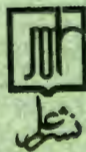


صور خیال در نظریه جرجانی

کمال ابوالدیب

ترجمه فرزانه سجودی ♦ فرهاد ساسانی





ISBN 978-964-224-537-6



www.elmpub.com

۳۲۵۰۰ تومان



صور خیال در نظریه جرجانی

کمال ابوادیب

ترجمه فرزانه سجودی - فرهاد ساسانی

سر شناسه	ابودیپ، کمال / Abu Dib , Kamal
عنوان و نام پدیدآور	صور خیال در نظریه جرجانی / کمال ابودیپ، ترجمه فرزانه سجودی فرهاد ساسانی.
مشخصات نشر	تهران: نشر علم، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری	۴۹۶ ص.
شابک	978 - 964 - 224 - 537 - 6
وضعیت فهرست‌نویسی	فیپا.
پادداشت	چاپ قبلی: گسترش هنر: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، ۱۳۸۳.
موضوع	جرجانی، عبدالقاهر بن عبدالرحمن، ۴۷۱ ق. -- نقد و تفسیر
موضوع	صور خیال
شناسه افزوده	سجودی، فرزانه
شناسه افزوده	ساسانی، فرهاد
رده‌بندی کنگره	۱۳۹۳ ۲ الف ۸ ی / PJA ۳۹۱۵
رده‌بندی دیوبی	۸۹۲ / ۷۱۳۴
شماره کتابشناسی ملی	۳۶۰۸۱۴۷



نسخه

صور خیال در نظریه جرجانی

کمال ابودیپ

چاپ اول: ۱۳۹۴

تیراژ: ۵۵۰ نسخه

لیتوگرافی: صدف ۸۸۸۳۰۵۳۳

چاپ و صحافی: رامین

ناشر: نشر علم

خیابان انقلاب - خیابان دوازدهم فروردین - خیابان شهدای ژاندارمری

بن بست گرانفر پلاک ۴ تلفن: ۶۶۴۱۲۳۵۸

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

شابک ۶ - ۵۳۷ - ۲۲۴ - ۹۶۴ - ۹۷۸

فهرست

یادداشت مترجمان

یادداشت سرویراستار

دیباچه

نکاتی در مورد ترجمه نقل قول‌ها و اصطلاحات عربی

آوانویسی

تاریخ‌ها

یادداشتی بر زندگینامه عبدالقاهر جرجانی

مقدمه

فصل ۱- نظریه جرجانی در باب ساخت (نظم)

ساختار کلام ادبی: واژه و بافت

صورت معنی (صورت المعنی): صورت و محتوا در شعر

تصویرپردازی، عنصری از ساخت

فصل ۲- ماهیت و کارکرد صور خیال شعری

شباهت، مبنای تصویرپردازی

ماهیت حس‌انگیز صور خیال

تصویرپردازی و آرایه‌بندی

فصل ۳- ماهیت وجه شبه

انواع وجه شبه

دو عامل تعیین کننده غرابت و دیریابی وجه شبه

بررسی بیش تر تفصیل

تحلیل بیشتر شباهت بصری

پیوند پنهان در تصویرپردازی نمادگرایانه

تفصیل و شعر شاعران تصویرگرا

فصل ۴- روابط بین دو جزء ۱ و صور خیال

صورت های تصویرپردازی به مثابه فعالیت های خیال

فصل ۵- نظریه استعاره

روابط دخیل در انتقال

برخی طبقه بندی های مدرن از روابط انتقال

طبقه بندی استعاره

طبقه بندی جرجانی از استعاره در ارتباط با برخی طبقه بندی های مدرن استعاره

مسئله استعاره مستعمل

فصل ۶- رویکرد زبان شناختی به صور خیال

بررسی زبان شناختی تمثیل

الگوهای زبانی تشبیه

فصل ۷- رویکرد روان شناختی به صور خیال

ماهیت و نقش آفرینش تخیلی در شعر

برداشت جرجانی از تخیل

پویایی های آفرینش صور خیال

تحلیل روان‌شناختی صور خیال

اصول روان‌شناختی تفصیل

کارکرد روان‌شناختی و کارکرد ارتباط حسی تصویر

صور خیال و وحدت اندامور

فصل ۸- رابطه جرجانی با پیشینیانش با اشاره‌ای خاص به آثار ارسطو

کتابنامه

نام‌نامه

یادداشت مترجمان

بیش از ۹۲۰ سال از درگذشت عبدالرحمان عبدالقاهر جرجانی می‌گذرد. تاریخ تولد این قرآن‌شناس و متخصص نقد ادبی و شاید بتوان گفت زبان‌شناس، به درستی مشخص نیست، اما به هر ترتیب، در سدهٔ پنجم هجری می‌زیسته است. با این که به لحاظ زمانی به حدود نه قرن پیش تعلق دارد، اما دیدگاه‌های او می‌تواند همچنان برای زبان‌شناسان، نشانه‌شناسان، منتقدان ادبی و هنری راه‌گشا باشد. افسوس که در ایران، مباحث نظری او کم‌تر مورد تأمل قرار گرفته است و در منابع دانشگاهی کم‌تر به آثار و دیدگاه‌هایش اشاره می‌شود. جرجانی دو کتاب تأثیرگذار به نام‌های *اسرار البلاغه* و *دلائل الاعجاز* دارد. *اسرار البلاغه* توسط جلیل تجلیل ترجمه شده و در انتشارات دانشگاه تهران در ۱۳۷۴ به چاپ رسیده است و *دلائل الاعجاز* را نیز سید محمد رادمنش به فارسی برگردانده و انتشارات آستان قدس رضوی آن را منتشر کرده است. کمال ابودیوب پژوهشی درخور توجه در زمینهٔ دیدگاه‌های جرجانی در حوزهٔ شعرشناسی انجام داده است، که ترجمهٔ فارسی آن اکنون در اختیار خوانندگان قرار دارد. نظریهٔ جرجانی در باب «تصویرپردازی شعری» یا «صور خیال در شعر» از اهمیت فراوانی برخوردار است که در این کتاب به تفصیل به آن پرداخته شده و دیدگاه‌های او با دیدگاه‌های اندیشمندان معاصر (اوایل سدهٔ بیستم تا دههٔ هشتاد میلادی) مقایسه شده است. در این ارتباط، پیش‌تر زنده یاد دکتر علی محمد حق‌شناس نیز مقاله‌ای از کمال ابودیوب را در زمینهٔ دیدگاه‌های بدیع جرجانی در باب استعاره ترجمه کرده است: «طبقه‌بندی استعارهٔ جرجانی، با اشارهٔ خاص به طبقه‌بندی استعارهٔ ارسطو»، در علی محمد حق‌شناس، *مقالات ادبی، زبان‌شناختی* (تهران:

انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰)، صص ۱۱۱-۶۵. باید اعتراف کرد نوشته کمال ابودیب گاه به زیاده‌گویی و تکرار می‌کشد؛ شاید اگر خودمان از ابتدا دست به نگارش چنین کتابی می‌زدیم، هم متنی روشن‌تر، با مثال‌هایی آشنا تر و نیز مباحثی نو تر حاصل می‌شد، و هم بخش زیادی از این کتاب کوتاه می‌شد. با این حال، شاید این زمینه‌ای باشد برای پژوهشی دقیق درباره جرجانی و صاحب‌نظرانی مانند او.

باید یادآور شد در ترجمه برخی نقل قول‌های مستقیم از جرجانی، سعی شد تا، در صورت امکان، ترجمه فارسی و نیز انگلیسی هردو لحاظ شود و گاه به صفحه‌های ترجمه فارسی *اسرارالبلاغه* نیز اشاره شود. اما بیش‌تر بر ترجمه انگلیسی تکیه شده است.

ذکر سه نکته در مورد ترجمه این کتاب ضروری می‌نماید. نخست این که در برخی موارد، آثاری که متعلق به کل فرهنگ و تمدن اسلامی و بویژه ایران است، از جمله آثار جرجانی (منسوب به گرگان) صرفاً به اعراب نسبت داده شده است. اگرچه زبان عربی زبان علمی-اسلامی دوران خاصی از تاریخ مسلمانان بوده است، اما ضرورتاً نویسندگان تمام آثاری که به زبان عربی نوشته شده‌اند، عرب نبوده‌اند. دوم این که در این کتاب، فراوان با دو واژه *image* و *imagery* برخورد می‌کنیم که کمال ابودیب از آنها در برابر «صوره» یا «صورت» و «تصویر» و «تصویرپردازی» استفاده کرده است. ما در این جا برای این که بررسی کار جرجانی از پیشینه تاریخی‌اش جدا نشود، از لفظ «صورِ خیال» و یا «صورِ خیال» استفاده کرده‌ایم؛ و برای این که با مطالعات امروزی بیگانه نباشیم، گاه لفظ‌های «تصویر» و «تصویرپردازی» را نیز به کار برده‌ایم. بخش‌هایی از این کتاب، یعنی یادداشتی بر زندگی عبدالقاهر جرجانی، فصل یکم و فصل هفتم، به ترتیب توسط مریم صابری‌پور، فرهاد ساسانی و فرزانه سجودی، پیشتر در شماره چهارم نیم سالانه *زیباشناخت* منتشر شده است. با توجه به اهمیت موضوع و طرح مباحث بنیادین در حوزه مطالعات ادبی و هنری، قرار شد کل کتاب ترجمه شود که حاصل آن مجموعه حاضر است. گفتنی است به جز «یادداشتی بر زندگی عبدالقاهر جرجانی» که توسط مریم صابری‌پور ترجمه شده و در این مجموعه نیز همان ترجمه آورده شده، مابقی بخش‌ها را ساسانی و سجودی به ترتیب زیر به فارسی برگردانده‌اند: «یادداشت

سروراستار»، «دیباچه»، «نکاتی درمورد ترجمه نقل قول‌ها و اصطلاحات عربی»، «مقدمه»، «فصل یکم: نظریه جرجانی درباب ساخت (نظم)»، «فصل دوم: ماهیت و کارکرد صور خیال شعری»، «فصل چهارم: روابط بین دو جزء صور خیال»، «فصل هشتم: رابطه جرجانی با پیشینیانش با اشاره‌ای خاص به آثار ارسطو» و کتاب‌نامه را ساسانی، و «فصل سوم: ماهیت وجه شبه»، «فصل پنجم: نظریه استعاره»، «فصل ششم: رویکردی زبان‌شناختی به صور خیال» و «فصل هفتم: رویکرد روان‌شناختی به صور خیال» را سجودی ترجمه کرده است. در پایان، لازم می‌دانیم از آقای آروین مهرگان که نسخه‌ای از کتاب را در اختیار ما قرار دادند و مشوق ما در ترجمه کتاب بودند، سپاسگزاری کنیم. همچنین از دیگر دوستانی که زحمت حروف‌چینی، اصلاح و بازخوانی متن این کتاب را پذیرفتند، سپاسگزاریم.

فرهاد ساسانی و فرزانه سجودی

یادداشت سرویراستار

امید است مجموعه رویکردهای ادبیات عرب فضای تازه‌ای برای شناخت و درک ادبیات اسلام از آغاز آن در سده نهم ه‍.ق تاکنون به وجود آورد. هدف این مجموعه معرفی برخی از بهترین آثار نویسندگان مسلمان به زبان انگلیسی و نیز ارائه پژوهش‌های نوین اندیشمندان عرب و نیز غیر عرب در مورد ادبیات عرب است.

نظریه‌پردازان ادبی اندکی در تاریخ اسلام مانند عبدالقاهر جرجانی [گرگانی] شایسته توجه‌اند. آغاز به کار این مجموعه با بررسی نظریه او درباره تصویرپردازی شعری به خوانندگان این فرصت را خواهد داد تا از طریق آشنایی با افکار یکی از بهترین منتقدان ادبی به نقد ادبی عربی نزدیک شوند. دیدگاه‌های جرجانی در مورد زبان شعر، ساختار شعری، و در کل تصویرپردازی و تجربه خلاقانه از سده پنجم ه‍.ق تاکنون، اساس مباحث نظری در ادبیات عربی بوده است؛ اگرچه همیشه آن را خوب نفهمیده‌اند.

ولی اهمیت کار او فراتر از مرزهای فرهنگ عربی است، زیرا در ارتباط با نظریه ادبی نوین نیز مهم به نظر می‌رسد. این پژوهش کوششی است برای آشکار کردن ژرفا و غنای اندیشه‌های جرجانی.

کمال ابودیب

دیباچه

کتاب حاضر ابتدا بخشی بود از رساله دکترای نگارنده در آکسفورد که از دو بخش تشکیل می‌شد. بخش نخست سنت نقد عربی را در ارتباط با تصویرپردازی شعری از آغاز تا تبلور آن در آثار ادبی معرفی می‌کند؛ در آغاز تصویرپردازی شعری در ارتباط با برخی تعبیرهای دینی و متافیزیکی بنیادین چون خدا و خیر و اختیار مطرح شده بود. بخش دوم کلاً به کار عبدالقاهر جرجانی و بویژه نظریه‌اش در مورد تصویربرداری یا صورت خیال می‌پردازد. علاقه من به این جنبه از کار جرجانی به این علت است که از این طریق پژوهش‌های پیشینیان او در زمینه صورت خیال را بررسی می‌کنم؛ مؤلفانی که به نظر می‌رسد برخی از آنها، با نوشته‌های ارسطو آشنا بوده یا تحت تأثیر آنها قرار گرفته باشند. بنابراین، و به منظور ارائه کامل‌ترین شرح ممکن از پیشینه کار جرجانی، لازم است جریان‌های عمده نقد ادبی و مطالعات بلاغت عربی، و تعامل مطالعات تصویرپردازی عربی و یونانی بررسی شود. چون چند فرضیه در ارتباط با تأثیرگذاری ارسطو بر مطالعات بلاغت عربی به طور اعم و جرجانی به طور اخص پیشنهاد و تا حد زیادی پذیرفته شده است، لازم بود کل این مسئله به تفصیل بررسی گردد. نتایج آن بررسی در یک فصل مستقل (فصل هشتم از کتاب کنونی) آمده است؛ در این فصل سعی بر آن است تا اندیشه‌های جرجانی با پیشینیانش و از جمله، جریان مهم متأثر از ارسطو ارتباط داده شود.

هنگام آماده سازی نسخه اولیه برای چاپ، به نظر رسید لازم است به دلایلی چند و بیش‌تر به لحاظ عملی، این کتاب به دو مجلد تقسیم شود. مجلد نخست تحلیل‌های

مربوط به تصویرپردازی در شعر عربی را تا پایان سده پنجم ه ق کامل تر بررسی می‌کند، و از این رو آثار ابن سنان خفاجی و ابن رشیق القیروانی را، که به دلیل هم عصر بودن آنها با جرجانی و نبودن هیچ مدرکی دال بر تماس جرجانی با آنها از پیشینه مطالعات اولیه حذف شده بودند، دربر می‌گیرد. بخش دوم، که کلاً به کار جرجانی و اندیشه‌های پیشینیانش می‌پردازد، به این علت فصل هشتم در کتاب دوم باقی ماند تا تعادل حفظ شود و این احساس را به وجود نیاورد که کار جرجانی کاملاً از همه کارهای پیش از او جداست، اگرچه ممکن است مستقیماً مبحث صور خیال در شعر مرتبط به نظر نرسد. بخش نخست به زودی با نام بررسی صور خیال در شعر عربی تا سده پنجم ه ق به چاپ خواهد رسید...

امیدوارم این مسئله که سپاسگزاری صرفاً به عرف و عادت تبدیل شده است به هیچ وجه مانع از بیان احساسات گرمی نشود که در ادامه نسبت به کسانی که عمیقاً از آنها سپاسگزار و ممنونم ابراز می‌کنم. استاد بیستون^۱ از دانشگاه آکسفورد از ابتدای شکل‌گیری این اثر به صورت رساله تا صورت کنونی اش به عنوان یک کتاب مستقل راهنمایم بودند. دانش، نقد انگیزه‌بخش و تیزبینی ایشان در کنار توجه و تشویق محبت‌آمیزشان برای شکل‌گیری این پژوهش بهترین فضای فکری را به وجود آورد. استاد جان کری^۲ نیز از آکسفورد، شناختم را از مسائل مرتبط با شعر انگلیسی سده هفتم پیش‌تر کردند، و همچنین پیشنهادها و انتقادهای مهمی ارائه کردند. افراد مختلفی بخش‌هایی از نسخه اصلی کار را خواندند و نکات ارزشمندی را تذکر دادند، که از جمله از استاد بونبکر^۳ از دانشگاه کالیفرنیا در لوس‌آنجلس یاد می‌کنم. از دوستان و همکاران فراوانی که به کارم علاقه نشان دادند، هیچ‌کس به اندازه امیل مألوف از دانشگاه لبنان در بیروت در به تحقیق رساندن این اثر مؤثر نبود.

به کسانی نیز که به انحاء مختلف کمک کردند بسیار مدیونم: والدین و همسر. بدون عشق و محبتی که بی‌دریغ بر من روا داشتند، و بدون نقد دل‌سوزانه و همدلانه و اصلاحات سبکی همسر، این اثر از مرحله یک طرح فراتر نمی‌رفت.

از دانشکده سنت جانِ آکسفورد که با اعطای بورسیه مالی و بورسیه پژوهش نوع دوم، به من فرصت این پژوهش را داد، و از خانم مارگارت پارناکوت^۱ که بداقبالی مسئولیت آماده سازی و حروف چینی نهایی را تحمل کردند، تشکر می کنم. همچنین در خاطرات سال هایی که برای کامل کردن این اثر طی شد، دانشجویانم در آکسفورد و دانشگاه پنسیلوانیا، که نکات تاریکی را در خلال بحث روشن کردند، جای ویژه ای دارند.

1. Margaret Parnacott

نکاتی در مورد ترجمه نقل قول‌ها و اصطلاح‌های عربی

در ترجمه نقل قول‌های عربی، سعی کرده‌ام تا حد امکان رنگ و بوی اصلی را بدون کاستن از وضوح معنایی آنها حفظ کنم. گاه این کار، بویژه در برگردان شعرها، ساختارهای انگلیسی غیرعادی به وجود آورده است. هنگامی که یک ساختار نحوی خاص در متن عربی اهمیت ویژه‌ای داشته، سعی کرده‌ام با خطر به وجود آمدن ترجمه‌ای ناویراسته، آن را در انگلیسی منعکس کنم. گاه عبارتی را ترجمه کرده‌ام اما سپس در جریان تحلیل برای روشن کردن نکته‌ای خاص از عبارت اصلی عربی استفاده کرده‌ام. ترجمه اصطلاح‌های اصلی دشواری فراوانی داشت؛ از این رو، خود اصطلاح‌های عربی را حفظ کردم. امیدوارم بافتی که در آن به کار رفته‌اند و تحلیل ویژگی‌هایشان معنای آنها را روشن و معین کرده باشد. با این وجود، شاید ارائه معادل‌های تقریبی برخی از اصطلاح‌های اصلی در این جا مفید باشد:

بلاغه [بلاغت]: توان بیان خود و برقراری ارتباط به شیوه‌ای مؤثر؛ رتوریک.

بیان: ابتدا مترادف بلاغت بوده است ولی سپس به طور اخص در اشاره به شاخه‌ای از مطالعات بلاغی، عمدتاً در ارتباط با صنایع ادبی به کار رفته است.

حقیقه [حقیقت]: کاربرد تحت‌اللفظی زبان در برابر مجاز که کاربرد غیر تحت‌اللفظی زبان است.

استعاره: متافور [استعاره]، ولی دقیقاً گونه‌ای از آن که فقط مبتنی بر شباهت یا قیاس است.

مجاز: انتقال؛ کاربرد غیر تحت‌اللفظی زبان.

معنا: معنا؛ و همچنین ویژگی، خصوصیت؛ در نتیجه معنوی به معنا مربوط نمی شود بلکه به خصایص روحانی یا غیر فیزیکی مربوط می شود.

نفس: خود؛ روح؛ روان؛ هستی درونی؛ جان؛ در نتیجه نفس می تواند در معنای نوینش معنایی روان شناختی داشته باشد. اگرچه معنای آن بیش تر معنای معنوی است.

تمثیل: تشبیهی مبتنی بر چند جمله؛ تشبیه بعید، پیچیده و غیر فیزیکی.

تشبیه: تشبیهی مبتنی بر ویژگی های فیزیکی؛ مقایسه ای ساده تر از تمثیل.

آوانویسی

[در متن انگلیسی] از (') برای همزه استفاده کرده ام و آن را در آغاز واژه هایی به کار برده ام که با واکه های ضمه (صدای اُ) یا کسره (صدای اِ) شروع می شوند، اما نه با فتحه (صدای آ). در واژه هایی که با همزه خفیف (همزه وصل) آغاز می شوند، از (') استفاده نکرده ام. ت پایانی (ة) در حالت اضافی حفظ شده و در حالت های دیگر حذف شده است (مثلاً حقیقه، و حقیقه الامر).

با توجه به بسامد زیاد واژه استعاره و صرفاً برای راحتی، همزه را آوانویسی نکرده ام. تمام ترجمه های آیه های قرآنی [به انگلیسی] از آبریری در *The Koran Interpreted* است، اما گاه در ترجمه او دست برده ام تا با نکته مورد نظر ارتباط بیش تری پیدا شود. ... اکثر واژه های عربی که با حرف تعریف معرفه آغاز می شوند، وقتی تنها به کار رفته اند، بدون الظاهر شده اند.

تاریخ ها

تاریخ های مربوط به اعراب یا نویسندگان عرب به هجری [قمری] و تقویم مسیحی داده شده است: نخست تاریخ هجری ذکر شده است. مثلاً جرجانی (۱۰۷۸/۴۱۷). تاریخ پس از نام اشخاص به تاریخ تولد آنها اشاره دارد، مگر به نکته دیگری اشاره شده باشد.

یادداشتی بر زندگی نامهٔ عبدالقاهر جرجانی

۱

معاصران و اخلاف بلافصل عبدالقاهر جرجانی، وی را یکی از برجسته‌ترین چهره‌های ادبی زمان خود می‌دانستند. شرح حال‌نویسان وی را بسیار ستوده و با احترام و تحسین فراوان از او یاد کرده‌اند. عبارت‌های «امام عربی»، «پیشوای دستورنویسان زمان خود»، «همه او را در زمان خودش به عنوان امام قبول داشتند» عباراتی است که در بیش‌تر زندگی‌نامه‌های او به کار رفته است. اما غیر از اظهاراتی اندک دربارهٔ پرهیزگاری، اخلاق‌گرایی، هجونامه‌هایش، دربارهٔ مردم و ارزش‌های زمانش و بی‌همتایی‌اش در نویسندگی، اطلاعات بسیار کمی دربارهٔ زندگی، شخصیت، تحصیلات و شاگردان^۱ او وجود دارد. جای تعجب است که در یکی از جامع‌ترین منابع در مورد «مردان فرهیخته» از او یاد نشده است. یاقوت در بخش زندگی‌نامه‌های مربوط به چهره‌های کم‌اهمیت‌تر، تنها اشاره کوتاهی به او می‌کند.^۲ ابن خلدون با این که از گریان، زادگاه عبدالقاهر جرجانی، و قاضی جرجانی^۳ - ظاهراً یکی از استادان عبدالقاهر - سخن به میان می‌آورد،

۱. به استثنای فرد شاخصی چون قفطی، که علی‌رغم تحسینش از دانش استادانهٔ جرجانی، از آثارش به‌خاطر کوتاه و مختصر بودن انتقاد کرده است؛ انتقادی که نشان می‌دهد شاید قفطی تنها با آثار مقدماتی جرجانی در مورد دستور آشنا بوده است. رک *اتباه الزّوأة علی‌اتباه النّحاة* (قاهره ۱۹۵۵)، ج ۲، ص ۱۸۸.

۲. اطلاعات ما در مورد شاگردانش بیشتر از استادان اوست. سه تن از شاگردان بانفوذش عبارت‌اند از: شعرشناس و مفسر شعر، خطیب تبریزی؛ دستورنویس، ابن زید فصیحی و دستورنویس و گردآورندهٔ آثار، ابن شجری؛ رک همان‌جا و تئس کُبری‌زاده، *مفتاح السعادة* (قاهره ۱۹۶۸)، ج ۱، ص ۲۱۸.

۳. رک *ارشاد الادیب*، به کوشش د.س. مارگولیت (لندن، ۱۹۳۱-۱۹۲۳)، ج ۱، صص ۸۰ و ۲۱۷؛ ج ۳، ص ۲۷؛ ج ۵، صص ۱۸۲ و ۴۱۸-۴۱۵؛ ج ۷، صص ۳ و ۲۸۶.

حتی اشاره‌ای کوتاه هم به خود جرجانی^۱ نمی‌کند. شاید عجیب باشد که در بیش‌تر گزارش‌ها، از جرجانی تنها با عنوان یک دست‌نویس تمجید کرده‌اند و گاه برخی از لقب‌های کلی و مبهم، مانند «ادیب» و «امام مُفتاً»^۲ را به او نسبت داده‌اند. تنها در گزارش‌های نسبتاً جدید است که وی را «من الائمة العربیه و البیان»^۳ (یکی از برجسته‌ترین استادان زبان عربی و بیان)، یا «عالم بالبالغه»^۴ (دانشمند علم بلاغت) توصیف کرده‌اند.

با توجه به این که هیچ‌کدام از شرح‌حال‌نویسان اولیه او از دو کتاب اصلی‌اش، *اسرارالبلاغه* و *دلایل‌الاعجاز* یاد نکرده‌اند، به نظر می‌رسد شهرت جرجانی به عنوان یک نظریه‌پرداز در علم بیان و شعر محدود به کسانی بوده است که در سنت بلاغت قرار می‌گرفتند. زمخشری ظاهراً نخستین کسی بود که اهمیت این بعد از کار او را تشخیص داد. اما شهرت واقعی‌اش به عنوان بنیانگذار «علوم» بیان و معانی (فصاحت و بلاغت و نحو)، با خلاصه «فخر رازی» و بازنگاری کار او آغاز شد و با تکیه سکاکی به این کار در مقام مبنایی برای *المفتاح* خود به اوج رسید. بعد از آن، شهرت جرجانی به منزله بنیانگذار این علم کاملاً دست‌نویسان را تحت‌الشعاع قرار داد و این امر تا زمان حال ادامه یافته است. وضع چنان تغییر کرد که شهرتش به عنوان یک دست‌نویس کم‌کم فراموش شد، مگر در تلاش ابراهیم مصطفی برای احیای روش او در دستور زبان و سبک‌شناسی.

۲

با وجود اختلافات متعدد بین تذکره‌نویسان جرجانی، امکان بازنویسی یک گزارش نسبتاً درست، اما مختصر، درباره زندگی او و آثارش وجود دارد. مثلاً با وجودی که یکی از شرح‌حال‌نویسانش نام عبدالقاهر را به او نسبت داده است، شکی نیست که نام او

۱. رک المقدمه، به کوشش ا. وافی (قاهره ۱۹۶۲)، صص ۱۲۶۷-۱۲۶۳؛ همچنین یادداشت وافی در مورد جرجانی ص ۱۲۶۵.

۲. ابن تغری بردی، *النجوم الظاهره*، ج ۵ (قاهره ۱۹۳۵)، ص ۱۰۸.

۳. خوانساری، *روضه الظاهره*، ج ۵ (فارسی؟ ۱۳۰۷/۱۸۸۹)، ص ۴۴۳.

۴. القفطی، منبع یاد شده.

ابوبکر عبدالقاهر بن عبدالرحمان جرجانی است.^۱ یکی از نویسندگان امروزی از او با نام «عبدالقاهر بن ایوب وابن عبدالرحمان» یاد می‌کند.^۲ تاریخ تولد او^۳ را هیچ‌کدام از تذکره‌نویسانش ثبت نکرده‌اند.^۴ مرگ وی یقیناً در سال ۴۷۱ ق / ۱۰۸۱ م اتفاق افتاده است، اگرچه توافق کاملی درباره این تاریخ وجود ندارد (برخی نویسندگان احتمال می‌دهند تاریخ وفات او سال ۴۷۴ ق / ۱۰۸۴ م باشد).^۵

طبق گفته همه زندگینامه‌نویسان، جرجانی تمام زندگی خود را در شهر خودش گرگان سپری کرد و برخلاف اغلب زبان‌شناسان و دستورنویسان مشهور تاریخ عرب، هرگز در جست و جوی دانش سفر نکرد.^۶ جالب‌تر این که آثار وی بسیار غنی است و این مسئله با توجه به این که گفته‌اند او تنها دو استاد داشته است، جالب‌تر می‌شود. گفته‌اند این دو استاد معروف، قاضی جرجانی و ابوالحسین محمد بن حسن فارسی^۷، برادرزاده دستورنویس مشهور، ابوعلی فارسی‌اند. در حالی که اغلب شرح حال‌نویسان عقیده دارند شخص دوم یقیناً یکی از استادان عبدالقاهر است، تنها یک نویسنده به نام یاقوت،

۱. رک ابن انباری، *نزهة الألباء* (بغداد ۱۲۹۴/۱۸۷۷)، ص ۲۴۸، مطمئناً این روایت اشتباهی بوده است که از طرف نویسنده یا ویراستار نزهة انجام گرفته است. روایت عبدالقاهر را همه شرح حال‌نویسان دیگر قبول دارند. یاقوت هر دو روایت را در کنار هم می‌آورد؛ رک «عبدالقاهر»، درج ۶، ص ۱۲۷، اما اغلب وی را عبدالقاهر می‌نامند.

۲. *دائرة المعارف البوسنیانی* (بیروت ۱۸۸۲)، ج ۶، ص ۴۲۶.

۳. م.م. خفاجی اخیراً روی جلد کتاب ویرایش شده دلائل الاعجاز (قاهره، ۱۳۰۹)، ص ۱۸۸، تاریخ تولد جرجانی را ۱۰۱۰/۴۰۰ تعیین کرده است.

۴. الباخرزى، که در سال ۱۰۷۰/۴۶۷ درگذشت، یکی از همسایگان جرجانی بود اما موفق نشد تاریخ تولد وی را ثبت کند؛ *دمية القصر* (حلب ۱۹۳۰)، ص ۱۸۸.

۵. جای بسی تعجب است که دو اسلین (De Slane) با قطعیت بیان می‌کند که جرجانی در سال ۱۰۶۸/۴۶۱ درگذشته است. این یک اشتباه واضح است. دو اسلین هیچ مدرکی برای این سخن خود ارائه نمی‌دهد. رک ترجمه او از *وفیة العیان*، ج ۱ (پاریس، ۱۸۴۲)، ص ۳۹۰، بیشتر نویسندگان امروزی با تاریخ ۴۷۱ موافق‌اند و تاریخ ۴۷۴ را نادیده می‌گیرند. به‌طور مثال، رک بُستانی، منبع یادشده، جرجی زیدان، *تاریخ آداب اللغة العربیه*، ج ۳ (قاهره، ۱۹۱۳)، ص ۴۴، وی. ا. سرکیس. *معجم المطبوعات* (قاهره، ۱۹۲۸)، ص ۶۸۱.

۶. اما بنا به گفته بیشتر تذکره‌نویسان، مردم از همه نواحی برای تعلیم نزد وی می‌آمدند. به نظر می‌رسد به خاطر تبحر فراوانش در زبان عربی شهرتی دست‌نیافتنی داشته است.

۷. ابن انباری، فارسی را «محمد بن حسین» می‌خواند (منبع یادشده). روایت سوم در مورد نام او «محمد بن علی» است که در منبع ذیل آمده است: ابن شاکر کُتبی، *فوة الوفیة*، ویرایش سوم از م.م. عبدالحمید (قاهره، ۱۹۵۱)، ج ۱، ص ۶۱۲.

قاضی را معلم وی گزارش می‌کند. در حقیقت یاقوت فراتر از آن رفته و می‌گوید عبدالقاهر خود به این مسئله اشاره می‌کند^۱ و می‌گوید جرجانی به تحصیل خود در محضر قاضی می‌باید و هرچنان او را در کتاب‌هایش ذکر کرده از معاشرت با او احساس غرور کرده است.^۲ این سخن یاقوت به دلایلی بعید است که صحیح باشد؛^۳ یکی از دلایل این است که خود یاقوت در شرح حال محمد بن حسن فارسی با قطعیت تمام اظهار می‌کند که «عبدالقاهر تحت نظر او تحصیل می‌کرد و غیر از او هیچ استاد دیگری نداشت».^۴

مدرک دیگری که خلاف ادعای یاقوت وجود دارد در آثار خود عبدالقاهر دیده می‌شود. از یک طرف او در کتاب‌هایش به قاضی جرجانی اشاره کرده است و از طرف دیگر در ارجاعاتش به فردی دیگر که وی را شیخنا (استاد ما) خطاب می‌کند. اشاره‌های او به فرد اول فراوان است اما حتی یک مورد هم اشاره نکرده است که از او تعلیم دیده باشد. در واقع همه نقل قول‌های او از قاضی، از کتاب شخص دوم، یعنی التوساطه بوده است. از طرف دیگر اشاره‌هایی هم به استادش کرده است، که هیچ‌کدام دقیقاً مشخص نمی‌کند آیا نقل قول‌ها از کتاب‌ها گرفته شده یا شفاهاً برای خود عبدالقاهر بیان شده است. بنابراین مشخص است که او به دو شخص متفاوت اشاره می‌کند: یکی استادش که نامش را نمی‌برد و دیگری قاضی جرجانی که استاد او نیست.^۵ در این باره می‌توان گفت فارسی، که ساکن گرگان بوده و در آنجا به عده بسیاری از مردم درس می‌داده، تنها استاد او بوده است. فارسی در سال ۴۲۱ ق / ۱۰۳۰ م درگذشته است.^۶

تاریخ فوت فارسی گویای این است که جرجانی هنگام جوانی نزد او تعلیم دیده است، اما مدرکی دال بر نوع ارتباط آنها، مدت آن، اهمیت و تأثیرش بر طرز فکر و

۱. منبع یادشده، ج ۵، ص ۲۴۹. ۲. همان‌جا.

۳. عبدالقاهر نه تنها به همکاری با قاضی مغرور نیست بلکه در هیچ کدام از آثاری که نگارنده این سطور می‌شناسد حتی اشاره‌ای هم به او نمی‌کند. ۴. منبع یادشده، ج ۷، ص ۳.

۵. برای مثال، رک اسرارالبلاغه، صص ۴۹، ۱۲۶، ۱۸۱، ۱۸۶ و ۲۱۶. «نقل کرده‌اند که قاضی گفته است؛» همچنین دلائل‌الاعجاز، ص ۳۳۳، جایی که جرجانی به تعبیر قاضی از استعاره انتقاد می‌کند و می‌گوید: «قاضی، ابو الحسن، رحمه الله علیه گفت»، و مقایسه کنید اسرارالبلاغه، ص ۳۲۷. «شیخ ما رحمه الله علیه نقل می‌کرد»، و عبارت‌هایی مشابه در دلائل‌الاعجاز ص ۱۱۲.

۶. یاقوت، منبع یادشده، ج ۷، ص ۳.

پیشرفت جرجانی وجود ندارد.^۱ با این حال، بین همه گزارش‌های مربوط به ارتباط این دو فرد مشهور یک نکته مهم و مشترک وجود دارد و آن این است که به نظر اغلب شرح حال نویسان، جرجانی دستور زبان را از استادش آموخته است.^۲

محدودیت جرجانی به یک استاد و این که تنها یک موضوع را از او آموخته است در علایق گسترده او و خودفرهیختگی‌اش اثری نداشته است. بررسی آثار بزرگ او نشان می‌دهد مطالعه گسترده‌ای داشته و در سنت نقد عربی و مطالعه زبان، سبک اعجاز و شعر، بسیار دقیق بوده است. (درواقع یکی از زندگی‌نامه‌نویسان به این جنبه از ویژگی‌هایش اشاره می‌کند).^۳ او شعرهایی دارد که از زمانه‌اش انتقاد می‌کند و نیز کتاب‌هایی در باب دستور زبان، عروض، تفسیر قرآن، ریشه‌شناسی، نظریه ساخت به طور خاص و سبک‌شناسی به طور عام و مهم‌تر از همه در این جستار، تصویرپردازی شعری.^۴

هر تلاشی که در جهت فراهم آوردن فهرستی کامل از آثار جرجانی صورت گرفته است با اختلاف نظرهایی در زمینه عنوان‌ها و شمار کتاب‌های تألیف شده او روبه‌رو شده است. نمودار زیر حدود اختلاف نظرها و فهرست عنوان‌ها کتاب‌هایی را که مورد موافقت همه شرح حال نویسان قرار گرفته است نشان می‌دهد:

۱. اسرارالبلاغه، ص ۳۲۷؛ دلائل الاعجاز، ص ۱۱۲. در این رابطه یاقوت داستانی را نقل می‌کند (منبع یاد شده، ج ۵، ص ۴۱۷) که می‌گوید فارسی، جرجانی و فصیحی، یکی از شاگردان جرجانی، دارای خط فکر مشترکی در زمینه دستورند که مکتب کوفه را، که الْمُفَضَّل بن سَلَمَه بن عاصِم نمایندۀ آن است، رد می‌کند. ممکن است بررسی این خط مشی، آن‌طور که جرجانی به شاگردانش نشان داده‌اند، از این نظر مفید باشد که ببینیم آیا هیچ ویژگی مشخصی دارد، تا چه اندازه عقاید جرجانی بر شاگردانش تأثیر گذاشته است و آیا این عقاید را آنها گسترش داده‌اند یا خیر.

۲. یاقوت، منبع یاد شده، ج ۷، ص ۳، و ابن انباری، منبع یاد شده.

۳. القفطی، منبع یاد شده.

۴. شعر او مطالبی درباره محیط فرهنگی وی، شرایط اسفباری که افراد تحصیل کرده در آن می‌زیستند و کم‌آگاهی مردم ارائه می‌دهد. جرجانی در بیتی از شعرش می‌گوید: «خبر باش و خوش زی». این مسئله طبیعتاً به کار او، که در دوران جهالت اغلب مردم نوشته است، ارزش بیشتری می‌دهد. مطلوب در مورد نظر جرجانی درباره محیط فرهنگی‌اش بحث می‌کند و آن را به گرایش طبیعی اهل قلم نسبت می‌دهد که بر وضعیت علمی زمانشان افسوس می‌خورند. رک عبدالقاهر الجرجانی، بلاغته و نقد (کویت و بیروت، ۱۹۷۳) صص ۱۲-۱۳. همچنین برای خواندن قطعه‌هایی از شعر جرجانی، رک صص ۲۴-۲۵.

- ۱- آثاری که درباره آنها توافق نظر وجود دارد: المغنی فی شرح الايضاح^۱ در سی جلد / المقتصد فی شرح الايضاح^۲ در سه جلد / العوامل معه.^۳
- ۲- آثاری که درباره آنها توافق نظر وجود ندارد: المجلد^۴ / التلخیص^۵، نسخه کوتاه‌تر الجمل / العمدہ فی التصریف^۶، برخی تذکره‌نویسان به تعدادی از کتاب‌های دیگر نیز اشاره می‌کنند که در مورد ماهیت و عنوان دقیق آنها اختلاف نظر وجود دارد. این کتاب‌ها عبارت است از: شرح الفاتحه^۷، کتاب الكبير والصغير^۸، اعجاز القرآن الصغير^۹، المفتاح^{۱۰}،
۱. شبکی، طبقة الشافعية، کبری (قاهره، ۱۳۲۴ / ۱۹۰۶)، ج ۳، ص ۲۴۲؛ کُتبی، منبع یاد شده؛ ابن عماد، شذرة الذهب (قاهره، ۱۳۵۰ - ۱ / ۱۹۳۱) ج ۳، ص ۳۴۰؛ و ابن انباری، منبع یاد شده. سیوطی و خوانساری چیزی در مورد حجم کتاب نمی‌گویند ولی در مورد عنوانش اختلاف نظر دارند. به ترکیب رک بغیة الوعاة (قاهره، ۱۳۲۶ / ۱۹۰۸) ص ۳۱۰، و روضة، ص ۴۴۵.
۲. گفته‌اند این شرح کوتاه‌تر بر الايضاح در ۴۵۴ / ۱۰۶۲ به نگارش درآمده است. رک یاقوت، به نقل از سلمه ابن عیاد، منبع یاد شده، ج ۱، ص ۸۰، همچنین رک القفطی، منبع یاد شده.
۳. همین عنوان در تمام گزارش‌ها از کتاب‌های جرجانی، به جز گزارش ابن عماد، ذکر شده است. برخی نویسندگان این کتاب را معة عامل نامیده‌اند.
۴. پنج گزارش این کتاب را المجلد می‌نامند و دو گزارش کتاب التلخیص را به عنوان شرحی بر الجمل به آن می‌افزایند؛ رک روضة، فواة، نزهة، شذرة و بغیة؛ در این میان، شبکی به عنوان کتاب الجمل المختصر اشاره می‌کند و «معروف» را نیز به آن می‌افزاید. دو اسلین سپس بدون هیچ توجیهی، عنوان مجمل را «گردآورنده» (the collector) ترجمه می‌کند، که در چاپ بولاق از وفیة العیان به صورت مجمل الصغری آمده است. وجود صفت مؤنث الصغری باز هم باعث نمی‌شود که او الجمل را المجلد نخواند.
۵. رک ابن انباری، منبع یاد شده و کتبی، منبع یاد شده. ابن عماد (منبع یاد شده) به این کتاب اشاره نمی‌کند ولی بدون اشاره به این که شرح کتابی جداست، می‌گوید: «الجمل و شرحه». ابن خلکان به کتاب الجمل الصغری اشاره می‌کند (وفیة العیان، بولاق، ۱۲۹۸ / ۱۸۸۰)، ج ۱، صص ۱۶۸، ۴۳۳. این تنها اثر جرجانی است که او از آن نام می‌برد، که نشان می‌دهد بسیار شاخص و معروف بوده است. ولی بیشترین اشتباه او در مورد این کتاب ناشی از این سخن قفطی است که شرح کتاب العوامل جزء کتاب‌های جرجانی است که او آن را الجمل نامیده و سپس شرحی بر آن می‌نویسد. واقعیت این است که دو کتاب مختلف وجود دارد: یکی العوامل و دیگری الجمل؛ کتاب نخست چندین بار چاپ شده است و کتاب دوم، که نویسنده این سطور ویرایشی از آن را آماده کرده، به تازگی توسط علی حیدر به چاپ رسیده است (دمشق، ۱۹۷۲). مطلوب نیز به همین ترتیب اشتباه کرده و اظهار می‌کند الجمل چندین بار چاپ شده است و نسخه‌های دست‌نویس زیادی از آن وجود دارد. جزئیات نسخه‌های گوناگونی که مطرح می‌کند در واقع نسخه‌های العوامل است، نه الجمل. رک منبع یاد شده، ص ۸، یادداشت ۲.
۶. خوانساری و ابن عماد این خوانش را برگزیده‌اند. دیگر نسخه‌های این عنوان عبارت است از: العمدہ فی التصریف (شبکی)، العمدة فی التصریف (کتبی). ولی عجیب‌ترین خوانش مربوط به سیوطی است که عنوان العامله فی التصریف را به آن می‌دهد، منبع یاد شده. دو اسلین خوانش کتاب العمد را برگزیده و آن را «حمایت کننده» (the supporter) ترجمه می‌کند.
۷. شبکی، منبع یاد شده.
۸. خوانساری، منبع یاد شده.

التلخیص فی شرح المفتاح^{۱۱}. علاوه بر اینها، دو کتاب دیگر وجود دارد که عنوان‌شان ذکر شده است؛ یکی درمورد عروض^{۱۲} و دیگری درآمدی بر دستور^{۱۳} و تعدادی کتاب که معمولاً و نه همیشه، تنها عنوان آنها ذکر شده است و تنها یک زندگینامه‌نگار آن را درج الدُّور، المُعتضد والاعجاز نام برده است.^{۱۴} خفاجی و مطلوب هر دو گزارش می‌کنند که المعتضد گزارشی است از یک کتاب گم شده درمورد اعجاز قرآن که حدود یک قرن پیش و شاید هم بیش‌تر توسط الواسطی تألیف شده بود.^{۱۵} اما هیچ‌کدام از نویسندگان مدرکی برای اثبات ادعای خود ارائه نمی‌کنند. اگر صحت این اطلاعات ثابت شود، اطلاعات ارزشمندی است. مطلوب به‌طور خاص درمورد این کتاب سخنانی می‌گوید که کاملاً مبتنی بر حدس و گمان است و درمورد گزارش مختصر م. ز. سلام^{۱۶} دربارهٔ موضوع آن مبالغه می‌کند. به نظر می‌رسد احتمالاً برخی از عنوان‌های موجود به برخی از آثار معروف اشاره دارد: یا به موضوع آنها اشاره شده* و یا عنوان دو کتاب باهم اشتباه شده و یک اثر در نظر گرفته شده است.

از این کتاب‌های متعدد متأسفانه تنها دو اثر بزرگ با عناوین اسرارالبلاغه و

۹. شبکی، منبع یاد شده، احتمالاً الرسالة الشافیه است. رک زیر، یادداشت ۴۱.

۱۰. همان‌جا و ابن عماد، منبع یاد شده. ۱۱. قفطی، منبع یاد شده.

۱۲. همان‌جا، که به‌نظر می‌رسد العروض عنوان یک کتاب باشد، ولی کتبی می‌گوید «کتاب العروض» که گویی اشاره‌ای است به موضوع این کتاب، یعنی عروض، خفاجی (منبع یاد شده، ص ۸) و مطلوب (منبع یاد شده، ص ۴۵) نقل می‌کنند که این کتاب تنها شعری است درمورد عروضی که در حواشی الاقناع فی العروض نوشتهٔ صاحب ابن عبّاد و به کوشش م. ح. علی یاسین (بغداد، ۱۹۶۰) به چاپ رسیده است.

۱۳. عبدالعزيز میمنی، اقلد خزنة الادب (لاهور، ۱۹۲۷)، ص ۱۱۸.

۱۴. درمورد اینها و دیگر عنوان‌ها، رک مطلوب، منبع یاد شده، صص ۲۵ و ۳۳.

۱۵. رک خفاجی، منبع یاد شده، ص ۹ و مطلوب، منبع یاد شده، صص ۲۵ و ۳۳.

۱۶. مقایسه کنید با اثر القرآن فی تطوّر النقد العربی، ویرایش دوم (قاهره، ۱۹۵۵)، ص ۲۳۴. علی حیدر، ویراستار الجمال (دمشق، ۱۹۷۲)، با اشتباه بیشتر، درمورد المعتضد می‌گوید که شبکی از معتضد و نسخهٔ کوچک‌تری از آن یاد کرده و آنها را شرح‌هایی بر کتاب از دست رفتهٔ واسطی توصیف می‌کند. حیدر به چاپ اثر شبکی اشاره می‌کند که نویسندهٔ حاضر از آن استفاده کرده است. اما شبکی چنین چیزی نمی‌گوید. او صرفاً اعجاز القرآن الصغیر را یکی از کتاب‌های جرجانی می‌داند. مطلوب شرحی مشابه و در عین حال موجزتر را در مورد اثری که حیدر به‌او نسبت می‌دهد به‌سبکی نسبت می‌دهد. بار دیگر شبکی چنین چیزی نمی‌گوید.

* (مترجم): این کتاب به فارسی ترجمه شده است: اسرارالبلاغه، ترجمهٔ جلیل تجلیل (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴)

دلائل الاعجاز منتشر شده است که از این دو کتاب تنها مورد اول به صورتی مناسب [در عربی] ویرایش شده است. یک رساله کوتاه درباره اعجاز قرآن^۱ و دو رساله درباره دستور زبان^۲، نیز منتشر شده است، اما تنها دو مورد از آنها تصحیح شده است. گلچینی از شعر ابوتمام، البُحتری والمُتَنَبِّی، منسوب به جرجانی، منتشر شده اما صحت آنها هنوز ثابت نشده است.^۳

دست‌نوشته‌های کتاب‌هایش در مورد دستور و موضوع‌های دیگر در کتابخانه‌های مختلف پراکنده است و با وجود علاقه بسیاری که به کار او وجود دارد، تا جایی که من می‌دانم، هیچ اقدامی برای گردآوری و تصحیح آنها به صورتی موثق صورت نگرفته است.^۴

۱. «الرساله الشافیه»، ویراسته سلام و خلف الله؛ ثلاث رسائل فی اعجاز القرآن (قاهره ۱۹۵۶).

۲. «العوامل المبعه» (بولاق، ۱۲۴۷ / ۱۸۳۱) والجمل.

۳. در التصریف الادبیّه، ویراسته میمنی (قاهره، ۱۹۳۷)، صص ۳۰۵-۱۹۶.

۴. در مورد جزئیات نسخه‌های خطی آثار جرجانی، رک:

مقدمه

۱

ویژگی اساسی فرهنگ نوین عربی پویایی آن است، چنان‌که نویسندگان امروزیین هم به این سنت ادبی توجه کرده‌اند. این پویایی از تاثیر متقابل نقد و ادبیات غربی و روحیه فزاینده احیای فرهنگ عربی [اسلامی] نشأت گرفته است. تغییر حساسیت‌ها به میزان متفاوت بر دیدگاه‌های امروزیین درمورد اکثر جنبه‌های این موضوع تأثیر گذاشته است. رویکردهای جدیدی به شعر، نثر و دیگر شکل‌های ادبی به وجود آمده است. بویژه خود ماهیت و کارکرد شعر در چارچوبی متفاوت بررسی شده است، چنان‌که رابطه مثلث وار «شاعر - شعر - مخاطب» ابعاد تازه و فراگیرتری یافته است. این روند در اواخر سده گذشته [سده نوزدهم] آغاز شده و امروز نیز به شکلی پخته‌تر، قوی‌تر و پیشرفته‌تر، و در عین حال مهم‌تر از همه با آگاهی بیش‌تر از بنیادی‌ترین جریان‌هایی که در این سنت غالب بوده‌اند و آن را شکل داده‌اند تداوم پیدا کرده است.^۱

اهمیت اثر جرجانی را برجسته‌ترین اشخاص در مراحل اولیه جنبش احیاگری دریافتند. محمد عبده که آرزویش دمیدن روح تازه‌ای در فرهنگ عرب بود، به نشانه

۱. جالب‌ترین بازاریابی از فرهنگ عرب به‌طور عام و شعر عربی به‌طور خاص تاکنون اثر آدونیس (علی احمد سعید) است: رک سه اثر او با نام‌های الشعر العربی، ۳ جلد (بیروت، ۱۹۶۸-۱۹۶۴)، مقدمه الشعر العربی (بیروت، ۱۹۷۱)، و بویژه آخرین و جامع‌ترین اثر او، الثابت والجاهل، ۲ جلد (قاهره، بی‌تا) و آثار قبلی العقاد، بویژه ابن الرومی: حیاته من شعره (قاهره، ۱۹۳۸). محمد عید در مقاله کوتاه و جالبی به مطالعات تصویرپردازی پرداخته است؛ رک «البلاغه العربیه بین منهجی اللغه والادب» (الاداب (بیروت)، آوریل ۱۹۶۶).

قدردانی از جرجانی بخش سنت انتقادی کتاب او را شایسته احیا یافت. رشید رضا تأثیری را که کتاب‌های جرجانی بر دانشجویان عرب الازهر گذاشته توصیف کرد و «باروری» و ویژگی‌های ادبی آنها را با کتاب‌های «بی‌ثمر» و بی‌فایده بلاغت که در نهادهای آموزشی عربی رایج است مقایسه کرد.^۱ چند دهه بعد، زمانی که دستورنویسان عرب بررسی اصول دستور عربی را برای احیای آن آغاز کردند، کار جرجانی با ارائه ارزشمندترین رویکرد به مطالعات زبان‌شناختی، نظر آنان را به خود معطوف ساخت. ابراهیم مصطفی در تحلیلی مبتنی بر این اثر، اظهار کرد برای احیای دستور، «رویکرد عبدالقاهر جرجانی دیر احیا شده و به رویکرد پژوهش و تحلیل دستوری تبدیل شده است.»^۲

این مسئله نیز به همان اندازه مهم است که دو جنبش نقد ادبی که از همه مؤثرتر و مفیدتر بوده‌اند در کار جرجانی، به میزان متفاوت، اصول و اندیشه‌هایی را یافته‌اند که با رویکردهای نوین به آفرینش ادبی ارتباط زیادی دارد. با این که مازنی هیچ‌گاه این موضوع را نپذیرفته است، اما تعبیر او از ساخت، نقش واژه‌ها در ترکیب‌بندی ادبی و مبنای روان‌شناختی آرایش معناها و واژه‌ها - که بر اساس آن سبک مَنقَلوطی^۳ را نقد می‌کند از جرجانی گرفته شده است. رویکرد انتقادی محمد مندور به ترکیب‌بندی شعری به میزان بیش‌تری ناشی از کاربرد خلاقانه اصول نظریه جرجانی در مورد ساخت بوده است. مندور خود این موضوع را تأیید می‌کند؛ پژوهش او در مورد نظریه جرجانی نخستین تلاش پخته در تحلیل اندیشه‌های بعدی در پرتو نظام‌های انتقادی نوین است. بررسی مندور توجه زیادی را به کار جرجانی برانگیخت که اوج آن دو اثر روشنگر بود، که یکی از آنها تقریباً به طور کامل به جرجانی اختصاص دارد؛ این اثر نوشته م. ز. عثماوی است که به نظریه ساخت می‌پردازد.^۴ اخیراً دانشجویی از دانشگاه قاهره به نام م. د. فقیهی پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود را در مورد نظریه جرجانی درباره

۱. رک مقدمه او در مورد چاپ سوم از دلائل الاعجاز جرجانی توسط عبده (قاهره، ۱۳۶۶، ۱۹۴۶).

۲. رک احیاء النحو (قاهره، ۱۹۳۷)، ص ۲۰، مصطفی این دعوت خود را به این مسئله ارتباط داد که «اکنون ذهن‌هایی که آزاداندیش شده‌اند بیدار شده‌اند و تفکر خود را ارائه داده‌اند».

۳. رک الدیوان، همراه با العقاد (قاهره، ۱۹۲۱)، ج ۲، صص ۳۰-۲۲.

۴. در مورد اثر عثماوی در ادامه فصل یکم بحث خواهم کرد.

تقلیدناپذیری قرآن نوشته است^۱، و احمد مطلوب کتابی اساسی را به کار جرجانی در مورد جنبه‌های گوناگون بلاغت و بیان اختصاص داده است. پژوهش‌های کلی دیگری در مورد کار جرجانی نیز به رشته تحریر درآمده است، که برخی از آنها اهمیت زیادی دارند، از جمله کار احمد. احمد. بدوی^۲ و احسان عباس^۳. اما جدای از بخش‌های کوچکی از تحلیل‌های ع شماوی و عباس که به استعاره می‌پردازند^۴، این کار آنها تحقیقی است تخصصی در مورد یکی از جنبه‌های تمثیل در کار جرجانی - و نیز جدای از برخورد سنتی با دیدگاه‌های او در باب علم بیان در کتاب‌های سنتی در باب بلاغت، هیچ تلاشی برای بررسی نظریه جرجانی در مورد تصویرپردازی شعری به شکلی عمیق و مرتبط با نظریه نقد نوین صورت نگرفته است، زیرا مشابه آنچه در غرب در ارتباط با بلاغت رخ داده است، نویسندگان امروزی عرب نیز از بلاغت یا هر اصطلاح سنتی مربوط به آن آشکارا تنفر دارند. این مسئله قابل فهم اما به سختی قابل توجیه است. به نظر می‌رسد این مسئله ناشی از تهی بودن کتاب‌های مرجع در مورد بلاغت باشد که هنوز در دانشگاه‌ها و نهادهای آموزشی عرب تدریس می‌شود. تأثیر نقد غربی بر منتقدان امروزی که اندیشه‌های انتقادی‌مان را امروزه بویژه در نشریه‌های ادبی شکل می‌دهند بسیار عمیق بوده است. منابع سنتی مطالعات بلاغی نمایانگر زوال سلیقه ادبی و انگیزه خلاقیت‌آفرین در فرهنگ عرب تا دوران نهضت بوده است،^۵ اما برخلاف انتظار، این منابع هنوز مبنای درس‌های نقد ادبی عربی و بلاغت‌اند. واقعیت تأسف‌آوری است که،

۱. رساله فقهیه در دسترس من نبود تا از آن استفاده کنم؛ در ص ۴۸۶ از کتاب السجل الثقافي، که توسط الدار القومیة (قاهره، ۱۹۶)، منتشر شده، ذکر آن رفته است.

۲. رک عبدالقاهر الجرجانی، ویرایش ۲ (قاهره، ۱۹۶۲). تحقیق جالب اما کوتاه دیگر عبارت است از کار سید قطب. ستایش او از جرجانی به جایی رسیده است که کتابش، النقد الادبی: اصوله و مناهجه، ویرایش ۳ (قاهره، ۱۹۶۰) را به او تقدیم کرده است. قطب جرجانی را نخستین منتقد ادبی عرب [ی نویسنده] معرفی می‌کند که نقد را برپایه‌ای علمی و نظری بنیان نهاده است، بدون این که ماهیت هنری و معنوی آن را قربانی کند.

۳. رک فصلی از کتاب او در مورد نظریه‌های انتقادی جرجانی در تاریخ النقد الادبی عند العرب: نقد الشعر (بیروت، ۱۹۷۱)، صص ۴۳۹ - ۴۱۹.

۴. این اثر را م. خَلَف الله نوشته است؛ در مورد جزئیات، رک فصل ۷، بخش ۴.

۵. این نگرش به صورتی اغراق‌آمیز در نوشته‌های مصطفی ناصف نمایان است. برای مثال، رک کتاب او: «السورة الادبیة» (قاهره، ۱۹۵۸)، که در آن جاگسست کامل با سنت، جدای از برخی جنبه‌های کار خود جرجانی، مشهود است.

همان‌گونه که هریتز^۱ می‌گوید، «هرچیزی که یک مسلمان تحصیل کرده درباره بلاغت می‌داند از [تلخیص‌المفتاح خطیب قزوینی] گرفته شده است.»^۲

در این چارچوب است که تحلیل مفصل نظریه جرجانی در مورد صور خیال در شعر ضروری می‌نماید. به یک تعبیر، چنین تحلیلی اقدامی خواهد بود برای تفسیر مجدد سنت انتقادی اعراب [مسلمانان] و دست‌کم به صورتی تلویحی، اصلاح چهره این سنت و رابطه عمدتاً منفی، بین منتقدان و نقد امروزی و این سنت. اما در عین حال، این تحلیل ادامه علاقه روزافزون به کار نویسندگی است که شاید تنها کسی باشد که هم سنت‌گرایان (و بنیان‌گذاران سنت بلاغت) و هم آن نویسندگانی که در سنت‌های ادبیات نوین اروپایی رشد کرده‌اند او را خلاق‌ترین و اصیل‌ترین نویسنده تاریخ بلند مطالعات عربی دریاب بیان به شمار می‌آورند.

۲

اما بازگشت به خلاقانه‌ترین کار در مورد بلاغت عربی تنها هدف یا حتی هدف اصلی مطالعه کنونی نیست، گرچه اهمیت چنین هدفی آشکار است. قصد ندارم چهره جذاب‌تری از جرجانی در قالب چهره‌ای سنتی که عموماً از او به عنوان بلاغت‌شناس ارائه می‌شود به دست دهم؛ بلکه قصد من این است که با معرفی او به عنوان منتقدی ادبی که کارش در مورد ساختار زبان بیانی به طور عام و تصویرپردازی شعری به طور خاص تأثیرگذار بوده است، تصویر متفاوتی از این چهره ارائه کنم؛ منتقدی که علاقه اساسی‌اش در چیزی است که رنه ولک آن را در مقابل روش «بیرونی» تحلیل ادبی، روش «درونی» می‌نامد.^۳ جرجانی عمیقاً به ساختار شعری، یعنی به شعر به مثابه فعالیتی زبانی و مجموعه‌ای از روابط، یا به بیان ولک، «به عنوان نظامی از نشانه‌های زبانی

1. H. Ritter

۲. رک مقدمه او بر چاپ اسرارالبلاغه جرجانی که در جستار کنونی از آن استفاده شده است (استانبول، ۱۹۵۴)، ص ۷، البته این مسئله در مورد کسانی که تحصیلات غربی دارند کمتر صدق می‌کند.

۳. رک مقاله او:

Rene Wellek, "Some principles of criticism", in *The Critical Moment* (London, 1964).

معنادار^۱ توجه دارد. به این ترتیب، او یک بلاغت‌شناس نیست، بلکه یک منتقد ادبی است، و در زمانی که مطالعه ساختار شعر اهمیت زیادی پیدا کرده است، کار او می‌تواند الگویی مفید برای منتقدان ساختارگرا باشد. فکر می‌کنم مفهوم نظم (ساخت) که او می‌کوشید آن را کامل کند همانی است که زیربنای برخی از ارزنده‌ترین نظام‌های انتقادی روزگار ما است. اساساً آنچه او نظم می‌نامید چیزی است که برای مثال امیل استیجر آن را «زمان» یا «ریتم» می‌نامید که در عناصر زبانی هجا، واژه و جمله بازتاب می‌یابد.^۲ دیگر منتقدان امروزی نام‌های متفاوتی به اصل نظم جرجانی داده‌اند.

اما موضوع اصلی این جستار نظریه صورخیال شعری است که جرجانی آن را پرورانده است. می‌کوشم نشان دهم که در کار او مفهومی بسیار روشن از ماهیت، کارکرد و صورت‌های گوناگون صورخیال وجود دارد. کار او شامل سخنانی مستقل درباب گروهی از عناصر سبکی مربوط به حوزه‌های مجزا نیست. برعکس، کل تحلیل او تحلیلی کاملاً درهم بافته است که عمیقاً به شیوه بیان شعری توجه دارد که دارای ساختار درونی متمایز به عنوان فرآیندی نمادین و روشنگر است. این فرآیند می‌تواند صورت‌های گوناگونی به خود بگیرد که از ماهیت فعالیت‌هایی نشأت می‌گیرد که در تخیل شاعر رخ می‌دهد. ولی همه آنها از همان عمل کشف شباهت‌های میان پدیده‌های جهان سرچشمه می‌گیرند. چنین شباهت‌هایی یا عینی‌اند و واقعاً روابط موجودند یا تا حد زیادی و یا کاملاً شباهت‌هایی ذهنی با دنیای تجربه‌ای‌اند که شاعر بخشی از آن است.

از این گذشته، هدف من این است که نشان دهم جرجانی تصویرپردازی را فعالیتی ذهنی نمی‌انگارد. او دو نظام پژوهش را در یک رویکرد جامع ادغام می‌کند، چنان که تحلیل اندیشه / محتوای صورخیال هماهنگ با تحلیل تجلی بیانی صورخیال، تحت همان شرایطی انجام می‌گیرد که بر تمام جنبه‌های صورت‌بندی زبانی حاکم است از این‌رو، صورخیال بخشی از نظریه بنیادین او در مورد ساختار نحوی ساخت شعری محسوب می‌گردد که مبنای روان‌شناختی دارد. به این ترتیب، می‌بینم او رویکرد کاملاً

۱. همان، ص ۴۱.

۲. رک مقاله او:

پیشرفته‌ای در مورد تصویرپردازی ارائه داده که به طور کامل در مطالعات اروپایی تا سه دهه گذشته [دهه‌های ۵۰، ۶۰ و ۷۰ میلادی] مطرح نشده است.

در این چارچوب، عناصر عمده صور خیال شعری را همان‌گونه که جرجانی مطرح کرده است بررسی خواهیم کرد و نشان خواهیم داد این عناصر اطلاق لفظ «نظریه» به تحلیل او را توجیه می‌کنند. نشان داده خواهد شد که او مفهوم کاملاً مشخصی از صور خیال به مثابه فرآیند و نه عنصری ایستا داشته است. این فرآیند از شیوه ادراک شعری نشأت می‌گیرد که متمایزترین ویژگی شاعر است. جهان تجربه در تخیل شاعر با انواع گوناگون شباهت‌ها مرتبط است و این فقط امتیاز اوست که قادر است در لحظه اوج تحقق حسی اسرار وجود، این شباهت‌ها را کشف کند و آنها را به صورت بیان زبانی انتقال دهد. این لحظه اوج آگاهی، کلی شخصیت را به کنش و می‌دارد و به این ترتیب، سطوح ناخودآگاه تجربه در تصویری خودجوش و همزمان با واقعیت‌های آگاهانه در تصویری هماهنگ درون بافتی گسترده‌تر که خود شعر است بازتاب می‌یابد. تجلی زبانی صورت خیالی بازتابی است از آگاهی کامل از شباهت‌ها، و به این تعبیر، صورت زبانی ناگزیر و به صورتی اندام‌وار به عنوان بخشی از کل، که تصویر تحقق یافته به صورت زبانی است، تصور می‌شود. ساختار نحوی، دستوری و معنایی تصویر، با کل جزئیاتش، تجسم نزدیک‌ترین سایه‌های معنایی‌اند که ساختار تخیلی تصویر به مثابه عمل کشف را تشکیل می‌دهند. هیچ عنصری از ساختار بیرونی زائد نیست و به این ترتیب، تصویر تنها وسیله‌ای است که واقعاً بیانگر فرآیند اصیل ادراک است. به این تعبیر، تعبیر ادبی نمی‌تواند جان‌نشین مناسبی برای صور خیال باشد، و در نتیجه گفتن این که «با تصویرپردازی فکر می‌کنیم» موجه است. سرانجام این که نشان خواهیم داد جرجانی مرحله سوم از بیان را «در تصویرپردازی» در نظر گرفته است؛ یعنی تعامل بین تصویر و دریافت‌کننده. در این جا، تصویر در نهایت در ارتباط با نقش یا روح از طریق بازنمایی نهایی عناصر قبلاً متضاد اما اکنون یکپارچه برای یک تخیل هوشمند و جست‌وجوگر «تحقق» می‌یابد.

۳

اما طبیعی است که کار یک منتقد بسیار فرهیخته مانند جرجانی عمیقاً ریشه در پیشینه‌اش داشته باشد. نه تنها موضوعات اصلی مورد توجه او از موضوعات مورد علاقه محیط فرهنگی‌اش بود، بلکه معتقد بود کارش توسعه و بسط اصول اصلی نقدی است که، از طریق تفسیر مجدد سنت، به ویژگی‌های نقد پیشینیانش تبدیل شده‌است. اما در طرح این ویژگی‌های اصلی، ارجاع خوانندگان به آثار نوین در مورد دوران پیش از جرجانی برای این که کار جرجانی را در همراه تصویر شفافی از پیشینه‌اش بررسی کنند به نظر بی‌ثمر می‌رسد. معلوم است که چنین تصویری هنوز شکل نگرفته است و هنگام خواندن آثار امروزی در مورد مطالعات اعراب [مسلمانان] در باب عناصر صور خیال، هیچ پیشرفتی حس نمی‌کنیم. نویسندگان مختلف پیش از جرجانی را تقریباً آن‌طور بررسی کرده‌اند که گویی جدای از همه چیز زندگی می‌کرده‌اند. اندیشه‌هایشان را عموماً عناصری جداگانه و برخاسته از هیچ‌جا و ختم شده به هیچ‌جا، مگر در بافت‌هایی که ظاهر می‌شدند، در نظر گرفته‌اند؛ به این معنا که پیشینه جرجانی پیکره زنده‌ای از اصول انتقادی تکامل یافته در الگویی کشف شدنی که او بتواند بر اساس آنها تحلیل خودش را به دست دهد نبوده است. همچنین در اغلب موارد، به نظر می‌رسد آثار امروزی حتی در جایی که موضوعات خاصی مورد نظر است خیلی کمک نمی‌کنند. برای مثال، آثاری وجود دارند که در مورد ماهیت تمثیل ره به جایی نبرده‌اند؛ فهم کار جرجانی در زمینه تمثیل صرفاً با تکیه بر مطالعات امروزی در مورد پیشینه او غیرممکن خواهد بود. در جریان تحلیل من از کار جرجانی، معلوم شد باید تحلیلی فراگیر در مورد آثار مکتوب دو سده نقد پیش از او انجام داد. نتیجه پژوهش من به زودی در کتابی مستقل چاپ خواهد شد.

مهم‌ترین نتیجه بررسی پیشینه جرجانی این کشف است که الگوهای روشن و مهم پیشرفت و شماری از معیارهای اصلی، قبلاً در زمانی که او شروع به نوشتن کرده بود، شکل گرفته بود. با این کشف این نتیجه به دست آمد که او خود از چنین الگوها و معیارهایی آگاه بوده و در نتیجه این امر، من از این الگوها برای نشان دادن چگونگی پیشرفت بیش‌تر آنها در کار جرجانی و نشان دادن این که کار او جدای از پیشینیانش نبوده

است استفاده کرده‌ام. فهم دسته‌بندی جرجانی از تمثیل، تشبیه، استعاره و تحلیلش در مورد وجه شبه و شناخت سهم او در تحلیل این جنبه‌های صور خیال، بدون تشخیص وجود الگوهای اشاره شده در آثار پیشینیانش، دشوار است. برای مثال، وجه شبه در پایان سده چهارم عموماً دو نوع به حساب می‌آمد: مادی و غیرمادی. ابن طباطبائی نوع غیرمادی را «معنوی»^۱ و زمانی آن را «نفسی»^۲ می‌نامید. در این جا پیشرفتی طبیعی نسبت به دیدگاه بنیادین اما تلویحی مبرّاد مبنی بر مادی بودن تشابه به چشم می‌خورد که با شکل‌گیری دیدگاهی انتقادی و پیچیده‌تر در مورد ماهیت آفرینش شعری همراه بوده است. با این شناخت، هم فهم کامل‌تر و هم شناخت عمیق‌تر طبقه‌بندی جدید اما سنت بنیاد جرجانی در مورد تشبیه ممکن می‌شود.^۳

به شیوه‌ای مشابه، می‌توان تحلیل جرجانی در مورد تمثیل و دو صورت مورد نظرش را پیشرفتی انتقادی در کاربرد پیشین اصطلاح‌های مثال و تمثیل به شکلی متمایز اما گاه مشترک در نظر گرفت. جرجانی به دو گونه متمایز از تمثیل، یکی مرتبط با مجاز و دیگری مرتبط با قیاس اشاره می‌کند. گاه اصطلاح‌های مثال و تمثیل را یک نویسنده در این دو تعبیر به کار می‌برد، در صورتی که در جاهایی دیگر، مثال به صورتی خاص‌تر به عبارت‌های مجازی ربط پیدا می‌کند و تمثیل به قیاس. قدامه تمثیل را شیوه‌ای از بیان می‌داند که به هیچ وجه به قیاس ربطی ندارد^۴ و منتقدان عرب [مسلمان] تا زمان جرجانی از روش او پیروی کردند. جرجانی به این اشتباه آشکار پایان داد و تأکید کرد که اصطلاح‌های مثال، مماثله و تمثیل، علی‌رغم دیدگاه‌های مخالف، نمایانگر یک پدیده‌اند، اما بر دو گونه‌اند: یک مجازی و دیگر مبتنی بر قیاس.

این فرآیند تحول در تحلیل استعاره و کنایه نیز رخ داده است. اما به نظر می‌رسد نیازی به توضیح این نکته در این جا نباشد، زیرا در جای مناسب خود به قدر کفایت توضیح داده شده است.

رابطه جرجانی با پیشینه‌اش در واقع در مهم‌ترین بخش از کارش که به ساختار زبان

۱. رک عیار الشعر، به کوشش ط. هاجری و م. ز. سلام (قاهره، ۱۹۵۶)، ص ۳۲.

۲. النکة فی اعجاز القرآن، در ثلاث رسائل اعجاز القرآن، به کوشش م. خلف الله و م. ز. سلام (قاهره، ۱۹۵۶)،

ص ۷۴. ۳. رک فصل سوم.

۴. نقد الشعر، به کوشش س. بونبکر (لیدن، ۱۹۵۶)، صص ۹۱-۹۰.

بیانی مربوط می‌شود، آشکار می‌شد. نظریه او در مورد ساخت را احتمالاً نمی‌توان جدای از آثار نویسندگانی چون جاحظ، قاضی عبدالجبار اسدی و تا حدی خطابی و ابن جنی دانست.^۱ شرحی کوتاه در مورد تحول مفهوم ساخت این نکته را روشن خواهد کرد. نظم [ساخت] مانند مجاز، به عنوان مفهومی ادبی، طی بحث او در مورد قرآن تحول پیدا کرد.^۲ در پایان سده دوم، جاحظ کتابی در باب تقلیدناپذیری قرآن نوشت که احتمالاً نظم القرآن نام داشته است. این کتاب باقی نمانده است، اما تفسیر دیدگاه‌های مؤلف آن در مورد ماهیت آفرینش ادبی در جستار کنونی^۳ این امکان را می‌دهد که بگوییم کار جاحظ در آن اثر مشابه و همسوی کار جرجانی درباره نظم بوده است. همان‌گونه که نشان خواهیم داد، می‌توان این ادعا را با کار خود جرجانی ثابت کرد.

اما دو پیشگام بلافصل جرجانی در تحلیل ساخت تأثیر مثبت‌تری داشتند. خطابی (فوت ۹۹۸/۳۸۸) دوگانگی قدیمی معنا و لفظ (واژه) را، با پیشنهاد این که «پیوندی که این دو را به همدیگر می‌پیوندد»^۴ در ترکیب‌بندی ادبی اهمیت زیادی دارد، به صورت رابطه‌ای سه‌گانه مطرح کرد. او تقلیدناپذیری قرآن را با این سه عنصر توضیح داد. خطابی می‌گوید: «به سبب داشتن شریف‌ترین محتوا و بیان آن با فصیح‌ترین واژه‌های کاملاً درهم بافته و هماهنگ‌ترین ساخت است که قرآن به برتری و تقلیدناپذیری رسیده است.»^۵

در پس تعبیر خطابی از ساخت، تعبیر معنا به عنوان یک عنصر کاملاً تعریف شده، یعنی فحوای یک واژه منفرد که نتوان آن را با هیچ واژه دیگری بیان کرد به چشم می‌خورد. معیار او برای تمایز بین دو واژه ظاهراً هم معنا بافتی بود که در آنها به کار

۱. تحلیل جرجانی در مورد مصرع «وقتی تمام خواسته‌های معنا را برآورده کردیم» بسیار شبیه تحلیل ابن جنی است. ولی ابن جنی این مصرع را نمایانگر تأکید اعراب بر معنا در مقایسه شعری می‌دانست، حال آن که جرجانی قدرت ساخت، ظرافت‌های نمادگرایی و ماهیت نقش‌مندانه تصویرپردازی در مقایسه شعری را در آنها می‌دید. رک ابن جنی، الخصائص (قاهره، ۱۹۱۳)، ج ۱، صص ۲۲۶-۲۲۵.

۲. برای توضیح بیشتر، رک ص ۲۴. ۳. رک صص ۵۹، پانویس ۱۴۶.

۴. البیان فی اعجاز القرآن به کوشش عبدالعلیم (اللیگار، ۱۹۵۳)، ص ۷، و مقایسه کنید با سخن مبهم مشابهی که در بحث بین متی بن یونس و شریف پیش می‌آید. این بحث در کتاب ابوحنان توحیدی با عنوان کتاب المحاضرات به نقل از سندویی در ویرایش کتاب المقایسات (قاهره، ۱۹۲۹)، ص ۶۸ آمده است.

۵. در منبع یاد شده، صص ۸-۶.

می‌رفتند. از این رو، با نشان دادن تفاوت‌های بین مجموعه روابط نحوی و دستوری هر یک از واژه‌ها، که از طریق معنای بافتی آنها صورت می‌پذیرفت، مشخص کرد که دو ساخت نمی‌توانند یک اندیشه را بیان کنند. تأثیر متقابلی بین بافت و واژه وجود دارد، و گفته می‌شد فصاحت عبارت است از «قرار دادن واژه درست در مناسب‌ترین جای آن»^۱ که نتوان واژه دیگری را، بدون تغییر معنا یا خراب کردن قدرت بیانی آن ساخت، جایگزین آن واژه کرد. این ارزشمندترین کمک خطابی به نظریه ساخت بود و در آن شرایط تاریخی، درواقع کاری قابل توجه به حساب می‌آمد.

کار ابوالحسن عامری (۹۹۲/۳۸۱)، هم‌عصر خطابی، نیز در شرایط کنونی جالب توجه است. عامری برخلاف دیگر نویسندگان، از قدرت بیانی قرآن، که گفته می‌شد قادر نیست پیامش را به‌خوبی انتقال دهد دفاع می‌کرد.^۲ دفاع او در این جا برای ما اهمیت زیادی ندارد، اما دیدگاهش در مورد آداب به‌طور کل از اهمیت خاصی برخوردار است. طبق نظر او، آداب صناعت (هنر) و بخشی از بیان است، و گوینده فصیح قدرت هدایت روان‌های پذیرنده و حساس از یک حالت به‌حالت دیگر را به دست می‌آورد. در این جا است که عامری سخن مهمی می‌گوید مبنی بر این که رابطه واژه‌ها با معناها بسیار شبیه رابطه جان‌ها (انفس) با بدن‌ها است.^۳ او می‌افزاید:

همان‌گونه که جان‌های شریف و یزگی‌های [یا افعال] ارزشمندشان آشکار نمی‌شود مگر در بدن‌هایی که از خلق حسنه‌ای بهره‌مند باشند، معناهای راستین نیز همین گونه‌اند: بیان آنها ممکن نخواهد بود مگر با واژه‌هایی جذاب.^۴

اما علی‌رغم این سخن (که مطمئناً نمایانگر دور شدن از قیاس سنتی معنا و واژه با بدن و لباس است)، هویت مجزای معنا به عنوان دارنده و یزگی‌های ذاتی مستقل از صورت‌بندی‌های زبانی در تفکر عامری تداوم یافت. این دوگانگی معنا و واژه از اهمیت کار او در پیشرفت نظریه ساخت می‌کاهد، همچنان که تعبیر سنتی او از رصف و نظم^۵ (قراردادن چیزها در کنار یکدیگر) واژه‌ها از اهمیت آن می‌کاهد، اما اندیشه اصیل وی

۱. همان‌جا.

۲. خطابی الاعلام بمناقب الاسلام، به کوشش ا.ا. ه‌غراب (قاهره، ۱۹۶۷)، صص ۱۸۶، ۱۹۹-۱۹۷.

۴. همان‌جا.

۳. همان، ص ۹۶.

۵. همان، ص ۱۳۴.

در مورد رابطه معنا با واژه که در بالا بیان شد احتمالاً در آن شرایط تاریخی اهمیت داشته است.

نظریه ساخت را نویسنده دیگری در مورد تقلیدناپذیری قرآن یک گام به جلو برد. قاضی عبدالجبار اسدی (۱۰۲۵/۴۱۵) از اصطلاح فصاحت در مورد برتری ادبی و این جنبه از قرآن استفاده کرد و آن را برحسب ضمّ یا «پیوستن واژه‌ها به یکدیگر به شیوه‌ای خاص»^۱ تعریف کرد. او اظهار کرد که فصاحت نه در یک واژه منفرد بلکه در یک عبارت ظاهر می‌شود و از مواضعه (قرارداد)، چگونگی ادای واژه یا جایگاه آن ناشی می‌گردد. همه این عناصر به ضمّ مربوط می‌شود. او همچنین می‌گفت علی‌رغم اهمیت معناها، آنها عامل کمک به فصاحت بیان نیستند.

بنابراین، ممکن است دو نویسنده یک معنا را با درجه‌های مختلفی از فصاحت به کار برند. همچنین ممکن است یک معنای اصیل‌تر با فصاحتی کم‌تر از واژه‌ای با اصالت کم‌تر بیان شود. اما مهم‌ترین دیدگاه قاضی عبدالجبار اسدی این است که ممکن است واژه در یک بافت فصیح‌تر از بافتی دیگر باشد،^۲ که این اندیشه‌ای بنیادین در نظریه ساخت جرجانی است. کار عبدالجبار از یک نظر اهمیت ویژه‌ای دارد. او از مسئله حقیقت و مجاز (تحت اللفظی و غیر تحت اللفظی) به عنوان بخشی از تعبیرش از فصاحت و ضمّ صحبت می‌کند. او می‌گوید در قطعه‌ای دشوار، روانی بیان و ضرباهنگ یا جلوه موسیقایی تمایز تازه‌ای در فصاحت به وجود نمی‌آورد. او این گفته را با این سخن ادامه می‌دهد که:

و تا آن جا که به آنچه ذکر کرده‌ایم باز می‌گردد، تفاوتی بین مجاز و حقیقت وجود ندارد. اما ممکن است مجاز بیش‌تر بخشی از فصاحت باشد تا حقیقت، زیرا مجاز جزء ماهیت استدلال^۳ در زبان است، و اغلب بر قاعده (مواضعه) می‌افزاید.^۴ برخلاف سوقی ضیف، که این سخن را به این معنا می‌فهمد که مجاز نقشی در فصاحت ندارد (و می‌گوید جرجانی در این نظر از عبدالجبار پیروی کرده است و مجاز، و

۱. المغنی، ج ۲۶، به کوشش امین الخولی (قاهره، ۱۹۶۰)، ص ۱۹۹.

۲. همان، ص ۲۰۰.

۳. به نظر می‌رسد استدلال در این جا به معنای «ارائه مدرک» یا بهتر است بگوییم «فرآیند قابل قبول‌تر کردن یک نکته» باشد.

۴. همان‌جا.

از جمله استعاره را عنصری از نظم در نظر نگرفته است)^۱، من معتقدم این سخن به این معنا است که شرایط فصاحت یک بیان حقیقی به همان اندازه در مورد بیان‌های مجازی نیز کاربرد دارد، اگرچه ممکن است بیان‌های مجازی ویژگی‌هایی ذاتی داشته باشند که به فصاحتشان کمک کند.

تفسیر من با تفسیر ضیف فرق می‌کند، چون ما این سخن را به شکلی متفاوت می‌خوانیم. او عطف را در «وَلَا فَصْلَ فِيمَا...» به عبارت «فَمَا حَسَنُ النَّعْم...» ربط می‌دهد.^۲ من آن را جمله‌ای جدید و بندی جدید می‌دانم که به اشتباه به عنوان بخشی از یک جمله طولانی چاپ شده است که در صفحه قبل آغاز می‌شود.

سرانجام این که این مهم است که عبدالجبار سخنی بسیار شبیه سخن عامری می‌گوید: کلام قابل ملاحظه^۳ است اگر در آن شیوه اتصال (طریقه الاتصال) به دست آمده باشد و قابل مقایسه است با بدن‌های متصل و می‌توان آن را به صورتی بافته، هماهنگ و متصل (مؤلف، منظوم، متصل) توصیف کرد.^۴

این مسئله کار عبدالجبار در مورد نظم را در ارتباط با پیشرفت این نظریه بسیار مهم جلوه می‌دهد. این امکان وجود دارد که جرجانی مستقیماً با اندیشه‌های او آشنا بوده باشد، اگرچه هیچ مدرکی در تأیید تأکید اغراق‌آمیز ضیف بر تأثیر او بر جرجانی وجود ندارد.

۱. رک فن البلاغه: تطور و تاریخ (قاهره، ۱۹۶۵)، ص ۱۱۹.

۲. سخن مورد نظر عبارت است از: «فَمَا حَسَنُ النَّعْمِ وَ عُدْوِيَةُ الْقَوْلِ فَمَتَا يَزِيدُ الْكَلَامَ حُسْنًا عَلَى السَّمْعِ، لَا أَنَّهُ يَوْجِدُ فَضْلًا فِي الْفَصَاحَةِ... وَلَا فَصْلَ فِيمَا ذَكَرْنَاهُ بَيْنَ الْحَقِيقَةِ وَالْمَجَازِ بَلْ رُبَّمَا كَانَ الْمَجَازُ أَدْخَلَ فِي الْفَصَاحَةِ لِأَنَّهُ كَالِاسْتِدْلَالِ فِي اللَّغَةِ، وَالْغَالِبُ أَنَّهُ يَزِيدُ عَلَى الْمَوَاضِعِ السَّابِقَةِ» (همانا زیبایی ضرباهنگ و روانی و جذابیت گفتار عواملی‌اند که بر زیبایی کلام برای گوش می‌افزایند، نه این که چیزی بر فصاحت می‌افزایند... و هیچ تفاوتی بین مجاز و حقیقت طبق آنچه ذکر کرده‌ایم نیست...)

طبق این خوانش من از این سخن، عبارت «آنچه ذکر کرده‌ایم» به تمام شرایط فصاحت که نویسنده ذکر کرده است اشاره دارد، نه به نکته‌ای که به طور خاص به ضرباهنگ مربوط می‌شود.

۳. واژه يُعْتَبَر را می‌توان به صورت «داوری شود» نیز ترجمه کرد. بدین ترتیب، این عبارت به این معنا خواهد بود که بیان ادبی را فقط باید زمانی ارزیابی کرد که به شکل یک کل یکپارچه سخت به هم متصل باشد.

۴. همان، ص ۲۲۷.

در تلاش برای معرفی کار جرجانی به صورتی روشن و اصیل و با پرتوی تازه و به صورت یک نظام هوشمند، تحلیلی و حساس نسبت به پژوهش ادبی، آن را کاملاً جدای از منابع مربوط به بلاغت که پیشینیانش نوشته‌اند، بررسی خواهم کرد. این کار کمک می‌کند از عناصر بی‌ثمر منظم شده به آن در روند مقوله‌بندی و موارد پیش‌پا افتاده در سنت‌های عمدتاً منطقی این اسلاف خلاص شویم.

به اعتقاد من، روش تحلیلی دوم کار جرجانی را روشن‌تر معرفی می‌کند. سعی بر این است که، البته در جای ممکن، اندیشه‌های جرجانی را به نظریه‌های انتقادی امروزی در باب تصویرپردازی شعری ارتباط دهیم. برخی نتایج احتمالی، این رویکرد را توجیه می‌کند. نخست این که کمک می‌کند اندیشه‌های او را با قرار دادن در بافتی گسترده‌تر و مقایسه آنها با اندیشه‌های مشابه امروزی یا گاه با مقابله با اندیشه‌های امروزی تشریح نماییم. دوم این که کمک می‌کند جنبه‌های ارزشمند اندیشه‌های جرجانی و اهمیت افزوده‌ای را کشف کنیم که چنانچه فقط در چارچوب محدودتر نقد عربی [اسلامی] به مطالعه او می‌پرداختیم، فهم آن دشوار می‌بود. نمونه اصلی آن بررسی نقد کاربردی جرجانی است. تا قرن‌ها، از تحلیل او از بیت «و زمانی که تمام خواست‌ها را در منا اجابت کردیم...»^۱ و استعاره بیت «کودکان تازه به خواب رفته بودند... با یک پا و یک سم»^۲ بی‌توجه می‌گذشتند. به نظر نمی‌رسد هیچ نویسنده‌ای معنایی از تحلیل جرجانی از این ابیات را در ارتباط با بررسی صورخیال به مثابه بخش لاینفکی از بافت آن دریافتی باشد. این ناکامی بیش از هر چیز ناکارآمدی‌های رویکردهای نوین در سنت ادبی عربی را نشان می‌دهد زیرا تنها به صورت بندی‌های نظری آن به عنوان مبانی کشف اصول انتقادی بنیادین توجه می‌کنند و قسمت‌های غنی نقد عملی را که در این سنت فراوان است نادیده می‌گیرند.^۳ امیدوارم بتوانم با تکیه بر تحلیل ریچاردز از برخی نمونه‌های نقد کاربردی کالریج، توضیح دهم که رویکرد جرجانی به صورخیال، با توجه به رابطه

۱. رک فصل هفتم، بخش ۶. ۲. همان‌جا.

۳. صورت جدی این ناکامی را می‌توان در مطالعه ناصف درمورد تصویرپردازی، که پیشتر به آن اشاره شد، دید این یکی از جدی‌ترین نقص‌های کار اوست.

اندام وار تصویر با شعر، شباهت شگفت‌انگیزی به رویکرد کالریج دارد. ولی سومین و احتمالاً مهم‌ترین دلیلی که ارتباط دادن کار جرجانی به نقد نوین را توجیه می‌کند، کاملاً جدای از نیاز به نشان دادن اهمیت تاریخی آن، این واقعیت است که دیدگاه‌های او حتی اکنون نیز در تحلیل صور خیال از اهمیت زیادی برخوردار است. تعبیر او از معنای بافتی عبارت‌های استعاری و نقش بافت در تعیین کارکرد هر صورت زبانی می‌تواند برای مثال کاری پیشگامانه در «نظریه بافت» کسانی چون جان روپرت فرس^۱ و ریچاردز باشد. قرن‌ها پیش از این افراد، جرجانی معتقد بود حتی خود وجود استعاره نیز اغلب بر اساس ماهیت روابط نحوی و دستوری بافت آن تعیین می‌شود. به همین منوال، پیامدهای دیدگاه او در مورد اهمیت روان‌شناختی تصویرپردازی، یعنی این که خود انتخاب شیئی معین به عنوان بخشی از رابطه موجود در یک تصویر بر مبنای حالت روانی شاعر معین می‌گردد و این تصویرپردازی الهام تجربه‌های دوران عمر شاعر است، اکنون امری اساسی در نقد نوین به شمار می‌آید. با این حال، این واقعیت‌ها از اهمیت تاریخی برخوردار است. اینها جنبه‌هایی از تحلیل جرجانی است که در مطالعه صور خیال در زمان حاضر سودمند خواهد بود. شاید مهم‌ترین این جنبه‌ها تعریف استعاره، که اساساً با کاربرد عادی زبان فرق دارد، و به طور خاص تفاوت بین استعاره و تشبیه باشد. مرتبط با این امر، این مسئله است که آیا ساختار «این آن است» می‌تواند رابطه یا فرآیند استعاری را بیان کند. من می‌کوشم نشان دهم که دیدگاه‌های مستدل جرجانی در مورد این موضوعات این ضرورت را به وجود می‌آورد که در مفروضات رایج در نقد نوین در ارتباط با آنها تجدیدنظر شود.

دو جنبه دیگر از صور خیال را می‌توان به طور کامل در پرتو کار جرجانی شناخت. نخستین جنبه از ساختار تصویر نمایانگر تعامل بین حوزه تداعی‌ها و رد و اثر دو شیء ارتباط یافته بر اساس شباهت است. کار اخیر پل هنل^۲ در مورد محتوای القایی استعاره

۱. رک کتاب او:

John Rupert Firth, *Papers in Linguistics* (London, 1975), pp. 7, 190.

[برخی نام او را در فارسی فرث نوشته‌اند.]

۲. رک فصلی در باب استعاره در کتابی که گردآوری کرده است:

Paul Henle, *Language, Thought, and Culture* (Michigan, 1965), pp. 189-195.

به صورتی مجزا از محتوای شناختی، و کار هدویگ کُنراد در مورد معیارهای ساختاری وجه شبه را می توان با سخنان کوتاه اما روشنگر جرجانی در مورد دو وجه شبه های اولیه و ثانویه و رابطه آنها، که در فصل هفتم مورد بحث قرار خواهد گرفت، غنی ساخت.

دومین جنبه ناشی از تشخیص دو گونه شباهت توسط جرجانی است: یکی مبتنی بر خصیصه های واقعی، یعنی فیزیکی که ممکن است دو شیء مشترکاً داشته باشند، و دیگری مبتنی بر پیامد (مقتضای) خصیصه های دو شیء. گونه نخست رابطه ای عینی، و گونه دوم تا حد زیادی ذهنی، عاطفی، فکری یا غیر عینی است. جرجانی همچنین بین شباهتی که مبتنی بر ویژگی ذاتی آن خصیصه است، و بر اساس آن دو شیء با هم مقایسه می شوند، و شباهتی که از خود خصیصه نشأت نمی گیرد بلکه متکی بر مجموعه ای از روابط عموماً ناشی از یک کنش است تفاوت قائل می شود. می کوشم نشان دهم که تقسیم بندی نخست برای مطالعه دوگانگی کلاسیک رمانتیک در شعر از اهمیت زیادی برخوردار است. بر این اساس، می توان به فهم بهتری از تصویرپردازی تصویرپردازان و نمادگرایان رسید. همچنین تقسیم بندی های جرجانی می تواند شناخت بیش تری در اختیار دو مکتب مهم و متمایز شعر بگذارد: متافیزیکی ها در ادبیات انگلیسی و شعر بدیع (شعر نو) در عربی. در مورد متافیزیکی ها، به نظرم می رسد تعریف های رایج در مورد استعاره^۱ بعید ترین ویژگی شعر متافیزیکی - را می توان با معرفی برخی جنبه های کار جرجانی در مورد تمثیل به طور عام و نوع استدلالی و تخیلی تمثیل (تعلیل تخیلی) به طور خاص، دقیق تر و گویای معین تر بیان کرد. شاید درست باشد اگر فکر کنیم منتقدان انگلیسی استعاره بعید را تنها برحسب ابتکار و ماهیت استدلالی آن تعریف می کنند. این مسئله برای مثال در این سخن هلن گاردنر مشهود است:

استعاره بعید قیاسی است که ابتکار در آن چشمگیرتر از اقتضای آن است و یا دست کم چشمگیرتر به نظر می رسد. تمام قیاس ها باعث کشف شباهت در چیزهای نامشابه می شوند: قیاس زمانی تبدیل به استعاره بعید می شود که مجبور شویم شباهت را بپذیریم حال آن که کاملاً به نبود شباهت آگاهی داریم. مقایسه کوتاه را می توان استعاره بعید دانست اگر دو چیز آشکارا نامشابه، یا دو چیزی که

ما هیچ‌گاه آنها را با هم در نظر نمی‌آوریم، فقط در یک وجه به گونه‌ای در شرایطی شبیه باشند که همچنان آن‌ها نامتناجس بپنداریم. در این جا استعاره بعید شبیه جرقه‌ای است که از زدن دو سنگ به هم برمی‌جهد. پس از آن بارقه، سنگ‌ها فقط دو تکه سنگ‌اند.^۱

گاردنر در بحثی دیگر، اظهار می‌دارد که «استدلال و ترغیب، و کاربرد استعاره بعید به عنوان ابزار آن‌ها، عناصر یا بدن شعر متافیزیکی‌اند.»^۲ این شیوه تعریف استعاره بعید در نقد انگلیسی رایج است. با این حال، باید پرسید آیا واقعاً کافی است؟ و آیا اینها ذاتی‌ترین ویژگی‌های یک استعاره بعیدند؟ آیا زمانی که تصویر هرچه بیش‌تر و بیش‌تر در یک محیط فرهنگی معین آشنا می‌شود، ابتکار رنگ نمی‌بازد؟ و اگر چنین است، آیا آن وقت استعاره بعید دیگر استعاره بعید می‌ماند؟ به نظر می‌رسد آنچه گاردنر به آن توجه کافی نمی‌کند مهم‌ترین و شاید تنها ویژگی ذاتی استعاره بعید، یعنی ماهیت شباهت در آن است. این عبارت او که «فقط در یک وجه شبیه باشند» ماهیت شباهت را توضیح نمی‌دهد. در این جا می‌توان پیشنهادی مقدماتی را مطرح ساخت: این که در اکثر مثال‌های استعاره بعید، شباهت، حتی زمانی که تنها در یک وجه وجود دارد، غیرفیزیکی است. شاعر نمی‌خواهد دو شیء نامشابه را با یک خصوصیت فیزیکی مشابه نشان دهد. شاعر به دنبال وجه غیرفیزیکی و فکری شباهت می‌گردد که کارکردش این است که ما را ترغیب کند بپذیریم مجموعه‌ای متناظر از روابط پیش‌گفته شاعر درست و معتبر است یا ویژگی‌های خاصی دارد. وقتی سخن شاعر به صورت منطقی یا بر حسب واقعیت بیرونی بررسی شود، نامعتبر خواهد بود، ولی درون خود تصویر، این قیاس یا تناظر درست به نظر می‌آید. به نظر من می‌رسد که خود جوهر این فرآیند مبتنی بر این فرض است که شباهتی که شاعر پیشنهاد می‌کند غیرفیزیکی است (زیرا برای شاعران دشوار است درستی تشبیهی را نشان دهند که به ما می‌گوید شیء الف، که به فرض ما به لحاظ فیزیکی با شیء ب فرق دارد، به لحاظ فیزیکی مانند شیء ب است). این جوهر تعریف جرجانی از تمثیل است، زیرا او معتقد است دلیل وجود آن این است که نیازمند تفسیر

1. Helen Gardner, *The Metaphysical Poets* (London, 1961), Introduction, xxiii.

(تأوّل) است، در صورتی که هیچ شباهت فیزیکی‌ای چنین تفسیری را بر نمی‌تابد. از این منظر، می‌توان گفت باید به کار جرجانی بر روی تمثیل در مطالعه استعاره بعید توجه کرد. از این رو، تأکید او بر ماهیت غیر فیزیکی شباهت در تمثیل را می‌توان در مورد استعاره بعید به کار بست. این مسئله مطالعات استعاره بعید را غنی می‌سازد و به تعریف روشن‌تر ماهیت شعر متافیزیکی کمک می‌کند.

در مورد بدیع در شعر عربی، مقایسه رویکرد آمیدی با رویکرد جرجانی و مطالعات منتقدان انگلیسی در مورد استعاره بعید نیاز به بازبینی آن را در پرتو روش‌های تحلیلی دو مورد آخر آشکار می‌سازد؛ در این دو روش اخیر، تصویرها در محیط فرهنگی و در رابطه با شخصیت آفرینندگانشان تحلیل می‌شوند. من برای مثال با استفاده از یکی از عناصر بدیع، این نکته را روشن خواهم کرد.

مطالعه المذهب الکلامی (تکلف‌گرایی کلامی) پیش از جرجانی و پس از او توسط یکی از هم‌عصرانش بیش از هر چیز پختگی و نوآوری رویکرد او را نشان می‌دهد. ابن معنّز، نخستین نویسنده‌ای که به این امر پرداخت، آن را عنصری از بیان در نظر گرفت ولی گفت حس می‌شود مصنوعی است (يُنْصَبُ إِلَى التَّكْلِيفِ). او اظهار می‌کرد هیچ نمونه‌ای از آن در قرآن وجود ندارد. عسکری نیز چیزی نیفزود که به درک بیش‌تر آن کمک کند، و ابن رشيق آن را به ذهنیت «فلسفی» نسبت داد، اما در عین حال آن را نوعی تکرار دانست.^۱ هیچ یک از این نویسندگان آن را بیان یک ذهنیت جدید پیشرفته منطقی که در اثر محیط فرهنگی پیچیده‌تری به وجود آمده در نظر نگرفت.^۲ این مهم است که تمام این نوع مثال‌های در کار از شاعران بعدی دیده می‌شود. حتی ابن معنّز نیز - که هدف صریحش این بود که نشان دهد بدیع را محدثون (شاعران نوین) ایجاد نکرده‌اند و برای قدیمی‌ها شناخته شده بوده است، و کسی که کوشید این مسئله را با نقل مثال‌های زیادی از کاربرد عناصر بدیع توسط شاعران قدیمی اثبات کند - نتوانست یک مثال از المذهب الکلامی توسط یک شاعر یا نویسنده پیش از اسلام ارائه دهد. واضح است که کل فرآیند تأثیر محیط فرهنگی جدید بر شعر عموماً نادیده گرفته شده است. وقتی آمیدی در مورد

۱. المذهب (قاهره، ۱۹۰۷)، ج ۲، ص ۶۵.

۲. رک محیط فرهنگی، العقاد، منبع یاد شده، صص ۳۵، ۴۵.

مسئله علم و تأثیرش بر شعر بحث می‌کند، تنها یک نوع علم در فکر او وجود دارد: دانش مفصل دستور (یا زبان به طور عام). با این حال، نتیجه می‌گیرد که «شعر عالمان پست‌تر از شعر شاعران است» و از این رو، می‌گوید «ابوتمام» را نمی‌توان از نظر علم برتر از بُحتری دانست.^۱ ولی هر خوانش دقیقی از ابوتمام نشان می‌دهد که علم در شعر او از نوع علم در قواعد زبانی و واژگان عجیب و غریب نیست. شعر او عمیقاً تحت تأثیر فرهنگ جدیدی قرار دارد که در آن بزرگ شده است، و از این رو اتخاذ رویکردی جدید به صور خیال در شعر او ضروری می‌نماید.^۲

این امکان وجود دارد که بتوان چنین رویکردی را با ترکیب تحلیل جرجانی از تمثیل و تعلیل تخیلی با تحلیل شعر متافیزیکی در نقد انگلیسی به دست آورد. من نمی‌گویم که می‌خواهم این کار را در این جستار انجام دهم، اما شیوه‌ای را شرح خواهم داد که شاید بتوان بر اساس آن این کار را انجام داد.

همان‌گونه که نشان داده شد، جرجانی تمثیل را بر حسب ماهیت شباهت در آن تعریف کرده و آن را «گونه عقلانی تشبیه» می‌نامد. شک نیست که او یکی از ابتکاری‌ترین صورت‌هایش، یعنی گونه استدلالی را به ذهنیت دوران پسااسلامی و به‌ویژه عباسی نسبت می‌دهد. جرجانی آن را به ذهنیتی جست‌وجوگر، پیشرفته و بسیار فرهیخته آشنا با گسترده و وسیع‌تری از تجربه‌ها نسبت می‌دهد تا ذهنیتی متعلق به دوران پیش از اسلام. همچنین یک ذهنیت تحلیلی است که از تصویرهایی که خودجوش (علی حد البدیهه) برمی‌آیند راضی نمی‌شود. از این رو، ابتکار، ماهیت تحلیلی و استدلالی ذهنیت جدید چیزی است که جرجانی را به فکر تمثیل به عنوان یک گونه خاص از صور خیال می‌اندازد. ولی او به ماهیت شباهت در آن نیز توجه می‌کند. ظرافت، قدرت ترغیب‌کنندگی و ظرفیت نشان دادن چیزهای «متفاوت و شبیه»، «هماهنگ و نامتجانس»، که ویژگی تمثیل است، در تقابل با تشبیه قرار می‌گیرد که مبتنی بر مقایسه‌های مستقیم و

۱. المَوازَنَه، به کوشش ا. صفّار، ج ۱ (قاهره، ۱۹۶۱)، ص ۲۴.

۲. کتاب صَیْف با عنوان الفَن و مَذَاهِبُه فِی الشَّعْرِ الْعَرَبِی، ویرایش ۴ (قاهره، ۱۹۶۰) تلاشی است جالب اما مغشوش برای به کار بردن این‌گونه معیارها در شعر عربی به طور کل، برخی از اظهارات او بویژه در مورد شاعران عباسی و ابوتمام چشمگیر است، ولی تقسیم‌بندی‌های اصلی او به صنعت، تَصْنِیع، و تَصْنُع جای بحث دارد.

فیزیکی است. جرجانی در بررسی طولانی این جنبه‌ها، برای نخستین بار در نقد عربی، رویکردی کیفی را در قبال صور خیال به کار می‌بندد که مزایای آن را می‌توان به راحتی با مقایسه آن با رویکرد کمی آمیری دریافت. در نقد آمدی، مسئله «چندتا»^۱ مطرح است، در صورتی که جرجانی می‌پرسد «چگونه و چه کیفیت‌هایی».

اما جرجانی معیارهای خودش را در مورد همه جنبه‌های بدیع یا صور خیال به کار نمی‌برد. گویی با ارائه این رویکرد و دادن نمونه‌ای از کاربردش راضی می‌شود. ممکن است کار او با به کارگیری اصول پیشرفته‌تر پیشنهادی تی.اس. الیوت و دیگر منتقد انگلیسی در بررسی استعاره بعید در ارتباط با بدیع، غنا یابد و مثبت‌تر و ارزشمندتر گردد. الیوت تصویرپردازی متافیزیکی را در بافت دوران تولید آن و در رابطه با ذهنیت شاعران تولیدکننده آن بررسی می‌کند. بنابراین، الیوت می‌گوید:

تفاوت بین هربرت و تیسون تفاوتی ساده به لحاظ مرتبه بین شاعران نیست. چیزی است که در مورد ذهن انگلیسی‌ها بین دوران دان یا لرد هربرت چربری و دوران تیسون و براونینگ رخ داده است؛ تفاوت بین شاعر روشنفکر و شاعر متفکر است. تیسون و براونینگ شاعرند و فکر می‌کنند؛ ولی فکرشان را به بی‌واسطه گی عطر گل رز حس نمی‌کنند. فکر برای دان یک تجربه بود؛ حساسیتش را تغییر داد. وقتی ذهن یک شاعر کاملاً برای کارش مجهز می‌شود، تجربه‌های پراکنده را درهم ادغام می‌کند؛ تجربه انسان عادی آشفته، نامنظم و گسسته است. انسان عادی عاشق می‌شود، یا اسپینوزا می‌خواند، و این دو تجربه هیچ ربطی به یکدیگر یا صدای ماشین تحریر یا بوی پخت و پز ندارند؛ در ذهن شاعر، این تجربه‌ها همیشه کل‌های جدیدی را شکل می‌دهند.^۲

چنین رویکردی به تصویرپردازی از طریق «گسستن احساسات»^۳ احتمالاً

۱. اما آمدی معیارهای خودش را به خوبی به کار نمی‌برد. حدود ۳۰ نمونه ناموافق استعاره، ۳ ضدمثال و ۵ تجنیس نمونه می‌آورد. مخالفت با کاربرد بدیع توسط ابوتامام بر مبنای این تعداد نمونه چندان توجیه‌پذیر نیست. رک منبع یاد شده، صص ۲۴۰-۲۶۴، ۲۷۱-۲۷۵.

2. T. S. Eliot, "The metaphysical poets", in *Selected Essays*, 3rd ed. (London, 1951). P.287.

۳. همان، ص ۲۸۸، همچنین رک

F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Elliot*, 3rd ed. (New York, 1959), pp. 26-33.

آشکار کردن چیزی است که دقیقاً در شعر بدیع به طور عام و شعر ابوتما به طور خاص رخ داده است. شاید اندیشه‌های پراکنده‌ای که عموماً در شعر ابوتما تداعی می‌شود و آمدی را واداشت او را دیوانه قلمداد کند به کارکرد متفاوت دیگری برای بیان شیوه تازه‌ای از نگاه کردن به چیزها و بیان احساساتی تازه کمک کند. در بافتی گسترده‌تر، رویکرد الیوت همراه با رویکرد جرجانی ناکارآمدی‌های واکنش خشمگینانه آمدی در برابر روش شاعرانه ابوتما را نشان می‌دهد. شاید زمان بررسی سبک دشوار ابوتما در پرتو سخنان الیوت در باب شعرهای متافیزیکی رسیده باشد:

ساختار جمله‌ها... گاه اصلاً ساده نیست، اما عیب نیست؛ این وفاداری به اندیشه و احساس است... و همان‌گونه که این وفاداری اندیشه و احساس‌های متفاوت را برمی‌انگیزاند، انواع موسیقی را نیز برمی‌انگیزاند.^۱

بدون چنین رویکردی، شک است که شعر ابوتما زمانی کاملاً فهمیده و درک شود.

۵

تصویر شعرگونه چیست، و به چه تعبیری می‌توان صحبت کردن درباره «نظریه صور خیال شعری» جرجانی را موجه دانست؟ روشن است که بخش زیادی از بررسی پیشنهادی حاضر به ماهیت پاسخ‌های این دو پرسش حیاتی بستگی دارد. بنابراین، آنها را مفصل‌تر بررسی خواهیم کرد.

ابتدا به پرسش نخست می‌پردازم. گویی واژه «تصویر» مانند واژه «معنا» به یکی از آن دسته اصطلاح‌های بداقبالی تبدیل شده است که، علی‌رغم اهمیت بنیادینشان بویژه در نقد ادبی، اجباراً آن‌قدر دارای معناهای زیادی شده‌اند که دیگر معنای خاصی نمی‌دهند. «تصویر» درمورد شماری از پدیده‌های گسترده نامرتبط به کار می‌رود؛ این شاید بدین معنا باشد که عاقلانه‌تر آن است که اصلاً از آن استفاده نکنیم. درواقع، ریچاردز دقیقاً همین کار را کرده و از بسیاری از نویسندگان، بویژه ویلسون نایت انتقاد کرده است زیرا هنوز «به ساختن نظریه‌هایی مغلق با اصطلاح‌هایی فریبنده مانند این [یعنی تصویر]

رضایت می‌دهند.^۱ ضرورت آغاز بحث با تعریفی روشن از تصویر که این پژوهش بر مبنای آن پیش خواهد رفت روشن است، نه فقط به این خاطر که «تصویر در جایی که دقت مطلوب است مبهم است»^۲، بلکه به این علت که، امیدوارم بتوانم نشان دهم این ابهام دیدگاه‌های مغشوشی در مورد ماهیت و کارکرد تصویرپردازی در آفرینش شعری در پی می‌آورد.

ریچاردز خود سه تعبیر مختلف واژه «تصویر» را مطرح کرده است، که نقل آن سودمند خواهد بود. او می‌گوید:

تصویر ممکن است برای مثال یک تصویر دیداری، یک نسخه از احساس یا یک اندیشه، یعنی هر رخدادی در ذهن که نمایانگر چیزی است باشد؛ یا ممکن است یک صنعت ادبی، واحدی دوگانه همراه با قیاس باشد.^۳

از این سه تعبیر، تعبیر آخر تعبیری است که «تصویر» در آن به تعبیر پژوهش کنونی به عنوان مبنای پژوهش در کار جرجانی به کار رفته است. به این ترتیب، تعریفی نزدیک به تعریفی را به کار می‌بندم که مبنای تحقیق مفید کارولاین اسپرچن در مورد تصویرپردازی شکسپیر بوده است.^۴ بعداً روشن خواهد شد که اقتباس یکی از دو تعبیر نخست توسط ریچاردز بر مبنای بررسی آفرینش تخیل آمیز در شعر کاربرد چندانی در نقد ادبی ندارد. همچنین باید یادآور شد که در جستار کنونی، «مقایسه» بنا به تعریف ریچاردز، بر حسب کشف شباهت بین دو شیء یا دو عنصر، یا یک اندیشه انتزاعی و یک شیء ملموس، یا دو اندیشه انتزاعی، یا یک شیء و یک اندیشه انتزاعی تفسیر شده است. فکر واحد دوگانه به خودی خود لازم اما ناکافی است. به این ترتیب، من تعریفی مانند تعریف براون در متن ذیل را کنار می‌گذارم:

تصویرپردازی... را می‌توان به صورت «واژه‌ها یا عبارت‌های دلالت‌کننده بر یک

1. I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*, 3rd ed. (London, 1962), p.32.

۳. همان‌جا.

۲. همان‌جا.

۴. رک

Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Vs*, paperback ed. (Cambridge, 1965) p. 9.

والی اصطلاح «sone» را به جای «image» پیشنهاد کرده است تا به فرآیند استعاره اشاره کند:

Whalley, *Poetic Process* (London, 1953). p.162.

موضوع قابل درک برای حواس» تعریف کرد که برای دلالت کردن نه بر آن موضوع بلکه بر موضوع دیگری از تفکر که به نظام دیگری از مقوله وجود تعلق دارد به کار می‌رود. شیء یا تصویر موردنظر که برای حواس قابل درک است به رسانه‌ای تبدیل می‌شود که تعبیری را در ارتباط با شیء دیگر به ذهن انتقال می‌دهد. تصویر برای لحظه‌ای جانشین آن می‌شود. ممکن است این جانشینی همراه با مقایسه باشد یا نباشد.^۱

این تعریف همچنین از جنبه دیگری که در تعریف من بر آن تأکید می‌شود کنار گذاشته شده است. براون برفرآیند جانشینی، که همان‌گونه که آشکار خواهد شد فقط ویژگی یکی از انواع استعاره است، تأکید می‌کند. این بدان معناست که شاید او ناخواسته تشبیه را از حوزه تصویرپردازی خارج می‌داند، زیرا تشبیه شامل جانشینی نمی‌شود. تعریف من هرگونه فرآیند آشکارسازی شباهت بین دو عنصر یا دو مجموعه از عناصر - چه آشکارسازی در کار باشد چه نباشد - در سطح تخیل و در سطح زبان، آمیزش و در نتیجه جانشینی یک واحد به جای دیگری را دربر می‌گیرد.^۲

در چارچوب این تعریف از تصویر که ارائه دادم، پیشنهاد می‌کنم تحلیل جرجانی از استعاره، تشبیه و تمثیل را تحت عنوان «صور خیال شعری» بررسی کنیم. جرجانی از اصطلاح «صورت»^۳ به شکلی آشکار برای دلالت بر شیوه بیانی که بتواند یکی از سه صورت یاد شده را دربرگیرد استفاده نکرده است، اما دلایل کافی برای کاربرد اصطلاح «تصویر» در مورد تحلیلش وجود دارد. نخست این که او تشخیص می‌دهد این صورت‌ها اساساً در همان فرآیند گسترده تخیلی کشف شباهت‌هایی ریشه دارد که پدیده‌های

1. S. J. Brown, *Studies in the Imagery of the Bible* (Rome, 1955). p.11.

این تنها جایی است که به این کتاب ارجاع داده شده است. ارجاع‌های بعدی به براون به صورت «منبع یاد شده» به کتاب *World of Imagery* او است که به دفعات به آن ارجاع داده شده است.

۲. به عبارت دیگر، ممکن است تصویر فرآیند بازنمایی یک شیء از طریق نگاه کردن به آن به عنوان عضوی از یک رابطه باشد، که عضو دیگر آن به صورتی عینی یا به صورت جزئی یا به صورت کلی با شیء بازنمایی شده، مشابه است. تمام صورت‌های تصویر با این فرآیند تخیلی آغاز می‌شوند ولی به صورت متمایز شکل می‌گیرند، اگرچه گاه شیوه‌های شکل‌گیری‌شان باهم همپوشی دارد.

۳. (مترجم): همان‌طور که پیشتر اشاره شد، جرجانی از اصطلاح‌های «صورت» یا «تصویر» به معنای «تصویر» و «تصویرپردازی» یا به عبارتی «صورت خیال» استفاده می‌کند.

مختلف جهان تجربه شاعر را به هم می‌پیوندند. این مفهوم در کل پژوهش او نقشی اساسی دارد. دوم این که از واژه‌های «تمثیل و تصویر» برای توصیف این فرآیند به مثابه شیوه متمایز بیان شعری استفاده می‌کند. اکنون با این که این واژه‌ها را نمی‌توان مستقیماً به «image» و «imagery» ترجمه کرد، اما دلالت بر بازنمایی تخیلی اشیاء یا معناها بر حسب روابطشان با دیگر اشیا می‌کنند. باید تأکید کرد که واژه تمثیل در این جا به تعبیری متفاوت با کاربرد آن به عنوان اصطلاحی فنی در اشاره به صنعت ادبی تمثیل به کار رفته است که مفصلاً در جستار کنونی تحلیل خواهد شد.

پس از روشن نمودن این نکته، باید یادآور شوم که خود اصطلاح صورت، که جرجانی بسیار از آن استفاده می‌کند، در هیچ‌جا با فرآیندی که جوهر تصویرپردازی شعری را تشکیل می‌دهد اشتباه نشده است. «صورت» همیشه به تعبیری محدود شده است که در تعریف نخست ریچاردز آمده است؛ یعنی تصویر به مثابه عنصری روان‌شناختی که در ذهن نمایانگر یک تجربه گذشته از یک شیء است؛ یا به عبارت دیگر تصویر به مثابه تقلید یک شیء در جهان بیرون. در نتیجه، به نظر می‌رسد جرجانی در سراسر تحلیلش کاملاً در نظراتش پیرامون ماهیت احساسی و غیراحساسی تصویرپردازی ثابت قدم است. برخلاف شمار زیادی از منتقدان اروپایی، او هرگز ویژگی‌های «تصویر روان‌شناختی» را به «تصویر شعری» نسبت نمی‌دهد.

بیان سخنی دیگر در مورد تعریف تصویر که در این جا مورد نظر است ضروری است. علی‌رغم اهمیت آشکار و ارزش انکارناپذیر توصیف یک موقعیت با اصطلاح‌هایی ملموس و مفهوم یا حتی ارائه تصویر به شیوه‌ای که نقاش یک موقعیت فیزیکی یا یک منظره را به تصویر می‌کشد، من این نوع بازنمایی را متعلق به حوزه صور خیال نمی‌دانم. اساساً به این علت که جرجانی خود به این مسئله به عنوان فرآیندی مرتبط با سه صورت تصویر یاد شده نمی‌پردازد. ولی علت آن به دیدگاهی شخصی نیز بازمی‌گردد، مبنی بر این که روش پیشین بیان در پژوهش در باب ماهیت تصویرپردازی کمک چندانی نمی‌کند یا اصلاً کمکی نمی‌کند. از این گذشته، از آن جایی که این روش از تکثیر تصویرها به تعبیری روان‌شناختی نشأت می‌گیرد، فکر می‌کنم دقیق‌تر این باشد که اگر اصلاً قرار است آن را «تصویرپردازی» بنامیم، آن را «تصویرپردازی توصیفی» بنامیم. این مسئله

کم‌تر باعث اشتباه می‌شود و ماهیت تصویرپردازی با این روش بیان را مشخص‌تر می‌کند. بر این اساس به نظرم می‌رسد که تلاش عید، که پیش‌تر به آن اشاره شد، برای مطالعه مفاهیم سنتی بلاغت در عربی از طریق معرفی مفاهیم امروزی تصویرپردازی احتمالاً موجب اشتباه بیش‌تر خواهد شد و به تعمیق شناختمان از شعر یا نقد ادبی نخواهد انجامید. درواقع، این اشتباه قبلاً در نقد عربی نوین اتفاق افتاده است، و واژه «صورت» اغلب به صورتی بسیار مبهم و تعریف‌ناپذیر به کار رفته است. دو پژوهشی که این اشتباه در آنها آشکارتر از همه است عبارت است از کارهای محمد غُتیمی هلال^۱ و مصطفی ناصف.

۶

ارزش کار جرجانی تنها در دیدگاه‌های او درباب صور خیال نیست. روش پژوهش او، که اوج پیشرفته‌ترین اندیشه‌های روش شناختی پیشینیانش است، شایسته تحسین بسیار است. دانش قابل توجه او درباره موضوع کارش و دیدگاه‌های پیشینیانش درباره آن، که صادقانه آنها را گزارش می‌کند، ارجاعات پیوسته دقیقش به منابع و احترام عمیقش به کسانی که به آنها، خواه همراه با انتقاد خواه همراه با ستایش، ارجاع می‌دهد، همه عناصری است که کار او را از بسیاری از آثار هم‌عصرانش متمایز می‌سازد. از این گذشته، شاید مهم‌تر از همه، ویژگی منحصر به فرد کار او، یعنی کوشش قابل توجهش برای تعریف همه اصطلاح‌هایی باشد که پیش از داوری درمورد هرگونه آفرینش شعری به کار می‌برد، و این در مطالعات ادبی پیشین که اغلب اوقات برخی نکات را بدیهی می‌انگاشتند نبوده است. شاید فقط جرجانی اصطلاح‌های پُرکاربردی مانند معنا، لفظ، نظم و اصطلاح‌های اصلی‌تر پژوهش خودش، همچون استعاره، تمثیل و غیره را بررسی کرده باشد. به این ترتیب، واژگان خود را مدون و زبان نقد ادبی را تثبیت کرده است. کار جرجانی نمونه آشکارکننده چگونگی تبدیل شدن مبانی سنتی کار نویسندگان

۱. رک مجموعه مقالات دیگر او درباب تصویرپردازی شعری که از جهانی دیگر انگیزه‌بخش است، با عنوان «الصورة الشعرية في المذاهب العربية و أثرها في نقلنا الحديث» منتشر شده در مجله (قاهره، ژوئیه، اوت و سپتامبر ۱۹۵۹).

منفرد و خلاق به نظام‌های سازنده جدید پژوهشی است. سنت‌گرایان می‌توانند از او یاد بگیرند که بهترین خدمت به سنت آرمانی کردن آن و پیروی دقیق از آن نیست، بلکه برخورد خلاقانه و تحلیلی با آن، بررسی و پرورش اصولی است که ارزش نگه داشتن دارند و نفی اصولی که ارزش نگه داشتن ندارند. او به سنت ستیزانی که دوست دارند سنت را بدون شناخت آن نفی کنند نیاز به شناخت، جذب، بازسازی و تفسیر مجدد و همچنین مهم‌تر از همه، لزوم احترام به آن را نشان می‌دهد.

مهم‌تر از همه این که نحوه بیان انتقادی او در وضعیت کنونی مطالعات ادبی عربی ارزش زیادی دارد، زیرا تحلیل کاملش از مفاهیم و اصطلاح‌های قدیمی^۱ به عنوان الگویی برای تحلیل ادبی در زمانی که با وجود به کارگیری مبهم و اشتباه اصطلاحات، همچنان به ساختن نظام‌های انتقادی و ارائه داوری نهایی در مورد آثار ادبی ادامه می‌دهیم، ارزشی انکارناپذیر دارد.

این عوامل در کنار سلیقه ادبی حساس و نقد کاربردی تأثیرگذار جرجانی باعث می‌شود او را خلاق‌ترین و قدرتمندترین اندیشمندی توصیف کنیم که به نقد و بلاغت در سنت عربی پرداخته است.

۱. ناصف می‌گوید جرجانی با تحلیل اصطلاح‌هایی که او و پیشینیانش به کار می‌بردند، عمود الشعر را در ذهن بسیاری از هم‌عصرانش «تصحیح» کرد. این اصلاً دستاورد کوچکی نیست. منبع یادشده، صص ۱۱۴-۱۱۷.