-57) روش استعاری بر ادبیات رمانتیسم و سمبولیسم غلبه دارد و روش مجازی بر رئالیسم. پیوندهای مجازی میان ماهیات برون زبانی (extra linguistic) صورت می‌گیرد. این ارتباط میان اشیا واقعی است و به هیچ روی‌تصادفی‌وخیالی نیست.بنابراین قطب مجازی اساسا فرایند مصداقی (referential) زبان است که در برونهٔ زبان قرار می‌گیرد. در حالی که قطب استعاری، فرایندی معنا شناختی و نتیجتاً درون زبانی (intralinguistic) است.

www.SID.ir

Archive of SID

تفاوتهای تصویر کلاسیک و رمانتیک

الف) ماهیت تصویر

تصویر کلاسیک	تصویر رمانتیک
مولود عقل است	مولود عاطفه و احساس است
خاستگاه معرفتی آن حسی است	خاستگاه معرفتی آن احساسی و عاطفی است
روابط و پیوند اشیا عقلانی است	احساسی و عاطفی است
دیدن به چشم سر است (رؤیت)	درون بینی است (رؤیا)
کلمه در معنی قاموسی به کار می‌رود	کلمه معنی اشاری و رمز دارد
بیان مستقیم و صریح است	بیان تلویحی و اشاری ست
شفاف و قاطع است	مبهم و سایه وار است
تصویرگری محاکات واقعیت است	تصویر وجدان و دریافت درونی است
واقعیت را بیرون از روان هنرمند تصویر می‌کند	واقعیت به رنگ درون هنرمند است

الف) نقش و کارکرد تصویر

تصویر کلاسیک	تصویر رمانتیک
برای توضیح و تقریر محتواست	برای ایجاد تاثیر است
کار تصویر فهماندن است	ایجاد احساس است
نقش تقریر معنا را بردارد	نقش تعبیر احساس را دارد
زینت و آرایه محتواست	مکمل و متمم معناست
توصیف گر است	تعبیرگر است
اتکا بر ادراک بصری دارد	متکی بر بصیرت درون بنیانه است

ج) نسبت تصویر و محتوا

تصویر کلاسیک	تصویر رمانتیک
تصویر و محتوا جدایند	آمیخته و ممزوجند و جدایی ناپذیر
تصویر تابع و زائد بر اندیشه است	همپوش‌اند و مضاف با یکدیگر
تصویر در حاشیه معنی است	تصویر حامل احساس است

www.SID.ir

Archive of SID

د) تصویر در بافت

تصویر کلاسیک	تصویر رمانتیک
ایستاست	بالنده و پویا
پراکنده است	درهم پیوسته است
مستقل است	عضو زنده یک کل است

منابع

۱.الیافی، نعیم؛ ***تطور الصوره الفنیه فی الشعر العربی الحدیث*** ؛ دمشق: منشورات اتحاد الکتاب‌العرب، ۱۹۸۳.

۲.پرهام، سیروس؛ ***رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات***؛ تهران : آگاه، ۱۳۶۲.

۳.توللی، فریدون؛ ***شعلهٔ کبود***؛ منتخب اشعار، تهران : سخن ، ۱۳۷۶.

۴.جعفری ، مسعود ؛ ***سیر رومانتسیم در اروپا***؛ تهران : نشر مرکز ، ۱۳۷۸.

۵.جورکش،شاپور؛ ***بوطیقای شعرنو***؛(نگاهی دیگر به نظریه و شعرنیما یوشیج)، تهران:ققنوس ، ۱۳۸۳.

۶.دیچز، دیوید؛ ***شیوه‌های نقد ادبی***؛ ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، تهران: علمی ، ۱۳۶۶.

۷.شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***صور خیال***؛ چ سوم، تهران : آگاه، ۱۳۶۶.

۸.شهریار، محمدحسین؛ ***کلیات دیوان اشعار***؛ تهران: انتشارات زرین و نگاه، ۱۳۷۳.

۹.صائب تبریزی؛ ***دیوان***؛ به کوشش محمد قهرمان، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.

۱۰.صفا، ذبیح الله؛ ***تاریخ ادبیات ایران***؛ چاپ ششم، تهران: فردوسی ، ۱۳۶۹.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۱.فرخی سیستانی؛ ***دیوان***؛ به کوشش محمد دبیر سیاقی، انتشارات اقبال، بی‌تا.

۱۲.فروزانفر، بدیع الزمان؛ ***سخن و سخنوران***؛ تهران : خوارزمی، ۱۳۵۰.

۱۳.فروغ فرخزاد؛ ***مجموعهٔ اشعار***؛ چاپ آلمان، ۱۳۶۸.

۱۴.فورست، لیلیان؛ ***رمانتیسم***؛ ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران : نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۱۵.مخلص کاشانی، میرزا محمد (ف ۱۱۵۰ق)؛ ***دیوان***؛ مقدمه و تصحیح و تحشیه حسن عاطفی، تهران : نشر میراث مکتوب، ۱۳۷۹.

۱۶.منوچهری دامغانی؛ ***دیوان***؛ به اهتمام محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار، ۱۳۷۰.

۱۷.میرفخرایی، مجدالدین؛ ***باران***؛(منتخب پنج دفتر شعر)، تهران: سخن، ۱۳۷۸.

۱۸. نیما یوشیج ؛ ***دربارهٔ شعر و شاعری***؛ به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه، چاپ اول، ۱۳۶۸.

۲۰. _____ ؛ ***حرفهای همسایه***؛ چ پنجم، تهران : انتشارات دنیا، ۱۳۶۳.

۲۱. _____ ؛ ***مجموعهٔ آثار***؛ دفتر اول شعر، به کوشش سیروس طاهباز و شراگیم یوشیج، تهران: نشر ناشر، ۱۳۶۹.

۲۲.هاوکس، ترنس؛ ***استعاره***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

۲۳.ولک، رنه؛ ***تاریخ نقد جدید***؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۳–۱۳۷۸.

24.Bowra, Sir Maurice; ***The Romantic Imagination***; London: Oxford University Press, 1966.

25. Jakobson, Roman; ***The Metaphoric and Metonymic Poles***;in David Lodge, ***Modern Criticism and Theory***; Longman: 1989. (from"Two Aspects of Language and Two Types of Disturbances,"published in 1956)

26.Kremode, Frank ; ***Romantic Image***; London: Routledge & Kegan paul, 1957 .

28.Wilson, Edmund; ***Axle's*** Castle, A Study in The Imaginative Literature of 1870-1930; London: ***Collins***, 1962.

www.SID.ir