The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

A study of the critical views of Ezedin Ismael on poetic images

Davoud Shirvani[1], Ph. D in Arabic Language & Institute of Shahid Beheshti University- Lecturer at Farhangian University of Tehran (Shahid Mofteh Pardis)
Hedayatollah Taghizadeh, Assistant Professor of Arabic Language and Literature Department of Persian Language and Literature of Farhangian University, Tehran, Iran

Received: 27-09-2020 Accepted: 11-09-2021

Introduction: Defamiliarization involves infinite techniques that distinguish literary language from colloquial and ordinary language. Sometimes these tricks and arrangements lose their ability to induce concepts due to their frequent and repetitive application, and the artist's job is to activate the art of disabled structures through new systematization and personal rhetoric. One of these works of art is image, which, rhetorically formed, distinguishes literary language from ordinary and everyday language. Image is one of the most widely used terms in literary criticism, it has long been used in rhetoric, and it is one of the most important topics in contemporary literary criticism. The Arabic poetry has many capacities in this field, and poets have always used this capacity to enrich their poetry. But the quality of the image differs from classical to modern poetry. The classical poet depicted exactly the same objects in his poetry and did not try to decipher these images, while the contemporary poet is able to break away from the traditions of depicting the ancient Arabic poetry and sometimes create surprising similes using surrealist techniques. The surrealists who sought it were taught by Burton. He went to the depths of the human mind that he was unaware of. Ezedin Ismail is one of the famous Egyptian critics who has examined the image of new poetry in the form of issues and artistic aspects.

Methodology: Accordingly, the present study seeks to extract his views in this field by a descriptive-analytical method and a critical approach. The questions to answer regard Ezedin's view of poetic images as compared to the image of arts such as painting, music and cinema. The questions are ‘what are the commonalities and differences of poetic and ordinary images?’ and ‘what are the functional differences between the artistic images in ancient poetry and contemporary poetry?’

Results and Discussion: The title "Theory and adaptation" can be applied to his method of criticism in this field. In the first part, he presents his opinion and then applies the corresponding theories to sample works. His studies in this field are remarkable. Inspired by surrealist views in literary criticism, he has expressed the characteristics of the poetic image and compared it with the image of other arts. He has also examined the difference between the functions of images in classical and modern poetry.

[1]- Corresponding Author Email: davoudshirvani@yahoo.com

The main purpose of writing the present research is to introduce this great critic to the scientific community and researchers of literature. The critical views in this respect can provide favorable conditions for comparative critical research. Another importance of this research relates to new literary theories in the field of poetic imagery and critical views of Ezedin. Considering the emergence of different schools and their treatment of various arts such as painting, cinema and sculpture, and the sharing of these arts with poetry in the image, contemporary critics believe that it is important to study the image.

Conclusion: The results of this research show that a poetic image is distinguished from other artistic images in terms of spatio-temporal, sensory and expressive characteristics. Also, new poetic images differ from classical poetic images. The psychological approach is the main approach of literary criticism in all the works and critical subjects of Ezedin. It seems that his attitude towards the poetic image is a combination of psychological and aesthetic approaches, which and can be called "theory and adaptation". One of the most important issues that Ezedin Ismail stated under the influence of surrealist ideas about poetic imagery is that the poetic imagery simultaneously has a spatial-temporal structure that does not fit into the logic of time and natural space; it has distinctions from other art images. In his view, the images in classical poetry and modern poetry are different. The image in classical poetry shows the object directly and its distinctive feature is clarity and explicitness, but, in the image of new poetry, the poet gives time and place a special mental structure that is compatible with the emotional state of the poet and is the result of his dreams, desires and thoughts. Also, in his opinion, classical poetry as much as modern poetry has not been able to create a single spatial and temporal coherence between distant images, and new poetic images, based on classical poetry, are based on a kind of heterogeneity, contradiction, contradiction and fantasy. The contemporary poet does not regulate the experience of others nor his consciousness and the content of his intellect and memory, but depicts inner revolutions and uncontrollable emotions. The results of such situations are strange similes and metaphors and unknown images, the components of which cannot be found in the form of similes and metaphors.

Keywords: Ezedin Ismael, Poetic image, Classical poetry, New poetry, Criticism.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

جستاری در آرای نقدی عزالدین اسماعیل در باب تصویر شعری

داود شیروانی[۱]، دانش آموختهی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شهید بهشتی، مدرس دانشگاه فرهنگیان (پردیس شهید مفتح)
هدایت الله تقی زاده، استادیار گروه زبان و ادبیات، دانشگاه فرهنگیان تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰٦/۲۰

چکیده

تصویر، یکی از پرکاربردترین اصطلاحات نقد ادبی است که از دیرباز در بلاغت مطرح و از مهمترین موضوعات نقد ادبی معاصر بهشمار میرود و مورد توجه ناقدان بسیاری از جمله عزالدین اسماعیل قرار گرفته است. مطالعات و پژوهشهای وی در این حوزه قابلتوجه است؛ او با الهام از دیدگاههای سوررئالیستی در نقد ادبی، به بیان ویژگیهای تصویر شعری و مقایسهی آن با تصویر سایر هنرها پرداخته و تفاوت کارکرد تصویر در شعر کلاسیک و جدید را بررسی نموده است. بنابراین پژوهش حاضر، میکوشد با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکردی نقدی، دیدگاههای وی را در این زمینه استخراج و به این سؤالات پاسخ دهد که در دیدگاه عزالدین اسماعیل، تصویر شعری در مقایسه با تصویر هنرهایی چون نقاشی، موسیقی و سینما چگونه است و چه اشتراکات و افتراقاتی دارد؟ و تصویر هنری موجود در شعر کهن با شعر معاصر چه تفاوتهای کارکردی دارد؟ نتیجهی این پژوهش حاکی از آن است که به اعتقاد وی تصویر شعری در سه ویژگی مکانی- زمانی، حسی و بیانیبودن، با سایر تصاویر هنری قابل مقایسه است. از تفاوتهای کارکردی تصویر شعر کلاسیک و جدید نیز این است که در شعر کلاسیک، تصویر عیناً بر سطح ظاهر و پوستهی بیرونی اشیاء دلالت دارد؛ چنانکه هر شیء در تصویر همانی است که در خارج نمود پیدا میکند؛ دیگر آنکه ادراک این نوع تصویر بسیار ساده میباشد، حال آنکه در شعر معاصر، تصویر جزء لاینفک بافت شعر است و مجموعهی تصویرها با هم، شکل و هیأت کلی متن را میسازند و تصاویر در شعر جدید، بر نوعی ناهمگونی، تضاد، تناقض و خیالورزی بنا شدهاند.

کلید واژهها: شعر کلاسیک، شعر جدید، نقد، عزالدین اسماعیل، تصویر شعری.

۱-پست الکترونیکی نویسنده مسئول: davoudshirvani@yahoo.com

مقدمه

آشنایی‌زدایی شگردهای بی‌نهایتی دارد که زبان ادبی را از زبان محاوره و عادی متمایز می‌کند. گاهی این شگردها و تمهیدات به‌خاطر کاربرد فراوان و تکراری، توانایی خود را در القای مفاهیم از دست می‌دهند و کار هنرمند این است که با فعال‌کردن هنر سازه‌های از کارافتاده با نظام بخشی تازه خود و رتوریک (فن بلاغت) شخصی، آنها را زنده و فعال کند. یکی از این هنرسازه‌ها تصویر است که با شکل‌گیری در قالب رتوریک، موجب تمایز زبان ادبی از زبان عادی و روزمره می‌شود. شعر عربی در این حوزه ظرفیت‌های بسیاری داشته و شاعران همواره از این ظرفیت برای غنی‌کردن شعر خود بهره برده‌اند. اما کیفیت به‌کارگیری تصویر در شعر کلاسیک و جدید متفاوت است؛ شاعر کلاسیک عیناً اشیا را در شعر خود به‌تصویر می‌کشید و تلاشی برای نمادین ساختن این تصاویر نمی‌کرد، درحالی‌که شاعر معاصر توانسته با فاصله‌گرفتن از سنن تصویرپردازی شعر کهن عربی، هنجارگریزی کند و با استفاده از تکنیک‌های سوررئالیستی، گاهی تشبیهات شگفتی را بیافریند. سورئالیست‌هایی تحت تعلیم برتون[1] که در پی آن بودند تا به این سؤال پاسخ دهند که در اعماق ذهن انسان چه می‌گذرد که خود از آن بی‌خبر است.

ظاهراً اولین کسی که در نقد معاصر عربی به نظریه‌پردازی در باب تصویر شعری و بررسی مفاهیم تصویر در پژوهش‌های نقد مدرن غرب و مشکلات تطبیق این نظریات با ادبیات عربی پرداخته، مصطفی ناصف بوده که با کتاب «الصورة الأدبية»، تحولی عظیم در این حوزه ایجاد کرده است (صالح، ۱۹۹۴: ۱۱). پس از وی، مطالعات در این حوزه گسترده شد و تقریباً می‌توان گفت تمام ناقدان معاصر عربی به‌نوعی به این موضوع مهم و جنبه‌های مختلف آن پرداخته‌اند. از این میان، عزالدین اسماعیل یکی از این ناقدان مشهور مصری است که در مطالعات خود تصویر شعر جدید را در قالب مسائل و جنبه‌های هنری شعر مورد بررسی قرار می‌دهد و پس از بیان مهم‌ترین ویژگی‌های تصویر شعری و تفاوت آن با سایر تصاویر هنری، به تفاوت کارکرد تصویر در شعر قدیم و جدید عربی می‌پردازد. می‌توان عنوان «نظریه و تطبیق» را بر روش نقدی وی در این زمینه اطلاق کرد؛ به‌گونه‌ای که او در بخش نخست به ارائه‌ی نظر و سپس به تطبیق این نظریات بر نمونه آثار می‌پردازد.

پیشینه‌ی پژوهش

علی‌رغم پژوهش‌های صورت‌گرفته به زبان فارسی در ایران درباره‌ی دیدگاه‌های ناقدان در باب تصویر شعری، هیچ پژوهش مستقلی به بیان دیدگاه‌های نقدی عزالدین نپرداخته، اما از میان آثار

پراکنده‌ای که به زبان عربی و فارسی درباره‌ی آثار و دیدگاه‌های نقدی وی وجود دارد، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

بشری صالح (۱۹۹۴) در کتاب «الصورة الشعرية فی النقد العربی الحديث»، در خلال سیر تطور نقد تصویر شعری در ادبیات عرب، به برخی از آراء عزالدین نیز اشاره‌کرده است.

محمد عبدالمطلب (۲۰۰۷) در کتاب «عزالدین اسماعیل»، ضمن بررسی سیر مطالعاتی عزالدین اسماعیل به‌صورت جزئی، تنها به‌بیان برخی از دیدگاه‌های وی در باب تصویر شعری پرداخته است.

فاطمه خیراتی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «عزالدین اسماعیل و منهجه النقدی مع ترجمة مائتی صفحة من کتاب "الشعر العربی المعاصر"» در چند صفحه‌ی نخست و به‌صورت مختصر، اشاره‌ای به برخی از شیوه‌های نقدی عزالدین اسماعیل داشته و پس از آن ۲۰۰ صفحه از کتاب «الشعر العربی المعاصر» را ترجمه کرده است.

خدیجه ملا (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «عزالدین اسماعیل ناقداً ادبیاً» به این نتیجه رسیده که عزالدین رویکردهای مختلفی را در نقد تجربه کرده، که از مهم‌ترین آنان می‌توان به رویکرد زیباشناسی، اجتماعی و روان‌شناسی اشاره کرد.

ساره مختارپور (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی نظریه‌های عزالدین اسماعیل»، به بررسی برخی از نظریه‌های عزالدین اسماعیل درباره‌ی مسائل مختلف نقدی پرداخته است.

با نگاهی به رویکرد و یافته‌های این پژوهش‌ها و تأملی در پیشینه‌ی آن می‌توان دریافت که پژوهش مستقل و کاملی با نگاه نقدی بر دیدگاه‌های عزالدین در باب تصویر شعری انجام نگرفته و پژوهش‌های انجام‌شده از زوایای عام‌تری به این موضوع پرداخته‌اند؛ بنابراین موضوع از این نظر جدید و قابل بررسی است و بررسی محتوایی این نوع ادبی می‌تواند رهیافتی جدید در حوزه‌ی ادبیات باشد.

تفاوت مفهوم تصویر در نقد کلاسیک و جدید

با توجه به نوع کارکرد تصویر در شعر کلاسیک و جدید، مفاهیم متفاوتی از آن برداشت می‌شود. به‌طوری که تصویر در دیدگاه نقد جدید، دیگر صِرف تشبیه یا استعاره از یک امر غریب نیست. شاعران کلاسیک تلاش داشتند تا تصاویر را به واقعی‌ترین شکل ممکن برای خواننده در شعرشان ترسیم کنند و هیچ تلاشی برای رمزی کردن تصاویر نداشتند. در همین راستا یکی از ناقدان مشهور جهان عرب می‌گوید: «اگر تصویرگراهای طرفدار سبک قدیم، نقاشی‌های دقیقی که ابن رومی از

طبیعت برای ما به ارث گذاشته را ببینند، بی‌شک او را امام مکتب خود می‌خوانند؛ چرا که ابن رومی منظره‌ها را به دقیق‌ترین شکل به تصویر می‌کشد بدون اینکه هدفی رمزی یا اشاره‌ای داشته باشد» (عباس، ۱۹۵۵: ۱۰). جابر عصفور نیز در مقایسه‌ی کارکرد تصویر در شعر کلاسیک و نو بر این عقیده است که تصویر در شعر جدید جزء لاینفک آن شده و امکان جدا کردن آن از شعر نیست» (اسماعیل، ۱۹۶۴: ۴۸). در مجموع می‌توان گفت وقتی ساختار شعر جدید به‌کلی با ساختار شعر کلاسیک متفاوت باشد، طبیعی است که تصویر در شعر جدید و به‌تبع آن، نقد آن نیز به نسبت شعر کلاسیک متفاوت باشد. علی البطل این تفاوت را این‌گونه بیان می‌کند: «مفهوم تصویر در شعر قدیم و جدید متفاوت است؛ در قدیم تصویر بلاغی در حد تشبیه و مجاز بود و در مفهوم جدید، علاوه بر این، دو نوع دیگر یعنی تصویر ذهنی و تصویر به اعتبار رمز و نماد اضافه می‌شود» (البطل،۱۹۸۱: ۱۵). البته تصویر کلاسیک هم مطلقاً در تشبیه و مجاز خلاصه نمی‌شده، بلکه مثلاً در دوره عباسی متناسب با شرایط فکری و تمدنی، نوع عمیق‌تر و پوشیده‌تری از تصاویر در شعر مشاهده می‌شود؛ کما اینکه تصاویر رمزی در شعر عرفانی نیز وجود داشته است.

مفهوم تصویر از نگاه عزالدین اسماعیل

یکی از شاخصه‌های کار عزالدین این است که غالباً در بیان تعریف از مسائل مختلف، بسیار محتاط عمل می‌کند و بر همین اساس، تعریف روشنی از مفهوم تصویر شعری نیز ارائه نداده است. شاید به این دلیل باشد که به اعتقاد وی «تصویر شعری از هر تصویر هنری دیگر، پیچیده‌تر است» (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۷۵). صالح برهم در این‌باره می‌گوید: «علی‌رغم اینکه او بسیاری از صفات تصویر شعری را ارائه می‌کند، اما باز نمی‌توان تعریف دقیقی از مفهوم تصویر شعری از دیدگاه وی استخراج کرد» (برهم، ۱۹۹۶: ۱۲۳). او به‌طور کلی، تصویر را غیر واقعی و حاصل اندیشه و ناخودآگاه شاعر می‌داند و معتقد است شاعر در ساختن طبیعت و بازی با عناصر و تصاویر کامل آن، می‌تواند آزادانه و مطابق با تصور ویژه‌اش، اقدام کند و این موضوع را تنها راه یا درست‌ترین راه بیان درونیات شاعر می‌داند (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۲۶). با این نگاه، وی ابتدا بر استخراج صفات و ویژگی‌های تصویر شعری و مقایسه‌ی آن با تصویر دیگر هنرها تمرکز، سپس تصویر هنری موجود در شعر کهن را با شعر معاصر مقایسه می‌کند، که در ادامه به‌طور مختصر به برخی از این موارد اشاره می‌شود.

مقایسهٔ تصویر شعری و دیگر تصاویر هنری

پیش از پرداختن به مقایسه‌ی تصویر شعری و دیگر تصاویر هنری از نگاه عزالدین اسماعیل، یادآوری این نکته ضروری است که برخی از فلاسفه در گذشته، تلاش‌کرده‌اند تا خودِ این هنرها را با هم مقایسه کنند؛ برای مثال مفسرانِ کتب ارسطو این سخن او را می‌پذیرند که «شعر و نقاشی دو نوع تقلید و الگو برداری هستند، شاید در مادّه‌ی تقلید متمایز، ولی در طبیعت تقلید، روش شکل‌دهی و تأثیر آن بر انسان همانند هستند» (عصفور، ۱۹۹۲: ۳۱۲). البته این پژوهش در پی آن نیست که به دقت میان تصویر شعری و هر تصویر هنری دیگری مقایسه نماید؛ چرا که مؤلفه‌های بسیاری برای این مقایسه وجود دارد، بلکه بر استخراج صفات و ویژگی‌های تصویر شعری که عزالدین به آنها اشاره کرد، تمرکز خواهد کرد. این پژوهش در خلال این مقایسه‌ها، به سه ویژگی اساسی از تصویر شعری دست یافت که گاهی این ویژگی‌ها با ویژگی‌های دیگر صور هنری تداخل دارد و گاهی برخی آنها مختص تصویر شعری است. این سه ویژگی عبارتند از: حقیقت مکان و زمان، ویژگی حسی و ویژگی بیانی بودن تصویر. که در ادامه، این سه ویژگی به‌طور مجزا بیان و بررسی خواهند شد:

الف:حقیقت مکان و زمان

در نگاه عزالدین، یکی از ویژگی‌های تصویر شعری این است که در آنِ واحد هم حقیقت مکانی دارد و هم حقیقت زمانی (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۲۶)؛ که البته به نظر می‌رسد این ویژگی تنها مختص تصویر شعری نیست و می‌توان این ویژگی را بر تصویر موجود در نثر ادبی نیز اطلاق کرد. این ویژگی متکی به این است که برخی از منتقدان و فلاسفه هنرها را برحسب ابزارهایشان به زمانی و مکانی تقسیم کرده‌اند. حال سؤال اینجاست که از نگاه وی، تفاوت این حقیقت مکانی و زمانی در تصویر شعری در مقایسه با سایر هنرها در چیست؟ به عقیده‌ی وی، حقیقت مکان و زمان در تصویر شعری، برخلاف برخی از هنرهای دیگر، حقیقتی روانی، متناسب با اندیشه و غیر واقعی و غیرمتناسب با طبیعت است (همان: ۱۱۰). البته وی این عقیده را دارد که شاعر در شکل‌دادن این تصویر از عناصر عینی موجود در مکان استمداد گرفته اما گویا او با این کار، شکل خاصی به مکان داده که پیش‌تر آنها را نداشته است. از جمله نمونه‌هایی که از نگاه وی تفاوت میان حقیقت مکان طبیعی و مکان روانی در تصویر شعری را نشان می‌دهد، سخنی است از قصیده‌ی «قبض الریح» محمد عفیفي مطر:

«وَهَاجَتْ في عُروقِ الصّمتِ كَاساتٌ مِنَ الأفكارِ / وَ في عَيني شَادوفٌ يصُبُ الليلَ أوهَاماً ضَبابيةً / و دوامَاتِ أشباحٍ ، وَغدراناً مِنَ الآهات / تَعومُ عَلى حَوافيها تَصاويرٌ خُرافية / أفَاعٍ تأكلُ الأضواءَ، حتّى الشَّمسَ تأكلُها[۲]» (اسماعيل، ۱۹۶۷: ۱۰۹).

وی در تعلیقی بر این شعر می‌نویسد: «اینکه افعی‌ها در اینجا بر بال فرفره‌ها و حوض‌های آه شناورند، نشان‌دهنده‌ی این است که تصاویر، دارای ساختی آگاهانه و عقلانی نیستند؛ بلکه تصاویری می‌باشند که در ضمیر ناخودآگاه شاعر مانده‌اند. پیداست که این تصاویر نمایانگر نوعی مکان طبیعی نیز نیست بلکه نوعی مکان روانی است که منطق مکان طبیعی آنان را نمی‌پذیرد» (همان: ۱۱۰). شاعر در اینجا زمان و مکان را متراکم می‌کند، چون پدیده‌هایی که در زمان و مکان مخاطب دور از هم هستند، در زمان و مکان شاعری به هم نزدیک شده و دارای روابطی تو در تو می‌شوند و با هم می‌آمیزند. بنابراین نباید با نگرش عقلانی در مورد چنین تصاویری احساسی حکم نمود؛ چون نگرش عقلانی از همان لحظه نخست آن را رد خواهد کرد (اسماعيل، ۲۰۰۷: ۴-۱۶۳). به باور وی، این مکان، تنها در تصویر شعری است که برحسب نیروهای عقل بشر، به‌طور خارق‌العاده‌ای گسترش می‌یابد، در حالی‌که مثلاً در تصاویر رایج سینمایی این موضوع محدود به قدرت بینایی بشر است؛ همان‌گونه‌که زمان نیز در تصویر شعری مانند دیگر تصاویر هنری به جریان طبیعی واقعیت و تتابع منطقی آن پایبند نیست و به ویژگی‌های درونی شاعر بستگی دارد «تصویر شعری بر خلاف سایر تصاویر هنری مثل رؤیا است و به همین خاطر در ابعاد واقعی زمان امتداد ندارد» (اسماعيل، ۱۹۶۷: ۷۴).

به‌نظر می‌رسد، عزالدین اسماعیل تحت تأثیر سوررئالیست‌ها، این تصویرسازی شاعرانه را تأیید می‌کند؛ چرا که تنها یک سوررئالیست است که «نمی‌خواهد در چارچوب مرزهای منطق در تصویر بماند، زیرا منطق مانند علم است؛ از ظاهر اشیا فراتر نمی‌رود و حالت‌های روانی را کشف نمی‌کند» (سلّام، بی‌تا:۴۰۱) اساس این سخن بر این است که منبع تصویر، ناخودآگاه می‌باشد که خود حاصل تأثیرپذیری از رویکرد روان‌شناختی فروید و شاگردان او است. البته خود عزالدین هم شخصاً تصریح می‌کند که اندیشه‌هایش در باب تصویر، همانند اندیشه‌های سوررئالیست‌ها و سمبولیست‌ها است (اسماعيل، ۲۰۰۷: ۷۳) هر چند که طبیعت این تشابه را توضیح نداده است.

خلاصه اینکه به نظر می‌رسد جامع میان اندیشه‌های عزالدین و اندیشه‌های سمبولیست‌ها و سوررئالیست‌ها، اهتمام به وحدت روانی در تصویر شعری است؛ بدون اینکه بر توالی منطقی عناصر آن تأکید شود. بر این اساس، یکی از مسائلی که می‌توان در رابطه با این نوعِ نگاهِ روان‌شناسانه‌ی او نسبت به تصاویر شعری مطرح کرد، این است که اگر اجزای تصویر از هم دور

باشند (زیرا به منطق گرایش نشان نمی‌دهند بلکه به ناخودآگاه شاعر متمایل‌اند)، تکلیف دریافت‌کننده (خواننده)ای که نمی‌تواند میان آن اجزا پیوندی بیابد، چگونه خواهد بود؟ آیا مخاطب و ناقد ناچار است برای اثبات درستی تصاویر شعری نزد شاعران از روان‌شناسان متخصص ناخودآگاه کمک بگیرد؟ البته خودِ عزالدین نیز چندان تصاویر غیرمنطقی موجود در شعر برخی از شاعران معاصر را نمی‌پذیرد و در این‌باره می‌گوید: شاید بازی‌ها و سرگرمی‌های زبانی در ترکیب تصاویر شعری می‌باشد که برخی از شاعران دهه‌ی هفتاد قرن بیستم میلادی را مفتون کرده و در زبان شعر خود به سطوح نحوی، اشتقاقی و دلالی اهمیت نداده‌اند. آنها در این زمینه از مکتب سوررئالیسم تأثیرپذیرفته و برخی از آنها با مبالغه‌های خود چنان به افتنان پرداخته‌اند که خود سوررئالیست‌ها به آن مرتبه نرسیده‌اند و این موضوعی است که خاطر برخی خوانندگان را آزرده کرده است (اسماعیل،۲۰۰۳ : ۴۲۱).

ب: بیانی(تعبیری) بودن تصویر شعری

از دیگر ویژگی‌های منحصر به‌فرد تصویر شعری از نگاه عزالدین اسماعیل، بیانی (تعبیری) بودن آن می‌باشد. او بر این عقیده بود که این ویژگی مختص تصویر شعری است و سایر هنرها دارای این ویژگی نیستند. اسماعیل برای تبیین این خصیصه، تصویر را به بیانی و مشابهت تقسیم می‌کند. به اعتقاد وی تصویر بیانی که تصویر شعری بدان گرایش دارد، ارتباط دور و مبهمی با واقعیت دارد؛ برای مثال ارتباط میان واژه و واقعیت در شعر، دورتر و مبهم‌تر از ارتباط میان تصویر و شیء مصور در نقاشی است. ضرورتاً مقصود از به‌کارگیری واژه‌ای که بر یک شیء دلالت می‌کند، تداعی تصویر آن شیء نیست (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۶۹). برای نمونه هنگامی که در شعر واژه‌ی «گاو» مشاهده می‌شود، ضرورتی ندارد که مخاطب یک گاو حقیقی را در ذهن خود تداعی کند؛ اما مثلاً تصویر موجود در برخی از انواع نقاشی تصویر مطابقت است؛ زیرا تنها آن شیء مشابه را به‌تصویر می‌کشد (همان: ۷۰-۶۹).

ج: تفکر حسّی- دیدار بصری

یکی از حقایقی که عزالدین اسماعیل در رابطه با تصویر بیان داشته، این است که باید بین تفکر حسّی و دیدار بصری پدیده مکانی تفاوت قائل شد. به اعتقاد وی رنگ و شکل پدیده‌ها، همان جلوه‌های حسّی هستند که موجب تحریک اعصاب و حرکت و جنبش در شاعر می‌شوند و شاعر همین محرک‌های حسّی را برای ایجاد تصویر و همچنین تحریک و برانگیختن خواننده یا شنونده

به کار می‌گیرد. بنابراین شعر در دامان شکل و رنگ می‌روید و پرورش می‌یابد؛ چه این که قابل رویت باشد و چه در ذهن موجود باشد (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۲۴). هر چند وی معتقد است که «اَشکال و رنگ‌ها به‌تنهایی عناصری نیستند که شاعر را جذب می‌کنند؛ بلکه لمس، بو و مزه با شکل و رنگ در تصویر شعری با هم مخلوط می‌شوند، زیرا عقل تنها از راه دیدن به طبیعت نفوذ نمی‌کند و فقط در حوزه‌ی پدیده‌های عینی تحرک ندارد و صِرف ویژگی‌های حسّی ترجمه‌شده به امور عینی نیست؛ چنان‌که نقاش مثلاً نرمی و لطافت را به‌تصویر می‌کشد؛ اما از تمام پدیده‌ها و ویژگی‌ها، چه عینی‌باشند و چه ذهنی، استفاده می‌کند» (همان). بر این اساس وی معتقد است که وقتی از شکل‌گیری تصویر شعری سخن به میان می آید، بایستی بین تفکر حسّی و دیدار بصری پدیده‌ی مکانی تفاوت قائل‌شد؛ چون هرچند پدیده‌ی عینی همان پدیده‌ی حسّی است، اما تصویر حسّی همیشه همان تصویر عینی نیست و در این رابطه نظریه‌ی «ریچاردز» که معتقد است تمام مردم می‌توانند به شیوه‌ای کاملا تخصصی و حسّی به اندیشیدن بپردازند و نظریه‌ی «جیننجز[۳]» که در کتاب «استعاره در شعر[۴]»، می‌گوید بدون این نگرش (درک تصویری از واژگان)، خواننده به هیچ وجه قادر به دریافت آن چه شاعر در خلال نوشتن در می‌یابد، نخواهد بود (Richards, 1952:362-3) را رد می‌کند و معتقد است تشابه عینی برای درک شعر کافی نیست؛ بلکه اساساً نادرست است و رابطه‌ی بین واژه و واقعیت در شعر، بسیار پیچیده‌تر از رابطه‌ی بین تصویر و پدیده‌ی نقاشی‌شده در نقاشی می‌باشد (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۳۱). تصویر شعری، علاوه بر این، می‌تواند گاهی از آنچه حواس پنج‌گانه‌ی انسان درک می‌کنند، بگذرد و به تصویر حرکتی برسد که چشم آن را نمی‌بیند اگرچه ممکن است آن را با ابهام حس کند. حرکتی که ممکن است نتوان بر تابلو و یا نوار سینمایی به‌تصویر کشید (همان: ۱۵۹). وی برای تبیین این موضوع، تصویر موجود در سخن احمد معطي حجازي در قصیده‌ای به نام «حُلمُ ليلةٍ فارغةٍ[۵]» را به‌عنوان شاهد مثال ذکر می‌کند:

«كَأنني أُحِسُّ رَحلَةَ العَصيرِ وَ هُوَ يَسيرُ في شرايينِ الزَهرِ[۶]» (حجازي، ۱۹۸۲: ۱۷۴).

و در تعلیقی بر آن می‌نویسد احساس کوچ‌کردن عصاره‌ای که در رگ‌های گل در جریان است، تنها به‌وسیله‌ی شعر می‌تواند به‌تصویر کشیده شود! البته این نظر وی جای بحث دارد؛ چرا که به عنوان مثال امروزه با پیشرفت‌هایی در زمینه‌ی فنون و ترفندهای تصویرسازی سینمایی، به‌تصویر کشیدن این جریان کار غیر ممکنی نیست، هرچند که انتقال این احساس به بیننده و مخاطب مشکل است و این یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های تصویر شعری با تصویر سایر هنرهاست.

حال پس از بیان برخی از ویژگی‌های خاص تصویر شعری در مقایسه با سایر تصاویر هنری، به مقایسه‌ی بلاغت و کارکرد تصویر شعری قدیم و جدید از نگاه وی پرداخته خواهد شد.

مقایسه‌ی بلاغت تصویر شعری قدیم و جدید از نگاه عزالدین اسماعیل

بلاغت تصویر شعری به‌عنوان بخشی از بلاغت زبان عربی، با گذر زمان بر سر دو راهی سنت و مدرنیسم قرار گرفت. تغییر و تحولاتی که در تصویر رخ داده، نتیجه‌ی افکاری بود که دیدگاه‌های روان‌شناختی و بسیاری از رویکردهای مختلف هنری به ارائه‌ی آن پرداخته و ادبیات به‌طور عام و شعر به‌طور خاص، با هر زبان و قالبی، از آنان بهره برده‌اند. نظر غالب این است که در بلاغت تصویری جدید، یک درک اندام‌واره و منسجم از متن وجود دارد؛ در حالی‌که در بحث بلاغت تصویر سنتی، تصویر گاهی می‌تواند جدا از متن نیز بررسی شود.

عزالدین اسماعیل نیز در پژوهش‌های خود بر اساس تعریفی که بلاغت قدیم را در قالب مسائلی همچون تشبیه و استعاره محدود می‌کند، به مقایسه‌ی بلاغت تصویر قدیم و جدید می‌پردازد و در همان ابتدا می‌گوید «بلاغت جدید، فراتر از تشبیه و استعاره‌ی محض است؛ اگر چه از آن بهره برده و میان این دو جنبه از بلاغت، دوری و بیگانگی نیست، اما تصویر ابزار دیگری نیز دارد که می‌تواند با آنها و در خلال آنها محقق شود» (اسماعیل،۲۰۰۷: ۱۲۴). وی تمام تفاوت‌های ذکرشده میان تصویر در شعر قدیم و شعر نو را «به بنیان ترکیبی تصویر به ویژه عنصر مکان و زمان و کارکرد تصویر به ویژه کارکرد روان‌شناختی آن» (اسماعیل، ۱۹۷۸: ۱۳۹)، دو تفاوت اساسی میان این دو حیطه ارجاع می‌دهد که اساس این بخش از پژوهش نیز بر مبنای همین دو تفاوت است.

الف: انسجام زمانی و مکانی در تصویر

یکی از مهم‌ترین مواردی که عزالدین اسماعیل، در رابطه با تفاوت تصویر در شعر کلاسیک و شعر جدید بدان اشاره‌کرده، پدیده‌ی انسجام زمانی و مکانی در گزینش و شکل‌گیری واژگان تصویر است. به اعتقاد وی، شعر کلاسیک به‌طور کلی، به اندازه‌ی شعر جدید نتوانسته یک انسجام مکانی و زمانی واحد بین تصاویر دور از هم ایجاد کند (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۲۸) و تنها توانسته یک انسجام روانی را بین اجزای دور از هم آن ارتباط، برقرار کند. وی برای تبیین این موضوع، سه بیت نخست یکی از قصاید ذوالرمه را به‌عنوان نمونه‌ی شعر قدیم بیان و کل قصیده را بر این اساس تحلیل می‌کند و در مقابل بخشی از شعر «طریق العودة» نازک الملائکه را به عنوان نمونه‌ی شعر جدید می‌آورد و این تفاوت را نشان می‌دهد:

«مَا بَالُ عينكِ منها الماءُ ينسكبُ؟ / كَأنه من كُلي مَفرِيةٍ سَرِبُ؟ / وَفراءَ غَرفيةٍ أثأى خوارزُها / مُشَلشِلٌ ضَيعَته بَينها الكُتَبُ /أستَحدَثَ الرّكبُ عَن أشياعهم خَبرًا / أم رَاجعَ القلبَ مِن أطرابِهِ طَرِبُ؟[٧]» (ذوالرمة،١٣٥١: ٩/١)

به اعتقاد اسماعیل، شعر ذوالرمه هرچند به سبب تکیه بسیار بر رمز، برای تحلیل روان‌شناختی قابلیت دارد و می‌توان شعر او را بر اساس نمادشناسی تفسیر نمود (اسماعیل، ١٩٦٧: ٩۴)؛ اما آن چیزی که از نظر وی شعر ذوالرمه را مبهم می‌کند، وجود جهش‌هایی است که در شعر وجود دارد و منجر به مفقود شدن انسجام مکانی در آن می‌گردد. «روشن‌ترین پدیده‌ی موجود در این بخش، پدیده‌ی تصاویر شلوغ است که آن هم نتیجه‌ی کارکرد «پریشانی» ناخودآگاه است» (همان). از طرف دیگر، فاصله‌ی زیاد میان تصاویر، باعث کاهش پیوستگی میان آنها شده است (اسماعیل، ٢٠٠٧: ١٢٨). به‌نظر می‌رسد که از نگاه عزالدین اسماعیل، همین عدم وجود یک انسجام مکانی- زمانی که بتواند میان اجزاء پراکنده‌ی شعر ارتباط برقرار کند، مشکل اساسی تصاویر شعری کلاسیک است که این از مهم‌ترین تفاوت‌های تصویر شعری کلاسیک و جدید به‌شمار می‌آید. از سوی دیگر، ورود بیش از اندازه به جزئیات و وجود پراکندگی‌ها و جهش‌های فراوان در این‌گونه شعرهای قدیمی، باعث سردرگمی خواننده می‌شود؛ تاحدی که تنها انسان متأمل می‌تواند به سختی نوعی پیوند روان‌شناختی میان این تصاویر دور از هم را بیابد (اسماعیل، ١٩٦٧: ۶-٩٣). ضمن اینکه میل شدید به آرایش سخن و صورتگری باعث محدودیت معنا و ماندن شاعر در محدوده‌ی تجربه‌های سطحی و کم عمق می‌شود. البته کمی پیش‌تر از عزالدین اسماعیل، شوقی ضیف در کتاب «تحول و نوآوری در شعر اموی» به این نکته اشاره کرده بود که تصاویر شعر ذو الرمة متباعد و دور از هم هستند و جز با خیال و رؤیا، در ذهن با هم پیوند نمی‌خورند (ضیف،١٩۵٢: ٢۶٨-٢۴٣) بنابراین بعید نیست که عزالدین در این تعلیق از نظر شوقی ضیف نیز بهره برده باشد؛ هرچند آن را به‌طور کامل تأیید نکرده است.

از مجموع دیدگاه‌های عزالدین اسماعیل در باب تصویر شعر کلاسیک می‌توان این‌طور برداشت کرد که دوربودن تصاویر در شعر قدیم عربی پیچیدگی ایجاد کرده است، هرچند در شعر برخی از شاعران مثل ذی الرمة ارتباط روحی میان این تصاویر از بین نرفته و یک عامل روانی و درونی توانسته است میان این تصاویر شلوغ پیوند منطقی ایجاد کند؛ اما به اعتقاد وی، شاعر معاصر توانسته این مشکل را تا حدی بر طرف کند. برای تبیین این ادعا، عزالدین اسماعیل از شعر معاصر عربی، قصیده‌ی «طریق العودة» نازك الملائکة را به‌عنوان شاهد مثال بیان می‌کند:

«نعودُ و هَذا طَریقُ الإیابِ / یمُدُّ مرارتُه و رِتابةُ أسرارِه / نَسیرُ، و یبرزُ بـابٌ / هُنـا، و جِـدارٌ یسـدُّ الطّریقَ / بأحجَاره/ وَثَمّ سیاجٌ عتیقٌ / تَهدَّم عندَ النهر/ و عَابرة، دُونَ مَعنی، تمـدّ البَصـرَ: الـی حیـثُ لانَعلمُ / تَمرّ بنَا لاتفکرُ فینَا / وَ نَنسي وَ نَجهل أنْ نسینا وَلانَفهمُ[۸]» (الملائکة، ۱۹۸۶: ۲۵۴/۲).

وی در تعلیقی بر این شعر می‌گوید: «راه، در، حصار و رهگذر، همگی رموزی هستند که تصویر کلی در این مقطع را تشکیل می‌دهند. خستگی و بیزاری از یکنواختی زندگی، حسی است که این اتفاقات را در یک تصویر کامل‌شده به‌وجود آورده و عوامل را با یکدیگر هماهنگ کرده است» (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۱۰۳ و ۲۰۰۷: ۱۳۲). با این توصیف می‌توان گفت، یکی از حقایق بنیادین و ویژه‌ی تصویر در شعر جدید از نگاه وی، پدیده‌ی تراکم یا انسجام زمانی و مکانی در گزینش و شکل‌گیری واژگان تصویر است. به‌طوری که «در تصویر شعری، عناصر کاملاً دور از هم در زمان و مکان هستند اما بی‌درنگ در یک چارچوب احساسی واحد به‌هم پیوند می‌خورند» (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۱۰۰). یعنی حواس، به‌هنگام مواجه‌شدن با تصویر، در هم می‌آمیزند و شاعر زمانی که از واقعیت فراتر می‌رود و عناصر مکان را جزء جزء می‌کند، عینیات را حذف و صفات آنها را باقی می‌گذارد. پس این تبادل حواس، ناشی از فراتر رفتن از واقعیت است که به ویژه در زبان شعر رمانتیک نمودار می‌شود. اما از نظر تئوری به‌نظر می‌رسد که سمبولیست‌ها از جمله کسانی بودند که بیشتر به آن ابزار اهتمام می‌ورزیدند و آن را یک از بارزترین ابزارهای تصویر می‌دانستند. البته این مطلب معمولاً از نقطه‌نظر تحلیل روانی نیز قابل تفسیر است؛ بدین گونه که اثر هنری، زمانی شکل می‌گیرد که هنرمند در حالت رؤیا به‌سر می‌برد. عزالدین اسماعیل هم با اشاره به این موضوع می‌گوید:«... در رؤیا هم تمام مرزهای مکانی و زمانی در هم می‌شکنند و پدیده‌ها با هم برخورد می‌نمایند و بیانگر گرایش‌های درگیر در جان شاعر و دغدغه‌ها و آرزوها و اندیشه‌ای است که گرایش و انگیزه‌های آنها را موجب می‌شود»(اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۵۰). باید توجه داشت که مجموعه‌ی تصاویر با هم، این انسجام روانی را تشکیل می‌دهند. یعنی اگر تصویر جزئی از مجموعه تصاویر تشکیل دهنده‌ی قصیده جدا گردد، نقش حیاتی‌اش را در تصویر کلی از دست می‌دهد. اما آن‌گاه که با دیگر مجموعه‌ی تصاویر هماهنگ می‌گردد، این تعامل، پویایی و پرباری به آن می‌بخشد.

ب: دلالت مستقیم و نمادین

با بررسی تصویر در شعر سنتی و جدید به این نکته می‌توان دست‌یافت که دلالت مستقیم و صریح بر شعر سنتی و دلالت ضمنی و اشاری در تصویر شعر جدید، غلبه دارد و این یکی از

تفاوت‌هایی است که در حوزه‌ی تصویر شعر قدیم و جدید بین ناقدان مطرح می‌باشد. این تفاوت از نگاه عزالدین اسماعیل در تقابل بین لفظ و رمز نمایان می‌گردد؛ به‌گونه‌ای که تصویر در شعر قدیم، بیشتر جنبه‌ی لفظی دارد و دلالت آن صریح و مستقیم است و عناصر تشابه میان مشبّه و مشبّه‌به متطابق و متساوی هستند و صحنه‌ی مورد نظر را امانت‌وار ثبت می‌کنند (اسماعیل،۱۹۷۸ :۱۴۱). مانند این بیت شعر از ابن معتز:

«وانْظرْ إليه كزَورقٍ مِنْ فِضّةٍ / قَدْ أثقَلتْه حمُولةٌ مِن عنبَرِ[۹]» (ابن معتز: ۱۹۷۸: ۵۹۱/۲):

وی در تعلیق این بیت می‌نویسد: « شاعر خواسته هلال ماه را به‌تصویر بکشد، پس برای این کار از عالم حس قایقی ساخت که در آب شناور است و عنبر حمل می‌نماید. اگر بخواهیم این تصویر را تحلیل کنیم، می‌بینیم که شکل قایق به کلی مانند شکل هلال است» (اسماعیل، ۱۹۷۸: ۱۴۰). یعنی به اعتقاد وی شاعر برای تصویرسازی از هیچ‌گونه رمز و ابهامی استفاده نکرده است، در حالی که تصاویر اصیل- که در شعر معاصر نمود آشکاری دارند- رموزی هستند که از ژرفای وجود شاعر و از منبع ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرند و نیز اختراع خیال هستند (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۷۴). بنابراین تصویر حقیقی از نظر وی، غیرواقعی است، حتی اگر از واقعیت گرفته‌شده باشد؛ زیرا تصویر، خیالی و تاحدی عقلی است و بیش از عالم واقع به عالم اندیشه تعلق دارد (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۰۹).

از سوی دیگر می‌توان‌گفت، در شعر معاصر بر خلاف شعر کلاسیک، مهم نیست که صورت مکانی کاملاً در برابر چشم ایجاد شده باشد تا با منطق مکان منطبق باشد؛ زیرا دید و نظر شاعرانه محدود به نگاه بصری نیست (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۴-۱۰۳). این دیدگاه شبیه دیدگاه الدوغان است که در این‌باره می‌گوید: «تصویر(در شعر جدید) به آنچه فقط با چشم دیده می‌شود منحصر نمی‌گردد؛ بلکه هر آنچه با حواس مختلف درک می‌شود را شامل می‌شود» (الدوغان، ۱۹۸۸: ۱۴). عزالدین اسماعیل همچنین با بیان اینکه در شعر معاصر باید خواننده را به تفکر وا داشت و با رمز سخن گفت و از ارائه‌ی جزئیات دوری کرد، این سخن محیی الدین فارس از قصیده‌ی «السلم» که در قالب شعر جدید سروده شده را نیز مورد انتقاد قرار می‌دهد: «و الريحُ تجلُدني بسَواعدِهَا المديدةِ[۱۰]» (فارس، ۱۹۵۶: ۷۸) و آن را با این سخن عبدالوهاب البياتي در قصیده‌ی «المَوت في الخَريف» مقایسه می‌کند: «يا صَامتاً و السّنديانَ الشّاحبَ المقرورَ تجلدُه الرّياحُ[۱۱]» (البياتي، ۱۹۹۵، ۲۴۱/۱) و بیاتی را می‌ستاید؛ زیرا بیاتی ابزاری که باد در تازیانه‌زدن به‌کار برده را ذکر نکرده است؛ چرا که نیازی به شناخت این ابزار وجود ندارد، در حالی که «محیی الدین فارس» در اینجا تصویر

تازیانه را کامل و با تمام جزئیات آن نشان داده و این مسأله، جلوی استغراق در دید شاعرانه را گرفته است (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۱۰۵-۱۰۴).

در تحلیل و تأیید دیدگاه‌های عزالدین می‌توان‌گفت که نگرش سنت‌گرا، جهان را بر اساس ذهنیت خود می‌بینند و همان دیده‌ها را به‌تصویر می‌کشد. شاعران کهن نیز، جهان را تنها با حس مادی ادراک می‌کنند و برای این ادراک ارج و اعتبار قائلند؛ بنابراین آفرینش تصویر در هنر آنان حداقل بر چهار مبنای معرفت حسی، توصیف تجربه، تصور مستقیم، زیبایی مطلق (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۸) استوار است. شناخت و معرفت حسی، اصولاً شناختی سطحی و ساده است و در آن، ذهن شاعر با پوسته و سطح جهان انس دارد. مثلاً چیزهایی را که هر چشم و گوشی قادر به ادراک آن هست: کوه، درخت، باران، باغ و دریا. امری که شاعر تجربه کرده یک امر حسی و تصویری که برای بیان این تجربه‌ی حسی به‌کارمی‌گیرد نیز یک پدیدهٔ حسی است. شاعر تنها دست به قرینه‌سازی می‌زند و با استفاده از تشبیه، تجربه‌ی خود را وسعت می‌بخشد (رک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۸ و بعد آن). احمد الهاشمي در این باره می‌نویسد: «شاعر قدیم در آفرینش شعر، غالباً از راه تعقل عمل می‌کند؛ حال آنکه در شعر جدید فرآیند تخیّل نمود بیشتری دارد. تعقل کاملاً بر اساس درک حسی و مشاهده‌ی مستقیم بدون اغراق و مبالغه است و شیء همان‌گونه که هست، توصیف می‌گردد. در فرآیند تخیل، تصویرها از محسوسات گرفته می‌شود؛ به‌گونه‌ای که با امکان عقلی و عادتی ناسازگار نباشد و از نظر عقلی و عادتی پذیرفتنی باشد» (الهاشمي، ۱۹۲۳: ۳۳۲). از طرفی، منتقدان سنتی بر یک اثر ادبی چنان حکم‌می‌کنند که بر یک شئ خارجی و حسی. «معیار قضاوت و ارزیابی تصویرها، محاکات و مطابقت آن شیء خارجی است. از این روست که بلاغت کلاسیک عربی در سطح تحلیل تصویرهای حسی (تشبیه و استعاره) می‌ماند و از صورت فراتر نمی‌رود» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۳۳).

ج: حرکت عینی و درونی

یکی از حقایقی که در رابطه با تصویر شعری می‌توان بیان کرد این است که باید بین اندیشه‌ی حسّی و نگرش بصری یک پدیده، تفکیک قائل شد؛ به‌گونه‌ای که باید پذیرفت «نگریستن نوعی حسّ است و تصویر دیداری قابل رؤیت و اندیشه‌ی حسّی بیشتر از درنگ صِرف در برابر ظاهر و شکل ظاهری، در ذات پدیده‌ها نفوذ می‌کند» (اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۵۶). به بیانی دیگر اگر بتوان از تصویر دیداری به‌عنوان حرکت عینی و از اندیشه‌ی حسی به‌عنوان حرکت درونی تعبیر کرد، باید دو واژه‌ی عینی و درونی را به‌عنوان دو نقطه‌ی مقابل هم دید که می‌توان میان آنها حد و مرزی را

مشخص کرد. این تفاوت در حرکت تصویر شعری نیز مشهود است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان نوع حرکت در تصاویر جامدی که از یک وجود حقیقی و قابل مشاهده نشأت می‌گیرند را عینی و نقطه‌ی مقابل آن یعنی حرکت روان و پیوسته‌ای که از یک فرا واقعیت نشأت می‌گیرند را درونی نامید. نوع حرکت در تصویر شعر سنتی و جدید با همدیگر متفاوت است و عزالدین اسماعیل این تفاوت را این‌گونه تبیین می‌کند: شاعر سنّتی در هنگام تصویرسازی به تقلید از پدیده‌ها و انتقال درست صحنه می‌پرداخته و از تمام چیزهایی که تحت تصرف حواس او بوده بهره می‌برد. بنابراین اشعار او از چارچوب تصویر عینی خارج نمی‌شد. یا مثلاً اینکه شاعر سنتی، پدیده‌ها را در مکان به‌صورت جامد به‌تصویر می‌کشید و تنها در هنگام تصویرسازی به آنها حرکت می‌بخشید؛ در چنین وضعی تقریباً مثل فیلم سینمایی عمل می‌کند که حرکت پدیده‌ها پیاپی است؛ مثل این دو بیت که در آن یکی از شاعران دوره‌ی جاهلی در سخن از سرعت حرکت شترش چنین می‌گوید:

فَتَری خَلفَها مِن الرّجـعِ و الوَ وَطراقاً مِن خَلفهنّ طـــراقٌ قعِ منـــــيـناً كَأنّـــــه أهبـــاءُ سَاقطات ألوَت بهَا الصّحراءُ[١٢]

(اسماعیل، ۲۰۰۷: ۱۵۷)

به اعتقاد عزالدین اسماعیل، این صحنه‌ی متحرک، صحنه‌ای است روایی که امروزه در تلویزیون هم فراوان مشاهده می‌شود؛ این بخش درست و راستینی است از یک صحنه و حرکتی است عینی، اما در شعر جدید، شاعر نوپرداز با عنایت تمام به یک حرکت درونی می‌نگرد و به احساس درونی خود با اطمینان تکیه می‌کند؛ چرا که درون، محل برخورد احساسات متضاد است، در متن پدیده‌ها نفوذ می‌کند و با حقایق ذاتی درگیر است (همان)؛ همچنانکه شاعران نوپرداز تلاش دارند به‌جای به‌تصویرکشیدن حقیقت، تضادها را با همدیگر جفت و جور کنند؛ مانند این شعر از احمد عبد المعطي حجازي:

«وَبَعدَ صَمتٍ لَم يطَلْ / الطّائرُ الأخضرُ طَارَ / الغُصنُ مَا زالَ بسحره يميلُ / كَأنّه مَا غَادَرَ الغُصنَ ولا اخْتفَى /كَأنّه نَجمةٌ خَفيفةٌ تَدورُ / كَأنني أحسُّ رَحلةَ العصير / وَهو يسيرُ في شَرايينِ الزّهرِ / مَرّتْ بهَا الأمطارُ / فَسَار في أعمَاقها حُلمُ الثَّمرِ[١٣]» (حجازي، ۱۹۸۲: ۱۷۴)

در این بخش، تمام ماجرا از نگاه اسماعیل، این است که در ظاهر چیزی در طبیعت رخ داده و حرکت و جنبشی در شاخه جریان یافته؛ در حالی‌که چشم آن را ندیده ولی جان آن را حس‌کرده است. حرکتی آرام که خاستگاه آن نیز پنهان مانده است (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۱۰۷-۱۰۶). او در مورد چگونگی به‌تصویرکشیدن این تصویر توسط شاعر می‌نویسد: «شاعر، در درون خود، جریانی را احساس‌می‌کند که شبیه جریان آب در شریان‌های گل است. سفر زندگی در جامدات، سفر خون در جسم آنگاه که به نشاط در می‌آید و اینها تصاویری هستند که در یک تابلو یا فیلم سینمایی

ممکن نیست.» (همان) همان‌گونه که شاعر کلاسیک نیز از بیان آن ناتوان بود، ولی شاعر معاصر توان به‌تصویر کشیدن آن را دارد؛ بدین دلیل که تجربه‌های سوررئالیستی شاعر معاصر سرشار از تصویرهای شعله‌وار و شگفت‌آور است. در این حال تنها تجربه‌ی شخصی شاعر از ناخودآگاه او به‌سوی زبان می‌آید و بر زبانش می‌شکفد. در شعرهای آن، نشانی از سمبل‌های قراردادی شعر سنتی نیست. شاعر معاصر نه تجربه دیگران را به نظم می‌کشد و نه آگاهی و محتوای عقل و حافظه خود را، بلکه انقلابات درونی و هیجان‌های مهارناپذیر درونش را به تصویر می‌کشد. نتیجه‌ی چنین حالاتی، تشبیهات و استعارات عجیب و تصاویر ناشناخته‌ای است که نمی‌توان میان اجزاء آن ارتباطی از نوع تشبیه و مجاز یافت (رک: فتوحی، ۱۳۸۵: فصل سوم). در تبیین این موضوع می‌توان گفت که شاعر بر خلاف دیگر افراد که فقط ظاهری از پدیده‌ی رخداده را مشاهده می‌کند، مشاهداتی دارد که ناشی از یک احساس و جوشش درونی است؛ مثلاً در همین مثال شکفتن گل، مخاطب فقط گل را می‌بیند که شکفته، اما معمولاً به آن حرکت درونی نادیدنی شکفتن گل، نمی‌اندیشد و این شاعر است که با احساس خاص خود توانسته آن سفر طولانی که به شکفتن منتهی می‌شود، یعنی جریان آب در شریان‌های او را احساس کند. این در واقع سفر خون در شریان‌های اوست که احساس مبهم وی به این سفر را از خلال طبیعت تعبیر می‌کند و از خلال این تعبیر رازهای طبیعت را برای مخاطب خود آشکار می‌سازد.

نتیجه‌گیری

این پژوهش به‌طور عام به بررسی دیدگاه‌های نقدی عزالدین اسماعیل در باب تصویر شعری و به‌طور خاص به بیان و بررسی دیدگاه‌های وی در باب مقایسه‌ی تصویر شعری با سایر تصاویر هنری و همچنین مقایسه‌ی تصویر شعری کلاسیک و جدید پرداخته است. در نگاه وی، تصویر شعری را سه ویژگی مکانی -زمانی، حسی و بیانی بودن از سایر تصاویر هنری مجزا می‌کند و تصاویر شعری جدید در مقایسه با شعر کلاسیک، بر نوعی ناهمگونی، تضاد، تناقض و خیال‌ورزی بنا شده‌اند. با توجه به اینکه ردپای رویکرد روان‌شناختی که اصلی‌ترین رویکرد وی در نقد ادبی است، در تمام آثار و موضوعات نقدی او نمایان می‌باشد، به‌نظر می‌رسد نگرش او به تصویر شعری تلفیقی از رویکرد روان‌شناختی- زیباشناختی است و می‌توان عنوان «نظریه و تطبیق» را بر روش نقدی او اطلاق کرد. از مهم‌ترین موضوعاتی که عزالدین اسماعیل تحت تاثیر اندیشه‌های سوررئالیستی در باب تصویر شعری بیان کرد، این است که تصویر شعری همزمان دارای یک ساختار زمانی مکانی است که در منطق زمان و مکان طبیعی نمی‌گنجد و ویژگی بیانی‌بودن آن را از

تصاویر سایر هنرها متمایز می‌کند. در نگاه وی تصویر در شعر کلاسیک و شعر جدید تفاوت‌هایی دارد؛ از جمله اینکه تصویر در شعر کلاسیک شیء را بی‌واسطه و مستقیم نمایش می‌دهد و ویژگی بارز آن، روشنی و صراحت است، اما در تصویر شعری جدید، شاعر به زمان و مکان، ساخت روانی ویژه‌ای می‌بخشد که با حالت احساسی چیره بر او سازگاری دارد و حاصل رؤیای شاعر بوده است. در رؤیا نیز شاعر تمامی مرزهای مکانی و زمانی در هم می‌شکند و پدیده‌ها با هم برخورد می‌نمایند که بیانگر گرایش‌های درگیر در جان شاعر و دغدغه‌ها و آرزو و اندیشه‌ی اوست. همچنین به اعتقاد وی، شعر کلاسیک به اندازه‌ی شعر نو نتوانسته یک انسجام مکانی و زمانی واحد را بین تصاویر دور از هم ایجاد کند و تصاویر شعری جدید در مقایسه با شعر کلاسیک، بر نوعی ناهمگونی، تضاد، تناقض و خیال‌ورزی بنا شده‌اند. شاعر معاصر نه تجربه دیگران را به نظم می‌کشد و نه آگاهی و محتوای عقل و حافظه خود را، بلکه انقلابات درونی و هیجان‌های مهارناپذیر درونش را به تصویر می‌کشد. نتیجه‌ی چنین حالاتی تشبیهات و استعارات عجیب و تصاویر ناشناخته‌ای است که نمی‌توان میان اجزاء آن ارتباطی از نوع تشبیه و مجاز یافت.

پی‌نوشت‌ها

۱. آندره برتون (Andre Breton) (زاده‌ی ۱۸۹۶– درگذشته‌ی ۱۹۶۶) شاعر، نویسنده، پیشگام و نظریه‌پرداز فرد واقع‌گرا (سوررئالیست) فرانسوی است.

۲. در رگهای سکوت، جام‌هایی از افکار به جوش آمده/ و در چشمانم چرخ آب‌کشی است که اوهامی مه‌آلود را بر شب می‌ریزد / و فرفره‌های اشباح و حوض‌های آه را / بر کناره‌های آنها تصاویری خرافی شناور است/ افعی‌هایی که نورها را می‌خورند، حتی خورشید را

3. Jennings
4. Metaphor in Poetry

۵. رؤیای شبی خالی

۶. گویا دارم حس می‌کنم کوچ عصاره را / که در رگ‌های گل در جریان است.

۷. چشم تو را چه شده است که چون مَشکِ پاره شده؛ آب از آن سرازیر می‌شود؟ مشکی که بزرگ و جادار است و چرمین، و کسی که آن را دوخته و درست کرده، ردیف‌ها و تار و پودها و درزهایش را خوب و محکم به هم وصل نکرده و فاصله بین درزها را بسیار فراخ کرده لذا آب از بین این درزها و دانه‌ها در جریان است. آیا قافله و کاروان، خبری از افراد کاروان نقل کرده یا یکی از عواطف و هیجانات و خاطرات به سراغت آمده که این چنین زیاد گریه می‌کنی و اشک می‌ریزی؟

۸. برمی‌گردیم و این راه بازگشت است/ تلخی و یکنواختی اسرارش ادامه دارد/ می‌رویم در حالی که دری نمایان است/ اینجا، و دیواری که راه را می‌بندد/ با سنگهایش/ و اینجا، حصار کهنه‌ای است/ در کنار

رودخانه فرو می ریزد/ و رهگذری که بی‌هدف چشم به نقطه‌ای دوخته است که نمی‌دانیم/ بر ما می‌گذرد و درباره ما اندیشه نمی‌کند/ فراموش می‌کنیم و نسبت به فراموشی خود جاهلیم/ و نمی‌فهمیم.

۹. بنگر به آن (ماه) که همچون قایقی است از نقره/ که باری از عنبر آن را سنگین کرده‌است.

۱۰. و باد مرا با دست‌های بلند خود تازیانه می‌زند.

۱۱. ای آنکه ساکتی در حالی که بلوط رنگ‌پریده را بادها تازیانه می‌زنند.

۱۲. انعکاس و پژواکی در پشت سر این شتر می‌بینی که به سان غبار پراکنده در هواست. و بر زمین جای پاهای پی در پی است که صحرا آنها را از بین می‌برد.

۱۳. پس از سکوتی اندک/ پرندهٔ سبز پرواز کرد/ شاخه همچنان با سحرش خمیده می‌شود/ گویا شاخه را ترک نکرده و پنهان نشده/ گویا ستارهٔ سبکی است که می‌چرخد/ گویا دارم حس می‌کنم کوچ عصاره را / که در رگهای گل جریان دارد/ بارانها از آن گذشتند/ و در اعماق آن، رؤیای میوه گذر کرد.

منابع ومآخذ

- إبن معتز، عبدالله بن محمد، (۱۹۷۸م)، **ديوان**، م۲، بيروت: دار صادر.
- إسماعيل، عزالدين (۱۹۶۷م)، **التفسير النفسي للأدب**، بيروت: دارالعودة.
- _____، (۱۹۷۸م)، **الأدب و فنونه**، ط۷. بيروت: دارالفكر.
- _____، (۲۰۰۳م)، **آفاق معرفية في الإبداع و النقد و الأدب و الشعر**، جدة: النادى الأدبى.
- _____، (۲۰۰۷م)، **الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
- برهم، لطيفة، (۱۹۹۶م)، «**مفاهيم الصورة الشعرية فى النقد العربى المعاصر**»، كلية الآداب: جامعة القاهرة.
- البطل، على، (۱۹۸۱م)، **الصورة في الشعر العربي**، ط۲، بيروت: دارالأندلس.
- البياتي، عبدالوهاب، (۱۹۹۵م)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، بيروت: الموسسة العربية.
- حجازي، عبدالمعطي، (۱۹۸۲م)، **ديوان**، ط۳، بيروت: دارالعودة.
- الدوغان، محمد بن أحمد، (۱۹۸۸م)، **الصورة الشعرية عند العميان فى العصر العباسى**، جامعة ام القـرى: كليـة اللغة العربية.
- ذوالرمة، غيلان بن عقبة، (۱۳۵۱ش)، **ديوان**، دمشق: مركز اسناد.
- سلّام، محمد زغلول، (لاتا)، **النقد الأدبي الحديث اصوله و اتجاهات رواده**، الإسكندرية: منشاة المعارف.
- صالح، بشرى موسى، (۱۹۹۴م)، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، القاهرة: المركز الثقافى.
- ضيف، شوقى، (۱۹۵۲م)، **التطور و التجديد في الشعر الاموي**، ط۴، بيروت: دارالمعارف.
- عباس، احسان، (۱۹۵۵م)، **عبدالوهاب البياتي و الشعر العراقي الحديث**، بيروت: دارصادر.
- عصفور، جابر احمد، (۱۹۹۲م)، **الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي**، القاهرة: دارالمعارف.
- فارس، محى الدين، (۱۹۵۶م)، **ديوان الطين و الأضافر**، القاهرة: دارالنشر المصرية.
- فتوحى، محمود، (۱۳۸۴)، «تصوير كلاسيک»، **هنر و معمارى**، هنر، شماره ۶۴ : ۲۲ – ۴۳.

- _____ ، (١٣٨٥)، **بلاغت تصوير**، تهران: انتشارات سخن.
- الملائكة، نازک(١٩٨٦م)؛ **الديوان**، م٢،بيروت: دارالعودة.
- الهاشمی، احمد (١٩٢٣)، **جواهر الآدب في ادبيات و إنشاء لغة العرب**، مصر: دار نهضه.
- Richards (I. A) (1952), **Practical Criticism, Routledge and Kagna Paul**, London, 8th, Impr.

دراسة في آراء عزالدين إسماعيل النقدية عن الصورة الشعرية

داود شيروانی[1]*

هدایت الله تقی زاده[2]

المُلَخَّص

كانت الصوره هی إحدی المصطلحات المتداوله في النقد الادبي و في البلاغه قديماً و جديداً. انها من الموضوعات المهمه عند العديد من النقاد المعاصره. تعد دراسات وأبحاث عز الدين إسماعيل في هذا المجال جدير بالاشارة. مستوحي من آراء السريالية ، يعبر عز الدين في نقده للصورة الشعرية عن خصائص الصورة الشعرية واختلافها مع صورة الفنون الأخری ، ويفحص الفرق بين وظيفة الصورة في الشعر الكلاسيكی والحديث. لذلك تحاول الدراسة الحالية استخراج آرائه في هذا المجال على اساس منهج وصفي - تحليلي واسلوب نقدي والإجابة على هذه الأسئلة التي: ما الفرق بين الصورة الشعرية وصورة الفنون الأخری كالرسم والموسيقی والسينما من وجهة نظر عزالدين إسماعيل؟ وما الفرق بين الصورة الفنية في الشعر القديم والشعر المعاصر في رأيه؟ نتيجة هذا البحث تشير إلى ذلك بأنه يعتقد بأن ثلاث خصائص تميّز الصورة الشعرية عن الصور الفنية الأخری و هي المكانية - الزمانية والحسية والتعبيرية. وأحد الفروق الوظيفية بين صورة الشعر الكلاسيكی والحديث هو أنه في الشعر الكلاسيكي، تكون الصورة بالضبط على سطح الأشياء، حيث أن كل شیء في الصورة هو الذي يتجلى في الخارج نفسه؛ آخر هو أن إدراك هذا النوع من الصور بسيط للغاية، بينما في الشعر المعاصر، الصورة جزء لا يتجزأ من نسيج القصيدة ومجموعة الصور معاً تشكل الشكل والجسم العام للنص و الصور في القصيدة الجديدة مبنية على نوع من عدم التجانس والتضاد والتناقض والخيال.

الكلمات الدليلية: الشعر الكلاسيكي، الشعر الجديد، النقد، عز الدين اسماعيل، الصورة الشعرية.

١-دكتوراه فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد بهشتي طهران-مدرس بجامعة فرهنگيان (شهيد مفتح)

٢-استاذ المساعد في فرع اللغة العربية و آدابها، بجامعة فرهنگيان (شهيد مفتح)