نقدی بر تصویر هنری از دیدگاه بلاغت سنتی

دکتر غلام‌عباس رضایی هفتادُر[1]

دانشیار دانشگاه تهران

دکتر حسین چراغی وش

استادیار دانشگاه لرستان

(از ص۱۰۵تا ص۱۲۸)

تاریخ دریافت: ۸۸/۰۸/۰۲ تاریخ پذیرش: ۹۰/۰۳/۰۷

چکیده

این مقاله در پی آن است که مفهوم تصویر را از منظر ناقدان قدیم مورد بررسی قرار دهد و نشان دهد که چگونه بلاغت قدیم در چارچوب درک جزئی از مفهوم تصویر و تمرکز بر جانب شکل، بدون پرداختن جدی به محتوا در نتیجهٔ عواملی چند متوقف ماند. هر چند در این راستا عبدالقاهر جرجانی سرآمد قدماست و تلاش‌هایی گسترده‌تر داشت. اما پس از وی، دانش بلاغت تحولی شایسته نیافت. افزون بر این در این مقاله تلاش بر آن است که نشان داده شود چرا بلاغت قدیم نتوانست خود را از جزئی‌نگری در تصویر رها کند و وارد عرصهٔ نگاه ساختاری به تصویر شود. آنجا که چگونگی ارتباط تصاویر بلاغی جزئی با هم در تصویر کلی ساختار و چگونگی ارتباط این تصویر کلی با آنها و همچنین کیفیت ارتباط محتوا با این تصاویر، مورد کنکاش قرار می‌گیرد. هرچند عبد القاهر تلاش‌هایی ابتدایی در این زمینه داشت که نسبت به زمان خود بسیار پیشروتر بود، اما پس از وی، چنین مباحثی دنبال نگردید. حتی برخی از بلاغیان نظرات او را محدودتر کردند و از ارزش آن کاستند.

روش تحقیق در این پژوهش، بررسی دیدگاه‌های بلاغیان برجسته در عرصهٔ بلاغت سنتی است. تا از این رهگذر خط‌مشی بلاغت سنتی آشکار گردد. ضرورت این پژوهش در آن است که کمبودهای بلاغت سنتی را نمایان می‌سازد و در پی آن مشخص می‌گردد که در پژوهش‌های کاربردی تکیه بر بلاغت سنتی کفایت نمی‌کند. و باید افزون بر آن از نظریات جدید در عرصه بلاغت نیز بهره گرفت.

واژه‌های کلیدی : نقد ادبی، بلاغت قدیم، تصویر هنری، نظم، بلاغت ساختار

---

۱. پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: ghrezaee@ut.ac.ir

مقدمه

بحث تصویر هنری از مسائل نقد ادبی جدید است که ارتباط مستقیمی با نظریهٔ شناخت - خواه از جنبهٔ فلسفی و خواه از جنبهٔ ادبی و زبان شناسانه- دارد. با وجود اهمیت تصویر در مطالعات جدید، این مفهوم همچنان اصطلاحی پیچیده بشمار می‌آید. هر کدام از ناقدان از زاویه‌ی دیدگاه‌شناختی و مکتب ادبی خود به آن می‌نگرد. کمابیش دربارهٔ دشواری ارائهٔ یک تعریف جامع از تصویر هنری در میان ناقدان، اجماع وجود دارد. در واقع می‌توان گفت تصویر در برداشت مکاتب مختلف متفاوت است. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۱۷). از این رو دستیابی به معنای تصویر آسان نیست و هر کس این را ادعا کند بی‌گمان اسرار زبان، زیبایی‌های پنهان آن و روح نوگرایش بر او پوشیده مانده است. در حقیقت طبق گفتهٔ منطقیان حدود جامع و قیود مانعی برای آن وجود ندارد. (صبح، بی تا، ص ٥)

اگر بخواهیم در جستجوی ریشهٔ پیچیدگی‌های تعریف تصویر هنری برآییم می‌توانیم به موارد زیر اشاره کنیم:

الف) تصویر، مفهومی است که در پیوند با ادبیات و زیبایی‌شناسی زبان است، لذا از تحولات این دو حوزه تأثیر می‌پذیرد، و نه تنها گذشته را کنار نمی‌زند بلکه همراه با تحولات حوزه‌های هنری تحول و تغییر می‌یابد. (الزرزمونی، ۲۰۰۰ م، ص ۱۹۱)

ب) از سوی دیگر تصویر هنری، دارای دلالت‌های مختلف، روابط به هم پیوسته و طبیعتی انعطاف‌پذیر است. این ویژگی در تصاویر هنری از جنبهٔ نظری، نوعی عدم قطعیت ایجاد می‌کند. (صالح، ۱۹۹٤ م، ص ۱۹)

ج) جانب دیگر آن است که تصویرسازی هنری، مقوله‌ای ابداعی و نوآورانه است. اکثر تلاش‌هایی که در راستای قاعده‌مند کردن ابداع صورت گرفته به شکست انجامیده است، چرا که ابداع هنری تحت تأثیر طبیعتی متغیر است: طبیعتی انحصاری و فردی که به درجهٔ خلاقیت و استعداد مبدع بستگی دارد. (همان جا)

در گذشته، جاحظ توجه ادبا و ناقدان را به این اصطلاح جلب کرد. اما مطالعات بلاغی و نقدی گذشته، مفهوم واژهٔ تصویر را محصور در انواع و اشکال خاصی کرد که از آن فراتر نمی‌رفت. در نتیجه، این فهم جزئی در دریافت متن قرآن تأثیر گذاشت و از درک وسیع بیان، تصویرگری و نیروی تأثیر متنی قرآن کاست. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۱۷)

در این مقاله، تلاش بر آن است که مفهوم تصویر را از منظر ناقدان قدیم بررسی کنیم و نشان دهیم که چگونه بلاغت قدیم در نتیجهٔ عواملی چند در چارچوب فهم جزئی از تصویر وتمرکز بر جنبهٔ شکل - نه محتوا - متوقف ماند. هر چند در این راستا عبدالقاهر جرجانی تلاش‌های گسترده‌تری داشت که بعد از وی دنبال نشد و در حد خود وی و روزگارش متوقف گردید. افزون بر این، این مقاله بر آن است که نشان دهد چرا بلاغت قدیم نتوانست خود را از جزئی‌نگری در تصویر رها کند و وارد عرصهٔ نگاه ساختاری به تصویر شود، آنجاکه چگونگی ارتباط تصاویر بلاغی جزئی با هم در یک تصویر کلی و چگونگی ارتباط این تصویر کلی با آن‌ها و همچنین کیفیت ارتباط محتوا با این تصاویر، مورد کنکاش و بررسی قرار می‌گیرد. در حقیقت باید گفت هرچند عبدالقاهر تلاش‌هایی ابتدایی در این راستا داشت که نسبت به زمان خود، بسیار پیشروتر بود، ولی بعد از وی، مباحث او دنبال نگردید. حتی برخی از بلاغیان نظرات او را محدودتر کردند و از ارزش آن کاستند.

روش تحقیق در این پژوهش، بررسی دیدگاه‌های بلاغیان برجسته در عرصهٔ بلاغت سنتی است تا از این رهگذر خط‌مشی بلاغت سنتی آشکار گردد. ضرورت این پژوهش در آن است که کمبودهای بلاغت سنتی را نمایان می‌سازد و در پی آن مشخص می‌گردد که در پژوهش‌های کاربردی تکیه بر بلاغت سنتی کفایت نمی‌کند و باید افزون بر آن از نظریات جدید در عرصهٔ بلاغت نیز بهره گرفت.

تصویر هنری ازدیدگاه قدما

بلاغیان و ناقدان قدیم، توجه خاصی به مطالعهٔ تصویر، تحلیل ارکان آن و تبیین کارکردش داشته‌اند. آنان این کار را از طریق مطالعات‌شان بویژه دربارهٔ اسلوب قرآن که در بیان اغراض دینی بر تصویر تکیه دارد و همچنین شعر عربی، انجام داده‌اند، اما به نظر می‌رسد نظرات آنان دربارهٔ تصویر، متأثر از نظرات لغویان و فلاسفه بود که مدلول واژهٔ تصویر را در «شکل» محدود می‌کنند و آن را به مضمون راه نمی‌دهند. (همانجا)

در این راستا شاهد هستیم که زبان‌شناسان و لغویان در لغت نامه‌های عربی مدلول کلمه‌ی تصویر (الصورة) را حول محور شکل خارجی مطرح می‌کنند. در فرهنگ المحیط آمده است: « الصورة: بالضم: الشکل و الجمع الصُوَر و قد صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ، و تستعمل الصُورة بمعنی النوع و الصفة» (القاموس المحیط: ریشه صور). لفظ « الصورة » اسم مصدر است از فعل ثلاثی مزید «صَوَّرَ» و گاهی مصدر فعل نیز به شکل قیاسی در صیغهٔ «تصویر» بکار رفته است. جوهری به نقل از کلبی دربارهٔ آیهٔ: «یومَ یُنفَخُ فی الصّورِ»، گفته است صور در این آیه جمع «الصورة» است، مانند «بُسر و بُسرة» به معنی «یَوم یُنفَخُ فی صُوَر الموتی الأرواح» به فتح واو، و حسن آن را به فتح واو قرائت کرده است: «یَوم یُنفَخُ فی الصّورِ » (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۱۹-۱۸). گاهی اوقات از لفظ « الصورة »، وجه انسان، هیأت و شکل، امر یا صفت خاصی اراده می‌گردد. (لسان العرب: ریشه «صیر» و «صور»).

از ابن اثیر نقل شده که گفته است: «تصویر به معنای ظاهریش و به معنای حقیقت و هیأت و صفت یک چیز در کلام عرب وارد شده است.» (رک: الرباعی، ۱۹۸٤ م، ص ۱۰۵) در هر حال معنای واژهٔ تصویر در لغت نامه‌های عربی روی هم رفته بر شکل، صفت، نوع و حقیقت شیء دلالت دارد.

واژهٔ تصویر و مشتقات آن شش بار در قرآن آمده است:

۱. وصوّرکم فأحسنَ صورَکم (غافر / ٦٤). ۲. و لقد خلقناکم و صورناکم (اعراف / ۱۱). ۳. هو اللهُ الخالق البارىء المصوِّر (حشر / ٢٤). ٤. هوالّذی یصوّرکم فی الأرحام کیف یشاء... (آل عمران / ٦). ٥) فی أی صورة ما شاء رکّبک (انفطار /۸)

ابن کثیر می‌گوید: «مصوِّر یعنی کسی که اگر چیزی را اراده کند به آن می‌گوید شکل بگیر! پس بر صفات و شکلی که او می‌خواهد شکل می‌گیرد.» (۱٤۰۱ هـ ٤٥/٤). او همچنین در مورد «یصورکم» می‌گوید: «یصورکم» به معنای «یخلقکم فی الأرحام» است. بدین معنا که او شما را در رحم مادران، همان گونه که می‌خواهد می‌آفریند، مذکر یا مونث، زشت یا زیبا، خوشبخت یا بدبخت...» (همان، ٤٦/۱). وی همچنین در مورد «صورکم فأحسن صورکم» می‌گوید: «أحسن صورکم» به معنای «أحسن أشکالکم» است.

زمخشری هم مشابه دیگران نظر داده و گفته است: «خداوند انسان را بر هیأتی خاص و متفاوت از دیگر آفریده‌ها خلق کرد.» (۱۹۷۲ م، ٤۳٥/۳).

بنابراین واژهٔ «تصویر»، نزد این مفسران عموماً به معنای شکل خارجی انسان است و دلالت ثانویه‌ای ندارد، پس بر بعد معنوی دلالت نمی‌کند. در حقیقت این واژه در قرآن مرتبط با خلقت انسان و یادآوری نعمت‌های خداوند بر انسان در خلق و شکل‌دهی او و تمییزش از دیگر آفریده‌هاست این تفاوت نمی‌تواند تنها در بعد شکل ظاهری باشد. شامل ادراک و شعور او نیز باید باشد. اگر چنین امری را بپذیریم، لفظ تصویر در قرآن ژرف‌تر شده، هم شامل شکل می‌گردد، هم شامل مضمون.

این امر با آیات دیگر در قرآن نیز سازگاری دارد. آیاتی که مشرکان را به جنبه‌ی حیوانی‌شان ارجاع می‌دهد. چرا که آنها ویژگی انسان را در تفکر و ادراک از دست داده‌اند، اگر چه در ظاهر در تصویر آدمی باشند. بر اساس آنچه گذشت مفسران در تفسیر کلمه‌ی تصویر (الصورة) مفهوم کلمه را از معنای لغوی آن در لغت‌نامه‌ها که دربارهٔ شکل خارجی اشیاء است برداشت کرده‌اند. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۱۹-۲۰). افزون بر این تأثیر، باید به تأثیرپذیری مفسران از مفهوم فلسفی یونانی «تصویر» - به‌ویژه رویکرد

ارسطویی – نیز اشاره شود. عرب‌ها کلمهٔ تصویر را با معنای فلسفی آن که میان «تصویر و هیولا» تفاوت می‌گذارد، شناختند که در آن تصویر، همان شکل، و هیولا همان ماده است. برای نمونه، میز هیولایش چوب و چسب است و تصویرش همان ترکیب خاص از چوب و چسب تا در شکل معینی آشکار گردد. (البطل، ۱۹۸۰ م، ص ۱۵) این جدایی بین تصویر و هیولا (ماده) پشتیبان اندیشهٔ معتزله بود که میان لفظ و معنا در تفسیر قرآن کریم جدایی قائل شدند. گویا این رویکرد در عرصه‌ی پژوهش‌های بلاغی نیز تأثیر گذاشت. بدین نحو که این دیدگاه دربارهٔ رابطهٔ میان لفظ و معنا از محدودهٔ مباحث عقیدتی درحوزهٔ علم کلام، وارد عرصه‌ی ادبیات شد و میان لفظ و معنا دوگانگی شدیدی را ایجاد کرد که به امکان وجود یک معنای خوب با الفاظی بد و یا برعکس اعتقاد راسخ داشت. (عصفور، ۱۹۹۲ م، ص ۳۱۵-۳۱٤)

از آنچه گذشت می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که این عوامل تأثیرگذار زبانی و دینی و فلسفی، بلاغیان و ناقدان را در بررسی تصویر به نوعی شکل‌گرایی و توجه به ظاهر سوق داد. موشکافی بیشتر دربارهٔ تصویر از دیدگاه قدما مجالی فراتر می‌طلبد. بنابراین به ارائهٔ نظرات برخی از بلاغیان قدیم، که تلاش‌های برجسته‌ای در این زمینه داشته‌اند بسنده می‌کنیم. در این بررسی خواهیم دید که در میراث ادبی عربی، پژوهش‌های گسترده‌ای در این زمینه صورت گرفته است. هر چند میزان توجه این ناقدان به تصویر متفاوت است و برخی از آن‌ها در سطح اشارات و توجهاتی گذرا و سطحی مانده‌اند. اما برخی دیگر به درک و فهمی ژرف از طبیعت تصویر و تأثیر آن در متن ادبی دست یافته‌اند. با وجود این باید اعتراف کرد که بلاغت قدیم با توجه به شرایط تاریخی و فرهنگی خود این مسأله را به خوبی مورد توجه قرار داده است. هر چند سطح مطالعات آنان با نقد معاصر بسیار متفاوت است.

جاحظ (وفات ۲۵۵ هـ)

شاید ابوعثمان عمروبن بحرالجاحظ نخستین ادیبی است که توجه‌ها را به سوی «تصویر» در اثر ادبی کشاند. او هنگامی که شنید ابو عمرو شیبانی دو بیت شعر را به جهت معنای آن و با وجود بدی عبارت نیکو دانسته است گفت: «همانا معانی برای همه در دسترس است. عجمی و عربی و بدوی و شهری آن را می‌شناسند. ارزش یک اثر [شعر] در برپایی وزن، انتخاب الفاظ، سهولت و روانی، تهی بودن از تعقید لفظی و معنوی و در درستی طبع و نکویی سبک است. بنابراین شعر، نوعی صنعت، بافت و تصویرگری است... (۱۹٦۹ م، ج ۳، ص ۱۳)

این عبارت بحث‌های متفاوتی را در میان ناقدان معاصر بر انگیخته است. دکتر کامل البصیر معتقد است که عبارت جاحظ دربارهٔ تصویر هم لفظ را دربرمی‌گیرد، هم معنا را (شکل و مضمون). در نظر وی، این مفهوم، دنباله‌ای برای مدلول لفظ تصویر در قرآن و زبان است. دکتر کامل تلاش کرده است متون زبانی و قرآن را تأویل کند و افکاری بر آن بار کند که در برگیرندهٔ آن نیست تا مفهوم تصویر به ریشهٔ عربی برگردد و هر گونه اثرپذیری از فرهنگ‌های بیگانه نفی گردد. (البصیر، ۱۹۱۷ م، ص ۲۸-۲٤)

جاحظ در این متن که از قدیمی‌ترین متون در این زمینه بشمار می‌رود از تصویرگری سخن گفته و به اهمیت جنبهٔ تندیس وارگی (التجسیم) و اثر آن در غنای اندیشه با تصاویر حسی که قدرت حرکت و رشد دارند رسیده است. تصاویری که به شعر ارزش هنری و زیبایی‌شناختی می‌بخشند. بنابراین اگر شعر جنسی از تصویرگری باشد این به معنای توانایی آن در برانگیختن تصاویری بصری در ذهن مخاطب است. این اندیشه، مقدمهٔ نخست برای ایجاد ارتباط بین تصویرگری و ارائهٔ حسی معناست. (عصفور، ۱۹۹۲، ص ۲٦۰-۲٥٥). ظاهر عبارت جاحظ این است که در مفهوم کلمهٔ تصویر، وی طرف شکل را می‌گیرد و از اهمیت معنا می‌کاهد. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۲۱)

راستی چرا جاحظ این گرایش شکل‌گرا را در تصویرگری برگزید با وجود آنکه او در سطح کاربردی از شکل‌گرایان به شمار نمی‌رود؟

شاید هدف جاحظ از این عبارت، پاسخ دادن به استادش «نظام» باشد کـه در اعجـاز قرآن اعتقاد به «صرفه[۱]» داشت. شاید او می‌خواست بگوید که اعجاز قرآن در سـاختار و نظمش است، نه در قانون «الصرفة». شاید هم می‌خواست به ناقدانی پاسـخ دهـد کـه در ارزیابی شعر، سرقات معانی را دنبال می‌کردند. سرانجام ممکن است علت آن بـه خـود جاحظ برگردد که معنا یا موضوعی از ارادهٔ او خارج نبود. به همین دلیل احسـاس کـرد که معنا رها شده در راه است و در دسترس همگان، و ارزش در تصـویر اسـت. امـا در ذهن وی نمی‌گنجید که شاید در عبارت وی شکل بر معنا برتـری داده شـود و یـا ایـن عبارت، نظریه‌ای مطلق نزد بلاغیان پس از وی گردد. کسانی کـه بـه تصـویر در معنـای شکلی آن بدون توجه به افکار و معانی گرایش یافتند. (همان جا)

بلاغیان و ناقدان عرب پس از جاحظ، رویکـرد او را دنبـال کردنـد. آنـان کوشـیدند اهتمامات خود را به سوی صفات حسی در تصویرگری ادبی و تـأثیر آن در ادراک معنـا و نقش یافتنش در ذهن ببرند. هر چند نظرات و سطح‌شان با هم متفاوت بـود. (الصـائغ، بی تا، ص ۱۷۰)

قُدامة بن جعفر (وفات ۳۲۷ ه)

قُدامة بن جعفر چند جا از شعر سخن گفته است و هدفش تبیین حد شعر و تعریف و تحلیل ارکان آن است. چه از نظر معنا و چه از نظر لفظ. وی به طبیعت، ماده و شـکل آن نیز اشاره می‌کند. قدامه می‌گوید: «معانی در دسترس شاعر است و او می‌تواند دربارهٔ آنچه دوست می‌دارد و می‌پسندد سخن بگوید، بی‌آنکه معنای مورد نیاز در دسترس وی نباشد. بنابراین معانی شعر، مادهٔ مورد استفاده آن هستند و خود شعر بـه منزلـهٔ صـورت (شکل). همان‌گونه که در هر صنعتی، ناگزیر باید چیزی وجود داشته باشد تا تأثیر شکل

۱. صرفه یعنی صرف هِمَم و اذهان مردم توسط خداوند از آوردن مانندِ قرآن (حلبی، ۱۳۷٦، ص ۱۳۵)

و هیأت را بر خود بپذیرد. مانند چوب در نجاری و نقره در زرگری. شاعر باید معنایی را آغاز می‌کند - چه معنایی نکو باشد و چه ناپسند- تلاش کند تا شکل شعر، زیبا شود.» (قدامه بن جعفر، بی تا، ص ٦٦-٦٥)

بنابراین تصویر نزد قدامه، ابزار یا راهی است برای شکل بخشی به ماده و ساخت آن و در این امر مانند سایر صناعات است. (صالح، ۱۹۹۲، ص ۲۲). بر این پایه، می‌بینیم که قدامه در این عبارت، مفهوم جدیدی از تصویر بدست نمی‌دهد. تنها به تمرکز بر جدایی میان ماده و تصویر (شکل) بسنده می‌کند. در نتیجه تصویر را در برابر ماده می‌داند. گویی تصویر، یک هیأت خارجی یا شکلی برای آن است. پس او شکل و مضمون را جدا می‌انگارد تا شاعر را در انتخاب معانی‌ای که می‌خواهد، آزاد بگذارد. البته تا زمانی‌که اشکال خارجی شعر، درست باشد. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۲۱)

می‌توانیم بگوییم قدامه در این گرایشِ شکل گرا در درک تصویر، تحت تأثیر فرهنگ و فلسفهٔ یونانی است که تصویر و ماده را جدای از هم می‌داند. او تصویر هنری در شعر را با شکل و تصویر در مواد محسوس مقایسه می‌کند. و در این کار، نظر جاحظ را در مقایسه‌ی تصویر با مواد محسوس مانند چوب و نقره تکرار می‌کند. گویی که تصویر، شکل بخشی به ماده در هیأتی معین است.

رُمّانی (وفات ۳۸٦ هـ)

در ادامهٔ بحث می‌بینیم که رمانی نیز اندیشه‌ی تصویرگری را از جاحظ وام می‌گیرد و آن را گامی دیگر به پیش می‌برد. وی آن را از رهگذر تطبیقش بر استعارات و تشبیهات قرآن کریم، گسترش می‌دهد و مفهوم تصویرگری نزد او روشنتر می‌گردد. بر این اساس، تصویر از دید رمانی عبارت است از: «تجسم بخشیدن به امور معنوی و مجرد در شکل‌ها و تصاویری محسوس و دیدنی». (شادی، ۱۹۹۱ م، ص ۱۸ و رک: الراغب، ۲۰۰۱، ص ۲۲). تصاویر بلاغی نزد او بر اساس انتقال معنای مجرد به امر محسوسِ قابلِ رؤیت شکل می‌گیرند. با وجود این آرا و نظرات پر ارزش دربارهٔ تصویر (قرآنی)، او همچنان در چهارچوب حسی و جزئی آن محدود می‌شود و از آیه‌ای که تصویر را در

برمی‌گیرد، فراتر نمی‌رود. وی تنها به زیبایی تشبیه و استعاره بسنده می‌کند. بی‌آنکه تصویر را به ساختاری که در آن وارد شده است، ارتباط دهد. همین‌طور او پیوسته از رهگذر اصرارش بر «تصاویر بصری» در نمونه‌هایی که می‌آورد، بر شکل تمرکز دارد و تمامی انواع تصاویر قرآنی را به آن برمی‌گرداند. در حالی‌که تصویر در قرآن، عام‌تر و شامل‌تر از آن است و محسوس و غیر محسوس یا تصویر محسوس و معنوی را به هم پیوند می‌زند. بنابراین در تصویر قرآنی، محسوس و معنوی یا تصویر مفرد و ساختار و یا تصویر و معانی دینی از هم جدا نیستند. اعجاز قرآن، تنها به این تصاویر بلاغی جزئی جدا از ساختار بر نمی‌گردد. اعجاز تصویری در پیوستگی میان تصاویر جزئی و کلی در ساختار کلی تصویر است. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۲۳-۲۱)

ابوهلال عسکری (وفات ۳۹۵ هـ)

بعد از رمانی، ابوهلال عسکری در روش خود یک‌سر، زیر تأثیر جاحظ و رمانی بود. او در جایی که می‌خواهد از حد بلاغت سخن بگوید، از تصویر سخن رانده است: «بلاغت هر آن چیزی است که با آن معنا را به قلب شنونده می‌رسانی تا همان‌طورکه در وجود خودت جای گرفته است با تصویری مقبول و ارائه‌ای نکو در وجود او نیز جای گیرد. ما همانا نکویی ارائه و مقبول بودن تصویر را شرطی در بلاغت قرار دادیم، چرا که اگر کلام دارای عبارات و ارائه‌ای نازیبا باشد، بلیغ نامیده نمی‌شود، هر چند مفهوم و محتوای آن آشکار باشد.» (العسکری، بی تا، ص ١٦)

در این متن اشاره‌ای از ابوهلال عسکری به اهمیت تصویر در متن ادبی و تأثیری که بر وجود شنونده می‌گذارد، دیده می‌شود. او در این بحث کاملاً تحت تأثیر جاحظ است.

در تحلیل عسکری از آیات قرآن دیده می‌شود که بیشتر از رمانی بر تصاویر بصری تکیه می‌کند. او از تحلیل رمانی از آیاتی که در راستای اندیشهٔ تصویرگری است بهره می‌گیرد و بر جنبهٔ حسی بصری در استعاره اصرار می‌ورزد. اما وی در تحلیل آیات قرآنی نتوانست خود را از اسلوب و افکار رمانی رها کند و پیوسته مانند او با مفهوم

تصویر در چهارچوب شکلی و جزئی آن برخورد می‌کرد و آن را بـه اسـتعاره و تشـبیه فرو می‌کاست و آن را به معنا و ساختار، ارتباط نمی‌داد. ایـن در حالیسـت کـه تصـویر گسترده‌تر از تشبیه و استعاره است. برای نمونه اگر ما بـه اسـلوب قـرآن کـه تصـویر را وسیله‌ای برای بیان اغراض دینی قرار می‌دهد به نحوی که اسلوبش، اسـلوبی تصـویری به شمار می‌رود، نگاه کنیم، این امر را کاملاً در مـی‌یـابیم. ایـن نگـاه کلـی بـه اسـلوب تصـویری قـرآن، مفهـوم تصـویر هنـری را گسـترش مـی‌دهـد و آن را از چهـارچوب محدودش خارج می‌سازد و به مفهوم کلی و عام و مرتبط با ساختار گسترش مـی‌دهـد. ساختاری که بر پایه‌ی نظام روابط بین تصاویر بلاغی جزئی و تصاویر ساختاری، شـکل می‌گیرد. این همان امری است که ناقد با ذوق عبدالقاهر جرجانی تلاش کرد آن را ارائـه دهد، اما تا حد معینی پیش رفت. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ٢٤-٢٣)

عبدالقاهر جرجانی(وفات ٤٧١هـ)

وقتی به عبدالقاهر جرجانی می‌رسیم، روش او را در مطالعهٔ تصویر، روشی متفـاوت از علمای بلاغت می‌یابیم. هر چنـد وی از تـلاش‌هـای آنهـا بهـره گرفتـه اسـت. او در کتاب‌های «اسرار البلاغة» و «دلائل الإعجاز» از تصویر بسیار سخن گفته اسـت. تـلاش او بر آن است که با نبوغ بی‌همتای خـویش مفـاهیم نقـدی نادرسـت پـیش از خـود را اصلاح کند. مفاهیمی که بر پایهٔ جدایی لفظ و معنا بنا شده بود و در سایهٔ این دوگانگی بین لفظ و معنا، تصویر را در شکل بدون توجه به مضمون خلاصه می‌کـرد. در یکـی از متن‌هایش می‌بینیم تصویر را با انگیزه‌های روانی، افزون بر ویژگی‌هـای ذوقـی و حسـی مرتبط می‌سازد. به نحوی که این ویژگی‌ها از طریق روابطی پویا یک‌جا گرد می‌آینـد تـا به تصویر، شکل، زیبایی و ژرفایی تأثیرگذار دهند: «تمثیل اگر به دنبال معـانی بیایـد یـا معانی به اختصار جامهٔ تمثیل بپوشند و از تصاویر اصلی‌شان به تصـاویر تمثیلـی انتقـال داده شـوند، نکـویی، زیبـایی و قـدرت آن را افـزایش خواهـد داد. ارزش آن معـانی را خواهد افزود، آتش آن را خواهد افروخت، نیـروی آن را در تحریـک دل‌هـا دو چنـدان

خواهد کرد. دل‌ها را به آن جذب، و دورترین دل‌ها نسبت بـه آن را شـیفتهٔ آن خواهـد کرد.» (الجرجانی، أسرارالبلاغة، ص ۹۷)

بنابراین می‌بینیم که عبدالقاهر، تأثیر روانی و اهمیـت آن را در شـکل‌گیـری تصـویر نادیده نگرفته است. بر این اساس، تحلیل ژرف وی از ابداع شعری بر پایـهٔ ذوق هنـری و واکنشی که الفاظ بیان عربی و انواع هنریش در وجود مخاطب بر می‌انگیزد، بنـا شـده است. روی هم رفته می‌بینیم که بیان عربی در دیدگاه او بر ذوق و تذوق اسـتوار اسـت. (صالح، ۱۹۹۲، ص ٤۱)

عبدالقاهر هنگامی که در بررسی تصویر، با دید کامل به آن می‌نگـرد بـه‌گونـه‌ای کـه اعتقاد دارد تصویر بر پایهٔ لفظ تنها یا معنای تنها شکل نمی‌گیرد، بلکه آن دو، دو عنصـر مکمل هم هستند، کمابیش به اوج کار خود نزدیک می‌شود. او به ارتباط ساخت یا نظـم با تصویر، اهتمام می‌ورزد. ساخت از دید او با معنا یکـی اسـت و از آن جـدایی‌ناپـذیر. بنابراین هر تغییری که در ساخت صورت گیرد، تغییری در تصویر است. چرا که تصویر از راه «نظم» یا ساخت درک مـی‌شـود. «روشـن اسـت کـه روش کـلام تصـویرگری و ساخت (نظم) است. معنایی که بیان می‌گردد، در این مسأله بسـان چیـزی اسـت کـه آن تصویرگری و ساخت در آن واقع می‌شود. مانند نقره و طـلا کـه انگشـتر و النگـو از آن ساخته می‌شود. پس همان‌گونه که اگر بخواهی ساخت انگشتر و کیفیت کار آن را نگـاه کنی، نمی‌شود تنها به نقره و طلای در برگیرنـدهٔ آن تصـویر (شـکل) و صـنعت و کـار بنگری، اگر هم بخواهی علت برتری و ارزش کلام را بیابی، غیر ممکن است که تنها در معنای آن نگاه کنی.» (الجرجانی، دلائل الإعجاز ، ص ۲۵۵-۲٥٤)

از عبارت وی مشخص می‌شود که در دید وی، سـاخت (نظـم) بـه معنـای تصـویر است و تصویر به معنای ساخت یا نظم. معیار نکویی نه در مادهٔ تشکیل دهندهٔ تصـویر، بلکه در ساخت هنری آن است. زیرا تصویر آن چیزی است که نقره را انگشتر یا النگـو می‌کند. (دهمان، ۱۹۸٦ م، ص ۳۹۰-۳۸۹). جرجانی تصویر در کـلام را بـا تصـویر در مـواد محسوس نیز مقایسه می‌کند. او شبههٔ پیشینیان دربـارهٔ جـدایی لفـظ و معنـا یـا مـاده و

تصویر (شکل) را می‌زداید. او اعتقاد دارد که رابطهٔ میان تصویر و ماده، رابطهٔ همبستگی و ذوب شدن در هم برای تولید معنای مورد نظر است. بنابراین هیچ دوگانگی و جدایی میان لفظ و معنا وجود ندارد. همبستگی برای تولید سازمایهٔ تازهٔ سومی است که همان تصویر است. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۲۵)

عبدالقاهر بر ارزش بیان تصویری از راه تبدیل معنای مجرد به تصاویر و اشکال دیدنی تأکید می‌کند. در سخن آتی وی افزون بر این، تأکید بر جنبهٔ دیداری تصویر و همچنین تمرکز بر اندیشهٔ مجسم سازی امور معنوی و بررسی طبیعت تصویر به چشم می‌خورد: «بدان که لفظ تصویر، تمثیل و قیاسی است برای مدرکات عقلی ما، از آنچه آن را با چشم می‌بینیم. بنابراین هنگامی که جدایی و تفاوت بین یک یک افراد یک جنس را می‌بینیم و درمی‌یابیم به سبب تصویر است، مانند هنگامی که این تفاوت را میان دو انسان یا دو اسب تشخیص می‌دهیم به سبب ویژگی‌ای است که در تصویر است. بیان این امر با تصویر چیزی نیست که ما آن را ابداع کرده باشیم تا دیگران با آن مخالفت کنند بلکه در سخن علما بکار رفته است. سخن جاحظ در این باره، بسنده می‌کند، که می‌گوید: «شعر، صناعت است و گونه‌ای تصویر.» (الجرجانی، دلائل الإعجاز، ص ۵۰۸)

همان‌گونه که گفته شد عبدالقاهر در این عبارت به دنبال آن است که سرشت تصویر را معین سازد. از دید او «تمثیل و قیاس» است و ارائهٔ معنویات در تصاویر امور قابل رؤیت.

او همچنین در عبارت بالا به بُعد جدیدی توجه می‌دهد که خودش به مفهوم تصویر می‌افزاید و آن نقش عقل در شکل‌گیری تصویر است. وی می‌افزاید که اصطلاح تصویر، اصطلاحی قدیمی در میان علمای بلاغت است. البته تفاوت دیدگاه جاحظ و عبدالقاهر دربارهٔ مفهوم تصویر آشکار است. جاحظ، شعر را نوعی از تصویر می‌داند. در حالی که جرجانی، کل شعر را تصویر می‌داند، تصویر از دید جرجانی همان هیأتی است که معانی – چه حقیقت باشند و چه مجاز – در آن شکل می‌گیرند. پس تصویر

معانی از دید او یعنی نظم آن بر هیأتی خاص. هدف جرجانی از ربـط دادن تصـویر بـه ساختار زبانی این است که دوگانگی و جدایی لفظ و معنا را از بین ببـرد. بـرای همـین، نامی جایگزین برای آن دو انتخاب می‌کند و آن «تصـویر معـانی» اسـت. منظـور وی از تصویر معانی، تصویری است که معـانی در آن شـکل مـی‌گیرنـد. او در کتـاب «دلائـل الإعجاز». انواع بلاغی تشبیه، استعاره و کنایه را بررسی می‌کند تا نشان دهد زیبایی ایـن آرایه‌ها، به سبب زیبایی الفاظ آن‌ها نیست بلکه به این سـبب اسـت کـه آن‌هـا تصـاویر معانی هستند. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ٢٦-٢٥)

عبدالقاهر، مفهوم تصویر را گسترش می‌دهد. او اعتقاد دارد که تصویر، دارای عناصر گوناگونی است: گاهی مواقع تکیه بر انواع بیانی معروف دارد و گاهی بر اشکال دیگری چون تقدیم، تأخیر، قصر، خبر، انشاء و مانند آن. وی انواع بیانی مانند تشـبیه، تمثیـل و استعاره را مهم‌ترین سازمایه‌های تصویر می‌داند. اصولی که معانی حول محور آن شـکل می‌گیرد. زیبایی کلام هم به بیش‌ترآن باز می‌گردد. بنابراین جرجانی تصویر را در انـواع بیانی معروف محصور نمی‌کند. مدلول آن را گسترده‌تر می‌داند و آن را چـارچوبی کلـی می‌داند که معنا در آن شکل می‌گیرد و تمامی اسالیب هنری چه بیانی و چـه غیـر بیـانی در آن ظهور می‌یابد. (شادی، ۱۹۹۱، ص ۳۲) عبدالقاهر در حقیقت، کتاب «اسرار البلاغـة» را به بحث دربارهٔ عناصر تشکیل دهندهٔ تصویر مانند تشـبیه، اسـتعاره و تمثیـل اختصـاص می‌دهد. کتاب «دلائل الإعجاز» را به ارتباط تصویر با ساخت یا نظم.

بر اساس آنچه دربارهٔ دیدگاه عبدالقاهر گفته شد می‌توانیم به نکات زیر اشاره کنیم:

الف) عبدالقاهر هر کدام از لفظ و معنا را در جایگاه ویژهٔ خود قرار داد و حق آن‌هـا را ادا کرد.

ب) تصویر ادبی از دیدگاه او نخست در ذهن تشکیل می‌گردد و پس از نظام یـافتن ظاهر می‌گردد. در حقیقت عبدالقاهر به نقش عقل در تصویر اشاره کرد.

ج) اساس زیبایی نزد وی نظم، ساخت و تصویرگری است.

د) او تصویر را با ساخت (نظم) مرتبط می‌کند و معتقد است تصویر در نظم و ساخت است. در نتیجه عناصر تصویر را در صور بیانی محدود نمی‌کند. هر آنچه معنا ــ چه حقیقت و چه مجاز ــ در آن ظهور یابد تصویر معنا خواهد بود. در نتیجه او اعجاز در قرآن را به نظم و ساخت بر می‌گرداند و برای نمونه استعارهٔ وارد در آیات را یکی از عناصر تشکیل تصویر می‌داند.

هـ) اگر چه عبدالقاهر این دیدگاه بی‌نظیر را دربارهٔ تصویر در زمان خود ارائه می‌دهد، اما کار او در همین مرحله متوقف می‌گردد. و او به بلاغت ساختار و نگاه به ساختار کلی یک اثر نمی‌رسد و نمی‌تواند نظام روابط بین تصاویر جزئی و کلی و ساختار کلی اثر را مد نظر قرار دهد. اما به قول سید قطب اگر جرجانی تحت سیطرهٔ بحث لفظ و معنا قرار نداشت با این قدرت نقدی که داشت می‌توانست به قضایای نقدی دیگر دربارهٔ تصویر دست یابد، ولی این بحث او را از مباحث دیگری که در آستانهٔ آن‌ها قرار داشت بازداشت. (قطب، ۲۰۰۲ م، ص ۳۱) (صبح، ص ۷۹) و (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۳۰-۲۷).

و) به هر حال باید گفت که عبدالقاهر توانست در روزگار خود از حالت عادی و سطحی نِگرِشْ به مسائل تصویر فراتر رود. او تصویر را یکی از عناصر شکل‌گیری روانی تجربهٔ شعری به‌شمار آورد و بعد روان شناختی را تا اندازه‌ای مد نظر داشت و توانست بین گرایش‌های اصلی در تعریف تصویر شعری وحدت ایجاد کند و به شکلی زیبا آن‌ها را به هم بیامیزد و با اندیشهٔ تحلیلی خود تناقض ظاهری آن‌ها را از بین ببرد. همچنین در روش وی، تصویر شعری در اشکال مجاز، انفعال و تأثر حسی و رمز که صور مختلف بیان هستند، ظهور یافت. این صور مختلف بر پایهٔ حالاتی که در درون جاری است و سطوحی که اندیشه در آن جریان دارد، شکل می‌گیرد. (عوض، ۱۹۹۰ م، ص ۸۸).

حازم قرطاجنی (وفات ٦٨٤ هـ)

شعر نزد حازم، برانگیختن احساسات مخاطب به وسیلهٔ ابزارهای خیال انگیز است. هدف شاعر این است که مخاطب را به در پیش گرفتن رفتاری خاص برانگیزاند. تا در پی این رفتار، عمل خاصی را انجام دهد یا چیزی را بخواهد یا اعتقاد خاصی بیابد. یا بر عکس از کار یا طلب یا اعتقاد خاصی دست بردارد. این انگیزش در مخاطب در آنچه که روانشناسی سنتی آن را نیروهای ادراک درون می‌نامید تأثیر می‌گذارد. بدین معنی که تصویر و ابزارهای خیال انگیز شعر، جنبه‌های پنهان و تصاویر انباشته شده در حافظهٔ مخاطب را بر می‌انگیزد. هنگامی‌که این تصاویر انباشته شده به فضل تصاویر یا ابزارهای خیال انگیزی که مخاطب آن‌ها را در شعر می‌خواند، برانگیخته می‌شوند نیروهای تخیلی و وهمی مخاطب فعال می‌شوند و بین ابزارهای خیال انگیز شعر و آنچه از تصاویر انباشته شده فراخوانده شده، ارتباط ایجاد می‌کنند. این امر، مخاطب را به حالت ادراکی خاصی سوق می‌دهد. این حالت ادراکی به نوبه خود در نیروهای گرایشی وی تأثیر می‌گذارد تا در پایان او را به رفتاری خاص که حازم آن را انجام عمل یا طلب و اعتقادی خاص یا دست کشیدن از انجام آن عمل یا طلب یا اعتقاد می‌نامد، رهنمون شود. (عصفور، ١٩٦٩، ص ٢٩٨)

بر این اساس خیال انگیزی شعری، فرایندی است که تخیل شاعر و مخاطب به یک اندازه در آن اثرگذارند. زیرا شاعر از رهگذر تصاویری که تخیلش آن را شکل می‌دهد و عقلش آن‌ها را تثبیت می‌کند می‌تواند در ذهن خواننده یا مخاطب تأثیر گذارد و او را به نحوی برانگیزد که به رفتاری بینجامد که از آن سخن گفتیم. با این نگاه، خیال انگیزی شعری همان بر انگیختن تصاویر در مخیلهٔ مخاطب است. که خود حازم با این تعبیر آن را بیان می‌کند: «خیال انگیری آن است که از لفظ خیال انگیز یا از معانی یا اسلوب شاعر در خیال شنونده تصویر یا تصاویری شکل گیرد که شنونده از تخیل و تصور آن یا تصور چیز دیگری به وسیلهٔ آن، بی هیچ تفکری تأثیر پذیرد.» (القرطاجنی، ١٩٦٦، ص ٨٩)

از این رو تصویر نزد حازم، تنها به شکل یا ساخت اشاره ندارد و تنها پیرامون مفهوم بیان حسی نمی‌گردد، بلکه بر محور یک دلالت روان شناختی خاص شکل می‌گیرد که معادل بازیابی یک امر درک شدهٔ حسی است که از عرصهٔ ادراک مستقیم محو شده و غایب است و دارای ارتباط محکمی است با آنچه رابطه‌ای با بیان حسی در شعر دارد. (عصفور، ۱۹٦۹، ص ۲۹۹-۲۹۸)

حازم قرطاجنی بر این باور است که تصویر هنری، بازیابی یک امر درک شدهٔ حسی پس از غیاب آن است. بر این اساس، معانی از عالم محسوس درک می‌شوند و تصاویر ذهنی برای آن شکل می‌گیرد. در ادامه، تصویر هنری وارد عرصه می‌شود و این تصاویر ذهنی را بعد از غیاب آن امر درک شدهٔ محسوس فرا می‌خواند و بر می‌انگیزد. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۳۰). حازم در این باره می‌گوید: «معانی در حقیقت، همان تصاویری از اشیاء موجود در خارج است که در ذهن، شکل می‌گیرد. هر چیزی در خارج از ذهن دارای وجودی است. پس هر زمان، آن چیز، ادراک شود تصویری از آن در ذهن شکل می‌گیرد که با آنچه از آن درک شده مطابق است. بر این اساس اگر بیان آن تصاویر ذهنی حاصل از ادراک قصد شود، لفظِ بیانگرِ آن ادراک، هیأت آن تصاویر ذهنی را در ذهن شنوندگان ترسیم می‌کند.» (القرطاجنی، ۱۹٦٦، ص ۱۸ -۱۹)

حازم معتقد است که تصویرگری با محاکات همراه است و محاکات از نظر او، دو نوع است:

الف) محاکات خود یک چیز ب) محاکات یک چیز در غیر خودش. بر این اساس بخش دوم اشاره دارد بر انواع بلاغی تصویر از جمله تشبیه و استعاره. بخش اول اشاره دارد به صرف توصیف مستقیم از عالم خارج. بخش اول یعنی همان محاکات خود یک چیز، گاهی اوقات برای یک امر محسوس است که حواس آن را درک می‌کنند و گاهی برای یک اندیشهٔ مجرد که حواس، قدرت درک آن را ندارند. «آنچه را که انسان با حس درک می‌کند همان چیزی است که ما آن را تخیل می‌کنیم، خیال انگیزی، تابع حس است و هر آنچه را که با غیر از حس درک کنی، خیال‌انگیزی آن به وسیلهٔ آنچه دلیلی

است بر حالتی از حالت‌های احاطه کننده و لازمهٔ آن خواهد بود. به نحوی که آن حالات از جمله اموری خواهند بود که مشاهده می‌شوند و احساس می‌گردند. بر این اساس، خیال انگیزی یک چیز از جهت آثار و حالات لازمهٔ آن و هیأت‌های قابل رویت آمیخته شده با آن که حس آن‌ها را تشخیص می‌دهد، خواهد بود. هر آنچه با چیزی از این امور محسوس، معین نگردد و به محاکات حالتی از این حالات اختصاص داده نشود بلکه در تفهیم آن به اسم دلالت کننده بر آن اکتفا شود به هیچ وجه نیازی نیست که در آن تفهیم، اعتقادی مبنی بر این وجود داشته باشد که آن یک خیال‌انگیزی شعری است. چرا که کلام در این صورت، همگی خیال‌انگیزی خواهد بود.» (همان، ص ۹۸-۹۹) معنای این سخن آن است که خیال‌انگیزی یا محاکات چه برای یک امر محسوس باشد یا برای یک اندیشه صرف، ضرورتاً حسی است، چرا که ما وقتی وارد محدودهٔ خیال‌انگیزی می‌گردیم به ناچار باید به هر آنچه حسی است تمسک جوییم وگرنه از جوهر شعر و حقیقت نوعی آن خارج می‌شویم. (عصفور، ۱۹٦۹، ص ۳۰۱)

در نهایت باید گفت که تصویرگری از دید حازم از طریق سه نیرو انجام می‌گیرد:

الف) نیروی حافظه: جایی که تصویر اشیاء، مرتب و طبق آنچه در عالم خارج موجود است حفظ می‌شود.

ب) نیروی تمیز دهنده: نیرویی است که انسان به وسیلهٔ آن هر آنچه را که مربوط به موقعیت نظم و اسلوب است تشخیص می‌دهد.

ج) نیروی سازنده: نیرویی که مسؤولیت پیوند دادن اجزای الفاظ، معانی و ترکیبات ساختی و روش‌ها و اسلوب‌ها را بر عهده دارد. (الصائغ، بی تا، ص ۹۷)

مفهوم تصویر به دست بلاغیان متأخر مانند سکاکی و خطیب قزوینی و شارحان «التلخیص» محدودتر از گذشته شد. آن‌ها اصطلاح تصویر را به برخی از تشبیهات و استعاره‌های مرکب محدود کردند. خطیب قزوینی می‌گوید: «مجاز مرکب در حقیقت، همان لفظ مرکب است که برای مبالغه در تشبیه، در معنای غیر خودش به کار رفته است. به عبارت دیگر، استعارهٔ مرکب آن است که دو صورت را که هر کدام از امور

گوناگون منتزع باشد در نظر گرفته، یکی از آن دو را به دیگری تشبیه کنند آن‌گاه لفظی که بر مشبه به دلالت دارد بالمطابقه اطلاق کنند بر مشبه با ادعای دخول مشبه در مشبه به.(القزوینی، ۱۹۸۵ م، ص ۳۱۲)

مثلاً وی را می‌بینیم که در شرح عبارت «أراک تقدم رجلاً و تؤخر أخری» می‌گوید: «ولید تصویر شک و تردید مروان در بیعت کردن را تشبیه می‌کند به تصویر تردید کسی که برمی‌خیزد تا کاری انجام دهد، پس یک گام پیش می‌گذارد سپس منصرف شده، گام خود را به عقب برده، دوباره بجای اول می‌گذارد.» (همان جا)

این چنین است که می‌بینیم مفهوم تصویر نزد بلاغیان متأخر به نوعی از مجازهای مرکب منتهی گردید. آن‌ها به طبیعت زبان عربی که با الفاظ، ترکیبات و اشتقاق‌های غنی و تصویرگر خود، تصاویر هنری مؤثری ترسیم می‌کند، توجه نکردند و از عبدالقاهر در آنچه از مفهوم تصویر به آن رسید، تبعیت نکردند. مفهومی که اگر در چارچوب زمان خود قرار داده شود بسیار پیشرو و با ارزش است.

برداشت قدما از مفهوم تصویر، پیوسته آن را در مفهومی جزئی و شکل محور، محدود می‌سازد. مفهومی که در چهارچوب حسی قرار دارد و از نگاه کلی و همه جانبه به اثر ادبی به دور است. حتی کتاب‌های اعجاز نیز تحت تأثیر نقد ادبی قدیم عربی به تصویر جزئی اهتمام ورزیدند و توجهی به تصویر کلی ساختار نکردند، تصویری که بر پایهٔ نظام روابط میان تصاویر جزئی و کلی و تصاویر حسی و روانی بنا می‌گردد.

در ادامه باید گفت که کارکردهای تصویر هنری نزد قدما نیز صبغهٔ جزئی بودن را دارد. این امر، متأثر از مفهوم تصویر از دید آنهاست. در نتیجه در شرح، توضیح، تحسین، تقبیح، مبالغه یا اقناع و... محدود می‌شود. (الراغب، ۲۰۰۱، ص ۳۱-۳۰)

نتیجه‌گیری

بر اساس بررسی‌های صورت گرفته در آغاز بحث شاهد بودیم که نظرات بلاغیان و ناقدان قدیم دربارهٔ مفهوم تصویر، متأثر از نظرات زبانشناسان و فلاسفه بود که کلمهٔ تصویر را در شکل محدود می‌کنند و آن را در مضمون راه نمی‌دهند.

همچنین مفسران در تفسیر کلمهٔ تصویر، مفهوم کلمه را از معنای لغوی آن در معاجم که دربارهٔ شکل خارجی اشیاء است، برداشت کردند و تحت تأثیر مفهوم فلسفی یونانی مخصوصاً رویکرد ارسطویی نیز بودند. تصویر از دید مفسران به معنای شکل خارجی بود و بر بعد معنوی دلالت نمی‌کرد، اما همان‌طور که دیدیم اگر ما در کاربرد قرآن از این لفظ دقت کنیم، درمی‌یابیم که این لفظ در طی بحث از انسان و تمییزش از سایر مخلوقات آمده است. این تمییز نمی‌تواند تنها با شکل باشد، شامل ادراک و شعور نیز خواهد بود. از این رو می‌توانیم مدلول لفظ تصویر در قرآن را وسعت دهیم تا هم شامل شکل گردد و هم مضمون.

در حقیقت دیدگاه جدایی بین لفظ و معنا، از بحث جدایی بین «تصویر (شکل) و هیولا (ماده)» در فلسفهٔ یونانی تأثیر پذیرفته است. این جدایی در عرصهٔ ادبیات باعث ایجاد یک دوگانگی شدید بین لفظ و معنا گردید.

روی هم رفته می‌توان گفت: این عوامل تأثیرگذار زبانی، دینی و فلسفی، بلاغیان و ناقدان را به سوی نوعی شکل‌گرایی و توجه به ظاهر در بررسی تصویر سوق داد. در پاسخ به سؤال مطرح شده در چکیده باید گفت یکی از عوامل ماندگاری بلاغت سنتی در نگاه جزئی به تصویر، همین شکل‌گرایی بود.

نقد عربی قدیم با توجه به شرایط تاریخی و فرهنگی خود مسألهٔ تصویر هنری را مورد توجه قرار داده اما سطح‌کاری آن‌ها با نقد معاصر، بسیار متفاوت است.

در راستای شکل‌گرایی و جزئی نگری در تصویر دیدیم جاحظ معتقد است شعر جنسی از تصویرگری است. این به معنای توانایی آن در برانگیختن تصاویری بصری در ذهن مخاطب است. این اندیشه مقدمهٔ نخست برای ایجاد پیوند میان تصویرگری و

ارائهٔ حسی معنا است. شاید هیچ‌گاه در ذهن جاحظ نمی‌گنجید که در عبارت وی، شکل بر معنا برتری داده شود و یا این عبارت نظریه‌ای مطلق نزد بلاغیان پس از وی گردد که به تصویر در معنای شکلی آن، بی‌توجه به معانی و افکار، گرایش پیدا کردند.

از سوی دیگر روشن شد که بلاغیان و ناقدان عرب پس از جاحظ، تحت تأثیر وی تلاش‌های خود را به سوی صفات حسی در تصویرگری ادبی و تأثیر آن در معنا و نقش یافتنش در ذهن بردند.

در همین راستا، قدامة بن جعفر در گرایش شکل‌گرای خود در درک تصویر، زیر تأثیر فرهنگ و فلسفهٔ یونان، تصویر و ماده را جدا می‌انگارد. او تصویر هنری در شعر را با شکل و تصویر در مواد محسوس مقایسه می‌کند. گویی تصویر، تشکیل ماده در هیأتی معین است.

همچنین دیدیم که تصویر از دید رمانی عبارت بود از: تجسم بخشیدن به امور معنوی و مجرد در شکل‌ها و تصاویری محسوس و دیدنی. با وجود این نظر ارزشمند، دیدگاه او دربارهٔ تصویر، همچنان در چهارچوب حسی و جزئی، محدود می‌شود.

اما ابوهلال عسکری در نظراتش چیزی بیشتر از پیشینیان خود نگفته و تحت تأثیر آن‌هاست.

در ادامهٔ پژوهش شاهد بودیم که تصویر از دید جرجانی، همان هیأتی است که معانی – چه حقیقت باشند و چه مجاز – در آن شکل می‌گیرند. پس تصویر معانی از دید او یعنی نظم آن بر هیأتی خاص. هدف جرجانی از ربط دادن تصویر به ساختار زبانی این است که دوگانگی و جدایی میان لفظ و معنا را از بین ببرد. به همین سبب جایگزینی برای آن دو انتخاب می‌کند و آن «تصویر معانی» است. منظور وی از تصویر معانی، تصویری است که معانی در آن شکل می‌گیرد.

بنیاد زیبایی نزد جرجانی نظم، ساخت و تصویرگری است. وی از آنجایی که تصویر را با ساخت، مرتبط می‌کند و معتقد است تصویر در نظم و ساخت است، عناصر تصویر را در صور بیانی محدود نمی‌کند. هر آنچه معنا – چه حقیقت و چه مجاز – در

آن ظهور یابد. از دید وی تصویر معناست. از این رو، وی اعجاز قرآن را به نظم برمی‌گرداند و استعاره و صور بیانی آیات را، یکی از عناصر تشکیل دهندهٔ تصویر می‌داند.

پاسخ دیگر به پرسش چکیده یعنی علت جدا نشدن بلاغت سنتی از جزئی‌نگری در تصویر، همین جاست. عبدالقاهر اگر چه این دیدگاه بی‌نظیر دربارهٔ تصویر را در روزگار خود، ارائه می‌دهد، اما کارش در همین مرحله متوقف می‌گردد و به بلاغت ساختار و نگاه به ساختار کلی یک اثر نمی‌رسد و نمی‌تواند نظام روابط بین تصاویر جزئی و کلی و ساختار کلی اثر و محتوا را مد نظر قرار دهد. او تصویر را یکی از عناصر شکل‌گیری روانی تجربهٔ شعری به‌شمار می‌آورد و تا اندازه‌ای به سویهٔ روان شناختی اشاره می‌کند. همچنین نقش عقل را در تصویر مد نظر قرار می‌دهد. وی همچنین توانست میان گرایش‌های اصلی در تعریف تصویر همبستگی ایجاد کند و به شکلی زیبا آن‌ها را به هم بیامیزد و با اندیشهٔ تحلیلی خود، تناقض ظاهری آن‌ها را از بین ببرد.

تصویر نزد حازم قرطاجنی، تنها به شکل یا ساخت اشاره ندارد و تنها پیرامون ارائهٔ حسی نمی‌گردد، بلکه بر محور یک دلالت روان شناختی خاص شکل می‌گیرد که دارای ارتباط محکمی است با آنچه رابطه‌ای با بیان حسی در شعر دارد. حازم معتقد است تصویرگری همراه محاکات است. محاکات از نظر او بر دو نوع است:

الف) محاکات خود یک چیز. ب) محاکات یک چیز در غیر خودش. بر این اساس بخش اول، تنها به توصیف مستقیم از عالم خارج اشاره دارد و بخش دوم بر انواع بلاغی تصویر از جمله تشبیه و استعاره. تصویرگری از دید حازم با سه نیرو صورت می‌گیرد: الف) نیروی حافظه ب) نیروی تمیز دهنده ج) نیروی سازنده.

در پایان شاهد بودیم که شوربختانه مفهوم تصویر به دست بلاغیان متأخر، مانند خطیب قزوینی و شارحان «التلخیص» محدودتر از گذشته شد. آن‌ها اصطلاح تصویر را به برخی تشبیهات و استعارات مرکب فرو کاستند.

بر اساس مباحث مطرح شده می‌توان گفت برداشت قدما از مفهوم تصـویر، پیوسـته آن را در مفهوم جزئی محدود می‌سـازد. مفهـومی کـه در چهـارچوب حسـی و شـکل محور، قرار دارد و از نگاه کلی و همه سویه به اثـر بـه دور اسـت. در حقیقـت بلاغـت قدیم به دلیل عواملی که ذکر گردید در چهارچوب فهم جزئـی از تصـویر و تمرکـز بـر جنبهٔ شکل بدون محتوا محدود شد. هر چند عبـدالقاهر ایـن ناقـد بـاذوق، تـلاش‌هـای گسترده‌تری داشت که بعد از وی دنبال نشد و در حد خود وی و دوره‌اش ماند.

در پایان می‌توانیم بگوییم که نقد و بلاغت قدیم از عرصهٔ تصویر بلاغـی جزئـی بـه عرصهٔ تصویر ساختار و نحوهٔ ارتباط تصاویر بلاغی جزئـی بـا هـم و بـا تصـویر کلـی ساختار و ارتباط محتوا با این تصاویر وارد نشد. اگر هم عبدالقاهر تلاش‌هـایی آغـازین در این راستا داشت که نسبت به زمان خود، بسیار پیشروتر بود، پس از وی دنبـال نشـد و محدودتر نیز گردید.

منابع

ابن کثیر. تفسیر القرآن الکریم، بیروت، دارالفکر، ۱۴۰۱ هـ جزء ۴.

البصیر، کامل حسن. بناء الصورة الفنیة فی البیان العربی، بغداد، المجمع العلمی العراقی، ۱۹۷۱م.

البطل، علی. الصوره فی الشعر العربی حتی آخر القرن الثانی الهجری، بیروت، دارالأنـدلس، چـاپ اول، ۱۹۸۰م.

الجاحظ، عمرو بن بحر. الحیوان. تصحیح عبدالسلام هارون، بیروت، المجمع العربی الاسـلامی، بیـروت، چاپ سوم، ۱۹۶۹م.

الجرجانی، عبدالقاهر. اسرارالبلاغة، تصـحیح احمدعبـدالعلیم البرودنـی، القـاهرة، دارالکتـب المصـریة، ۲۰۰۲م.

ـــــــــــــــ، دلائل الإعجاز، تصحیح محمود شاکر، القاهرة، نشر مکتبة الخانجی، بدون تاریخ.

حلبی، علی اصغر: آشنایی با علوم قرآنی، تهران، انتشارات اساطیر، چاپ پنجم، ۱۳۷۶ش.

دهمان، احمد علی. الصورة البلاغیة عند عبدالقاهر الجرجانی، دمشق، دارطلاس، ۱۹۸۶ م.

الراغب، عبدالسلام. وظیفة الصورة الفنیة فی القرآن الکریم، حلب، انتشارات فصلت، چاپ اول، ۲۰۰۱م.

الرباعی، عبد القادر. الصورة الفنیة فی النقد الشعری، الطبعة الأولی، دار العلوم، السعودیة، ۱۹۸۴م

الزرزمونی، ابراهیم امین. الصورة الفنیة فی شعر علی الجارم، القاهرة، نشر قباء، چاپ اول، ۲۰۰۰ م.

الزمخشری، محمود بن عمر. الکشاف، مصر، مطبعة مصطفی البابی الحلبی و أولاده، ۱۹۷۲ م.

شادی، محمد ابراهیم عبدالعزیز. الصورة بین القدماء و المعاصرین. القاهرة، نشر السعادة، ۱۹۹۱م.

الصائغ، عبدالله. الصورة الفنیة معیاراً نقدیاً، لیبی، نشر القائدی، بی تا.

صالح، بشری موسی. الصورة الشعریة فی النقد العربی الحدیث، بیروت، المرکز الثقافی العربی، چاپ اول، ۱۹۹۲ م.

صبح، علی علی. الصورة الادبیة تاریخ و نقد، القاهرة، نشراحیاء الکتب العربیة، چاپ اول.

العسکری، ابوهلال. الصناعتین، تصحیح علی محمد البجاوی، محمد ابوالفضل ابراهیم، نشر عیسی الباس الحلبی و شرکائه، بی تا.

عصفور، جابر، الصورة الفنیة فی التراث النقدی و البلاغی عندالعرب، بیروت، چاپ سوم، ۱۹۶۹ م.

عوض، ریتا. بنیة القصیدة الـجاهلیة: الصورة الشعریة لدی امرىء القیس، بیروت، دارالآداب، چاپ اول، ۱۹۹۰ م.

قدامة بن جعفر. نقد الشعر، تصحیح محمدعبدالعظیم الخفاجی، بیروت، دارالکتب العلمیة، بی تا.

القرطاجنی، حازم. منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تصحیح محمد الحبیب بن الخوجة، تـونس، دارالکتـب الشرفیة، ۱۹۶۶م.

القزوینی، خطیب. الایضاح فی علوم البلاغة، بیروت، دارالکتب العلمیه، چاپ اول، ۱۹۸۵ م.

قطب، سید. التصویر الفنی فی القرآن، القاهرة، دارالشروق، چاپ ۱۶، ۲۰۰۲ م.