مجتبی نعیمی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و
دبیر ادبیات دبیرستان‌های پاکدشت

جایگاه صور خیال در شعر

چکیده
اهمیت و جایگاه شعر در ادبیات ایران و جهان از مباحث بسیار مهم ادبی به شمار می‌آید. قدما شعر را کلام مخیل گفته‌اند. اگرچه موزون حقیقی نباشد. بهره بردن از صور خیال (مجاز، تشبیه، استعاره و کنایه) زمانی بیش از پیش مورد توجه قرار می‌گیرد که از جایگاه، تأثیر و کاربرد هر یک از آن‌ها آگاه باشیم. در این مقاله تلاش ما بر آن است تا با بیان دیدگاه‌های ادیبان و منتقدان عرصهٔ ادبیات بر اهمیت و جایگاه صور خیال در شعر تأکید کنیم. برای تحقق این هدف، از روش‌های مطالعهٔ کتابخانه‌ای، فیش‌برداری و تجزیه و تحلیل بهره گرفته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: شعر، ادبیات، صور خیال، مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه

مقدمه

زبان ادبی طرحی ظریف برای بیان افکار و اندیشه‌های ادیبان و شاعران است و ظرافت این زبان در گرو به‌کارگیری آرایه‌های ادبی و به‌کار بستن دقایق علوم معانی و بیان است. از مهم‌ترین ابزار مورد استفاده در این جهت صور خیال است که اهمیت و جایگاه آن موضوع و هدف این مقاله خواهد بود.

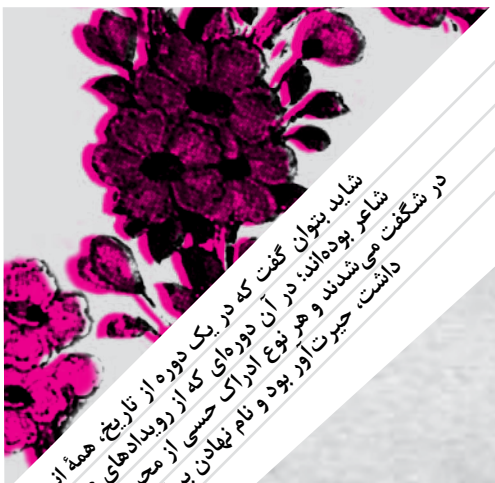
اهمیت شعر در ادبیات

الکوئن می‌گوید درست سخن گفتن هم به اندازهٔ خوب زیستن در نظر خداوند بایسته و ضروری است (زرین‌کوب، ۱۳۵۱: ۷۲) سیمون دوبوار ادبیات را فعالیتی می‌داند که انسان‌ها انجام می‌دهند تا جهان در برابر آن‌ها آشکار شود (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۲۲) سارتر معتقد است که «ادبیات با الهام‌های جهان ناخودآگاه سازگار نیست؛ زیرا نویسندگی یعنی انجام یک عمل به‌منظور دگرگونی چهره‌های ناموزون زندگی. (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۲۷) سارتر این مسئولیت را برای نویسنده و ادیب قائل است که نخست چیزی برای گفتن داشته باشد و سپس بداند که با نوشتن، کدام چهرهٔ زندگی را می‌خواهد دگرگون کند، چه، ادبیات موظف باید از همه سو با بدی‌ها و نابسامانی‌ها در افتد.

قوت حیات و موجبات بقا و ثبات یک زبان در قوت افکار و لطف کلام و تأثیر بیان شعرا و نویسندگانی است که آثار

خود را به آن زبان نوشته و با دمیدن روحی از معانی پر مغز و لطایف ذوقیات در کالبد لغات و جملات به آن زندگی جاوید بخشیده‌اند. (اقبال آشتیانی، ۱۳۵۰: ۷۸۲) لطیف‌ترین و تأثیرگذارترین افکار هر ملتی در قالب شعر مجال ظهور یافته است؛ زیرا دارای بالاترین ظرفیت لازم برای چنین کاری می‌باشد. خواجه نصیرالدین طوسی می‌گوید: «شعر در عرف منطقی کلام مخیل است و در عرف متأخران کلام موزون مقفی؛ چه بر حسب این عرف، هر سخنی را که وزنی و قافیتی باشد، خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی، خواه صادق باشد و خواه کاذب، و اگر همه به مثل توحید خالص یا هذیانات محض باشد، آن را شعر خوانند و اگر از وزن و قافیه خالی بود، اگرچه مخیل بود، آن را شعر خوانند. اما قدما، شعر، کلام مخیل را گفته‌اند و اگرچه موزون حقیقی نبوده است (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ٤١) استاد شفیعی کدکنی معتقد است که درک ارتباط میان انسان و طبیعت را تجربهٔ شاعرانه و حاصل آن را خیال شعری می‌نامند. خیال عنصر اصلی شعر، در همهٔ تعریف‌های قدیم و جدید است و هر گونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳). نظر استاد زرین کوب این است که «در هر حال با وجود اهمیت وزن و قافیه در شعر، تعریف شعر با اینکه کلام موزون و مقفی است، چنان‌که ابن خلدون هم توجه داده، در واقع فقط نزد عروضی‌ها درست است و از لحاظ بلاغت کافی نیست. بعضی هم قید خیال‌انگیز بودن را بر آن افزوده‌اند اما ظاهراً این قید لازم نیست؛ از آنکه هم وزن و آهنگ که در شعر هست خودش خیال‌انگیز است هم قافیه و تکرار و تجدید آن نوعی آرامش می‌بخشد که در خیال و عاطفه تأثیر دارد. بیان شاعرانه هم - از تشبیه و مجاز - جنبهٔ خیال‌انگیزی دارند.» (زرین‌کوب، ۲۵۳٦: ۳۷). خیال شاعرانه، محصور در وزن و مفهوم شعر منظوم نیست بلکه آن را می‌توان در هوشیاری به نکات و ظرایف موجود در هر پدیده و نگاهی غیرمتعارف و غیرمعمول به روابط موجود نیز جست‌وجو کرد. به همین جهت باید گفت «تجربهٔ شعری چیزی نیست که حاصل ارادهٔ شاعر باشد بلکه یک رویداد روحی است که ناآگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد. مجموعه‌ای از حوادث زندگی اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۱). در حقیقت، تجربهٔ شعری را می‌توان کشفی همراه با خلاقیت دانست. «تصرف ذهن شاعر در مفاهیم عادی و ارتباط زندگی انسان با طبیعت، یا طبیعت با طبیعت - چنان‌که می‌دانیم - حاصل نوعی بیداری اوست در برابر درک این ارتباطات. ذهن شاعر تنها ذهنی است که می‌تواند در برابر احساس این نوع ارتباطات بیدار شود. این ارتباط‌ها تا بی‌کران گسترده است. به گستردگی طبیعت و به گستردگی حیات انسانی و تاریخ و فرهنگ بشری» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲). وردزورث می‌گوید: حتی نامأنوس‌ترین کشفیات شیمی‌دانان می‌تواند به همان اندازهٔ مضامین فعلی برای تجلی هنر شاعر ارائهٔ مطلب کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳)؛ به شرط اینکه شاعران آن را در وجود خویش احساس کنند و قبل از آنکه به رشتهٔ نظم درآید، با هستی و جان شاعر مرتبط و پیوسته شود. هر گوشه‌ای از زندگی انسان با گوشه‌ای از طبیعت هزاران هزار پیوند و ارتباط دارد که از این همه پیوندهای گوناگون، ذهن شاعر گاه یکی را احساس می‌کند و در برابر آن بیدار می‌شود و حاصل این بیداری خود را به ما نشان می‌دهد.

شفیعی کدکنی می‌گوید: شاید بتوان گفت که در یک دوره از تاریخ، همهٔ انسان‌ها شاعر بوده‌اند؛ در آن دوره‌ای که از رویدادهای عادی طبیعت در شگفت می‌شدند و هر نوع ادراک حسی از محیط برای آن‌ها تازگی داشت، حیرت‌آور بود و نام نهادن بر اشیا خود الهام شعری بود



دیدن صاعقه، یا احساس جریان رودخانه و سقوط برگ‌ها بدون هیچ‌گونه نسبتی با زندگی انسان، خود به خود تجربهٔ ابتدایی و بیداری شعری و شعوری بود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۹) اما پس از آن دوره، حوزهٔ استعداد تجربهٔ شعری محدود می‌شود و فقط بعضی از مردم دارای استعداد بیداری شاعرانه هستند و آن هم در لحظه‌هایی محدود. زیرا عوامل بیدارکنندهٔ همگان دیگر مکرر شده و آگاهی و بیداری نسبت به آن عوامل نوعی آگاهی و بیداری از بیداری دیگران محسوب می‌شود؛ یعنی، فهم و ادراک تجربه‌های دیگران، که تجربه‌ای ثانوی است. کشف هر یک از قوانین

علمی برای اولین بار، نوعی بیداری و شعور است و دیگران آن تجربه و شعور اولی را به گونه‌ای ثانوی و با واسطه در می‌یابند. ژرار دونروال می‌گوید: «آنکه برای نخستین‌بار روی خوب را به گل تشبیه کرد، شاعر است و دیگران مقلد او» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۰). دقت نظر و کشف روابط موجود در طبیعت باعث شده است که اگر هنرمندی در ارائهٔ تصویرهای شعری خود به تقلید از دیگران نپرداخته باشد، با دقت علمی می‌توان بسیاری از خصایص روحی او را از خیال‌هایش کشف کرد. چنان‌که بعضی از ناقدان معاصر در مورد شکسپیر این کار را کرده‌اند و از دقت در تصاویر آثار او به نکته‌های خاصی در زندگی‌اش دست یافته‌اند و تسلسل و پیوستگی تاریخی بعضی از آثار او را از این راه به‌دست آورده‌اند.

اینکه آدم در نخستین لحظه‌های خلقت که می‌خواست بر فرشتگان برتری یابد، «اسماء» را آموخت و بر فرشتگان عرضه کرد، اشاره به این موضوع است که آگاهی و شعور انسان نسبت به عناصر طبیعت و حتی حالات و روحیات خود، وقتی تشخص و امتیاز می‌یابد که با نوعی «نامیدن» همراه باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۸۷) یاستین گوردر در این زمینه می‌گوید: آدم معلم فرشتگان است؛ زیرا او «نام» چیزها را می‌داند و از اینجاست که «نامیدن» می‌تواند و با «نامیدن» است که شعر ظهور می‌کند و از اینجاست که گفته‌اند نخستین شاعر، آدم نبی (ع) بود. عالم و آدم در شعر و با شعر «خلق جدید» پیدا می‌کند و شاعر، خالق مجدد زمین و آسمان می‌شود. (یاستین گوردر، ۱۳۸۱: ۲)

حاج ملاهادی سبزواری در منظومه، در بیان مقصود شعر می‌گوید:

والغرضُ: ترغیب او ترهیب
ولو بکـــــاذبٍ، به تجیب

یعنی غرض از شِعر و ادبیات، برانگیختن یا بازداشتن است. خبر ادبی می‌تواند کاذب باشد اما باید اعجاب‌انگیز باشد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۶). عبدالحسین زرین‌کوب می‌گوید: شعر بی‌دروغ آن نیست که تهی از تخیل و مبالغه باشد بلکه آن است که شنونده مطمئن شود گوینده آن را برخلاف احساس، خلاف پندار و خلاف وجدانش نگفته است. اگر هم در آن مبالغه هست و دروغ، آن همه ترجمان واقعی و طرز فکر اوست و برخورد او با واقعیت. این است آنچه من شعر بی‌دروغ می‌خوانم و آن را شعر واقعی می‌شمرم (شمیسا، معانی، ۱۳۸۶: ۱۷). سیروس شمیسا در صفحهٔ ۸۵ کتاب معانی آورده است: در مورد اینکه صدق و کذب چیست سه نظریه در بین قدما رواج داشته است:

۱. عقیدهٔ مشهور: صدق مطابقت کلام با واقع است و کذب مخالفت آن با واقع است.

۲. عقیدهٔ نظام معتزلی (از متکلمان): صدق مطابقت کلام با اعتقاد متکلم و کذب مخالفت آن با اعتقاد متکلم است و در این قضیه مطابقت با واقع امر نقشی ندارد. مثلاً قول قدما که معتقد به هفت سیاره و نه فلک بوده‌اند، صدق است؛ هرچند با واقع امر مطابق نیست.

۳. عقیدهٔ جاحظ (از ادبای قرن سوم): جاحظ هر دو قول یادشده را لحاظ کرده و گفته است صدق و کذب هم مربوط به واقع و هم اعتقاد متکلم است.

در ساختمان هر شعر بلند، ذهن شاعر دوگونه خلق و ابداع و کوشش هنری دارد؛ در یک سو طرح کلی و مجموع اجزای سازندهٔ شعر است که چگونه با یکدیگر ترکیب یافته و ساختمان کلی و شکل عمومی شعر را به وجود آورده‌اند و در این حوزه، خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و یادها و تأثرات خود در زمینه‌های مختلف ممکن است یاری بگیرد تا شکل اصلی و طرح کلی شعر - که ما آن را محور عمودی اثر هنری می‌خوانیم - به وجود آید. بی‌گمان آفرینش و قدرت خیال شاعران در این جهت، دارای همان اهمیتی است که در محور دیگر، یعنی محور افقی و تصویرهای کوچک بیان، که تک‌تک ابیات است. ذهن شاعر، همان‌گونه که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر به وجود آورد، می‌کوشد که اجزای بیانش از خیال‌های شاعرانه برخوردار باشد اما این کوشش در ادبیات ما در هر دو جهت یکسان نیست. بررسی شعر فارسی به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال، همواره ضعیف و به دور از خلق و ابداع بوده است و در عوض، شاعران تا توانسته‌اند در

دقت نظر و کشف روابط موجود در طبیعت باعث شده است که اگر هنرمندی در ارائهٔ تصویرهای شعری خود به تقلید از دیگران نپرداخته باشد، با دقت علمی می‌توان بسیاری از خصایص روحی او را از خیال‌هایش کشف کرد

محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به‌وجود آورده‌اند. البته موارد اســتثنایی در کار بعضی شــاعران وجود دارد. آنچه در زمینهٔ عمومی شــعر فارسی می‌توان یادآوری کرد، محدودیتی اســت که خیال شاعران در محور عمودی شعر دارد و این میراث عرب و شــعر شــاعران جاهلی است که در ادب دورهٔ اســلامی نیز تأثیر کرده و از شــعر شــاعران عرب به شــعر گویندگان پارســی‌زبان راه یافته است، البته عامــل اجتماعــی آن را نیز نباید فراموش کرد؛ زیرا شــعر از آنجــا کــه در خدمت دربارها بــوده و دربارها جز مدح و ستایشگری از شاعران چیزی نمی‌خواسته‌اند، حوزهٔ اندیشه و تأملات شــاعر محدود و یکنواخت بوده است و هیچ‌گونه وحدت روحی در آثار مشاهده نمی‌شود. شعر فارسی از نظر طرح کلی و محور عمودی محدود اســت و این محدودیت زمینهٔ فکری و عمومی باعث شده که شاعران در یک محور خــاص، یعنی در یک مســیر معین حرکــت کنند و برای اینکه ســخن از ابتذال به‌دور بمانــد، محدودیت و تنگنای زمینــهٔ فکری و طــرح را - که باعث شــده محور عمودی شــعر تکراری و محدود جلوه کند - بــا تنوعات و ابداعاتی در زمینــهٔ محور افقــی خیال جبران کرده‌انــد. با دقت در شــعر گویندگان غیر مداح از قبیل ناصر خســرو یا بررسی شعرهای غیرمدحی شــاعران مداح، می‌توان نشان داد که چگونــه در مواردی که غرض شــاعر ستایشــگری و مدح نیست و در زمینهٔ فکری او محدودیت عمومی مدح‌سرایی را ندارد، بهتر توانســته است در محور عمودی شعر، خیال خــود را به جولان درآورد و تازه‌تر و بدیع‌تر ســخن بگوید. در مقایسه، می‌توان گفت اهمیت و ارزش محور عمودی و طرح کلی اثر به مراتب بیشــتر از محور افقی آن اثر است. در حقیقت، محور عمودی اســت که در ســاختمان شــعر جنبــهٔ اولی و اصلــی را دارد و اگر تجربهٔ شــعری رویایی باشد که شــاعر بدان دست یافته، محور افقی، یعنی جنبهٔ ثانویهٔ خیال او - که تصویرهای شعری اوست - در حقیقت ابزارهایی هســتند برای رســیدن به آن تجربه. محدودیت محور افقی خیال شــاعران فارسی‌زبان تا حدی نیز حاصل قالب شــعری ایشان است که مجال گسترده‌ای برای تخیل ایشــان باز نگذاشته اســت. «محدودیت محور عمودی که سبب شده شاعران برای جبران آن به گسترش محور افقی شــعر متمایل شوند، سبب آن شــده است که شعر فارسی از نظــر فرم به نوعی ایجاز برســد کــه در ادب هیچ قومی مشــابه آن را نمی‌توان یافت و چون مجال تخیل وسیع در طول شعر نبوده، (شاعران) همواره کوشیده‌اند عمیق‌ترین و وســیع‌ترین تصویرها را در یک بیت و گاه در یک مصراع و حتی نیم‌مصراع جایگزین کنند؛ چراکه طول شعر مجالی برای گسترش خیال نمی‌داده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۸۰)

مســئلهٔ استقلال ابیات در قصیده از یک جهت حسن شعر فارســی و عربی و از جهت دیگر عیب آن است. بدین‌گونه که «بیت» همیشه زیبا و مؤثر است و عمیق اما «شعر» از این زیبایی و عمق و کمال بهره‌ای ندارد.

بســیاری از ناقدان معاصر کوشیده‌اند مسئلهٔ استقلال را در شــعر عربی به محیط صحرا و نیــز امی بودن عرب جاهلی - که کوشــیده است هر چیز را به‌طور خلاصه بیاورد تا در خاطرش بماند و چیزهای مختلف را در رشــتهٔ وزن و قافیه می‌کشــد تا از یادش نبرد - مرتبط بدانند و استدلال‌های ایشان تا حدی قابل پذیرش است.

مسلم است که در نتیجهٔ نفوذ این سنت کار استقلال ابیات به‌جایی کشــید که ناقدان عرب اغلب پیوســتن معنوی دو بیت را عیب کرده‌اند مگر دستهٔ کمی.

اگــر بخواهیم در انواع شــعر فارســی به مســئلهٔ دو محور شــعر بپردازیــم، می‌بایســت دو قالب رباعــی و مثنوی را اســتثنا کنیم؛ زیــرا در رباعی به دلیل کوتــاه بودن مجال شــاعر، اجزای دو محور با یکدیگــر هماهنگی کامل دارند. بــه عبارتی، پیوند چهار مصرع با یکدیگر قوی اســت و در مثنوی بــه علت محدود نبودن شــاعر از نظر قافیه، محور عمودی خیال نیروی بیشتری دارد.

جایگاه صورخیال در شعر

کروچــه می‌گوید: «بیان و زیبایی دو مفهوم نیســتند بلکه یک مفهوم هســتند که هر کدام از ایــن دو کلمهٔ مترادف را کــه بخواهیــم، می‌توانیم بــه آن اطلاق کنیم (شــفیعی کدکنــی، ۱۳۷۵: ۲٤). ادیبان قدیــم، اگرچه توجه فراوانی به اهمیت صور خیال در شــعر داشــته‌اند، دربارهٔ سهم خیال در ساختمان شعر کمتر ســخن گفته‌اند. علت این سکوت را بیشــتر باید در طرز تفکر آن‌ها نســبت به شعر و مفهوم

آن جست‌وجو کرد. این افراد از آنجا که بیشتر به ظاهر و شکل شعر نظر داشته‌اند و جوهر شعری کمتر مورد توجه‌شان بوده است، از اهمیت خیال در ساختمان شعر کمتر سخن گفته‌اند ولی آن‌ها که دید منطقی و فلسفی نسبت به مفاهیم داشته‌اند، عنصر خیال را جوهر اصلی شعر شمرده‌اند و بسیاری از گویندگان مکاتب جدید ادبی، از قبیل سوررئالیست‌ها هنر را نتیجهٔ خیال و تخیل دانسته‌اند. رسکین معتقد است: «شعر، اقتراح خیال است عواطف ارجمند را» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۵)

ناقدان اروپایی که وارث طرز تفکر ارسطویی هستند و بیشتر به جوهر شعر نظر دارند، از دیرباز به اهمیت عنصر خیال در ساختمان شعر نظر داشته‌اند. دی‌لویس، شاعر معاصر انگلیسی، در کتاب «خیال شعری»، «ایماژ» یا خیال را عنصر ثابت شعر می‌داند و می‌گوید: «ایماژ، در شعر یک عنصر ثابت است، حوزهٔ الفاظ و خصوصیات وزنی و عروضی دگرگون می‌شود، حتی موضوعات تغییر می‌کند، اما استعاره باقی می‌ماند. استعاره، آن قانون حیاتی شعر و محک اصلی (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۸). همین نویسنده از قول درایدن می‌گوید: ایماژسازی به خودی خود، اوج حیات شعری است. این نکته و نیز اینکه رابرت فراست در تعریف شعر می‌گوید: شعر این است که چیزی بگویی و چیزی دیگر اراده کنی، ناظر به همین جنبهٔ معنوی و جوهری شعر است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۹). دی‌لویس در مورد ایماژ یا خیال می‌گوید: در ساده‌ترین شکل آن، «تصویر»ی است که به کمک کلمات ساخته شده است. یک توصیف یا صفت، یک استعاره، یک تشبیه ممکن است یک ایماژ بیافریند (همان، ۱۳۷۵: ۹). به عبارتی با تصرفاتی در مباحث علم بیان در بلاغت اسلامی می‌توان موضوع علم بیان را موضوع و زمینهٔ ایماژ دانست. آنچه ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند، در حقیقت مجموعهٔ امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینهٔ اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمز و گونه‌های مختلف ارائهٔ تصاویر ذهنی می‌سازد.از این روی، دکتر شفیعی کدکنی دو اصطلاح «تصویر» و «خیال» را برابر کلمهٔ ایماژ قرار می‌دهد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰)

از توضیحی که **صاحب کشاف اصطلاحات‌الفنون** آورده است، دانسته می‌شود که قدما در کتب ادب «خیال» را به معنی نوعی ایهام به‌کار می‌برده‌اند. وی می‌گوید: «و خیال نزد شعرا آن است که ایراد الفاظ مشترک مشتمل بر دو معنی بود، یکی حقیقی، دوم مجازی و مراد مجازی باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ١٤)

به راستی که تصویر، زبان دل است و زبان درونی‌ترین ضمیر (لوسیا کاپاچیونه، ۱۳۸۵: ۵۷). هنرنمایی شاعر باید در خلق یا آوردن تصویر چنان باشد که تصویر بیشترین نمایش را در شعر دارا باشد و آن چیزی است که ما از آن به هماهنگی صور خیال تعبیر می‌کنیم. اما برخی شاعران تصویر را نه ابزاری برای القای معانی ذهنی خود بلکه نوعی صورت‌آرایی و تزیین به حساب می‌آورند؛ بدون اینکه به ضرورت و چگونگی به‌کارگیری آن در شعر توجه کنند. جنبهٔ تزیینی تصویرها سبب شده است که کوشش برخی شاعران صرف جمع‌آوری و در کنار هم چیدن تصویرها شود. شاید یکی از عوامل خلاصه شدن شکل تصویرها هم همین امر باشد که برای گنجانیدن تصویرهای بیشتر، شاعران به جای آوردن تصویرهای تفضیلی - با تمام اجزای تصویر - می‌کوشند از استعاره و صورت‌های مشابه آن - که خلاصه‌تر و کوتاه‌تر است - استفاده کنند.

باید دانست که زیبایی هر تصویر بسته به این است که رمز به‌وجود آمدن و ابداع آن بر مخاطب پوشیده باشد. «خیال» یا «تصویر» حاصل نوعی «تجربه» است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است. مک‌لیش بر آن است که عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد، در نفس خیال‌ها نهفته است و اگر در نفس خیال‌ها نباشد، در میان (در ترکیب و حاصل) آن‌هاست و کروچه نیز اعتقاد دارد که شهود از آن جهت شهود است که عاطفه‌ای را مجسم می‌کند. از این روی ایماژهای روزنامه‌ای (ژورنالیستی) را مثال می‌آورند که ایماژ هست ولی شور و عاطفه ندارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۸). به گفتهٔ مک‌لیش، در شعر کوشش تو بر این است که چیزی را که همه از پیش می‌دانند، چنان بگویی که هیچ کس آن را نفهمیده است و اگر در این راه توفیق حاصل کنی، اهمیت کار تو از کشف یک قانون علمی کمتر نیست. کسانی که تخیل را نخستین شکل دانش دانسته‌اند، توجهشان به همین اصل است و اینکه کروچه می‌گوید شعر انسان را به مقام بالاتری - که در وجود اوست - عروج می‌دهد، باز بیان همین

است. خیال - که جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است - چیزی است که از نیروی تخیل حاصل می‌شود و این نیرو قابل تعریف نیست. شلی تخیل را خدایی می‌دانست که پیغمبرش هم اوست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۸).

از آنجا که هر کس در زندگی تجربه‌های ویژهٔ خویش را دارد، صور خیال او نیز دارای ویژگی‌های خاصی است. نوع تصاویر هر شاعر بیش و کم اختصاصی اوست و کسانی که شخصیت مستقل شعری ندارند، اغلب با سرقت در خیال‌های شعری دیگران آثاری به وجود می‌آورند. هیچ یک از تجربه‌های انسانی که می‌تواند موضوع شعر قرار گیرد، بی‌تأثیر و تصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد و «هر حادثه‌ای هنگامی موضوع شعر است که از شهود حسی و خیال شعری انسان شاعر، رنگ پذیرفته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۷). همهٔ کتاب‌های منطق دورهٔ اسلامی، شعر «کلام مخیل» و بنیاد آن را «تخیل» دانسته‌اند (همان، ۱۳۷۵: ۲۷). خواجه نصیرالدین طوسی می‌گوید: «نفوس اکثر مردم تخیل را مطیع‌تر از تصدیق باشد، و بسیاری کسان باشند که چون سخنی مقتضاء تصدیق تنها شنوند، از آن متنفر شوند و سبب آن است که تعجب نفس از محاکات بیشتر از آن بود که از تصدیق، چه محاکات لذیذ بود... و باشد که صادق غیرلذیذ، به تحریفی مقتضی تخیل، لذیذ شود و نیز باشد که التفات به تخیل نفس را از التفات تصدیق باز دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳۳). ابن‌سینا یکی از نقش‌ها یا وظایف شعر را برانگیختن تعجب و به شگفت‌آوردن افراد می‌داند. خواجه نصیرالدین طوسی در مورد راز لذت بردن نفس از تخیل و محاکات می‌گوید: «و محاکات لذیذ بود از جهت توهم اقتدار بر ایجاد چیزی و از جهت تخیل امری غریب، و به این سبب محاکات صور قبیح و مستنکره هم لذیذ بود (همان، ۱۳۷۵: ۳۵). بر روی هم، همهٔ شارحان ارسطو رمز لذت بردن از شعر را در دو چیز دانسته‌اند: نخست اینکه استعداد محاکات و تشبیه در ذات انسان نهفته است، و این از خصایص انسان است. دو دیگر اینکه انسان، از وزن و الحان لذت می‌برد و این دو امر در قلمرو مفهوم محاکات و تخیل قرار دارند (همان، ۱۳۷۵: ۳۸). وزن نوعی ایجاد بی‌خویشتنی و تسلیم است برای پذیرفتن خیالی که در نفس کلام مخیل وجود دارد؛ چندان که دروغ را نیز می‌توان به خواننده و شنونده به گونه‌ای انتقال داد که آن را تصدیق کند و اگر وزن نباشد، این تسلیم و بی‌خویشتنی در برابر کلام مخیل دشوارتر انجام می‌شود.

کلام خواه موزون باشد و خواه غیرموزون، وقتی می‌خواهد در اذهان و عقول تصرف کند شرطش آن است که به قول سکاکی «مطابق باشد با مقتضای حال.» یعنی باید با آنچه اوضاع و احوال ایجاب می‌کند، مطابقت داشته باشد و این است آنچه ادبا بلاغت خوانده‌اند. البته در این باب هم شرط اصلی آن است که گوینده به قصد و عمد اقتضای حال را رعایت کرده باشد. وقتی کلام گوینده مناسب باشد با مقتضای حال، در اذهان و عقول تصرف می‌کند و بر عواطف و خیالات شنوندگان غلبه می‌یابد و چنین کلام را به بلاغت موصوف می‌دارند که آنچه سحر بیان خوانده می‌شود، حاصل آن است یعنی تأثیر در نفوس (زرین‌کوب: ٦٦)

ادای معنای واحد به طرق مختلف می‌تواند به انحای گوناگون تحقق یابد؛ با ایجاز، اطناب، تأکید؛ اما آنچه خاص سبک ادبی است، صور خیال است؛ یعنی تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه و نماد... که از همه مهم‌تر بحث تشبیه و استعاره است (شمیسا، بیان، ۱۳۸٦: ۱) آنچه از صور خیال، مورد مطالعهٔ قدما بوده، بخشی است که کیفیت ارتباطات عناصر خیال را در قالب‌های خاصی محدود می‌کند و ایشان بدین‌گونه کار خود را در حوزهٔ تشبیه (تمثیل)، مجاز، کنایه و استعاره محدود می‌کردند. «شناخت صور خیال وابستگی تمام با شناخت حقیقت دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۹٦). آنچه حوزهٔ عمومی خیال شاعرانه را تشکیل می‌دهد، همان مباحث اصلی و گسترده‌ای است که در زمینهٔ چهار موضوع مجاز، استعاره، تشبیه و کنایه و دگرگونی‌ها و شاخه‌های هر کدام وجود دارد اما در میان مباحث علم بدیع، چند بحث را می‌توان بر مباحث یاد شده افزود و دایرهٔ به اصطلاح «صورت‌های خیال» را گسترش داد؛ زیرا در این صورت‌ها نیز عنصر خیال و نیروی تخیل شاعرانه است که ادای معانی را از حالت عادی بیان به گونه‌های مختلف در می‌آورد. اگرچه بعضی از این صورت‌ها ممکن است با کمی تأمل و دقت در حوزهٔ همان چهار موضوع پیشین قرار گیرند.

چند صنعت از صنایع بدیعی را که اهل بدیع در قلمرو صنایع معنوی گنجانده‌اند، نیز می‌توان جزء صورت‌های خیال دانست؛ البته با توسعهٔ بیشتر دایرهٔ مفهومی خیال و نزدیک شدن به تخیل. از این‌گونه صنایع می‌توان ایهام، حسن تخلص، استطراد، التفات و تجاهل العارف را نام برد که در زمینهٔ کلی یک شعر می‌توانند شاخه‌ای از صور خیال به شمار آیند و در محور عمودی شعر نیز از عناصری هستند که زیبایی بیان و کمال هنری شعر را، در حوزهٔ معانی و قلمرو تخیل، استوار می‌دارند. همان‌گونه که

اغراق و عناصر چهارگانهٔ تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز خیال‌هایی هستند که در جهت افقی شعر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

در مطالعهٔ شعر قدیم فارسی و شعر قدیم عرب در تمام ادوار تا دورهٔ معاصر دیده می‌شود که بیشتر کوشش سرایندگان و شاعران متوجه محور افقی شعر بوده است و به تازه‌جویی در همین محور بسنده کرده‌اند. منوچهری از نظر خیال شاعرانه بر روی هم یکی از چند چهرهٔ ممتاز و مشخص شعر پارسی است و با اینکه نسبت به معاصرانش، شعرهای اندکی از او باقی مانده است، همین شعرهای کم می‌توانند نمایندهٔ قدرت خیال شعری او باشند. دیوان نسبتاً کوچک او از نظر صور خیال و تنوع آن با چندین دیوان خوب و برجستهٔ شعر فارسی برابر است و در زمینه‌های خاصی او بی‌نظیر به نظر می‌رسد. این شاعر که در محور افقی خیال در حد اعلای توانایی و قدرت است، با تمام قدرت تخیل و ابداعی که در جهت افقی خیال از خود نشان داده است، در محور عمودی آثار خود بسیار ناموفق و کم‌تجربه شناخته می‌شود.

در باب صور خیال، در ادب عرب و نیز در ادب فارسی به دو گونه بحث شده است که به‌طور کلی می توان آن‌ها را به دو نوع تقسیم کرد. نخست کتاب‌هایی که در باب علم بیان و بدیع و به‌طور عام در حوزهٔ بلاغت نوشته شده‌اند و دیگر کتاب‌هایی که بحث از صور خیال را بدان‌گونه که در کتب بلاغت مطرح می‌شود، به یک سو نهاده‌اند و فقط به انتخاب و ارائهٔ نمونه‌های شعری گویندگان، در زمینهٔ صور خیال پرداخته‌اند.

قدیمی‌ترین کتاب مستقلی که در باب بلاغت و بحث از صور خیال در زبان فارسی در دست داریم، کتاب «ترجمان البلاغه» اثر محمدبن عمر رادویانی است که سالیانی دراز به نام «فرخی» شهرت داشت. پس از آن کتاب «حدایق‌السحر» از رشید وطواط است که براساس همان کتاب بنیاد نهاده شده است و در هر کدام از این دو کتاب نمونه‌هایی از تشبیهات و استعارات و مجازها و دیگر صور خیال شاعران فارسی‌زبان، آمده است. در دوره‌های بعد نویسندگانی به تألیف کتب بلاغی، به‌خصوص در حوزهٔ بدیع - نه معانی و بیان - پرداخته‌اند و در هر یک از کتب ادبی که در باب شعر و شاعری نوشته شده، از قبیل «المعجم»، فصلی در صنایع بدیعی وجود دارد اما داخل شدن در جزئیات مباحث، به‌خصوص مباحث مربوط به علم بیان - که حوزهٔ اصلی صور خیال است - در زبان فارسی کمتر نشانه‌ای دارد. پس از حدایق‌السحر باید از «دقایق‌الشعر» تألیف علی بن محمد معروف به تاج الحلاوی (قرن ۷ یا ۸) نام برد که کتابی در زمینهٔ بدیع و صنایع شعر نوشته است (شفیعی کدکنی،۱۳۷۵: ۱۶). کمتر کتابی در اختیار داریم که به گردآوری و تنظیم نمونه‌های صور خیال در شعر پرداخته باشد و جز یکی دو کتاب - که از قرن هشتم به بعد در این باب نوشته شده‌اند - کتابی که ویژهٔ دسته‌بندی و گردآوری صور خیال باشد، نداریم. مهم‌ترین کتابی که در این باب وجود دارد و البته با مشابهات آن در عربی بسیار متفاوت است، کتاب «انیس‌العشاق» شرف‌الدین راهی است که تشبیهات و استعارات شاعران فارسی‌زبان را از میان اشعار مختلف استخراج کرده و بدون آوردن شعرها، در فصولی چند گردآورده است. این کتاب که در نوزده باب و یک خاتمه تألیف شده، فقط شامل استعاره‌ها و تشبیهاتی است که شاعران دربارهٔ اندام معشوق آفریده‌اند.

دانشمندان بلاغت مباحث علم بیان را در چهار موضوع محدود کرده‌اند که دو تا از آن‌ها ذاتی هستند؛ یعنی مجاز و کنایه، و دو تای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی یعنی تشبیه به‌عنوان وسیله و دیگری، یعنی استعاره به‌عنوان قسمتی از یک اصل معرفی شده است.

بعضی از ادیبان فرنگی مثل مالارمه عقیده دارند که اگر چیزی را به همان نام که هست، یعنی نام اصلی خودش، بنامیم سه چهارم لذت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم؛ زیرا کوششی که ذهن برای ایجاد پیوند میان معانی و ارتباط اجزای سازندهٔ خیال دارد، در این صورت از میان می‌رود و آن لذتی که حاصل جست‌وجوست نیز به صورت ناچیزی درمی‌آید.

لطیف‌ترین و تأثیرگذارترین افکار هر ملتی در قالب شعر مجال ظهور یافته است؛ زیرا دارای بالاترین ظرفیت لازم برای چنین کاری می‌باشد

منابع

۱. اقبال آشتیانی، عباس؛ **مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی**، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، نشر خیام، ۱۳۵۰.
۲. رستگار فسایی، منصور؛ **انواع شعر فارسی**، شیراز، انتشارات نوید، ۱۳۷۳.
۳. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **یادداشت‌ها و اندیشه‌ها**، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۵۱.
۴. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب**، تهران، انتشارات جاویدان، بهار ۲۵۳۶.
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۵.
۶. شمیسا، سیروس؛ **بیان**، چاپ سوم، تهران، نشر میترا، ۱۳۸۶.
۷. شمیسا، سیروس؛ **معانی**، چاپ سوم، تهران، نشر میترا، ۱۳۸۶.
۸. کایاچیونه، لوسیا؛ **شفای کودک درون**، مترجم: گیتی خوشدل، چاپ هفتم، تهران، نشر پیکان، ۱۳۸۵.