بحثی در تصویر

ضیاء موحد

«صور خیال در شعر فارسی»

دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی
انتشارات نیل
۵۸۸صفحهٔ رقعی ــ ۳۰۰ ریال

معرفی

«صور خیال در شعر فارسی» کتابی است درتعریف «تصویر» و شرح انواع آن و بررسی چگونگی وشکلهای گوناگون آن در شعر شاعران ایران ازآغاز تابایان قرن پنجم. کتاب شامل دو بخش است. ۱ ــ بخشی که شامل مباحث کلی دربارهٔ «تصویر» است. ۲ــ بخشی که به مطالعه و نقد و تحلیل «تصویر» در شعر شاعران ایران اختصاص دارد.

در این کتاب نویسنده درترجمهٔ Image به‌جای «تصویر» کلمه «خیال» را برگزیده ودلیل این انتخاب رابه تفصیل آورده است (ص ۲۱ ــ ۱۵). نتیجه آن که : «شایسته است که آن چه در نقد ادبی جدید ودر کتاب‌های بلاغت فرنگی به نام ایماژ خوانده می‌شود و (یعنی از معاصران ما به عنوان تصویر ازآن یاد می‌کنند) با کلمهٔ «خیال» که در شعر وادب قدیم عرب و فارسی استعمال شده‌است برابر نهاده شود » (ص ۱۵) . امابعد در جایی می‌نویسد: «ما «خیال» رابه‌معنی مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و «تصویر» رابا مفهومی اندك وسیعترکه شامل‌هرگونه بیان برجسته و مشخص‌باشد می‌آوریم اگر چه از انواع مجاز و تشبیه درآن نشانی نباشد. » (ص ۲۱) . با این تعبیر ، چنان که خواهیم دید ، بهتر است معادل «ایماژ» را «تصویر»قرار دهیم تا «خیال» .

من دراین نوشته همه جا به ازای Image «تصویر» به کار می‌برم.

I
تصویر چیست ؟

از «تصویر» دراین کتاب‌تعریفهای چندی شده است. از جمله :

«تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان» (ص ۱۰) گذشته ازاین که‌حرفی دربارهٔ ساختمان کلامی تصویر نمی‌زند ، بسیار کلی است. نیز تعریف آن به «مجموعهٔ رنك و شکل و معنی و حرکت» (ص ۲۰۱) شامل مواد خام تصویر است وچگونگی ترکیب این موادرا برای ایجاد تصویر بیان نمی‌کند . نیز این که بگوییم : « «خیال» یا « تصویر » حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینهٔ عاطفی همراه است » (ص ۲۱) چیزی را روشن نمی‌کند اما ازنظر وارد کردن «زمینه عاطفی» در تعریف تصویر چیزی بیش ازهر دو تعریف مذکور دارد. این تعریف شکل ناقص تعریفی است که اززاپاوند از «تصویر» کرده است : «گره عاطفی و عقلانی دریك لحظه از زمان» که باهمه کلی‌بودن بیش از تعریفهای دیگر نشان دهنده جوهر شعری «تصویر» است.

پاوند در این تعریف کوتاه نوعی از شعر را که درآن «تصویر به‌خاطر تصویر» (ص ۴۱۳) می‌آید و صرفاً توصیفی است و به قول شفیعی، «همهٔ قصیده‌سرایان بزرگ‌ایران این‌گرفتاری را داشته‌اند مگر ناصرخسرو ویکی‌دو تن دیگر» (ص ۴۱۴) به‌حق ازاعتبار می‌اندازد.

دراین نوع شعر ، شاعر به‌طبیعت نگاه می‌کند و محض تفنن قصیده‌ای مثلا در توصیف حرکت ابر می‌سازد، بدون آن‌که ازآوردن سیل کلمه‌ها و

صفتها و صنایع بدیعی و بلاغی هیچ منظوری بیش از تجسم شکل و اندازه و رنگ و حرکت ابر داشته باشد.

نمونه‌ای از این نوع قصیده منوچهری در وصف باران است (ص ۴۰۵– ۴۰۱) که چند بیت آن را اینجا می‌آوریم :

آن قطرهٔ باران بین از ابرچکیده
گشته‌سرهربرگ‌از آن قطره گهربار
آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز
سیمین گرهی برسر هر ریشهٔ‌دستار
یا همچو زبرجدگون‌یك رشتهٔ سوزن
اندر سر هر سوزن یك لؤلؤشهوار
آن قطرهٔ باران که فروبارد شبگیر
برطرف چمن بردو رخ سرخ گل‌نار

در این قصیدهٔ طولانی عنصر عاطفی یعنی عاملی که درون و بیرون را به هم گره زند و خواننده را در حرکت باران سهیم کند واحساس‌او را برانگیزد وجود ندارد .

تعریف دیگر «تصویر» که مشهور و متداول است ، تعریفی است که «دی‌لویس» به شکل ناقصی بیان‌کرده است : «یك توصیف یا صفت ، یك استعاره ، یك تشبیه ، ممکن‌است‌یك ایماژ بیافریند . » (ص۱۴). دراین تعریف اشاره‌ای به اجزاء بلاغی‌تصویر شده و تنها از این نظر چیزی بیش‌از تعریفهای دیگر دارد .

شفیعی در سه فصل اول کتاب تعریفهای متعددی که از «تصویر» کرده‌اند آورده است ، اما کار اصلی را که بررسی و انتقادودرآخرانتخاب تعریفی برای تصویر باشد انجام نداده است. آنچه در مجموع‌می‌توان دریافت و اساس فصلهای دیگر کتاب قرار می‌گیرد این است که «تصویر» را مجموعهٔ تشبیه ، استعاره ، کنایه ، اغراق ، اسناد مجازی وخلاصه مجموعهٔ عناصر بلاغی می‌داند وبه‌این دسته‌نوعی از «تصویر» را که از مجموع چند صفت تشکیل می‌یابد ، چنان که در این شعر فردوسی :

فزایندهٔ باد آوردگاه
فشانندهٔ خون ز ابر سیاه
گرایندهٔ تاج و زرین‌کمر
نشانندهٔ زال بر تخت زر

اضافه می‌کند (ص ۲۱ و ۳۳۸ و ۳۶۷ و ۳۶۸) . اما این‌تعریف هم ــ حتی در محدوده‌ای که‌این‌کتاب از آن بحث می‌کند ــ چنان که خواهیم دید ، کامل نیست .

رابطهٔ «تصویر»ها

در هر شعر «تصویر»ها بر خط زبان دنبال یکدیگر می‌آیند و ناچار اگر شعر بخواهد از «وحدت» به مفهوم‌امروزی آن برخوردار باشد ، باید رشته‌ای نامریی این دانه‌ها را به هم بپیوندد.

تصویرهای هر شعر را از دو جهت باید ارزیابی کرد : ۱ ــ ارزش هرتصویر بدون در نظر گرفتن ارتباط آن با تصویرهای دیگر (ص ۱۳۱). شعر قدیم ایران از این نظر بسیار جالب و قابل مطالعه است . بیشترابیات و مجموعه‌هایی که برسر زبانها افتاده، سطری از یك غزل یا قصیده یا... است که کل شعر را زیر تأثیر خود گرفته است . اصولا شعر قدیم ایران‌به ویژه غزل از این ویژگی‌برخوردار است که هر بیت از نظر محتوی می‌تواند مستقل از ابیات دیگر باشدو ما به این خصوصیت چنان خو کرده‌ایم که درشنیدن اغلب متوجه‌آن نمی‌شویم. به قول شبلی نعمانی : «یکی ازممیزات شعر ایران این‌است که یك موضوع مهم عالی را در یك بیت یا دومصراعی ادا کرده‌اند که‌از قوهٔ شعرای عرب خارج است » (ص۱۳۹). چرا چنین است ؟ «شوقی‌ضیف» ناقد معاصر عرب، در تعلیل این ویژگی که در شعر قدیم عرب هم وجود دارد گفته‌است: «حقیقت امر این است که قصیدهٔ‌عربی، وحدت کلی را تاهمین روزگار ما به درستی نمی‌دانست و شاید علت این بود که شاعران ما در قرون وسطا، شعر دورهٔ جاهلی راسرمشق خود قرار می‌دادند و در شعر جاهلی این وحدت به‌هیچ‌گونه‌وجودندارد و قصیده‌جاهلی شباهت تمام به فضای صحرا دارد که در آن همه چیز می‌گنجد » (ص ۱۳۸) . اما در قصاید شاعران فارسی «صحرا» چگونه می‌تواند مجال حضور یابد ؟ شفیعی علت استقلال ابیات را در شعر منوچهری در متأثر بودن از شعرجاهلی‌می‌داند . اما درموردشاعران قبل و بعد از اوچه باید گفت ؟ شوقی‌ضیف نظر دیگری در این مورد می‌دهد . «عرب ، شعررا بدین گونه که ما امروز تجربهٔ انسان می‌خوانیم، نمی‌دانسته‌اند تا شعر را به یك‌موضوع خاص اختصاص دهند ، بلکه ایشان به همین اندازه که ابیات درپیرامون معنی اصلی گردش کند بسنده کرده بودند ... ومنشأ آن این است که شاعران ما در احساسات و اندیشه‌های جزیی غرق می‌شدند و کمتر متوجه‌این بودند که شعر ، گلشته از وحدت موسیقی ، باید وحدت دیگری نیز داشته باشد» (ص ۱۳۳).

شفیعی در این علت‌یابی چیزی از خود برحرف «شوقی‌ضیف» نمی‌افزاید وحرف او را می‌پذیرد ودقیقاً بر شعر فارسی قابل انطباق می‌داند. اما انتقاد این ناقد عرب متکی بر معیارهای شعر عربی است که به‌اعتقاد من نباید این معیارها در بررسی شعر شرق ، بی‌چون و چرا به کاررود. نه همهٔ شاعران ایران متأثر از شعر جاهلی و پیرو منوچهری‌اند و نه ابیات غزلهای حافظ « اندیشه‌های جزیی» است ونه «سعدی» شاعری‌است که در غزلهای خود در «اندیشه‌های جزیی» غرق شده باشد و بااین همه در کار این شاعران استقلال ابیات به چشم می‌خورد.علت‌این‌امر را باید در فرهنگ و فلسفهٔ شرق و نوع نگرش انسان شرقی به حیات وایمان عمیق به بی‌اعتباری‌و گذرا بودن آن‌جستجو کرد. این که حافظ در هر لحظه حس می‌کند : «جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها» وشایداین‌آخرین‌غزل او باشدو ناچار در هر لحظه همهٔ‌مسائل را در ذهن خود حضور می‌دهد ، و بسیاری مسایل فرهنگی واجتماعی‌دیگر

را. ازآن‌جا باید نوع رابطه‌ای‌را که در این اشعار وجود دارد وبطورمسلم با نوع آن در شعر غرب وشعر امروز ایران متفاوت است، کشف کرد. بحث در این مورد جهت دیگر ارزیابی تصویرهاست یعنی : ۲ ـ ارزش نسبی تصویرها در ارتباط باهم و ساختن کل فضای شعر . بنابراین هر شعر دو محوراصلی دارد. محور افقی که در امتداد سطرها کشیده شده و شامل فرد فرد تصویرهاست و محور عمودی که سطرها را به هم وصل می‌کند و خط‌ارتباط تصویرها با یکدیگر است .

بحث محورافقی‌وعمودی رااولین بار رومن‌یاکوبسن(R.Jakobson) در زبانشناسی مطرح کرده است و پس از او در زمینه‌های دیگر آن راتعمیم داده‌اند . طرح دقیق‌و علمی آن در شعر باید به همان روشی‌انجام‌گیرد که مثلا «ادموندلیچ» در توضیح نظریات «لوی‌شتراوس» در بررسی اساطیر یونان به‌کاربرده است. (۱) آن چه در این مورد در دو فصل «محور عمودی و محور افقی خیال» و «هماهنگی‌تصویرها» در این کتاب‌آمده تنها معرفی کوتاهی می‌تواند باشد که البته مغتنم است .

شعر بی‌تصویر!

«دی‌لویس» شاعر انگلیسی‌معتقد است که : «تصویر عنصر ثابت‌شعراست» (ص۱٤) «دراپدن» ، «تصویر سازی» را به خودی خود اوج حیات‌شعری می‌داند (ص۱٤) . شفیعی پس ازنقل این اقوال جابجا از «تصویر» به عنوان «جوهر اصلی» شعر نام‌می‌برد (ص۲۲) و در جایی می‌نویسد :«هیچ تجربه‌ای از تجربه‌های انسانی... بی‌تأثیر وتصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد.» (ص۲۸) . آن چه از این‌اظهار نظرها برمی‌آید این است که شعر بدون «تصویر» وجودندارد . اما آیا واقعاً چنین است ؟ پاسخ این سؤال بستگی‌به این دارد که «تصویر» را چگونه‌تعریف کرده باشیم . اگر منظور از تصویر همان باشدکه شفیعی به طور ضمنی پذیرفته و با همهٔ کوشش‌هایی که پراکنده درگسترش‌دامنه‌شمول آن‌کرده، تعریف هم‌چنان در حوزهٔ علم بلاغت مانده است . باید گفت شعربی‌تصویرهم داریم ، آن‌هم‌شعری‌که ازبیشترشعرهای تصویری غنی‌تر و سرشارتروشعرتراست.

شفیعی در جاهایی‌که‌بدین گونه شعرها می‌رسد ، آن راشعر «کم‌تصویر» می‌نامد (ص۳۹۰). ازجمله در مورد تغزلهای فرخی مانند:

دل‌من همی داد بر این کوایی
که باشد مرا روزی ازتوجدایی
بلی هرچه‌خواهد رسیدن به مردم
برآن دل دهد هر زمانی کوابی

و یا این قصیدهٔ معروف او:

شهر غزنین نه همانست‌که‌من‌دیدم‌بار
چه‌فتادست که امسال‌دگرگون شده کار

و یا حبسیات مسعود سعد سلمان و قصایدناصر خسرو (ص ۳۹۱). به قول «شوقی‌ضیف»استناد می‌کند که: « در شعرهای عاطفی مجال تصویرها اندك است» (ص٤۸۸) وخودمی‌گوید: «حوزهٔ مفهومی‌تصویر دراین‌گونه شعرها با شعرهای وصفی دیگر متفاوت است» (ص ۳۹۱) . اما این «حوزهٔ مفهومی متفاوت»چیست ؟ توضیحی نمی‌دهد . گذشتن از چنین مطلب‌اساسی و در بوتهٔ ابهام گذاشتن‌آن بدین علت است که شفیعی تصویر را همان مجموعهٔ عناصر بلاغی می‌داند . زیرا شعربودن تغزل فرخی رادر مقایسه‌با قصاید وصفی اونمی‌توان انکار کردو نیز آن‌چه مسلم است با تعریفی که شفیعی از «تصویر» پذیرفته ، این تغزل نه تنها کم‌تصویر بلکه به نسبت کارهای دیگر فرخی «بی‌تصویر»است.

اما از طرف دیگر شفیعی «تصویر»را «جوهر اصلی» و «عنصر ثابت» شعر می‌داند و ناچار چون‌بدین‌جا می‌رسداز این تناقض «شعر» و «تصویر» به تسامح‌می‌گذرد.دراین‌جا به علت‌اهمیت موضوع به توضیح بیشتری در مورد این گونه شعرها می‌پردازیم .

در برابر آندره‌برتون(A. Breton) که می‌گوید : «حقیقتی بیرون از استعاره وجود ندارد» ، آلن‌رب‌گریه (A.Robbe_Grillet)معتقد است: «حقیقت جزبیرون از استعاره وجود ندارد» (۲) . این دونظریه اساس دو مکتب هنری است که اختلاف خودرا درچگونگی «بیان هنری» ابراز می‌دارند . منظور آن که « بیان استعاری» و به طورکلی «بیان بلاغی» تنها «بیان» ممکن نیست .

شاعر می‌تواند قشر صنایع بدیعی و شگردهای‌بلاغی را بشکند و تماس صریح و عریان باجهان بیرون ودرون پیدا کند . سرودن‌چنین‌شعرهایی‌بسیار دشوارتراز «شعرهای تصویری» به معنای «بلاغی» آن است.زیرادراین گونه شعرها آن‌چه‌بایدجایگزین‌زیبائی‌های بیان غیر مستقیم و استعاری‌گردد قدرت بیان مستقیم است. سعدی ازاین گونه شاعران است که به راحتی وبا مستقیم‌ترین بیان شعر می‌آفریند . بهترین غزلهای سعدی در بیشتر ابیات از این ویژگی برخوردارند .و عجب آن که اغلب ، هرجا از این‌نوع‌بیان دور می‌افتد و سراغ «بیان بلاغی » ویا به‌اصطلاح‌این کتاب«بیان‌تصویری» می‌رود ، نتیجه بیتی سخت سست‌می‌شود، چنان که دراین‌غزل:

کس‌درنیامدست بدین خوبی ازدری
دیگر نیاورد چو تو فرزند مادری
یا خود بحسن‌روی‌توکس‌نیست‌درجهان
یاهست و نیستم زتو پروای دیگری.

ولی نتیجهٔ «معانی‌وبیان» این‌بیت شده است :

۱ ـ رجوع شود به کتاب Lévi_Strauss by Edmund Leach. London, 1970
اطلاع من ازاین کتاب ونیز ازتحقیقات زبانشناسان دراین مورد مرهون محبت‌آقای پرویز مهاجر است .
۲ ـ Problèmes du nouveau roman, Par Jean Ricardou, Paris, 1967,p.145.

برسروقامت گل وبادام روی و چشم
نشنیده‌ام که سرو چنین آوردبری(!)

منظور آن که شعر می‌تواند بدون استعانت از «بیان بلاغی» هم شعر باشد. اما آیا می‌توان گفت این‌شعرها، «کم‌تصویر» یا «بی‌تصویر»اند؟ چنان که اشاره کردم عیب کار در تعریفی است که از تصویر داده شده است. با تغییر این تعریف می‌توانیم شعرهایی از این گونه را نیز در حوزهٔ دلالت تصویر قرار دهیم. به خصوص که «ایماژ» در شعر غربی از چنین حوزهٔ دلالتی برخوردار است.

تعریف «آندره برتون» از تصویر

در تعریفهای متعددی‌که ازتصویر داده‌اند، تعریف زیر، بی‌آن‌که مدعی تمامیت آن باشم، جامعیت بیشتری دارد. این‌تعریف‌بدین شکل درمرامنامهٔ سوررئالیست‌ها نیامده است و ماآن‌را بر اساس نظریات آندره برتون دراین مرامنامه، نوشته‌ایم:

«از رو در رو قرارگرفتن دوامر (دو کلمه، دو جمله، دو حالت و...) مختلف (از نظرماهیت، زمان، مکان و...) هرگاه امر سومی حادث شود، آن‌را تصویر می‌نامیم.» (۳)

تمثیل «آندره برتون»، در توضیح نظر خود، دو سیم برق (دوهادی) است که وقتی نزدیك هم قرارگیرند بعلت اختلاف باری‌که دارند، جرقه‌ای میان آنها جستن می‌کند. «آندره برتون» این جرقه را «نورایماژ» می‌نامد. در صورتی که اگردو سیم، حامل الکتریسیته نباشند، عین دوسیك یا دو قطعه چوب در برابر هم سرد و ساکت می‌مانند وهیچ امر ثالثی حادث نمی‌شود. و این قابل مقایسه با دوواحد کلامی است که در یك شعر در تقابل باهم نتوانند فضایی تازه و مفهومی خارج از خود به وجود آورند.

با این تعریف، برای این که دو واحد کلامی درتقابل بتوانندایجاد تصویر کنند لازم نیست حتماً صفت و موصوف، مشبه و مشبه‌به وازاین قبیل باشند. ممکن است دوجملهٔ ساده‌مانند:

دل من همی داد براین گوایی
که روزی مرا باشد ازتو جدایی

در تقابل حالتی ایجاد کند که از آن به «تصویر» تعبیر کنیم. این تقابل ممکن است حتی صوتی باشد، چنان که در این شعر منوچهری:

«خیزید و خزآرید که هنگام خزان است» باید گفت با «تصویر صوتی» روبه‌رو هستیم. نکتهٔ مهم دیگری که از این تعریف می‌توان دریافت این‌است که بسیاری از شعرهایی که از تشبیه و استعاره و انواع مجاز انباشته شده‌اند ممکن است «شعر تصویری» نباشند. «تصویر»های شعر امیر «مزی که سرقت از شاعران گذشته است هیچ درخشش تازه‌ای نمی‌تواند داشته باشند. هم‌چنان که‌پهلوی هم‌گذاشتن کلمه‌هایی که قدرت تأثیر برروی یکدیگر ندارند باعث ایجاد «تصویر» نمی‌شود، چنان که در این شعر:

با ماهی سرخ رنگ لبهایش
در آب پریده رنگ سیمایش
آهسته وبی‌صدا شنا کردم
(نادرپور: «دربایان»)

کلمه‌ها و صفتها در برابر هم نه تنها هیچ ارزش تازه‌ای خارج از آن چه در نظم عادی و محاوره‌ای خود دارند ایجاد نمی‌کنند، بلکه هیجانی راهم که لازمهٔ چهره بر چهرهٔ معشوق نهادن‌شاعر است‌نشان نمی‌دهند: «ماهی سرخ رنگ» و «آب پریده رنگ»سرد وساکت و بی‌حرکت در برابر هم در حد تزیینی‌خود باقی می‌مانند، وفضایی که باید استوایی باشد قطبی شده است.

اما دراین شعر:

آمد شبی برهنه‌ام ازدر
چو روح آب
درسینه‌اش دوماهی و در دستش‌آینه
گیسوی خیس او خزه‌بو، چون خزه به هم
من بانگ برکشیدم‌از آستان یأس:
آه ای یقین یافته بازت نمی‌نهم
(شاملو: «ماهی»)

«آینه» با «یقین» و «ماهی» با «روح آب» و «برهنه» چنان درتقابل هستند که خودبه خود التهاب فضا احساس می‌شود. اگر در شعر قبلی شاعر حتی در تماس نزدیك نمی‌تواند هیجان ایجاد کند، در این شعر تنها «نگاه دور» فضا را در صدا و نور و حرکت غرق می‌سازد. در شعر قبلی «ماهی سرخ رنگ» چنان در «آب پریده رنك» برجای خشکیده است که شاعرمجبور شده‌است این‌سکون را با مصراع «آهسته و بی‌صدا شنا کردم» بحرکت تبدیل کند که بازهم نشده است، اما در این شعر بی‌آنکه چنین فعلی آمده‌باشد، کلمه‌ها بی‌تابانه به یکدیگر نزدیك می‌شوند و برروی هم می‌لغزند. و از این همه که‌بگذریم به برقی‌که در پشت‌این کلمه‌ها وصفت‌ها زده می‌شود می‌رسیم، نوری که خارج از کلام مکتوب است، دریچه‌ای نامریی اما گشوده برفضایی که از محدودهٔ حالت غنایی و جسم معشوق می‌گذرد: «عریانی» با «یقین» و «یقین» با «عشق»وعشق با«زندگی»گره‌می‌خورد. این‌ها همان «امور ثالث» اند که «تصویر» نامیده می‌شوند. امادر شعر اول شاعر چهره بر چهرهٔ معشوق گذاشته است و همان‌جا مانده، در واقع دریچه‌ای روبه‌دیوار.

II

در بخش دوم، شعر ایران تا

۳ ــ ترجمهٔ اقوال «آندره برتون» و «آلن رب‌گریه» ونیز ترجمهٔ مرامنامه سوررئالیستها از افاضات آقای ابوالحسن نجفی است.

پایان قرن پنجم به چهار دوره تقسیم شده است. در این دوره‌ها ، شعر به تدریج از سادگی روبه پیچیدگی می‌رود و « تصویر»های «حسی» به «انتزاعی» تبدیل می‌شوند (ص ۳۱۶).

معیارهای کلی و عمده‌ای که شفیعی درارزیابی شاعران این دوره‌ها به کار می‌برد عبارتند از :

۱ ــ تازگی « تصویر » ها . با این معیار شاعران خلاق از دنباله روان و مقلدانی چون «عنصری» که «در سراسر دیوان او... یك تصویر اصلی که از نظر ترکیب تازگی داشته باشد ، نمی‌توان یافت » (ص ۴۲۰) و یا « امیر معزی » که : «در میان نوزده هزار بیت شعر» او که « امیرالشعراء بوده و همه به استادی او اعتراف دارند یك تصویر تازه نمی‌توان یافت» (ص ۴۶۷) باز شناخته می‌شوند.

در فصل های «تصویر های تلفیقی » (ص ۱۵۶) و « تأثیر صور خیال شاعران عرب » (ص ۲۵۴) در این باره بتفصیل بحث شده و نکته‌های بسیار جالبی آورده شده است. اصولا در شعر قدیم‌ایران ، نه‌تنها در«تصویر» بلکه‌درشیوه‌کلی‌هم‌کثرت «دنباله‌روان» حیرت‌انگیز است . به طوری که هر شاعر خلاق گروه کثیری « نسخه بدل» دارد که عدول از شیوهٔ او را جایز نمی‌دانند . کار اینان یادآور توصیهٔ عجیب «ابن قتیبه» به شاعران عرب است که می‌گوید : « برشاعران متأخر روا نیست که از اسلوب متقدمان خارج شوند و در برابر منزلی آبادان بایستند یا برساختمان‌های برافراشته شده گریه و زاری سرکنند چرا که پیشینیان بر منازل ویران ورسوم فرسوده ایستاده‌اند و زاری کرده‌اند و نیز روانیست که راحلهٔ شاعر استری یا درازگوشی باشد چرا که پیشینیان برشتر می‌نشسته‌اند... و روانیست که درراه رسیدن به‌بارگاه ممدوح شاعر از دشتها ورستنگاههای نرگس وسرخ‌گل‌بگذردزیراکه‌پیشینیان بیابانهای پرخار و سنگناك را درهم نوردیده‌اند» (ص۱۴۱).

۲ ــ «حسی» یا «انتزاعی » بودن تصویرها. شفیعی شیفتگی بسیار به تصویرهای حسی که از طبیعت‌گرفته شده‌باشندنشان‌می‌دهد (ص۲۰۵ــ۱۹۲) به اعتقاد او تشبیهی که دو طرف آن امور محسوس باشد بسیار زنده‌تر از تصاویری است که یکی از دوطرف یا هردو امور انتزاعی باشد، و دور شدن ازمحسوسات‌را همیشه دلیل ضعفی برای شاعر می‌داند . چنان که در مورد بلفرج رونی ، که در شعر او « جنبه‌های حسی و مادی در تصاویر وجود ندارد و همه به صورت انتزاعی و برخاسته از نوعی برخورد کلمات ایجاد شده است » (ص ۴۷۰) ، می‌گوید نوشت او « ارزش هنری » ندارد (ص ۴۶۷) و شیوهٔ او را در شعرهایی مانند:

آز چندان سؤال کرد از تو
که به سیریش درسؤال‌نماند
بخل چندان‌دوال‌خورد ازتو
که به پهلوش بردوال نماند

در مقایسه با این گونه شعرهای دیگراو باقی‌ها شکوفه آوردند

راست چون چشم اعور واحول
ضعیف میداند ! (ص ۴۷۲) ، و

برهمین مبنا تشبیهات تفصیلی وروایی رابر استعاره‌های فشرده ترجیح می‌دهد (ص ۲۰۵). که البته ارزش هیچ‌کدام از این احکام مسلم نیست . چرا که هرنوع بیان برای خود توانایی و ظرفیتی دارد که در این موارد باید با استقرای کامل در شعر فارسی چند و چون آن را معلوم کرد و آن گاه به‌داوری پرداخت.

۳ ــ فلسفی بودن تصویرها. اگر چه شفیعی در جایی می‌گوید : «سخن گفتن مستقیم از روستا تصاویر یا دید شاعر را روستایی‌نمی‌کند» (ص ۲۴۹)، اما خود هرکجا از « دید فلسفی» یا «رنگ فلسفی» شعر شاعری می‌خواهد سخن گوید به شعرهایی استناد می‌کند که در آن «اصطلاحات» فلسفی آمده باشد. مانند این شعر از فخرالدین گرگانی:

مکرماتش به نوع ماندراست
نوع باقی و شخص درگذراست
(ص ۳۸۱)

ویا این ابیات از مسعود سعد سلمان :

بسان نقطهٔ موهوم دل زهول بلا
چو جزءلایتجزی تن ازنهیب‌خطر
(ص ۴۸۲)

******

به هیچ وقت نبودست بی سخا دستش
چنان که‌هیچ نبودست بی عرض جوهر
(ص ۴۸۳)

که البته آمدن این اصطلاحات معروف و متداول در شعر شاعری به هیچ وجه دلیل فیلسوف بودن یا دید فلسفی داشتن او نمی‌شود.

هم‌چنین در شعر شاعران این‌دوره از ٤ ــ اساطیر ایرانی ٥ ــ تصاویر اشرافی ٦ ــ رنگ مذهبی تصاویر ٧ ــ محور عمودی وافقی و نیز در مورد بعضی از آنان مانند «فردوسی» و «منوچهری» از ویژگی‌های کارآنان بحث شده است.

وسعت مطالب در کتاب «صور خیال در شعر فارسی » چندان است‌که در این فرصت از همهٔ آنها نمی‌توان سخن گفت. این کتاب مانند هرکتاب خوب دیگر بحث‌انگیز است و بادستی که شفیعی در ادب و لغت عرب و فرهنك اسلامی دارد ، اولین کتاب فارسی است که آراء و اقوال علمای بلاغت اسلامی و ناقدان معاصر عرب، با چنین وسعت، در آن نقل شده است. مطالب و نکته‌هایی که شفیعی خود دریافته و دراین کتاب آورده کم نیستند و من خوانندگان را به مطالعه صفحات (۴۳ــ۴۲) که طرح کلی کار و ابداعات نویسنده در آن آمده ارجاع می‌دهم .

منابعی که شفیعی‌دراین کتاب از آنها بهره یافته ، مستلزم آشنایی با مباحثی است که حوصلهٔ دانشکده‌های ادبیات ما برای آن بسیار تنگ است‌و حرف آخر آن که اگر چه کثرت منابع شفیعی را در فراوانی آراء و اقوال گرفتار کرده و به جنبهٔ تحقیقی کار او آسیب رسانیده بااین همه کسانی که امروز بتوانند چنین کاری را از پیش ببرند زیاد نیستند. سعیش مشکور باد. ■