



<https://liar.ui.ac.ir/?lang=en>

Literary Arts

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 14, Issue 2, No.39, Summer 2020, pp. 93-102

Received: 19/06/2022 Accepted: 30/08/2022

## A Critique of Mahmoud Fotouhi's *Image Rhetoric*

**Fatemeh Modarresi**

Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran  
f.modarresi@urmia.ac.ir

**Hadi Tite**

Ph. D. Student of Lyrical Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran  
tite.hadi@gmail.com

### Abstract

Since traditional rhetoric is not an answer to the study of many images of modern poetry, including the images of symbolist poets and their dependents on abstract images, new foundations must be laid by which the beauty of these works can be analyzed. Mahmoud Fotouhi's book *Image Rhetoric*, by separating the images related to each literary school, including classicism, romanticism, symbolism, myth, and image, has explained specific visual principles and functions for each of them. By means of those principles and image characteristics that he presents about each school, the poetry of the poets of the mentioned schools can be examined and analyzed. In this research, the *Image Rhetoric* book of Mahmoud Fotouhi has been critically examined. Since the problems of the book in question are numerous and do not have any structural or thematic similarities, the authors refrained from categorizing the problems and indicated the pages of each case with a separate number. The results show that the book has 10 problems. The most important problems are the contradictions and inconsistencies of the author's view about general attitude, examples of unimagined poetry, and the belief in meaninglessness.

### Introduction

The image, or what is referred to as imaginary images, is considered one of the basic features and pillars of poetry. Nezami is among those who agree with this view and called it falsehood: "Do not twist in his poetry and in his art/ because his lies are his best" (as cited in Vahid Dastgardi, 2009, p. 66). In fact, it is through imagination that poetry is considered false and the dimensions of objects change, and it is possible to penetrate and capture objects and phenomena. As can be seen in Nezami's poetry, he is an image-oriented poet. Among contemporaries, Nader Naderpour and Yadullah Royaei have given more importance to the image than others.

Royaei clearly declares in the book '*from the Red Platform*' that "a poem is not a poem if it does not have an image, it is an admonition, and a sermon, what we call an image today, was called a fantasy in the past. A poem without an image is a low-value poem" (Royaei, 2017, p. 151). Forough Farrokhzad says about the image in Naderpour's poetry: "Naderpour's poetry is completely empty in terms of content. He is a skilled illustrator, but what does the image do for me? What does he want to express with these pictures? It doesn't say anything; it has

\*Corresponding author

Modarresi, F., & tite, H. (2022). A Critique of Mahmoud Fotouhi's image Rhetoric. *Literary Arts*, 14 (2), 93 -102.

2322-3448 / © 2022

This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



<https://doi.org/10.22108/liar.2022.134081.2155>



<https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1401.14.2.5.3>

nothing to say. In terms of form, it is a ruler and centimeters” (Farokhzad, n.d, p. 13). However, Naderpour himself has admitted that “I never use the image just for the sake of the image, because this element, like the word, is a means to create understanding” (Naderpour, 1966, p. ۴). In general, the image and method of its application and its necessity have always been disputed. According to Farough Farokhzad’s words, it is clear that the image was separate from the meaning, while in modern poetry, the image and the meaning cannot be imagined separately and are mixed together. One of the disadvantages of traditional rhetoric is that it imagines the image separately from the meaning, regardless of the context and structure of the text. Another disadvantage of traditional rhetoric is the belief in definite meaning. In other words, traditional rhetoric does not accept images that can be interpreted (e.g. new symbols created by the poet) and has no way to analyze them. One of the good features of Fotouhi’s book of *Image Rhetoric* is dealing with these types of images and presenting myth as an image (although before him Shamisa also presented myth as an image in his *Bayan* book). Also, the divisions provided by Jarjani about paradox, allegory, and divisions are related to allegory, separating the characteristics of the image in each school and explaining the functions of the image in each of these schools. The artistic-literary aspect is one of the novelties of Fotouhi’s book.

### Materials and Methods

The research method in this descriptive-analytical study is the library method. In this research, using the above method, the rhetoric of Mahmoud Fotouhi’s image has been examined from a critical point of view.

### Results

In modern rhetoric, belief in the definitive, singular, and final meaning is considered incorrect. In a literary text, whenever we want to return a literary line to fluent prose, it loses many of the semantic features of the previous text, and it is never possible to fully understand what is written in the literary line. Regarding the issue of meaning, it is never complete and is always ‘absent’. Some critics think that the absence of meaning means ‘meaninglessness’. However, there is no meaninglessness, and in Saussure's opinion, there is always a signification with everything. Fotouhi has spoken of both definite meaning and meaninglessness, and this is a wrong perception of meaning, especially in extending it to the image.

In classicism, the meaning serves the image, and in modern poetry, they often cannot be separated and mixed together. Fotouhi believes that a poet who does not have a general attitude is a poet without style, and this shows that in his view, the general attitude is the main and key component, while it is possible that a poet constantly changes his point of view in his poems. For such a poet, ‘instability’ and ‘change’ are the basic elements of his poetry, and his style is also formed based on these two elements, and it cannot be said that he is a poet without style. Some of the examples of poetry that Fotouhi mentions in the chapter on non-image poetry have images that should be noted. Many of these imageless verses become poems by being placed in the structure of the poem and the context they have, not by themselves alone. Just as it is not right to examine an image independently of its structure, it is not correct to examine a verse alone, and it is necessary to examine a verse in connection with other verses and in a conversational context. In this regard, many of the verses that appear to be prose become poems.

**Keywords:** Image, Rhetoric, *Image Rhetoric*, Mahmoud Fotouhi Rudmajani.

### References

- Ahmadi, B. (2022). *The structure and interpretation of the text*. Twenty Second Edition. Tehran: Markaz Publication.
- Anuri, H. (2013). *A dictionary of irony in speech*. Tehran: Sokhan Publication.
- Farokhzad, F. (n.d). *Divan*. Tehran: Talaiye Publishing House.
- Fotouhi Roudmajni, M. (2018). *Image rhetoric*. Sixth Edition. Tehran: Sokhan Publication.
- Mohseni, M. R. (2016). Jacques lacan, language and unconscious. *Journal of Foreign Language Research*, 38, 85-98.
- Naderpur, N. (1966). *From the sky to the string*. Tehran: Marvarid Publication.
- Royaei, Y. (2017). *From the red platform*. Third Edition. Tehran: Negah Publication.
- Sepehri, S. (2018). *Eight books*. Second Edition. Tehran: Mobin Andisheh Publication.
- Shamisa, S. (2007). *A dictionary of references*. Tehran: Mitra Publication.
- Shamisa, S. (2011). *Bayan*. Ninth Edition. Tehran: Ferdows Publication.
- Vahid Dastgardi, H. (Ed.) (2009). *Nizami Ganjavi's Laili and Majnoon*. Tehran: Badragh Javidan Publishing House.

## نقدی بر بلاغت تصویر محمود فتوحی

فاطمه مدرسی\*، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران

f.modarresi@urmia.ac.ir

هادی طیبه، دانشجوی دکتری ادبیات غنایی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران

tite.hadi@gmail.com

### چکیده

بلاغت سنتی جوابگوی بررسی بسیاری از تصاویر شعر مدرن از جمله تصاویر شاعران سمبولیست و وابستگان تصاویر انتزاعی نیست؛ به همین سبب باید مبانی تازه‌ای پی‌ریزی کرد تا با آن بتوان زیبایی این آثار را نشان داد و تحلیل، بررسی، تطبیق و مقایسه میان تصاویر با این مبانی انجام شود. بلاغت تصویر محمود فتوحی با جداکردن تصاویر مربوط به هر مکتب ادبی از جمله کلاسیسم، رمانتیسم، سمبولیسم، اسطوره و ایماژیسم، برای هر کدام مبانی تصویری ویژه‌ای و کارکردهای خاصی را تبیین کرده است؛ با این مبانی و ویژگی‌های تصویری که برای هر مکتب مطرح می‌کند می‌توان شعر شاعران آن مکتب را بررسی و تحلیل کرد. نگارندگان در این پژوهش، کتاب بلاغت تصویر محمود فتوحی رودمجنی را با دیدگاهی انتقادی بررسی و تحلیل می‌کنند. از آنجا که اشکالات کتاب منظور متعدد است و هیچ‌گونه شباهت ساختاری و درونمایه‌ای با هم ندارند، نگارندگان از دسته‌بندی اشکالات پرهیز می‌کنند و به ترتیب صفحات کتاب هر اشکال را با شماره‌ای جداگانه نشان می‌دهند و آنها را توضیح و تشریح می‌کنند. تعداد اشکالات کتاب به ده عدد می‌رسد؛ از جمله مهم‌ترین این اشکال‌ها می‌توان به تناقض و یکدست‌نبودن نگاه نویسنده به موضوع نگرش کلی، نمونه‌های شعر بی‌تصویر و اعتقاد به بی‌معنایی اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: تصویر؛ بلاغت؛ بلاغت تصویر؛ محمود فتوحی رودمجنی

### ۱- مقدمه

تصویر یا آنچه از آن با عنوان صور خیال یاد می‌شود، یکی از ویژگی‌ها و رکن‌های اساسی شعر در نظر گرفته شده است. نظامی از جمله کسانی است که موافق چنین دیدگاهی است و از آن با عنوان کذب یاد می‌کند: «در شعر میبچ و در فن او/ چون اکذب اوست احسن او» (نظامی، ۱۳۸۹: ۶۶). در واقع شعر به واسطه تخیل، کذب دانسته می‌شود؛ با تخیل ابعاد اشیا تغییر

\* مسؤل مکاتبات

مدرسی، فاطمه، طیبه، هادی. (۱۴۰۱). نقدی بر بلاغت تصویر محمود فتوحی، فنون ادبی، ۱۴ (۲)، ۹۳-۱۰۲.



می‌کند و می‌توان در اشیا و پدیده‌ها رسوخ و در آنها تصرف کرد. چنانکه از خود شعر نظامی نیز برمی‌آید، او یک شاعر تصویرگراست. در میان معاصران نیز نادر نادرپور و یدالله رؤیایی بیش از دیگران به تصویر اهمیت داده‌اند. چنانکه خود رؤیایی در کتاب *از سکوی سرخ آشکارا* اعلام می‌دارد که «شعر اگر تصویر نداشته باشد شعر نیست، اندرز است و موعظه، آنچه را ما امروز تصویر نام می‌دهیم، در گذشته خیال نامیده می‌شد. شعر بی تصویر شعر کم‌ارتفاعی است» (رؤیایی، ۱۳۹۷: ۱۵۱). فروغ فرخزاد درباره تصویر در شعر نادرپور می‌گوید: «شعر نادرپور از نظر محتوا به کلی خالی است. او تصویرساز ماهری است؛ اما تصویر به چه درد من می‌خورد؟ او با این تصویرها می‌خواهد چه چیزی را بیان کند؟ چیزی بیان نمی‌کند، حرفی ندارد. از نظر فرم هم که حساب خط‌کش است و سانتی‌متر» (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۱۳). البته خود نادرپور اذعان داشته است که «هرگز تصویر را فقط برای تصویر به کار نمی‌برم؛ زیرا این عنصر هم مانند کلمه، وسیله‌ای برای ایجاد تفاهم است» (نادرپور، ۱۳۴۵: ۴). به طور کلی درباره تصویر و شیوه کاربرد آن و الزامی بودن آن همواره نزاع وجود داشته است. با توجه به سخن فروغ فرخزاد معلوم می‌شود، در نگاه او تصویر از معنی جدا بوده است؛ حال آنکه در شعر مدرن تصویر و معنا را نمی‌توان جدا از هم تصور کرد و تصویر و معنا با هم آمیخته‌اند. یکی از معایب بلاغت سنتی نیز همین است که تصویر را جدا از معنا تصور می‌کند و این امر سبب می‌شود تصویر را مستقل از زمینه و ساختار متن بررسی کند. یکی دیگر از معایب بلاغت سنتی که می‌توان به آن اشاره کرد، اعتقاد به معنای قطعی است؛ به عبارتی در بلاغت سنتی تصویرهایی که تأویل‌پذیرند، مانند نمادهای تازه که بر ساخته خود شاعر هستند، پذیرفته نمی‌شود و راهی برای تحلیل آنها نیست. از ویژگی‌های خوبی که کتاب *بلاغت تصویر فتوحی* دارد، پرداختن به این نوع تصویرها و مطرح کردن اسطوره در جایگاه تصویر است (اگرچه پیش از او شمیسا نیز در کتاب *بیان*، اسطوره را تصویر معرفی کرده است)؛ همچنین تقسیم‌بندی‌هایی که از جرجانی درباره پارادوکس ارائه می‌دهد، تمثیل و تقسیم‌بندی‌های مرتبط با تمثیل، جداکردن ویژگی‌های تصویر در هر مکتب و توضیح کارکردهای تصویر در هر کدام از این مکتب‌های هنری - ادبی از تازگی‌های کار این کتاب به شمار می‌رود.

### ۱-۱ پیشینه پژوهش

تاکنون فقط یک پژوهش در باب کتاب *بلاغت تصویر* صورت گرفته که پژوهشی تطبیقی بوده است: سعید گنج‌بخش زمانی پژوهشی با عنوان «نگاهی تطبیقی به بلاغت تصویر دکتر محمود فتوحی و صور خیال در شعر فارسی دکتر شفیعی کدکنی» (۱۳۸۷) به نگارش درآورده است.

### ۲-۱ ضرورت پژوهش

ارائه مبانی نو بلاغت در ادامه بلاغت سنتی و تداوم آن، برای بررسی و تحلیل شعر امروز لازم و ضروری است. کتاب *بلاغت تصویر* تا حد زیادی به این مهم دست یافته است؛ از این رو رفع کاستی‌های مبانی ارائه‌شده و نشان‌دادن و تحلیل کاستی‌های بلاغت تصویر نیز برای کامل‌تر شدن این مبانی لازم و ضروری می‌نماید.

## ۲- بحث و بررسی

۱-۲ فتوحی با آنکه یکی از معایب بلاغت سنتی را اعتقاد به معنای قطعی برشمرده است، خود بیان می‌کند «استعاره را به مستعاره، مجاز را به حقیقت و مکنی به را به مکنی‌عنه تأویل می‌کنند و با این شیوه رابطه میان معنای مجازی و معنای واقعی کشف و معنای نهایی شعر گزارش می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۴۵). حضور این دو دیدگاه متناقض در یک کتاب علمی به ایجاد شبهه می‌انجامد. در دیدگاه سوسور در باب نوشتار، دریدا و هرمنوتیک‌های جدید هرگز در یک متن ادبی معنای یکه و نهایی وجود ندارد؛ اما «نظریه کلاسیک هرمنوتیک (شلایر ماخر، دیلتای) شناخت متن را دریافت معنای اصیل و راستین یک متن می‌دانست. در این نظریه تردیدی در این مورد که معنایی قطعی است، وجود نداشت» (احمدی، ۱۴۰۰: ۵۸۹). یک استعاره در

زمان اکنون یا یک نماد بر اثر کثرت تکرار و مبتذل شدن بر یک معنا دلالت می‌کند؛ اما آن معنا، معنای نهایی برای این تصویر نیست؛ زیرا در این صورت از یک سو تأثیر زمینه را از تصویر نادیده گرفته‌ایم؛ یعنی در گذر زمان ممکن است برداشت ما از آن تصویر تغییر کند. از سوی دیگر وقتی می‌گوییم معنای نهایی در باب یک تصویر حضور دارد، به این معنی است که آن تصویر را جدا از محور هم‌نشینی و جانمایی و جدا از ساختار متن در نظر گرفته‌ایم و این در حالی است که یک تصویر در ارتباط با سایر تصاویر در متن، معنامند می‌شود نه به تنهایی. متن و ساختار متن همراه با بافت، تعیین‌کننده معنا خواهد بود. استعاره و مجاز جانمایی لفظی به جای لفظی دیگر هستند (البته در استعاره مرکب، مجموعه‌ای از اجزا جانمایی یک مفهوم عقلی می‌شود) و این بدان معنا نیست که ما به معنای نهایی بیت یا مصرع رسیده‌ایم. همین که از معنای قطعی سخن بگوییم تصویر را از محور هم‌نشینی و جانمایی آن و از بافت جدا کرده‌ایم. فتوحی در جایی دیگر و به شیوه‌ای دیگر به این قطعیت تصویر دامن زده است: «در سبک واقع‌گرا واژه‌ای ارزش بیشتر دارد که تصویر فیزیکی روشن و قطعی به خواننده ارائه دهد» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۵۱). این در حالی است که هیچ تصویر قطعی حتی در واقع‌گرا ترین آثار هم وجود ندارد؛ زیرا این باور ماست که می‌پذیرد این تصویر واقعی و روشن است و در هاله‌ای از ابهام نیست. نکته در همین «پذیرفتن باور ما» است. در آثار واقع‌گرا که به تعبیر افلاطونی آن، محاکاتی است از این جهان، با فاصله گرفتن از حقیقت معلوم می‌شود که این تصویر قطعی نیست؛ بلکه فقط سایه‌ای است از آنچه در جهان عینی وجود دارد. از سوی دیگر به تعبیر ارسطویی که اثر هنری را بازآفرینی جهان می‌داند، در این بازآفرینی نیز تصویر قطعی وجود ندارد. اثر ادبی واقعیت و جهان خاص خود را می‌سازد که در آن، امر قطعی به مثابه رسیدن به حقیقت دانسته می‌شود. حال آنکه همیشه بخشی از حقیقت پنهان است. در این واقعیت خاصی که می‌آفریند، ذهن ما می‌پذیرد که این واقعیت است یا نه و نویسنده برای رسیدن به چنین هدفی از شگرد باورپذیری استفاده می‌کند. اگر تصویری قطعی وجود می‌داشت، دیگر نیازی به باورپذیری نبود. حتی اگر فرض کنیم در جهان بیرون از متن، تصویری قطعی وجود دارد، باز هم با انتقال آن به جهان متن، قطعیت آن را تقلیل داده‌ایم و آن را از جهانی دیگر آورده‌ایم؛ خواه آن را بازتاب جهان عینی بدانیم، خواه بازآفریننده جهان عینی. می‌توان گفت با توجه به آنکه همیشه بخشی از حقیقت غایب است، تصویر قطعی وجود ندارد و همیشه بخشی از تصویر نیز در نقش بخشی از حقیقت و در ارتباط با کل، غایب است (البته اگر تصویر را مستقل از معنا و جدا از متن در نظر نگیریم).

**۲-۲** فتوحی برای هر کلمه حسی چهار جنبه در نظر گرفته است: «شیء (مصدق خارجی)، دال یا نشانه (نام)، عکس ذهنی (ایماژ)، مفهوم» (همان: ۴۹). اطلاق واژه «نشانه» بر «دال» کاربرد و کارکردی اشتباه است. مجموع دال، مدلول و مصداق با هم نشانه را می‌سازد. دال بر لفظ اطلاق می‌شود و مدلول بر معنی و هیچ‌کدام به تنهایی نشانه نیستند.

**۲-۳** از آنجا که سوسور به دال و مدلول باور دارد و این دو همواره با هم هستند، می‌توان گفت هر لفظی معنایی دارد و لفظی بی‌معنی وجود ندارد. در واقع چیزی به نام بی‌معنایی وجود ندارد؛ این در حالی است که فتوحی به صراحت از بی‌معنایی سخن می‌گوید: «در دیوان عرفی شیرازی، طالب آملی، بیدل دهلوی، اسیر اصفهانی و... تصویرهای اتفاقی و بعضاً بی‌معنی بسامد بالایی دارد» (همان: ۶۲). وقتی فتوحی در باب تصویر اتفاقی می‌گوید: تن به یک معنی واحد نمی‌دهد (همان: ۶۱)، منظور او امکان تأویل‌پذیری است و زمانی که از معنا سخن می‌گوید، مقصودش همان مدلول در نظر سوسور است. سخن فتوحی در باب بی‌معنایی تصویر اتفاقی با نظر ایشان متناقض است که تصویر اتفاقی را تأویل‌پذیر دانسته‌اند؛ همچنین طبق نظر سوسور برای هر نشانه، یک دال و یک مدلول داریم که نشان می‌دهد هر چیزی که در قالب زبان باشد، بی‌معنی نیست. اگر منظورشان از بی‌معنایی غیاب معنا باشد، غیاب معنا (معناها کامل نیستند، پایان‌ناپذیرند) با بی‌معنایی یکی نیست.

نکته مهم توجه به واژه «اتفاقی» است. همیشه هر لفظی که از دهان فرد خارج می‌شود، اتفاقی نیست و حاصل موقعیت ناخودآگاه اوست. سخنی اتفاقی وجود ندارد. «ناخودآگاه جایگاه کشش‌های فطری، تمایلات و خاطرات سرکوب‌شده و

بنیادی‌ترین و ابتدایی‌ترین بخش از دستگاه روانی انسان است. این نظام، مسائل و رویدادها را به همان شکلی که واقع می‌شوند در خود ثبت کرده و توان فعلیت‌بخشیدن آنها را در قالب کلام و قابلیت‌های بیانگرانه ندارد؛ نه قواعد منطقی و خردمندانه در این نظام راه دارند و نه نظم زمانی؛ ادراکات عالم ناخودآگاه حتی از قابلیت نفی یا تشکیک نیز برخوردار نیست» (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۷). با این توضیح می‌توان گفت ناخودآگاه بستری است که هرچه از زبان ما خارج می‌شود، به‌نوعی با آن در ارتباط است و اتفاقی نیست. از سوی دیگر وقتی در هر نشانه، دال و مدلولی داریم، در چینش نشانه‌ها و قرارگرفتن آنها در محور طولی و عرضی حتماً معنایی به ذهن متبادر می‌شود و اینگونه نیست که بی‌معنی باشد. شاید نامفهوم و گنگ باشد؛ اما حتماً معنایی دارد؛ زیرا نمی‌توان حضور ناخودآگاه را انکار کرد (چرا شاعر واژه خاص برمی‌گزیند؟) و همواره هر دالی مدلولی دارد. مثالی که فتوحی در ادامه بحث خود درباب تصویر اتفاقی می‌آورد، بیتی از عرفی شیرازی است: «خون می‌چکد ز عقل و جنون جوش می‌زند/ امید در میانه خون جوش می‌زند» (به نقل از فتوحی، ۱۳۹۸: ۶۲). فتوحی معتقد است «چکیدن خون از عقل، جوش زدن جنون، جوش زدن امید در میانه خون» ادعایی محال است. شاعر در پی اثبات اندیشه‌ای نیست؛ بلکه یک‌باره حالتی بر زبانش می‌جوشد» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۶۲). «خون چکیدن از عقل» کنایه ایما از مردن عقل است و خون‌چکیدن علت مرگ است. حال وقتی عقل بمیرد، جنون اوج می‌گیرد؛ چنانکه در ادامه مصرع می‌گوید: «جنون جوش می‌زند»؛ شاعر واژه جوش را در تناسب با واژه خون آورده است تا جوشیدن خون را نیز به ذهن تداعی کند. در مصرع دوم نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد این است که شاعر در محور هم‌نشینی به جابه‌جایی عناصر دست زده است و جای واژه امید و خون عوض شده است. یعنی به جای آنکه شاعر بگوید «خون در میانه امید جوش می‌زند»، گفته است «امید در میانه خون جوش می‌زند». این پارادوکس ایجادشده که حاصل اسناد اجزای جمله است، با هدف اغراق بیشتر صورت گرفته است. به عبارتی شاعر خواسته است صورت اولیه را اغراق بیشتری ببخشد؛ برای همین به این جابه‌جایی در محور هم‌نشینی دست زده است. حال می‌توان گفت امیدی وجود ندارد؛ زیرا خون در میانه امید جوش می‌زند و امید هم مرده است. این تکمیل‌کننده معنای مصراع اول است؛ کسی که جنون دارد، امید هم ندارد. چگونه می‌توان گفت این بیت در پی اثبات اندیشه‌ای نیست؟ درحالی که شاعر از مرگ عقل و مرگ امید سخن می‌گوید و نوعی مرگ‌اندیشی بر فضای شعر حاکم است. حال آنکه فتوحی معتقد است این بیت یک شاهدمثال از تصویر اتفاقی است که در پی اثبات اندیشه‌ای نیست.

۲-۴ فتوحی زمانی از شاعر بی‌سبک حرف می‌زند که معتقد است: «شاعری که فاقد خلاقیت است، درواقع فاقد شور و نگرش است؛ از این رو تصویرهای کلیشه‌ای و رایج را به کار می‌گیرد، اشعارش یک‌دست نیست و به‌دشواری می‌توان نگرشی مسلط و ناخودآگاهی جهتدار در ژرفنای اشعارش یافت و در یک کلام چنین شاعری سبک ندارد» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۸۰). درواقع با توجه به گزاره‌های فوق نگرش مسلط را یکی از عوامل قطعی سبک می‌داند که اگر آن نگرش مسلط نباشد، شاعر بی‌سبک است. نگارندگان دو پاسخ برای نادرستی دیدگاه پیشرو دارند: الف) نخست آنکه اگر شاعری در هر شعر از دریچه‌ای به هستی نگاه کند، طبیعتاً نگرش‌های متقابل بسیاری در شعر او هم حضور خواهد داشت؛ در این صورت با توجه به سخن فتوحی باید بگوییم که این شاعر - مثلاً شاعری سبک هندی که غالباً نگرش‌های متضادی در یک مضمون در شعرشان یافت می‌شود - بدون سبک است؛ اما اینگونه نیست. همین قائل‌بودن به دیدگاه‌های مختلف و نگرش‌های متضاد و غیریک‌دست نیز خود نوعی سبک شخصی است. شاعر نمی‌خواهد خود را تکرار کند و هر بار از دریچه‌ای به موضوعات نگاه می‌کند؛ ب) فرض می‌کنیم نظر فتوحی درباب نگرش کلی و تعیین سبک به‌وسیله این عنصر درست باشد. در این صورت چگونه شفیعی کدکنی را هم ایمازیست (همان: ۴۱۳) هم سمبولیست (همان: ۲۴۵) هم اسطوره‌آفرین (همان: ۲۹۴) می‌داند؟ اگر قائل به یک نگرش کلی باشیم طبیعی است که شفیعی کدکنی را باید در یکی از این سه شیوه قرار دهیم، نه آنکه در هر فصل نام شفیعی کدکنی را بیاوریم و بدون هیچ اثبات، تطبیق و مقایسه از پیش انجام‌شده بگوییم: «شفیعی کدکنی آنجا که به تصویر روی

می‌آورد یک تصویر گرای موفق است. روشنی، عربانی و صراحت، کوتاهی و فشردگی در توصیف‌های او جلوه‌های خاصی به سبکش می‌بخشد» (همان: ۴۱۳). یعنی اذعان می‌دارد شفیعی ایماژیست است. از سوی دیگر نگارنده کتاب بلاغت تصویر با تکرار بیش از حد نام شفیعی کدکنی این تصور را به خواننده القا می‌کند که شفیعی کدکنی در قیاس با دیگر شاعران وجه‌های برتر دارد. حال آنکه از تصویر گرایانی که جریان‌ساز بوده‌اند حتی در فصل مربوط هم سخن نگفته است. از شاعرانی مانند یدالله رؤیایی، بیژن الهی، بهرام اردبیلی، پرویز اسلامپور که تصاویر شعری‌شان شباهت‌های بسیاری با تصاویر سورئالیستی دارد. حال آنکه با تصاویر سورئالیستی تفاوت‌هایی هم دارند. باید اشاره کرد که اگر به نگرش کلی معتقد باشیم، مجبوریم شعر یک شاعر را به نگرشی خاص تقلیل دهیم و بسیاری از دیدگاه‌های او و شیوه دیدن او را به هستی نینیم. تضاد در کار فتوحی اینجا آشکار می‌شود. ایشان در باب شفیعی کدکنی به این تقلیل تن نداده‌اند؛ اما خود آشکارا از نگرش کلی می‌گوید.

۵-۲ فتوحی در توضیح و تبیین مؤلفه‌های کلاسیسم معتقد است که تصویر در خدمت معناست (همان: ۸۹) و به نوعی به اصل بودن معنا و فرع بودن تصویر اشاره می‌کند؛ اما در جایی دیگر عکس این مسئله را بیان می‌کند: «هنر سنتی اساساً بر نظریه محاکات استوار است و به صورت، عنایت بیشتری دارد تا معنا» (همان: ۹۶).

۶-۲ در قیاس اسطوره و شعر نوشته است: «اسطوره و شعر بسیار به هم نزدیک‌اند؛ یکی از آن‌رو که هر دو دنیای آفرینش‌های تخیلی‌اند و دیگر هر دو زبان غیراستدلالی و تصویری را به کار می‌گیرند» (همان: ۲۷۹). در دلایلی که برای این شباهت می‌آورد، باید شک کرد؛ زیرا شعر نیز استدلال می‌کند؛ اما استدلال شعر عقلی و منطقی نیست؛ بلکه از راه تمثیل استدلال می‌کند. از سوی دیگر می‌توان انواع دیگر استدلال را در شعر نام برد؛ یکی از این انواع استدلال در جملات استفهام انکاری و استفهام تقریری نهفته است؛ یعنی در هر دو نوع استفهام، از این راه که معلوم است خواننده چه پاسخی باید بدهد، استدلال صورت می‌گیرد؛ یعنی از راه همین اجبار کردن خواننده به دادن پاسخی از پیش معلوم، به نوعی استدلال می‌کند؛ البته این نوع استدلال غیرمنطقی است. از سوی دیگر اسطوره با داستان شباهت بیشتری دارد تا شعر؛ حتی در تعاریفی که از اسطوره ارائه شده است بر عنصر روایت بسیار تأکید کرده‌اند و روایت یکی از مؤلفه‌های مهم داستان است.

۷-۲ فتوحی در برخورد با برخی از تصاویر، آنها را دو تصویر مجزا تصور کرده است؛ مثلاً «رند» حافظ را در فصل سمبولیسم «نماد» دانسته و در فصل اسطوره «اسطوره» دانسته است. فتوحی روشن نمی‌کند که شب در اشعار نیما اسطوره است یا نماد یا هر دو؟ نگارندگان این سطور با توجه به زمینه و بافت سخن یک عنصر زبانی را که می‌تواند دو یا چند تصویر را در بر بگیرد، تداخل بلاغی نامیده‌اند.

۸-۲ فتوحی درباره شعر سهراب سپهری معتقد است که گاه «نسبت دادن صفت هر امری به هر پدیده‌ای آزادانه و بدون هیچ توجیهی صورت می‌گیرد: گمنامی نمناک علف؛ شیهه پاک حقیقت؛ موسیقی غمناک بلوغ» (همان: ۳۸۷-۳۸۶). این نگاه به شعر سهراب را پیش از این شفیعی کدکنی در موسیقی شعر می‌بینیم؛ وی در آنجا، نوع تصویرهای شعر سهراب را «جدول ضربی» نامیده است. هادی طیبه و مریم ساکی در مقاله‌ای با عنوان «نقدی بر نظریه شعر جدول ضربی شفیعی کدکنی» از دو سو این نوع نگاه را رد کرده‌اند؛ نخست آنکه شفیعی کدکنی معتقد است انتخاب این واژه‌ها اتفاقی است و استعاره‌های تصادفی به دست می‌دهد؛ حال آنکه هیچ چیز تصادفی نیست و هر چیز که به زبان درمی‌آید، برخاسته از ناخودآگاه آدمی است. از سوی دیگر با کشف روابط میان نشانه‌ها و تناسب و تناظر میان نشانه‌ها نشان داده است که مثال‌هایی که شفیعی کدکنی می‌آورد، همه دارای روابط درونی هستند؛ اما در باب این سطور که فتوحی از سهراب می‌آورد و معتقد است بدون توجیهی، واژه‌ها کنار هم قرار گرفته‌اند، باید گفت، چرا فقط یک سطر از آن شعر را بیرون کشیده است؟ آیا ایشان معتقد است که تصویر را جدا از زمینه و ساختار شعر می‌بیند؟ از آنجا که ممکن است هر واژه در این ترکیب‌ها سطری دیگر را توجیه کند، لازم است به یک بند از شعر سهراب رجوع کرد: «من صدای قدم خواهش را می‌شنوم / و صدای، پای قانونی خون را در رگ /

ضربان سحر چاه کبوترها/ تپش قلب شب آدینه/ جریان گل میخک در فکر/ شیهه پاک حقیقت از دور» (سپهری، ۱۳۹۸: ۱۶۸). آنچه شاعر می‌شنود صدایی از دل رستگاری است. بدون دیدن سطرهای قبلی آمدن واژه شیهه بدون توجه به نظر می‌آید. فتوحی فقط صرفاً در محور عرضی شعر سیر کرده است. در «شعر صدای پای آب» صدا یک موتیف است که دیگر تصاویر از آغاز تا پایان پیرامون آن می‌چرخند. حال اگر بگوییم چرا واژه شیهه را به کار برده است؟ باید گفت، در زبان عادی، شیهه صدای اسب را به ذهن تداعی می‌کند و در این شعر شاعر نوعی از صدا را انتخاب می‌کند که دویدن اسب را با واژگان ضربان و قدم به ذهن تداعی کند. از سوی دیگر می‌خواهد نوعی حرکت در آن نهفته باشد؛ زیرا در سطر قبل، از شنیدن صدای پای قانونی خون می‌گوید (خون نیز با قانون و طبیعت خاص خود در رگ‌ها جریان دارد)، واژگان پا، ضربان، قدم، تپش و جریان همه‌وهمه دارای نوعی حرکت و تداوم هستند. شاعر شیهه را به کار می‌گیرد تا با تداعی کردن اسب، حرکت و دویدن آن را نیز در پیش چشم مخاطب خود قرار دهد. حقیقتی که شاعر آن را می‌طلبد، پاک است و مانند اسبی است که از دور صدای شیهه او به گوش می‌رسد و این با همان تداعی کردن دویدن اسب نیز در ارتباط است. از سوی نجابت و پاکی اسب که سهراب در جایی دیگر از آن سخن می‌گوید، با آن شیهه حقیقت ارتباط برقرار می‌کند؛ زیرا به حقیقت یک ویژگی اسب، یعنی شیهه بخشیده شده است و چون اسب نجیب است، حقیقت نیز به تبعیت از اسب باید پاک باشد. حتی اگر فرض کنیم در این سطرهای سهراب، واژه‌ها بدون هیچ توجیهی کنار هم قرار گرفته‌اند، باز هم لازم است یک بند یا کل شعر بیاید تا تصویرها در ارتباط باهم بررسی شوند، نه به صورت جداگانه و مستقل.

۹-۲ فتوحی در فصل ایماژیسم، شعری از نادر نادرپور آورده و درباب آن چنین نوشته است: «اشیا در فضای شعر رمانتیک، سایه‌وار و کدر تصویر می‌شوند؛ اما تصویرهای نادرپور صریح و روشن‌اند: تاج خروس‌های سحر را بریده‌اند/ در خاک کرده‌اند/ از خاک رسته خرمن انبوه لاله‌ها» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۴۱۲). این درست است که نادرپور شاعری تصویرگراست، اما دست‌کم در این نمونه، تصویرها صریح و روشن نیستند؛ به عبارتی تصویر ایماژیستی بر چیزی دیگر جز خودش دلالت نمی‌کند؛ اما این شعر نادرپور اینگونه نیست؛ زیرا لاله دیگر آن لاله در طبیعت نیست. تاج خروس سحر هم تاج خروس نیست؛ بلکه استعاره از خورشید است و در معنی دیگری آمده است. حال وقتی این تاج خروس‌ها را بریده‌اند، نوعی خفقان را به ذهن تداعی می‌کند. لاله‌ها هم نماد شهیدانی‌اند که در این فضای خفقان، از خاک سر برآورده‌اند.

۱۰-۲ در فصل شعر بی‌تصویر، اغلب نمونه‌های فتوحی تصویر دارد؛ مثلاً این رباعی خیام: «افلاک که جز غم نفرزیند دگر/ بنهند یکی تا بر باینند دگر/ ناآمدگان اگر بدانند که ما/ از دهر چه می‌کشیم نایند دگر» (به نقل از فتوحی، ۱۳۹۸: ۴۲۱). در این رباعی خیام، تصویر اسطوره دهر آمده است. شمیسا در فرهنگ اشارات می‌نویسد: «افلاک جاودانی هستند و برخی افلاک را صاحب رأی و خرد می‌دانستند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۸). تصویر اسطوره دهر و افلاک که از خود اراده داشته‌اند، نشان از روایتی می‌دهد که مردمان گذشته بدان اعتقاد داشته‌اند و امروز به آن باوری نداریم. شمیسا در تعریف اسطوره به این نکته در تعریف اسطوره توجه کرده است: «اسطوره داستانی است که در اعصار قدیم برای بشر باستانی معنایی حقیقی داشته است؛ ولی امروزه در معنای لفظی و اولیه خود حقیقت محسوب نمی‌شود و بشر امروزی بدان باور ندارد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۴۱). تصویر اسطوره فلک که از خود اراده دارد و باعث افزودن غم می‌شود، در این رباعی خیام وجود دارد. در این بیت سعدی نیز که در فصل شعر بی‌تصویر آمده است، تصویر وجود دارد: «دل و جانم به تو مشغول و نظر در چپ و راست/ تا نگویند حریفان که تو منظور منی» (به نقل از فتوحی، ۱۳۹۸: ۴۲۳). نکته اینجاست که تصویر آنقدر مبتذل و تکراری است که دیده نمی‌شود. دل‌مشغولی چنانکه در فرهنگ کنایات آمده، کنایه است و به «ویژگی آنکه سخت در اندیشه چیزی است یا درباره امری نگرانی و اشتغال ذهنی دارد» (انوری، ۱۳۸۳: ۷۰۶)، اشاره می‌کند. یا در این رباعی خیام: «در دایره‌ای کامدن و رفتن ماست/ او را نه نهایت نه بدایت پیداست/ کس می‌نزد دمی در این معنی راست/ کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست» (به نقل از



فتوحی، ۱۳۹۸: ۴۲۱)، در این بیت نیز تصویر وجود دارد. رفتن و آمدن ما به دایره‌ای تشبیه شده است و تشبیه مضموم در مصراع اول وجود دارد. از سوی دیگر می‌توان گفت دایره استعاره از هستی ماست. هستی ما مانند دایره‌ای است که در آن نبودیم، می‌آییم و می‌رویم. در بیت دوم نیز دم مجاز از سخن به علاقهٔ علت و معلول و ذکر علت و ارادهٔ معلول است. در نمونه‌ای دیگر که از سعدی نقل می‌کند: «دشنام همی‌دهی به سعدی / من با دو لب تو کار دارم» (همان: ۴۲۴)، با توجه به ارتباط بین دشنام که نوعی سخن گفتن با لب است که علت سخن گفتن است، لب یک ایهام تناسب ایجاد می‌کند؛ یک بار به معنای سخن که معنای دور است و یک بار در معنای خود لب است. اگر معنای دور را در نظر بگیریم مجاز به علاقهٔ علت و معلول خواهد بود. پس این بیت نیز تصویر دارد.

واقفیت این است که ما باید این سخن یدالله رؤیایی را بپذیریم که «شعر بی‌تصویر شعر کم‌ارتفاعی است» (رؤیایی، ۱۳۹۷: ۱۵۱)؛ از دو جهت یکی آنکه گوینده به‌جای آنکه نشان بدهد، دارد حرف می‌زند. در این حرف‌زدن نمی‌توان چیزی را در ذهن خود مانند «عکس» مجسم کرد و تأثیر ماندگاری شعر بر ذهن کمتر خواهد بود. از سوی دیگر، زیبایی این نوع کلام مبتنی بر چند بار خواندن است؛ یعنی اگر ده بار آن بیت را بخوانیم، زیبایی‌اش را از دست می‌دهد؛ زیرا سطحی است و عمق ندارد؛ مثلاً این بیت که فتوحی از سعدی نقل می‌کند: «رفتی و نمی‌شوی فراموش / می‌آیی و می‌روم من از هوش» (به نقل از فتوحی، ۱۳۹۸: ۴۲۶) نمی‌توان گفت شعر و بی‌تصویر است؛ بلکه نظم است. حتی رؤیایی نیز به این نکته توجه داشته است و نمی‌گوید بدون تصویر شعر به وجود نمی‌آید؛ بلکه می‌گوید کم‌ارتفاع است و ارتفاع در نظر او همان حجم و فاصلهٔ میان سطرهاست که با پرشی ناگهانی، گاه با حذف و ساینده زیاد ممکن می‌شود. این ارتفاع را خواننده با نشانه‌ها و تصاویر موجود در متن پر می‌کند. با توجه به آنکه رؤیایی خود تصویرگراست و نظریات بسیاری در این زمینه دارد، لازم بود که حداقل یک بار از او در کتاب بلاغت تصویر یاد می‌شد. حداقل در فصل «شعر بی‌تصویر» از نظریهٔ او یاد می‌شد؛ از آن جهت که در میان شاعران معاصر فقط اوست که در این باب نظری ارائه کرده است.

### ۳- نتیجه‌گیری

در بلاغت مدرن اعتقاد به معنای قطعی، یکه و نهایی نادرست تلقی می‌شود. در متن ادبی هرگاه بخواهیم یک سطر ادبی را به نثر روان برگردانیم، بسیاری از خاصیت‌های معنایی متن قبل از دست می‌رود و هرگز نمی‌توان به‌طور کامل به آن چیزی رسید که در سطر ادبی آمده است. دربارهٔ مسئلهٔ معنا همچنان که هرگز کامل نمی‌شود و همواره «غایب» است، این تلقی نادرست برای برخی از منتقدان پیش می‌آید که منظور از غیاب معنا «بی‌معنایی» است. حال آنکه بی‌معنایی وجود ندارد و در نظر سوسور همواره با هر دالی مدلولی وجود دارد. فتوحی، هم از معنای قطعی و هم از بی‌معنایی سخن گفته است و این تلقی نادرستی از معناست؛ به‌ویژه در انتقال آن به تصویر. در کلاسیسم، معنا در خدمت تصویر قرار می‌گیرد و در شعر مدرن غالباً نمی‌توان آنها را از هم جدا کرد و به‌هم آمیخته و ممزوج‌اند. فتوحی معتقد است شاعری که دارای یک نگرش کلی نیست، شاعری بی‌سبک است و این نشان می‌دهد که در نگاه ایشان نگرش کلی مؤلفهٔ اصلی و تعیین‌کننده است؛ حال آنکه ممکن است شاعری در شعرهایش پیوسته با تغییر زاویهٔ دید از دریچه‌های متفاوت به هستی نگاه کند. برای چنین شاعری «ناپایداری» و «تغییر»، عنصر اساسی شعر اوست و سبکش نیز براساس همین دو عنصر شکل گرفته است و نمی‌توان گفت شاعری بی‌سبک است. برخی از نمونه‌های شعری که فتوحی در فصل شعر بی‌تصویر ذکر می‌کند، دارای تصویر هستند و باید به این نکته توجه کرد بسیاری از این ابیات بی‌تصویر با قرارگرفتن در ساختار شعر و زمینه‌ای که دارند، به شعر تبدیل می‌شوند نه به‌تنهایی. همچنان که درست نیست یک تصویر را مستقل از ساختار و به‌تنهایی بررسی کرد، درست نیست یک بیت را به‌تنهایی بررسی کرد و باید آن بیت در ارتباط با سایر ابیات و در ساحت مکالمه‌ای بررسی شود. در آن ساحت بسیاری از این ابیاتی که نظم به چشم می‌آیند، به شعر تبدیل می‌شوند.

## منابع

۱. احمدی، بابک (۱۴۰۰). ساختار و تأویل متن، چاپ بیست و دوم، تهران: مرکز.
۲. انوری، حسن (۱۳۸۳). فرهنگ کنایات سخن، ۲ ج، تهران: سخن.
۳. رؤیایی، یدالله (۱۳۹۷). از سکوی سرخ، چاپ سوم، تهران: نگاه.
۴. سپهری، سهراب (۱۳۹۸). هشت کتاب، چاپ دوم، تهران: مبین اندیشه.
۵. شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). فرهنگ اشارات، ۲ ج، تهران: میترا.
۶. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱). بیان، چاپ نهم، تهران: فردوس.
۷. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۸). بلاغت تصویر، چاپ ششم، تهران: سخن.
۸. فرخزاد، فروغ (۱۳۸۴). دیوان فروغ فرخزاد، تهران: نشر طلایه.
۹. محسنی، محمدرضا (۱۳۸۶). «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه»، پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۳۸، ۸۵-۹۸.
۱۰. نظامی گنجوی (۱۳۸۹). لیلی و مجنون، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران: نشر بدرقه جاویدان.
۱۱. نادرپور، نادر (۱۳۴۵). از آسمان تا ریسمان، تهران: مروارید.