صور خیال در شعر فارسی

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی

و بیرنگ بلاغت در اسلام و ایران

صور خیال در شعر فارسی

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

صور خیال در شعر فارسی

تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران

مؤسسهٔ انتشارات آگاه

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
صور خیال در شعر فارسی
تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ
بلاغت در اسلام و ایران
(چاپ اول ۱۳۵۰، چاپ دوم ۱۳۵۸، چاپ سوم ۱۳۶۶،
چاپ چهارم ۱۳۷۰، چاپ پنجم ۱۳۷۲)
چاپ ششم پاییز ۱۳۷۵، لیتوگرافی کوهرنگ، چاپ پژمان
تعداد ۳۳۰۰ جلد
حق هرگونه چاپ و انتشار برای مؤسسهٔ انتشارات آگاه محفوظ است
شابک X-۰۴۱-۴۱۶-۹۶۴ ISBN 964-416-041-X

به‌یاد مادرم، آن بزرگ آموزگار زندگی و شعر و آن شیفتهٔ
سرودهای حافظ که نخستین نغمه‌های سخن پارسی را
یك حرف و دو حرف بر زبانم
الفاظ نهاد و گفتن آموخت.

در چاپ سوم

مزیّت این چاپ، بر چاپهای قبل این‌است که دراین چاپ تمام‌عبارات و شواهد شعری عربی ترجمه شده است (ذیل: صفحهٔ ۶۵۹ به بعـد) حتی ساده‌ترین جمله‌ها و شعرها، تا عموم دوستداران‌ادب بتوانند از آن استفاده کنند. همچنین برای سهولت فهم، همهٔ عبـارات و شعرهـای عربی اعراب‌گذاری (مشکول) شد. این‌کار نیز به‌خواهش بعضی دوستان دانشجو انجـام‌گرفت. چند تن از دوستان، که اجازه ندارم نامشان را ببرم، اغلاط مطبعی چاپهای قبل را در اختیارم قرار دادند که با تشکر از آنان درین چاپ، همگی اصلاح شد و از این لحاظ نیز این چاپ بی‌غلط یا بسیار کم غلط‌تر است.

یادداشتی برای چاپ‌دوم

این کتاب را حدود یازده سال‌پیش‌ازین نوشتم و چاپ اول‌آن ۹سال قبل‌انتشار یافت. با اینکه موضوع و اسلوب تألیف‌کتاب، تا حد زیادی فنی و تخصصی‌بود،چاپ اول بزودی تمام شد و نگارنده بدان امیدکه تغییرات و اصلاحاتی در آن انجام دهد، همواره از موافقت با تجدید چاپ‌کتاب، امتناع می‌ورزید. سفر انگلستان و امریکا، که قریب سه‌سال‌ونیم بطول انجامید، عامل دیگری‌شدبرای تأخیر درچاپ‌مجددآن. در این سفر، بیشتر، وقت نگارنده صرف مطالعه در مباحث نقد ادبی شد، بخصوص آراء صورتگرایان‌روسی‌و نومنتقدان امریکائی و ساختگرایان فرانسه و چك. و در زمینهٔ مباحث این‌کتاب، به نظریه‌ها و عقایدی برخورد کرد که اگر اکنون بخواهد تغییرات و اصلاحاتی در این کتاب روا دارد، بسیاری از فصول را باید از نو تحریرکند و مجال چنین کاری، برای او، به هیچ وجه، میسر نیست.

چنین است‌که چاپ دوم کتاب، پس از سالها تأخیر، منتشر می‌شودبا چند تغییر جزئی‌که از قرط ناچیزی قابل تذکر هم شاید نباشد. بعضی‌اغلاط مطبعی چاپ‌اول، دراین‌چاپ، اصلاح‌شد ولی متأسفانه اغلاط‌مطبعی‌دیگری جای آنها را گرفت. اگر خوانندگان در مواردی، نسبت به صحت‌عبارتی تردید کردند، بد نیست‌که علاوه بر غلطنامه، به چاپ اول هم نگاهی بیاندازند.

اعتراف و یادآوری

از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود
زنهار ازین بیابان وین راه بی‌نهایت
این راه را نهایت صورت کجا توان بست
کش صدهزار منزل بیش است در بدایت.
حافظ

در این کتاب، کوشش نگارنده بر آن بوده‌است که شعر فارسی را، فقط از جنبهٔ خاص بیان هنری، بیرون از بحث کلمات و مضامین ـ که بحثی است عرضی و ثانوی ـ با توجه بموازین نقد ادبی جدید و همچنین توجه به اصول عقاید علمای نقد و بلاغت اسلامی، مورد مطالعه قرار دهد. ازآنجا که در این راه تاکنون هیچ بحثی نشده است، و این دفتر نخستین کوششی است که در این زمینه بسامانی میرسد، بی‌گمان از نقص‌ها و لغزشها بدور نخواهد بود. با اینهمه امید نگارنده این است که تازگی موضوع و دشواری راهی که در پیش داشته، عذرخواه این کاستی‌ها و لغزش‌ها باشد.

روزی که برای نوشتن این کتاب بمطالعه و جستجو پرداختم، هرگز از گستردگی دامنهٔ این بحث آگاه نبودم. هرچه بر مدت این جستجو افزوده شد فراخی دامنهٔ کار در پیش چشمم نمایانتر شد، شاید اگر شوق به‌شناخت زیبائیهای شعری نبود، و این کشش درونی که همواره در جان من هست، این کار را در نیمه رها کرده بودم ولی همواره آن شوق و آن طلب، زاد راهی بود که بیم درازی این سفر را از میان برمی‌داشت و دشواری راه را برمن آسان می‌کرد.

این دفتر در دو بخش فراهم‌آمده است. در بخش نخستین، به طرح کلی و عمومی مسائل مربوط به صور خیال Image و نقد و تحلیل آراء علمای بلاغت اسلامی در باب بیان و شیوه‌های مختلف آن، پرداخته شده‌و نویسنده کوشیده است که سیر عقاید متفکران اسلامی را در این زمینه بطور تاریخی نشان دهد و تازگیهای فکری و نکته‌باریکهای ایشان را ـ با توجه به شرایط تاریخی و اجتماعی روزگارشان ـ بررسی کند وبیش‌وکم میراث ارسطوئی و یونانی را در این دگرگونی و تطور نشان دهد، وگاه‌به‌مقایسهٔ آراء ایشان با نظرات‌بعضی‌از منتقدان‌دورهٔ اخیر و معاصرفرنگ نیزبپردازد. چنانکه خواهید دید، دراین بخش، بسیاری از نکته‌های مربوط به نقدشعر و تصویرهای شعری‌از نظرگاه فلاسفه و ادیبان اسلامی بررسی شده و نکته‌باریکهای ذهن دقیق ایشان را در آن‌بخش می‌توان یافت. در بخش‌دوم، همان مباحث وبعضی مباحث دیگررا، درمورد شعر یک‌یک شاعران‌برجستهٔ زبان پارسی ـ از آغاز پیدایش ادب‌دری تا پایان قرن پنجم هجری ـ مورد نظر قرار داده و در سراسر شعرهای موجود این دوره بررسی کرده است. شاعرانی را که دیوان و دفتری قابل ملاحظه‌بر جای ننهاده‌اند، در فصول خاصی ـ در مقدمهٔ هر یک از ادوار ـ مورد نقد و نظر قرار داده است و از برای شاعران بزرگ و برجسته، هرکدام، فصلی جداگانه پرداخته است.

این کتاب، درحقیقت، بخش‌نخستین و مقدمه‌ای است برای‌جستجوی درازدامنی‌که مؤلف از حدود دهسال قبل ـ هنگام تحصیل در دورهٔ‌لیسانس ادبیات فارسی در دانشگاه مشهد ـ در باب شعر فارسی آغاز کرده و طرح اجمالی بخشهای آن به ترتیب ذیل خواهد بود: بخش دوم حرکت و سیر صور خیال از سنائی تا نظامی، که قدمی است برای نوعی دگرگونی در شیوهٔ تصویر؛ و بخش سوم ازمولوی تا حافظ، که موازین تصویروملاک‌ها و مباحث مربوط به صور خیال به‌کلی تغییر می‌کند. بخش چهارم از عصر جامی ـ دوره‌ای‌که مضمون‌سازی جای تصویر را می‌گیرد ـ تا عصرصائب تبریزی و اقمار او، که‌کوشش‌ارجمندی برای‌تحول و تجدد در نوع‌تصاویر ارائه داده‌اند. بخش پنجم‌دوره‌ای است‌که‌ازبیدل دهلوی ـ در اوج تصویر-سازی نابجا و تزاحم صور خیال ـ آغاز می‌شود وبه قاآنی ـ که حضیض انحطاط خیال و کوششهای تلفیقی است ـ ختم می‌شود. بخش ششم‌بررسی شعر مشروطه خواهدبودکه ازنظرتصویری ومسائل بیان هنری ـ بمناسبت صبغهٔ اجتماعی و پویائی خاصی‌که دارد ـ چندان سرشار نیست و بخش‌هفتم ویژهٔ دگرگونیهای صور خیال در شعر دورهٔ معاصر خواهد بود که‌حوزه‌ای

بسیار وسیع دارد. درخواست نویسنده از خداوند بزرگ این است که فرصتی برای بسامان رساندن این طرح و تکمیل یادداشت‌های خود، پیدا کند.

قبل از آنکه این یادداشت بپایان رسد، یادآوری این چند نکته را ضرور می‌داند: نخست آنکه در این دفتر، بر اساس نیازمندیهای خاصی، نویسنده ناگزیر به وضع و تغییر چندین اصطلاح شده است که آن اصطلاحات ممکن است مورد قبول همگان نباشد، بی هیچ تردیدی یک‌یک آنها قابل تبدیل و تصحیح‌اند. دریکی دوموردنیز بعضی از همان اصطلاحات را، خود با توسعه‌ای بیشتر بکار برده که هم اینجا به‌قصور و لغزش خویش، اعتراف می‌کند. دو دیگر اینکه بمناسبت فاصلهٔ نسبة درازی که میان نگارش فصل‌های این رساله با یکدیگر بوده‌است یکی دو مطلب به اختصار، گاه مکرر شده‌اند. همچنین تاپیر استگیهای عبارات چیزی است که خود در اینجا به افزونیش اعتراف می‌کنم. دیگر اینکه این دفتر حاصل مطالعهٔ دقیق تمام دیوانها و مجموعه‌های موجود شعر فارسی تا قرن ششم است و هیچ شاعری ـ تا مجموعهٔ شعرهایش بررسی کامل نشده ـ درباره‌اش اظهار نظری نکرده‌ام.

اینک خوشتر است که سخن خویش را با سپاسگزاری و یاد نیک، از یک‌یک استادان بزرگواری که در طول تحصیل در مدارس علوم اسلامی خراسان و دانشکدهٔ ادبیات مشهد و دانشگاه تهران، در زمینهٔ مباحث این کتاب، از محضرشان بهره‌مند بوده‌ام بپایان رسانم، بویژه شادروان استاد بدیع‌الزمان فروزانفر (استاد دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران) و جناب آقای محمدتقی ادیب نیشابوری (استاد یگانهٔ ادبیات عرب و بلاغت اسلامی در حوزهٔ علمی خراسان) و استاد دانشمند بزرگوار جناب آقای دکتر پرویز خانلری (استاد دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران) که ایشان افتخار راهنمائی در کار تألیف این کتاب را به شاگرد خویش بخشیدند و الحمدلله اولا و آخرا.

تهران ۵ اسفند ۱۳۴۹
محمدرضا شفیعی کدکنی

تجربهٔ شعری

تخیل ، خیال و تصویر

قبل‌ازآنکه ،خیال را از رهگذرتعریف‌های ممکن‌یاموجودبشناسیم بهتر است که از شعر کمك بگیریم، از ساده‌ترین شعرهای زبان فارسی از دوره‌های نخستین، مثلا از این شعر ترك‌کشی ایلاقی:

امروزاگر مراد تو برناید
فردا رسی به‌دولت‌آبا، بر
چندین هزار امید بنی‌آدم
طوقی شده بگردن فردا،بر

دربیت نخستین، با شعر روبرو نیستیم، زیرا با خیال سروکار نداریم ،اگرچه ازدیدگاه وجود وزن ـ که‌خودعنصری است برای‌انگیختن خیال ـ به‌نوعی باشعر سروکار داریم ،آنهم در معنی رایج و عادی‌شعرکه

بیشتر سخن موزون را به یاد می‌آورد؛ اما پیداست که این سخن‌منظوم در بیت نخستین شعر حقیقی نیست، ولی با آمدن بیت دوم، آن بیت نخستین نیز، بی‌آنکه از نظر منطقی نیازی به بیت بعدی داشته باشد، به‌گونهٔ شعر در مفهوم دقیق و راستین آن قرار می‌گیرد و در بیت دوم، پیش از آنکه ارتباط آن را با بیت نخستین بسنجیم با مفهوم خیالی و تصویری روبرو هستیم، با اندیشه‌ای که از منطق عادی گفتار، یعنی اندیشهٔ محض منطقی، سرچشمه گرفته باشد، سروکار نداریم. دید ویژهٔ شاعر در لحظهٔ بیداری در برابر نوعی ارتباط میان طبیعت و انسان ما را به جهانی دیگر می‌کشاند، جهانی که تازگی دارد و با اینکه اجزاء آن عادی و ساده و در دسترس همه‌کس هست، نوع ترکیب آن، یعنی طرز پیوند برقرار کردن شاعر میان انسان و طبیعت چیزی است تازه و پرداختهٔ تخیل او. این تصویر ذهنی‌که شاعر از «فردا» به‌گونهٔ زنی زیبا که «گردن‌بندی» به‌عنوان «امید» به‌گردن دارد؛ این تصرف ذهنی شاعر، درمفهوم طبیعت وانسان واین کوشش ذهنی اوبرای‌برقراری نسبت‌میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را «خیال» یا «تصویر» می‌نامیم و عنصرمعنوی شعر، درهمهٔ‌زبانها ودرهمهٔ‌ادوار، همین خیال وشیوهٔ تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیات مادی و معنوی است، و زمینهٔ اصلی شعر را، صور گوناگون و بی‌کرانهٔ این نوع تصرفات ذهنی تشکیل می‌دهد.

تصرف ذهن شاعر در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت، یا طبیعت‌با طبیعت، چنانکه می‌دانیم‌حاصل نوعی بیداری اوست در برابر درك این ارتباطات. ذهن شاعر تنها ذهنی است که می‌تواند در برابر احساس ایـن نوع ارتباطات بیدار شود. این ارتباطها تا بیکران

گسترده است، به گستردگی طبیعت و به‌گستردگی حیات انسانی وتاریخ و فرهنگ بشری، همانگونه که هاکسلی می‌گفت: تمام جهان بالقوه از آن شعرا است، ولی از آن چشم می‌پوشند[1] و همانگونه که وردزورث می‌گفت: حتی نامأنوس‌ترین کشفیات شیمی‌دانان می‌تواند به‌همان‌اندازهٔ مضامین فعلی برای تجلی هنر شاعر ارائهٔ مطلب کند[2]، اما بشرط اینکه شاعران آنرا در وجود خویش احساس کنند و قبل از آنکه به رشتهٔنظم درآید، با هستی و جان شاعـــر مرتبط و پیوسته شود. هر گوشه‌ای از زندگی انسان‌باگوشه‌ای‌ازطبیعت هزاران هزار پیوند و ارتباط دارد که ازاین‌همه پیوندهای‌گوناگون، ذهن شاعر گاه یکی را احساس می‌کند و دربرابرآن‌بیدارمی‌شود، وحاصل این بیداری خود رابه‌ما نشان می‌دهد. شعر زادهٔ این‌کوشش شاعر است‌برای نمایش‌درك او از نسبت‌های میان انسان وطبیعت یا طبیعت و انسان یا انسان و انسان.

در همان مثال سادهٔ شعر ترك‌کشی، می‌بینیم که گوشه‌هایی از زندگی انسان و حالات و عواطف وروحیات او، باگوشه‌هایی ازهستی، ازطبیعت، از زمان، که مفهومی است مجرد، درقالب «فردا» پیوندیافته واین‌پیوندپیوندی است‌ذهنی، پیوندی است‌که به‌ظاهر وجود نداشته، اما ذهن‌شاعرآن پیوند را به‌وجودآورده است وما با خواندن شعراو تصویر فردا را در چهرهٔ زنی که‌گردن بندی از امید آویخته، می‌بینیم و این درك ارتباط میان انسان و طبیعت را تجربهٔ شاعرانه و حـــاصل آن را خیال شعری می‌نامیم.

خیال عنصر اصلی شعر، در همهٔ تعریف‌های قدیم و جدید است و هر گونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کـرد،

---

۱) مجلهٔ سخن، ۱۳/۱۱۷۵. ۲) همان مأخذ.

چنانکه بازدر همان شعر پیشین می‌بینیم ،اصل معنی مقصود شاعرچیزی است که در بیت نخستین عرضه شده است، یعنی از نظر بیان عادی و ذهن منطقی، هیچگونه نیازی به بیت بعدی نیست، زیرا بطور مستقیم نیز می‌توان انسان را به امیدواربودن واداشت، می‌توان با هزار زبان گفت که نباید نومید بود، نباید امید را از دست داد، اما هیچ کدام از این‌گونه‌های بیان منطقی و خبری‌که عادی و رسمی است‌تأثیرشعری و حسی ندارد؛ چیزی است که همه کس می‌تواند بگوید؛ اما با آمدن بیت دوم آن مفهوم خبری که از طریق منطق عادی و ذهن غیر شعری بیان شده بود، به‌گونهٔ مفهومی شاعرانه درمی‌آید و همان‌کوشش عادی و مبتذلی که برای ستایش امیدواری شده بوده، با تصرفی که شاعر در نقل ماجرا می‌کند، با تصویری که از ذهن خویش بر آن می‌افزاید،یعنی با کمك خیال و برقرار کردن ارتباطی میان انسان و طبیعت، یاکشف ارتباطی میان آن دو، با این تمثیل، از صورت بیان عادی و منطقی به‌گونهٔ بیان شعری وکلام مخیل در می‌آید و نظم او شعر می‌شود.

می‌دانیم که خیال شاعرانه، محصور در وزن و مفهوم شعرمنظوم نیست. بسیاری از تصرفات ذهنی مردمان عادی یا نویسندگان، درمحور همین خیال‌های شاعرانه جریان دارد. وقتی که در تذکرة الاولیاء عطار، می‌خوانیم «به صحرا شدم، عشق باریده بود و زمین تر شده چنانك پای مرد به‌گلزار فرو شود پای من به عشق فرو می‌شد»[1] این تصرف ذهنی گوینده در ادای معنی‌که «عشق» را،که مفهومی است مجرد و از حالات‌درونی انسان و گوشه‌ای از حیات روانی بشر، با گوشه‌ای از طبیعت‌که باران است، پیوند داده وحاصل این ارتباط، یعنی حاصل

---

۱) عطار، تذکرة الاولیاء ج ۱۵۵/۱ چاپ نیکلسون.

کشف این لحظه ونمایش بیداری خود نسبت‌به‌آن مفهوم، شعری است که درقالب نثر بیان شده است، یعنی عنصر اصلی شعر و بیان شاعرانه در آن هست، و اگر از قلمرو شعر ونثرهای ادبی، بدانگونه‌که دیدیم، بگذریم،دامنهٔ‌این‌خیال‌ها را درحوزهٔ بیان مردم‌عادی‌وگفتارهای‌معمولی نیز می‌بینیم ودر می‌یابیم که چگونه مردم، همین مردم عادی، گاه در شیوهٔ بیان‌منطقی وعادی،تصرف‌می‌کنند، تصرفی‌که‌گاه خود شعری‌است وازهمین‌جاست‌که‌کنایات خاص ومجازهای ویژهٔ هرزبان‌به‌وجودمی‌آید.

وقتی، به‌گفتهٔ‌سندبرگ[1]،کودکی خردسال می‌خواست بوتهٔ ذرتی را از زمین برآورد، اما نمی‌توانست وهرچه می‌کوشید آن بوته برجای خود استوار بود، اما سرانجام کوشش او به‌سامان رسید، و بوتهٔ ذرت از زمین کنده شد، کودك با شادمانی بسیار پدرش را از حاصل‌کوشش خود آگاه کرد، پدرش‌گفت: «آری، توهم مردی شدی و نیرویی‌داری.» آن طفل‌خردسال با غرور در پاسخ پدرش‌گفت:«آری، همهٔ زمین‌یکسرش را گرفته بود و من یکسرش را تا سرانجام من غالب شدم.» این تصویر ذهنی کودك، این تصرفی که تخیل او در بیان واقعیت کرده، این اسناد مجازی، بیان شاعرانهٔ زیبایی است که حاصل بیداری آن طفل نسبت به یك‌گوشه از ارتباطهای انسان و طبیعت است.

آیا بی‌نیروی خیال وبی‌تصرف خیالی در مفاهیم هستی، می‌توان شعری سرود؟ این پرسشی‌است‌که‌هرکس اندك آشنایی با جوهر شعرداشته باشد، در پاسخ‌آن خواهدگفت: نه!زیرا اگر ازهرشعرمؤثر ودل‌انگیزی، جنبهٔ خیالی‌آن را بگیریم، جز سخنی ساده و عادی‌که از زبان همه‌کس قابل شنیدن است، چیزی باقی نمی‌ماند. اگر در این دوبیت حافظ:

---

1) Carl Sandburg (1878 - 1967)

روز در کسب هنر کوش که می‌خوردن روز
دل چون آینه در زنگ ظلام اندازد
آن زمان وقت می صبح فروغ است که شب
گرد خرگاه افق پردهٔ شام اندازد

از جنبهٔ خیالی «دل چون آینه» و «زنگ ظلام» و «می صبح فروغ» و «خرگاه افق» و «پردهٔ شام» که با ذهنی خلاق و آفریننده به یکدیگر پیوند یافته، و این تصویر دل‌انگیز را به حاصل آورده و نیز از جنبهٔ تخییلی وزن آن صرفنظر کنیم، چنین سخنی که: روز باید در کسب هنر کوشید، که شراب خوردن روز مایهٔ تاریکی دل است و وقت خوردن شراب زمانی است که شب فرا رسد، آیا شعر خواهد بود؟ یا بطور منظوم اگر بگوییم:

روز در کسب هنر شو، زانکه می
چون خوری در روز دل گیرد ظلام
آن زمان هنگام باده خوردن است
که رود روز و رسد تاریك شام

اگرچه در این دو بیت منظوم و مبتذل هم نقش خیال دیده می‌شود، گذشته از تأثیر موزیکی وزن وقافیه، تغییراتی از قبیل رفتن روز و رسیدن شام وظلام گرفتن دل، دراصل و به‌اعتباری نوعی خیال وتصرف شعری است که مبتذل و مکرر و عادی شده، و در نتیجه خالی ازخیالی ـ اگرچه‌بسیار ساده‌ومبتذل ـ نیست، ولی‌می‌بینیم که همان سخن دلپذیر و شیوای حافظ است که تا این حد از ابتذال و غیر شعری بودن تنزل

کرده است، اما از نظر خبری ومنطقی هیچ تفاوتی میان آن با شعرحافظ وجود ندارد، زیرا هر دو ازیك معنی سخن می‌گویند و آن بازداشتن از شرابخواری‌در روز ودعوت به شرابخواری درشب است.

ادیبان قدیم، با همهٔ توجهی که به اهمیت صور خیال در شعر داشته‌اند در بارهٔ سهم خیال در ساختمان شعر کمتر سخن گفته‌اند، و علت این سکوت را بیشتر باید در طرز تفکرآنها نسبت به شعر و مفهوم آن جستجوکرد، و ازآنجا که بیشتر به«ظاهر» و «شکل‌شعر» نظرداشته‌اند و جوهر شعری کمتر مورد توجه ایشان بوده است، از اهمیت خیال در ساختمان شعرکمتر سخن‌گفته‌اند؛ ولی‌آنهاکه دید منطقی وفلسفی‌نسبت به مفاهیم داشته‌اند، چنانکه در بحث تخییل یاد شده است، عنصر خیال را جوهر اصلی‌شعر شمرده‌اند وبسیاری ازگویندگان مکاتب جدید ادبی، از قبیل سوررئالیست‌ها، هنر را نتیجهٔ خیال وتخیل دانسته‌اند[1].

البته اگر درتعریفهایی‌که قدما کم و بیش ازبلاغت‌وشعرکرده‌اند توجه‌کنیم، سهم عنصرخیال‌را به‌روشنی در خواهیم یافت، از قبیل‌آنچه ابن رشیق قیروانی در العمده از بعضی نقل کرده است که: شعر چیزی است که مشتمل برتشبیهی خوش واستعاره‌ای دلکش باشد و درما سوای آنها، گوینده را فضل وزنی خواهد بود و بس[2]. و نیز از ارسطو نقل کرده‌اند که در تعریف بلاغت‌گفته است: البلاغةُ حُسْنُ الاستعارة[3]، واز ادیبان فارسی زبان، صاحب چهار مقاله که در تعریف شعر از اتساق

---

1) Fowlie, Wallace: *Age Of Surrealism*, P .29

۲) العمده، ابن رشیق، ۱۲۲/۱.

۳) همان کتاب، ۲۴۵/۱ و مقایسه شود باآنچه ناقدان اروپایی از قبیل سی‌دی لویس نقل کرده‌اند که ارسطو گفته: استعاره نشانهٔ نبوغ است.

«صناعات موهمه» سخن می‌گوید[1]، منظورش همان جنبهٔ تخییلی و زمینهٔ خیالی شعر است.

به عقیدهٔ بعضی از معاصران، در میان قدما آن دسته که طرفدار لفظ‌اند[2] کسانی هستند که هنر را درجنبهٔ تصویری وخیالی آن‌می‌دانند[3]، یعنی آنچه مربوط به‌اسلوب‌بیان‌است نه نفس معانی، که‌گفته‌اند: المعانی مَطروحَةٌ فی‌الطّریق، و بسیاری از علمای ادب و بلاغت در قدیم کوشش خود را مصروف بر این داشته‌اندکه اعجاز قرآن‌را در همین زمینهٔ بیان و جنبهٔ‌تصویری‌آن بدانند و از معاصران ما نیز کسانی به صورت‌دیگری این مسأله را مطرح کرده‌اند.[4]

ناقدان اروپایی که وارث طرز تفکر ارسطویی هستند و بیشتر به جوهر شعر نظر دارند. از دیرباز به‌اهمیت عنصر خیال در ساختمان شعر نظر داشته‌اند. ارسطو خود در تعریفی که از شعر می‌دهد، همانگونه که در بحث‌تخییل یاد شده، درحقیقت‌بنیادتعریف خود را بر «خیال»استوار می‌کند، و دی لویس، شاعر معاصر انگلیسی، در کتاب معروف خودکه دربارهٔ «خیال شعری» نوشته است، «ایماژ» یا خیال را عنصر ثابت شعر می‌داند و گوید: «ایماژ، در شعر یك عنصر ثابت است، حوزهٔ الفاظ و خصوصیات وزنی و عروضی دگرگون می‌شود، حتی موضوعات تغییر می‌کند، اما استعاره باقی‌می‌ماند، استعاره، آن قانون حیاتی شعر ومحك

---

۱) نظامی عروضی، چهار مقاله، با حواشی و تعلیقات دکتر محمد معین، ۴۲.
۲) در مورد اهمیت لفظ و معنی و طرفداران هر کدام رجوع شود به: دراسات فی‌نقد الادب العربی، بدوی طبانه، ۱۹۵۴ چاپ دوم، ۲۰۵ به‌بعد.
۳) عبدالوهاب عزام، ذکری ابی‌الطیب، ۳۱۷.
۴) سید قطب، التصویرالفنی فی‌القرآن، بیروت، ۱۴ به‌بعد.

اصلی[1]، وهم این نویسنده از درایدن [2] نقل می‌کندکه گفت: ایماژسازی به خودی خود، اوج حیات‌شعری‌است و اینکه‌روبرت فراست[3] درتعریف شعر می‌گوید: شعر اینست که چیزی بگویی و چیزی دیگر اراده کنی[4] ناظر به همین جنبهٔ معنوی و جوهری شعراست.

با توجه به‌اینکه ایماژ یا خیال عنصر اصلی در جوهر شعر است و تخییل بازگشتن به خیال و ایماژ است، اینك ببینیم ناقدان فرنگی چسه تعریفی از ایماژ یا خیال دارنـــد: دی لویس در کتابی که ویژهٔ ایماژ یا خیال پرداخته است، می‌گوید: در ساده‌ترین شکل آن، «تصویر»ی است که به‌کمك‌کلمات ساخته شده‌است: یك توصیف یا صفت، یك استعاره، یك تشبیه ممکن است یك ایماژ بیافریند[5]، و بر روی هم مجموعهٔ آنچه را که در بلاغت اسلامی در علم بیان‌مطرح‌می‌کنند، با تصرفاتی می‌توان موضوع و زمینهٔ ایماژ دانست، زیرا مجاز و صورگوناگون آن وتشبیه، ارکان اصلی خیال شعری هستند و در شعر هر زبانی جوهر شعر بازگشتن به‌همین مسألهٔ بیان است و اهمیت بیان، درهنر بطورکلی، به‌حدی است که بعضی از محققان علم‌الجمال، مانندکروچه[6]، هنر را به‌شهود غنایی تعریف کرده‌اند و شهود غنایی و بیان را دو روی یك سکه دانسته‌اند و از همین جاست که کروچه می‌گـــوید: شهود عین درك زیبایی است و زیبایی صفت ذاتی‌اشیاء نیست، بلکه‌در نفس بیننده است و او دراشیاء

---

1) C. Day Lewis: *The Poetic Image*,P.17.
2) John Dryden (1631-1700).
3) Robert Frost (1874-1963).
4) Elizabeth Drew: *Poetry*, P. 59.
5) *The Poetic Image*,P. 18
6) Benedetto Croce (1866-1952).

آن راکشف می‌کند[1] که در حقیقت می‌خواهد همان عقیدهٔ علمای بلاغت اسلامی را که طرفدار لفظ (یعنی شیوهٔ بیان)اند، بازگو کند.

آنچه ناقدان اروپایی‌ایماژ می‌خوانند،درحقیقت مجموعهٔامکانات بیان هنری است‌که در شعرمطرح است و زمینهٔ اصلی آنرا انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمز و گونه‌های مختلف ارائهٔ تصاویر ذهنی می‌سازد، وازاین‌روی ما درین‌کتاب دو اصطلاح «تصویر» و«خیال» را در مجموع برابر کلمهٔ ایماژ فرنگی برگزیده‌ایم تا شامل همهٔ انواع‌آن‌باشد. با توجه به‌اینکه ایماژ، هم از نظرلغت و هم از نظر اصطلاح، برابراست با «تصویر» یك‌شئی، خواه تصویر ذهنی باشد، خواه مادی،شایسته است که آنچه در نقد ادبی جدید و در کتابهای بلاغت فرنگی به نام ایماژ خوانده می‌شود(وبعضی ازمعاصران مابه‌عنوان تصویراز آن یاد می‌کنند) با کلمهٔ خیال که در شعر وادب‌قدیم عربی و فارسی استعمال شده است، برابر نهاده شود زیرا گذشته ازاینکه لفظ «ایماژ» از نظر لغوی به‌معنی تصویر و سایه و خیال است، از نظر فلسفی نیزحوزهٔ استعمال آن نزدیك به همین مفهوم اصطلاحی اهل نقد و ادب است. تهانوی گوید: الخیالُ بالفتح و تَخفیفِ المُثنّاةِ التحتانیةِفی‌اللغه به‌معنی «پندار» و «شخص» و «صورتی که در خوابی دیده شود، یا در بیداری تخیل کرده بشود» وبعد دربارهٔ مفهوم فلسفی آن چنین توضیح می‌دهد: «و در نزد حکما خیال بر یکی از حواس باطنه اطلاق می‌شود وآن نیرویی است‌که صورتهای‌نقش بسته در حس مشترك را ـ به‌هنگامی که آن صورتها از حواس باطنه غایب‌اند ـ حفظ‌می‌کند و جایگاه‌آن واپسین‌قسمت‌تجویف اول‌ازتجاویف

---

۱) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۶.

سه‌گانهٔ دماغ است[1] و در ایضاح المقاصد گوید: خیال نیرویی است که صور جزئیه را ـ بعد از اینکه از حس مشترك غایب شدند ـ حفظ می‌کند و در مورداینکه حس مشترك‌چیزی است‌جزخیال، چنین استدلال کرده‌اند که صور جزئیه تا درحس مشترك قرار دارد، مشاهده خوانده می‌شود و چون در خیال قرار گیرد، مشاهده نیست؛ پس میان حس و خیال تفاوت وجود دارد چرا که حس پذیرنده و قابل است، و خیال حافظ.[2] علامهٔ حلی در همین بحث راجع به‌قوهٔ متخیله توضیح می‌دهد که چیزی است سوای حس مشترك و خیال، بدینگونه که متخیله کارش ترکیب و تفصیل و تصرف درصور نقش بسته در خیال است.[3] از نظرلغوی،خیال شبح یا پرهیب اشیاء است، چنانکه مترسك سرجالیز را، از این روی که شبحی و پرهیبی از انسان دارد، خیال می‌خوانند[4] و نیز تصویر حاصل در آینه را خیال گویند.[5] درشعر عربی‌استعمال خیال‌به‌معنی تصویر، پرهیب و شبح بسیار است، چنانکه در این ابیات از بحتری می‌خوانیم:

وَارىٰ خیالَکَ لایَزالُ مَع الکریٰ
مُتَعَرِّضاً القاهُ اویلقانی
یُدنی اِلیَّ مِنَ الوصالِ شبیهَ ما
یُبدیه لی اَبداً مِنَ الهجرانِ[6]

---

۱) تهانوی، کشاف اصطلاحات‌الفنون، ج ۱ / ۴۵۱.
۲) دبیران کاتب قزوینی، ایضاح المقاصد، چاپ سنزوی و مشکوة، ۳۸۲.
۳) همان کتاب، همان صفحه.
۴) علوی، الطراز، ج ۱/۳ و اساس البلاغه زمخشری، در خیل.
۵) صحاح جوهری و اساس البلاغه، در خیل.
۶) التشبیهات ۷۸.

ودراین شعر زیبای صوفیانه‌که هجویری از صوفیی درآذربایجان شنیده و درکشف‌المحجوب نقل‌کرده است:

واللهِ ما طَلَعَتْ شمسٌ و ما غربت
اِلّا وانت مُنیٰ قلبی و وسواس
و لا تَنَفَّسْتُ محزونا و لافَرِحا
اِلّا و ذکرك مقرونٌ با نفاس
ولا جَلَسْتُ اِلیٰ قَومٍ اُحَدِّثُهُم
اِلّا وَاَنتَ حدیثی بینَ جُلّاس
ولا هَمَمْتُ بشُربِ الماءِ مِن قَدَح
اِلّا رأیتُ خیالاً منك فی‌الکاس[1]

و از قدیمترین ادوار شعر فارسی، خیال به‌معنی تصویر و پرهیب و شبح و سایه و مفاهیم مشابه و نزدیك به‌این معانی، به کار رفته‌است، چنانکه در این ابیات می‌خوانیم:

در دیگ خرافات کفچلیزی
در آینهٔ ناکسی خیالی[2]

ناصرخسرو

بسان‌آینهٔ روشن است خاطر او
ضمیروسّرِهمه‌هست‌اندروچوخیال[3]

یا:

---

۱) هجویری، کشف المحجوب، ۵۳۵.
۲) دیوان ناصرخسرو، ۴۳۶.
۳) دیوان معزی، ۴۳۸.

هم بر آنگونه که در آینه بینند خیال
پهلوانان تو در تیغ ببینند ظفر[1]

امیر معزی

جز خیالی بهرهٔ من نیست از دیدار تو
هم برینگونه همی بینند دیدار پری[2]

لامعی

ودرشعرحافظ به‌معنی تصویر و نقش ذهنی، مکرر استعمال شده‌است:

گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم
گفتا که شب‌رو است او، از راه دیگر آید[3]

یا:

نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم
بر کارگاه دیدهٔ بی خواب می‌زدم[4]

یا:

خیال نقش تو بر کارگاه دیده کشیدم
به صورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم[5]

از نظر ادبی ، کلمهٔ خیال را متقدمان در معنی بسیار محدودی به کار می‌برده‌اند و از آنجا که در موضوع مورد استعمال ایشان، بعداً کلمات دیگری جای خیال راگرفته است به‌سادگی می‌توان کلمهٔ خیال را از آن مفهوم محدود بیرون آورد و به‌جای کلمهٔ «ایماژ» که امروز ازنظر نقد ادبی ومباحث شعری مورد نیاز فراوان است، توسعه داد، به‌خصوص

---

۱) دیوان معزی، ۲۱۷.
۲) دیوان لامعی، ۱۸۶.
۳) دیوان حافظ، چاپ قزوینی، صفحهٔ ۱۵۶.
۴ و ۵) دیوان حافظ، چاپ قزوینی، صفحات ۲۱۸، ۲۱۹.

که از نظر علمای ادب ما در قدیم توجهی به آنچه امروز ایماژ خوانده می‌شود، وجود نداشته است و ایشان همواره برای اجزای آن نامهای متعدد و دقیق قائل بوده‌اند، اما برای مجموع و صورت عام آنها کلمهٔ خاصی جستجو نکرده‌اند.

از توضیحی که صاحب کشاف اصطلاحات الفنون آورده است، دانسته می‌شود که قدما درکتب ادب خیال را به‌معنی نوعی ایهام به‌کار می‌برده‌اند. وی گوید: «و خیال نزد شعراء آنست که ایراد الفاظ مشترك مشتمل بر دو معنی بود، یکی حقیقی، دوم مجازی و مراد مجازی باشد. و شرط آنست که مجاز اصطلاحی باشد و یا ایراد لطیفه‌ای، و یا ضرب‌المثلی و از اینها هریك مشتمل بردو معنی باشد از جهت حقیقت و مجاز و مراد مجازبود و بر معنی حقیقی خیال رود، یعنی در یك جانب صورت معنی‌معاینه‌نماید ودرطرف دوم‌خیال نموده‌شود وهمان معنی‌مراد باشد.»[1]

چنانکه دیدیم قدما، خیال را در مفهوم یکی از صنایع نه‌چندان معروف وبی‌ارزش‌ادب قدیم‌محدودکرده بودند واز دو مثالی که تهانوی برای نمونه آورده است بی‌ارجی و ابتذال آن صنعت به‌روشنی دانسته می‌شود. گذشته ازاینکه می‌تواند درحوزهٔ مفهومی ایهام ـ که صورتهای دلپذیری نیز در ادب دارد ـ قرار گیرد و با نیازی که امروز به استفاده از این کلمه داریم، به‌سادگی‌می‌توان‌کلمهٔ خیال را از آن معنی محدود و تقریبا فراموش شدهٔ قدما در مفهوم ایماژ توسعه داد. ناگفته نگذریم که قدما برای یك شاخه از صورخیال، گاه به توسع‌کلمهٔ مجاز را به‌کار

---

۱) رجوع شود به کشاف اصطلاحات الفنون، تهانوی ج ۳/۱-۴۵۲ و نیز رجوع شود به تذکرهٔ مرآت الخیال ص ۱۱۲ که گوید: خیال آن است که ایراد الفاظ مشترك کنند یکی حقیقی ویکی مجازی، مراد مجازی بود.

می‌برده‌اند، اما همانگونه که پیداست، این اصطلاح شامل شاخهٔ مهم و عظیمی از صور خیال که تشبیه وانواع آن باشد، نیست اگرچه بعضی‌از قدما کوشیده‌اند که تشبیه را هم در حوزهٔ مجاز قرار دهند.

البته بکاربردن خیال به‌معنی ایماژ؛ دربعضی از نوشته‌های قدما گاه دیده می‌شود، اگر چه آنها به توضیح دربارهٔ آن‌کلمه نپرداخته‌اند، اما ازمواردی که‌کلمه رابه‌کارمی‌برندبه‌خوبی می‌توان دانست‌که منظور-شان همین مفهوم است. مثلا از توضیحی‌که میرشیرعلی‌خان لودی(قرن یازدهم) دربارهٔ شعر میرزا جلال اسیر، شاعری‌که در تشبیه و استعاره و انواع مجاز افراط می‌کند ودر این باب دیوان او تازگی و غرابت بسیار دارد، می‌گوید: «بانی بنیاد خیال‌بندی است و خیال‌بندان زمان حال را،به پیروی اوسر افتخار بلند است. اگرچه طرز خیال، بندرت ازقدیم است، چنانچه در دیوان رودکی و کسائی یافته می‌شود، ولیکن میرزا جلال اسیر اساس سخنوری بر همین طرز نهاد واین قانون شگرف‌بدست آینده‌های قوافل وجود داد[1]». همچنین در مورد ظهوری ترشیزی، که یکی از افراط‌کنندگان درمجاز وتشبیه واستعاره است، می‌گوید «دستگاه سخن به‌جایی رسانیدکه امروز «خیال‌بندان» روزگار همه معتقد اویند. روزی در مجلس شیخ ناصر علی، که در خیال بندی دعوی ارجمندی دارد، مذکور شعرای سلف به میان آمد...»[2]

از مجموع آنچه‌که یاد شد، با توجه به شاعرانی‌که این اصطلاح در مورد اسلوب ایشان به کار رفته است، از قبیل کسائی (که در میان قدما بهترین نمایندهٔ تشبیه است) و جلال اسیر و ظهوری و ناصر عالی

---

۱) مرآت الخیال، ۷۶.
۲) همان کتاب، ۷۷.

(که هر سه تن از نمایندگان برجستهٔ افراط در آوردن استعاره و انواع مجاز می‌باشند)، به‌خوبی می‌توان دریافت که منظور از کلمهٔ خیال همان ایماژ فرنگی است که چون نمی‌خواسته‌اند به‌آوردن مجموع اصطلاحاتی از قبیل اغراق و تشبیه و استعاره بپردازند، این کلمه را ـ مثل ناقدان فرنگی ـ برای مجموع این اصطلاحات به‌کارگرفته‌اند. البته این نکته، هیچگونه تضادی با توضیحی که تهانوی و شیرعلی لودی، پیش از این در باب صنعتی به نام خیال یادآور شدند، ندارد.

با توجه‌به‌این نکته‌هاست که‌ما «خیال»را به‌معنی مجموعهٔ‌تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و « تصویر» را با مفهومی اندك وسیع‌تر، که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، می‌آوریم، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد؛ مثلاگاهی آوردن صفت، چنانکه دربسیاری از موارد در شاهنامه دیده میشود، بدون‌کمك از مجاز و تشبیه بخودی خود جنبهٔ تخییلی دارد و همین آوردن صفت است که «تصویر» را به‌وجود می‌آورد و دربحث‌های آینده به بررسی آن خواهیم پرداخت. قابل یادآوری است که جاحظ شعر را نوعی تصویر می‌خواند و می‌گوید: «انّماالشِعرُصناعَةٌ مِنالنَسجِ وجِنسٌ مِنالتَصویر»[1]. اهمیت «صفت» در تصویر به‌حدی است که بعضی از معاصران ما آن را برانواع تشبیه و مجاز و استعاره برتری داده‌اند و معتقدند که بهترین‌و شایسته‌ترین وسائل بیان تصویری آوردن اوصاف است[2] و حتی مجازها و انواع تشبیه را بت‌های بلاغت شرقی خوانده‌اند، چنان‌که بعضی از فلاسفهٔ غرب، از جمله هگل را، نسبت به‌شعر شرقی و اسلامی بدبین

---

۱) جاحظ، الحیوان، ج ۳/ ۱۳۱/۲.

۲) عبدالرحمن بدوی، الانسانیة و الوجودیة فی‌الفکرالعربی، ۱۳۴.

کرده است[1].

قبل‌ازاینکه این‌بحث‌به‌پایان رسد، باید یادآوری کنیم که «خیال» یا «تصویر» حاصل‌نوعی «تجربه» است‌که اغلب با زمینه‌ای عاطفی‌همراه است وناقدان‌معاصراز پیوستگی «ایماژ» وعاطفه به‌تفصیل سخن گفته‌اند ومعتقدندکه هرایماژی باید عاطفه‌وشوری بهمراه داشته باشد ومك‌لیش برآنست‌که: عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد در نفس خیالها (= ایماژها) نهفته است و اگر در نفس ایماژها نباشد، در میان آنها (در ترکیب وحاصل) آنهاست[2]، وکروچه نیزبرآن است‌که‌شهود ازآن جهت شهود است‌که‌عاطفه‌ای رامجسم‌می‌کند[3] ازاین روی‌ایماژهای روزنامگی (ژورنالیستی)را مثال می‌آورندکه ایماژ هست ولی‌شور وعاطفه ندارد[4]، زیرا این‌ایماژها حاصل‌تجربهٔ‌گویندگان ونویسندگانش‌نیست وآن‌شگفتی واعجابی راکه «تخییل» می‌خوانیم به وجود نمی‌آورد و چون دربحث‌های آینده ما به تفصیل از تصویرهای‌کلیشه‌ای سخن خواهیم‌گفت، در اینجا به‌یادآوری این‌نکته بسنده می‌کنیم‌که: خیال‌ها، یعنی تجربه‌های حسی، واسطه‌های انتقال تجربه‌های عاطفی است، زیرا غم وشادی وهرگونه عاطفه‌ای در انسان مشترك است، همه‌کس شاد می‌شود و همه‌کس غمگین.حیرت‌وشوق یا نفرت وملال چیزی‌نیست‌که درشاعران به‌صورت انحصاری‌وجود داشته باشد. آنها ازچیزهایی سخن می‌گویندکه دیگران نیز درآن زمینه باآنها مشترکند؛ اما بیداری آنها دربرابر رویدادها، یعنی‌تجربه‌های ذهنی ایشان، همواره با نوعی تشخص وبرجستگی همراه

---

۱) همان کتاب، ۱۳۲.

2) *Poetry and Experience*, P.60.

۳) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۸۶ و ۱۲۹.

4) *Poetic Image*, P.19.

است که ما عواطف خود را در تجربه‌های شعری ایشان بهتر می‌بینیم. به‌گفتهٔ مك‌لیش، درشعر کوشش تو بر این‌است که چیزی‌راکه همه ازپیش می‌دانند، چنان بگویی که هیچ‌کس آنرا نفهمیده بوده است واگر در این راه توفیق‌حاصل کنی، اهمیت کارتو از کشف یك قانون‌علمی کمتر نیست[1] وآنهاکه تخیل‌را نخستین شکل‌دانش دانسته‌اند، توجهشان به‌همین‌اصل است[2] واینکه کروچه‌می‌گوید: شعرانسان را به‌مقام بالاتری ـ که دروجود اوست ـ عروج می‌دهد[3]، باز بیان همین است.

خیال‌که جوهر اصلی وعنصر ثابت شعر است، چیزی است که از نیروی تخیل حاصل می‌شود واین نیرو قابل تعریف دقیق نیست. باهمهٔ کوششهایی که‌در راه شناخت‌وتعریف‌آن‌شده است، همچنان مبهم است، دی‌لویس می‌گوید: قوه‌ای‌که خیال (یا ایماژ) شاعرانه را خلق می‌کند تخیل است ومن‌تصور می‌کنم که‌هیچ‌کدام ازقوای‌ذهنی تعریفش دشوارتر از تخیل نباشد، شلی[4] تخیل را خدا می‌دانست که پیغمبرش هم اوست[5] و با اینکه دراغلب‌کتابهای نقد شعر فصلی درخصوص تخیل مطرح می‌شود، هیچ جا تعریفی درست از آن داده نشده است[6].

شایدبتوان‌گفت‌که دریك دوره ازتاریخ،همهٔ‌انسانهاشاعربوده‌اند، در آن دوره‌ای‌که از رویدادهای عادی طبیعت در شگفت می‌شدند وهر

---

1) *Poetry and Experience*, P.42.

۲) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۲۱۱.

۳) همان کتاب، ۱۱۳.

4) Percy Bysshe Shelley (1792–1822)

5) *Poetic Image*, P.65.

۶) رجوع شود به النقدالادبی، احمد امین ۳۸ و در مورد نظریات کالریج در باب تخیل رجوع شود به:

Critical Approachs to Literature, P. 104.

نوع ادراك حسی از محیط برای آنها تازگی داشت، حیرت‌آور بود ونام نهادن براشیاء خود الهام شعری بود[1]. دیدن صاعقه، یا احساس جریان رودخانه‌وسقوط برگها بدون هیچگونه نسبتی با زندگی‌انسان، خودبخود تجربهٔ ابتدایی‌وبیداری شعری وشعوری بود، یعنی همه بیداربودند؛ اما بعد حوزهٔ استعداد تجربه‌های شعری محدود می‌شود، خواب سنگین می‌شود وفقط بعضی از مردم بیداری و استعداد بیدار شدن دارند وآنهم در لحظه‌هایی، زیرا عوامل‌بیدارکنندهٔ‌همگان، دیگرمکررشده است وآگاهی وبیداری‌نسبت‌به‌آنها آگاهی وبیداری شعوری واولی نیست، بلکه‌نوعی آگاهی از بیداری دیگران است، یعنی فهم وادراك تجربه‌های دیگران و تجربهٔ ثانوی است.

کشف هریك از قوانین طبیعت، خود نوعی بیداری است، نوعی تجربه است، نوعی شعر است. قانون جاذبه نسبت به‌نیوتن نوعی‌تجربهٔ اولی، نوعی بیداری وشعور است و دیگران آن تجربه و شعور اولی را بگونه‌ای ثانوی وبواسطه درمی‌یابند. ادراك آنها ازآن‌کشف وبیداری، ادراکی بواسطه وغیر اولی است. درمورد شعر نیز چنین است. آنچه‌که شاعر ادراك می‌کند، بیداری اولی وتجربهٔ نخستین وکشف است، آنچه که از شعر اوبرای دیگران حاصل می‌شود، بیداری ثانوی وبالعرض، تجربهٔ ثانوی وآگاهی ازکشف اوست. اولین‌بارکه ادراك نسبتی میان عنصری از طبیعت با عنصری دیگر از طبیعت یا زندگی بوجود می‌آید، آن‌نخستین ادراك‌کننده نسبت به‌آن تجربه یا بیداری، شاعراست وآنکه بار دیگر ازآن‌تجربه به‌همانگونه سخن‌بگوید، درحقیقت ازآگاهی‌خویش نسبت به‌آن بیداری اولی‌سخن‌گفته‌است، یعنی‌نشان داده است‌که بیدار

---

1) *Poetic Image*, P. 25.

است، اما بیدار نبوده است، فقط آگاهی خود را نسبت به بیداری آن شاعر به ما اطلاع داده‌است، و ژراردونروال[1] که می‌گوید: «آنکه برای نخستین‌بار روی خوب رابه‌گل‌تشبیه‌کرد، شاعر است و دیگران‌مقلداو»، همین نکته را می‌گوید، یعنی بیداری او نسبت‌به موضوع امری اولی و مستقیم بوده است وبیداری دیگران نسبت به آن موضوع ثانوی وغیر مستقیم ونوعی آگاهی از شعوری‌که نخستین بار برای او حاصل شده است، و خواجه نصیرطوسی در اساس‌الاقتباس، با توجه به همین نکته است‌که‌می‌گوید: «و علت‌انفعال نفس‌از آنچه مفاجئة به او رسد، بیشتر بود از آنچه به تدریج به‌او رسد، یا رسیدنش متوقع بود و به این سبب بودکه مضاحك و نوادر اول بارکه استماع افتد لذیذتر باشد و باشدکه به تکرار اقتضاء نفرت نفس کند از آن»[2] و این نکتهٔ دقیقی است زیرا لذت شعری، نوعی ارتباط با تعجب دارد و وقتی که چیزی تکرار شد، دیگر تعجب حاصل نمی‌شود و از همین جاست که ابن‌سینا لذت بردن از تشبیه را به «تعجیب»برمی‌گرداند.[3]

امروز ناقدان معاصر، بر اساس همین عقیده، می‌کوشندکه شعررا و هنر را تجربهٔ انسان بنامند[4] و قدیمترین کسی‌که از شعر بعنوان تجربه یاد کرده است، یکی ازناقدان‌اسلامی، یعنی ابن‌اثیر است که در کتاب الاستدراك[5] از ارتباط شعر وتجربه سخن گفته است، ودر اروپا امیل‌زولا

---

1) Gerard de Nerval (1808-1855).

۲) خواجه نصیر طوسی، اساس‌الاقتباس، ۵۹۰.

۳) ابن سینا، فن‌الشعر، چاپ عبدالرحمن بدوی، ضمیمهٔ فن‌الشعر ارسطو، ۱۷۰.

4) Daiches, P.157.

۵) الاستدراك فی‌الردعلی رسالة ابن‌الدهان، ابن اثیر، مصر ۱۹۵۸ ص ۱۷ مقدمه.

این تعبیر را رواج داده‌است.

تجربهٔ شعری چیزی‌نیست کـه حاصل ارادهٔ شاعر باشد، بلکه یك رویداد روحی است که ناآگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد، مجموعه‌ای از حوادث‌زندگی‌اوست، به‌گفتهٔ الیوت: خواندن‌کتاب‌اسپینوزا وصدای ماشین تایپ‌و بوی‌غذایی‌که برای شام‌درحال پخته شدن است، همهٔ اینها ممکن است تجربهٔ یك‌لحظه باشد[1].

از آنجاکه هرکسی در زندگی خاص خود تجربه‌هایی ویژهٔخویش دارد، طبعاً صور خیـال اونیز دارای مشخصاتی است وشیوهٔ خاصی دارد که ویژهٔ خود اوست و، چنانکه خـواهیم دید، نوع تصاویر هـر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش‌وکم اختصاصی اوست و آنها که شخصیت مستقل شعری ندارنـد، اغلب از رهگـذر اخذ و سرقت در خیالهای شعری دیگران آثاری بوجود می‌آورند. شوقی‌ضیف دراین باره سخنی قابل یادآوری دارد به این مضمون‌که: هـر ادیبی دارای خصایص طبیعت خویش است، و استعارات و تشبیهات و مجازهایی ویژهٔ خویش داردکه می‌توانیم‌آنها را تصاویر او بنامیم، تصاویر روح اوکه ازجوهر وجود در جانش نقش بسته است و از همین جاست که می‌توانیم سقوط هنرمندرا ـ به هنگامی که با تصاویر کهنه و قدیمی که دیگران ابتکار کرده‌اند،زندگی‌می‌کند ـ دریابیم [2] ، واگرهنرمندی در ارائهٔتصویرهای شعری خود،به‌تقلیددیگران نپرداخته باشد، بادقت علمی می‌توان‌بسیاری از خصایص روحی‌اورا ازخیال‌ها(ایماژها)ی اوکشف‌کرد، چنانکه بعضی از ناقدان معاصر درباب شکسپیر این‌کار راکرده‌اند و از دقت‌در تصاویر

---

1) Elizabeth Drew, *Poetry*, P.64.

۲) شوقی ضیف، فی‌النقدالادبی، ۱۷۳.

آثار او به نکته‌های خاصی در زندگی او دست یافته‌اند و تسلسل و پیوستگی تاریخی بعضی از آثار او را از این راه بدست آورده‌اند[1].

1) Stanly Hyman: *The Armed Vision*, P.170.

عناصر معنوی شعر

مردی که قصد شکار شیری دارد، نخستین چیزی راکه باید فرض کند، وجود شیر است: شنیدن غرشی در شب، ربوده شدن طفلی یا گاوی، و... هم بدینگونه است کار جستجو از شعر که انسان، در آغاز، وجود چیزی رابه‌نام شعرفرض می‌کند، و سپس برای کشف آن بکوشش می‌پردازد. اما فرق میان این دو کوشش دراین است که انسان از پیش آگاهی دارد که صورت شیر چگونه است، اما تمام کوشش او در جستجوی از شعر، این است که ماهیت وچگونگی آن راکشف کند. ازین روی دشواری اصلی این کار، در همان آغاز نهفته است زیرا کوشش در جستجوی شعر، باید هنگامی آغاز شود که آرزو میرود، آن جستجو به‌پایان رسیده باشد[1].

مك‌لیش، شاعر و منتقد معاصر بحث خویش را دربارهٔ شعر بدینگونه آغاز می‌کند و حقیقت امر نیز همین است که جستجو در ماهیت شعر کاری

1) Macleish, Archibald: *Poetry and Experience*, P.1.

است که به نتیجه‌ای مسلم وهمه‌کس پذیرنخواهد رسید. از این‌روی‌بهتر می‌نماید که با نمونه‌های موجود، به تحلیل عناصر سازندهٔ یك شعر بپردازیم.

در بارهٔ مسائل مربوط به شکل ظاهر شعر، که در هر زبانی بیشتر همان خصایص فنی وظاهری،جای عناصر معنوی را می‌گیرد، سخن‌بسیار است و گفتگو از نوعی ثابت ومسلم دربارهٔ ظواهر شعرکاری است‌عبث؛ اما همانگونه‌که مك‌لیش یادکرده است،شعر در همهٔ زبانها شعر است و تفاوت زبانهاست‌که، بطور طبیعی، تفاوتهایی از نظر شکل، و بویژه از نظر ترکیب و وزن وعروض، بوجود می‌آورد[1].

اگر ازعناصر فنی و ظاعری شعر بگذریم، زمینهٔ معنوی شعر را میتوان بدینگونه‌موردبحث قرار دادکه هرتجربهٔ شعری حاصل‌عاطفه‌ای، یا اندیشه‌ای، یا خیالی است و بی خیال و نیروی‌آن، هیچ‌کدام ازآن‌دو عنصر قبلی نمی‌تواند سازندهٔ شعربه‌معنی واقعی‌کلمه باشد؛ یعنی‌اصولاً هنر وقتی جلوه میکندکه خیال‌وبیان‌هنری درکارباشد، و به‌گفتهٔ کروچه: بیان و زیبایی دو مفهوم نیستند، بلکه یك مفهوم هستندکه هر کدام از این دوکلمهٔ مترادف راکه بخواهیم می‌توانیم به آن اطلاق کنیم[2].

منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است‌که‌شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهدکه با وی در این احساس‌شرکت‌داشته باشد. نمی‌توان به یقین پذیرفت‌که امکان‌آن باشدکه‌هنرمندی حالتی عاطفی‌را به خوانندهٔ‌خویش

---

1) Macleish, P.52.

۲) کروچه، کلیات زیباشناسی ۱۱۰.

منتقل کند، بی‌آنکه خود آن حالت را درجان خویش احساس کرده‌باشد.

عواطف انسانی را نمی‌توان‌شمارش کرد. حتی‌بطور دقیق‌نمی‌توان دسته‌بندی کرد، زیراکه‌بسیار است وپیچیده است، اما دو دسته‌ازعواطف را می‌توان یادکرد: نخست عواطف شخصی از قبیل آنها که ما را وا- می‌دارند تادر پی‌صلاح‌خویش برویم، مانند فرار ازمیدان جنگ یاانتقام یا مدح به امید پاداش و بر اثر چشم‌داشت و طمع. این دسته عـــواطف انفعالاتی نیستند که بتوانند انگیزهٔ واقعی هنر باشند. دستهٔ دوم‌عواطف رنج‌آمیزند که‌رنج‌های مخاطب را برمی‌انگیزند، از قبیل حسد و خشم و ناامیدی وامثال‌آن. وظیفهٔادب برانگیختن‌آنها نیست ونباید میان‌تصویر این عواطف که‌کاری هنری است، با برانگیختن آنها اشتباه‌کرد.

از این دو دسته عواطف‌که بگذریم‌باید به دیگر انواع عواطف‌که اساس هنر است بپردازیم، اما نمی‌توان‌آنها را، چنانکه یادکردیـم، در قلمروهای مخصوصی دسته‌بندی‌کرد. یکی از ناقدانی‌که کوشیده است‌تا این عواطف را دسته‌بندی‌کند رسکین[1] است‌که در تعریف شعرمی‌گوید: «شعر، اقتراح‌خیال است‌عواطف‌ارجمند را»، وپس‌از این تعریف‌می‌کوشد که آنها را دسته‌بندی‌کند به عشق، احترام، اعجاب، شادی‌که در برابر آنها کینه و حس‌تحقیر و ترس واندوه قرار دارد. البته این دسته‌بندی اودقیق‌نیست. بعضی‌دیگرتمام عواطف واحساس‌های ادبی را به‌یك اصل واحد برگردانده‌اندکه عبارت است از «زیبایی و احساس آن»[2] که‌منظور از آن شعور و احساسی است که در برابر طبیعت زیبا یا یك شعر زیبا و هر چیز زیبای دیگری حاصل میشود.

---

1) Ruskin.
2) Beauty or sense of Beauty.

بعضی دیگرخواسته‌اند عواطف ادبی‌را به‌اصل دیگری که‌مشارکت احساسی با حیات[1] است بازگردانند یعنی هرچیز که براحساس ما نسبت به خوشی‌ها یا رنج‌ها بیفزاید، مثلاً عاطفهٔ اعجاب در برابر قدرت، آیا لذتی که از آن حاصل می‌شود نتیجهٔ نوعی مشارکت نیست، اگر چه‌در خیال[2]؟

عواطف‌اموری ثابت‌اند، جزتغییری اندك درآنها راه ندارد و اگر تغییری پیدا شود، در شکل و ظاهر آنهاست نه در اصل و اساس آنها. مثلا عاطفهٔ اندوه بر مرده در میان مردم آلمان و انگلیس معین‌و مضبوط است، ولی در میان مصریان قدیم چنین نبوده است[3].

درکنار عواطف، اندیشه‌ها و تأملاتی هستندکه از یك سوی با خرد و منطق ما سرو کار دارند و از سوی دیگر زمینهٔ بعضی انواع شعر هستند. اگر بتوان چنین تمثیلی را پذیرفت، باید اینگونه معانی را به سکه‌هایی تشبیه‌کرد که یك‌روی آنها تجربه‌های منطقی و غیرعاطفی زندگی است و یك روی دیگر آنها لحظه‌های عاطفی است که به کمك نیروی خیال جنبهٔ شاعرانه بخود می‌گیرد. بسیاری از تأملات فلسفی و یا حقایق علمی‌که در حوزهٔ شعر داخل میشود، همه اندیشه‌هایی هستند که از یك سوی با واقعیت جهان و با ذهن منطقی ما سروکار دارند و از سوی دیگر با حس و تجربه‌های شعوری و شهودی ما. شاید با دقت در این رباعی خیام:

---

1) Sympathy with Life.

۲) احمدالشایب، اصول النقدالادبی ۱۸۰ به‌بعد.

۳) احمد امین، النقدالادبی، ۲۳۸.

جامی است که عقل آفرین مـی‌زندش
صد بـوسه زمهر بـر جبین می‌زنـدش
وین کوزه‌گر دهـر، چنین جام لطیف
می‌سازد و باز بر زمین مـــی‌زنـــدش

بهتر بتوان عناصر معنوی یـك شعر را مورد بـررسی قرارداد. در این ربـاعی سرشار و پـــر معنی عناصر معنوی شعر را سه چیز تشکیل می‌دهد: نخست اندیشهٔ مرگ، یك تجربهٔ منطقی و واقعی‌که برخاسته از ذهن اندیشمند ماست، و از سوی دیگر عاطفهٔ خاص انسانی در برابر این واقعیت جهـان هستی و افسوس و دریغ شاعر بر فنای انسان و نـابودی حیات آدمی، اما هیچ‌کدام از این دو زمینهٔ معنوی شعر، تازگی و لطفی ندارند زیرا اندیشهٔ مرگ و هراس از آن ویژهٔ خیام نبوده است بلکـه خیال نیرومند اوست که توانسته است این اندیشه وعاطفهٔ همهٔ انسانها را در تصویری خاص ابدیت بخشد وآن تجربهٔعادی زندگی را در تصویر جامی‌که عقل‌برآن آفرین‌می‌زند و در تصویرکوزه‌گر دهرکه این‌جام‌لطیف را می‌سازد و باز بر زمین می‌زند، جاودانه‌کند.

بدینگونه می‌بینیم که هیچ تجـربه‌ای از تجربه‌هـای انسانی کـه می‌تواند موضوع شعر قرار گیرد، بی‌تأثیر و تصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری‌پیدا نخواهدکرد و هرحادثه‌ای هنگامی موضوع شعر است که از شهود حسی و خیال‌شعری انسان شاعر، رنگ پذیرفته باشد، یعنی تجربه‌ای‌که به‌گفتهٔ کروچه به حد یك شهود غنایی رسیده است[1]؛ البته لازم نیست‌که انگیزهٔ تجربهٔ شاعر یك‌امر عظیم بـاشد، بلکه می‌تواند یك موضوع کوچك زمینهٔ اصلی تجربه‌ای قرار گیرد[2].

۱) بندتو کروچه، کلیات زیباشناسی، ترجمهٔ فواد روحانی، ۸۹.
۲) شوقی ضیف، فی‌النقدالادبی، ۱۴۶.

محاکات و تخییل وخیال

اگر از حوزهٔ تعریف‌های ادیبانه، که دیدگاهی بسیار محدود و ناظر به شکل شعر دارد، بگذریم، هنوزهم تعریف ارسطو از شعر، یکی‌از دقیقترین تعریف‌هاست وچنانکه‌می‌دانیم‌همان تعریف اوست‌که درسراسر متنهای فلسفی و منطقی دورهٔ اسلامی به‌عنوان تعریف مسلم واصل‌مورد پذیرش‌همگان، جای‌جای‌نقل شده‌است و براساس همان تعریف، شارحان اسلامی ارسطو، به بررسی جزئیات‌وگوشه وکنارهای مطلب‌پرداخته‌اند.

در همهٔ کتابهای منطق دورهٔ اسلامی شعر را «کلام‌مخیل» وبنیاد شعررا «تخییل» دانسته‌اند[1] و یکی از دقیقترین بحث‌های منطقیان‌درباب شعر، بحثی است‌که خواجهٔ طوسی در اساس‌الاقتباس آورده است[2] و می‌گوید: «صناعت شعر ملکه‌ای باشد که با حصول آن برایقاع تخیلاتی

---

۱) فارابی، احصاءالعلوم، چاپ دکتر عثمان امین ۶۸.
۲) خواجه نصیر طوسی، اساس‌الاقتباس ۵۸۶.

ـ که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد، بر وجه مطلوب ـ قادر باشد. و اطلاق شعر در عرف قدما بر معنی دیگر بوده است و درعرف متأخران بر معنی دیگر است.» و در جای دیگر گوید: «و نظر منطقی خاص است به تخییل، و وزن را ازآن‌جهت اعتبارکندکه به‌وجهی اقتضاء تخییل کند، پس شعردرعرف منطقی کلام مخیل است... واصل تخییل که منطقی‌را نظر برآنست همیشه معتبر باشد، و اگرچه طرق استعمال بگردد.»[1]

ابن‌سینا نیزهمین سخن راآورده وگوید: «إنَّ الشِّعْرَ هُوکلامٌ مُخَیِّل، مُؤلَّفٌ مِن اقوالٍ موزونةٍ متساویةٍ وعِندَ العَربِ مُقفاة... وَلانَظَرَ للمَنْطِقی فی شیءٍ مِن ذلك الّا فی کونِهِ کلاماً مُخَیِّلا... وَ انّما یَنْظُرُ المَنْطِقیّ فی الشِعْرِ مِنْ حَیْثُ هو مُخَیِّل.»[2] و خواجه در معیارالاشعار می‌گوید: «تخییل را حکمای یونان از فصول شمرده‌اند و شعرای عرب وعجم از اسباب حدوث اومی‌شمرند، پس به‌قول یونانیان ازفصول شعر باشد وبه‌قول این‌جماعت‌از اعراض وبه مثابت غایت است.»[3]

چیزی که قابل یادآوری و بحث است، مسألهٔ تأثیر ارسطو در این گونه تعریفهاست. با اینکه بظاهر در تعریف او، یا از توضیحی که در باب هنر شاعری می‌دهد، مسألهٔ تخییل را نمی‌توان به‌روشنی دریافت. مترجمان معاصر «فن شعر» هم آنها که به عربی ترجمه کرده‌اند[4] و هم دوسه تنی‌که به‌فارسی کتاب «شاعری» ارسطو را گزارش داده‌اند، این کلمه را محاکات[5] و تقلید[6] خوانده‌اند و علت این امر این

---

۱) همان ۵۸۷.
۲) ابن سینا، فی‌الشعر، چاپ بدوی ضمیمهٔ فی‌الشعر ارسطو ۱۶۱.
۳) خواجه، معیارالاشعار ۳.
۴) عبدالرحمن بدوی، فی‌الشعر ارسطو ۳.
۵) عبدالحسین زرین‌کوب، فی‌شعر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۶) فتح‌الله مجتبائی، هنر شاعری، نشر اندیشه ۲۲.

است که لفظ یونانی مورد استعمال ارسطو دارای جوانبی است که معنی محاکات و تقلید[1] را می‌رساند ولی بعضی از مترجمان انگلیسی متن کتاب که از یونانی به ترجمهٔ آن پرداخته‌اند در برابر کلمهٔ یونانی مورد استعمال ارسطو، یعنی میمسیس[2]، که در ترجمه‌های فارسی وعربی بیشتر به محاکات ترجمه شده است، تعبیر Representation of Life را آورده‌اند و توضیح داده‌اند که یکی ازمعانی آن کلمهٔ یونانی، Imitation است[3] و بر اثر همین توسعهٔ مفهومی است که می‌بینیم در میان ترجمه‌هایی که دانشمندان دورهٔ اسلامی ازاین کتاب کرده‌اند و شروحی که برآن نوشته‌اند این کلمه گاه به محاکات و زمانی به تشبیه واندك‌اندك به تخییل وحاصل آن به کلام مخیل تعبیر شده است و از دقت در ترجمه‌ها و شروح ارسطو به‌روشنی دانسته می‌شود که آنچه به‌عنوان محاکات بیشتر نقل کرده‌اند، درست همان چیزی است که بعضی دیگر از شارحان و فلاسفه مفهوم تخییل را از آن دریافته‌اند و این نکته وقتی روشن می‌شود که می‌بینیم ابوبشر متی بن یونس قنائی، مترجم ازسریانی به‌عربی فن شعر[4]، آن را تشبیه ومحاکات می‌خواند وابن سینا نیز دراصطلاحات خود پیرو اوست[5] و ابن رشد در تلخیص خویش ازکتاب ارسطو چنین می‌گوید: «والاَقاوِیلُ الشِعْرِیّة، هِیَ الاقاوِیلُ المُخَیِّلَة واَصنافُ التَخییل والتَشبیه ثلاثة»[6] عطف گرفتن تشبیه به تخییل، در تعبیر او نمایندهٔ اینست که وی این دو را به‌یك معنی تلقی کرده است، بخصوص که تشبیه در نظر او، در این مورد، تشبیه در اصطلاح علمای

---

1) Imitation.
2) mimesis.
3) Aristotle: *the Poetics*, P.5.
۴) ابوبشر متی بن یونس، کتاب ارسطو طالیس فی الشعر، چاپ عبدالرحمن بدوی ۸۶.
۵) ابوالولید بن رشد تلخیص کتاب ارسطوطالیس فی الشعر، همان چاپ ۲۰۱.
۶) محمد خلف‌الله، نقد لبعض التراجم والشروح...مجلة کلیة الآداب ج۳/۱۹۴۶.

بلاغت نیست، بلکه همان مفهومی را داردکه مترجمان دیگر ازآن بـه محاکات‌وتقلیدتعبیرکرده‌اندومترجمان انگلیسی‌اغلب به Imitation . و قابل یادآوری است‌که یکی از مترجمان فارسی ارسطو در عصر ما، نیـز این کلمه را به تشبیه ترجمه کرده است وآنچه راکه دیگران محاکات و تقلیدگفته‌اند، اوتشبیه خوانده‌است[1] که نزدیك است به تعبیر ابن‌رشد، و از قدما ، فارابی تمثیل را که نزدیك به تشبیه است بکار می‌برد[2].

اگر به توضیحاتی‌که مؤلفان اسلامی و شارحان عربی‌آراء ارسطو در این‌باب‌آورده‌اند توجه‌کنیم، بخوبی دانسته می‌شودکه حوزهٔمفهومی کلمـه از محـاکات در معنـی لغوی وسیع‌تر است و شایـد تخییل و Representation مناسب‌تر ازآن‌تعبیرات‌دیگرباشد، زیرا مقصود ارسطو نوعی ظهور و انعکاس تصویری طبیعت، یا جهان خارج است در پـردهٔ ذهن شاعر و ظهور و نمود آن خیال از رهگذر بیان و کلمات شاعـر است در خواننده. ارسطو خود تعریفی ازمحاکات یا تقلید و تشبیه‌نداده است و بیشتر به بحث‌دربارهٔ انواع‌وابزارهای آن پرداخته است و «وزن و سخن و آهنگ» را ابزارهای این‌عمل می‌خواند[3].

البته نباید فراموش‌کردکه یکی از مترجمان فـارسی هنر شاعـری نیز یادآوری‌کرده است و در حاشیه می‌گوید: «باید دانست‌کـه مقصود ارسطو در اینجا تقلید سطحی وبه‌اصطلاح طـوطی‌وار نیست، بلکه معنی کلی‌تر و دقیق‌تری را از این کلمه در نظر داردکه می‌توان آن را بیان‌یا

---

۱) سهیل افنان، نامهٔ ارسطاطالیس در بارهٔ هنر شاعری، چاپ بیروت ۹۱.
۲) فارابی، رسالة فی‌قوانین صناعة‌الشعراء، همان چاپ ۱۵۱.
۳) رجوع شود به:Aristotle: *Poetics*, P.7و فن‌الشعر ترجمـهٔ بدوی ۴ و هنر شاعری ۴۳ و نامهٔ ارسطاطالیس ۹۱.

نمایش ترجمه‌کرده[1] و با همهٔ دقتی که این‌مترجم «هنر شاعری»، درتعیین برابر ومعادل‌برای اصطلاح mimesis یونانی ارسطوداشته است، ازتعبیر تخییل‌که در همهٔ متون فلسفی و منطقی ما جای محاکات‌را گرفته است‌و دارای معنی و مقصودی بسیار دقیق و مناسب با مقام است، فراموش کرده است، پیش از او سهیل‌افنان‌مترجم‌دیگر «نامهٔ ارسطاطالیس‌دربارهٔ هنر شاعری» که این‌کتاب را از یونانی به‌فارسی ترجمه‌کرده است، دچار همین‌گرفتاری بوده و اصطلاح تخییل راکه می‌تواند جای مقصود ارسطو را بگیرد فراموش کرده است. او نیز پس از یادآوری نقص اصطلاحاتی از قبیل محاکات و تقلید، تشبیه را برگزیده است، درصورتی‌که اگر در عبارات ارسطو دقت کنیم، در بعضی موارد اصطلاح تشبیه نیز مقصود اورانمی‌رساند، ازجمله‌هنگامی که‌می‌گوید: «...چه‌اینها(یعنی‌رقصندگان) نیز از راه ایقاع های شکل رقص تشبیه اخلاق و رنجبریها و کردارها درآورنده»[2] که هیچ تفاوتی با تقلید ومحاکات ندارد. و همین مورد را در ترجمه‌های دیگران نیز می‌توان‌با کلماتی‌که انتخاب‌کرده‌اند، سنجید. در همین جا می‌توان‌یادآوری‌کردکه گویااین‌کلمه پیش از عصر ارسطو، در یونان نیز هاله‌ای وسیع داشته و اختلاف ارسطو و افلاطون بر سر هنرو شعر شاید بی تأثیر از همین موضوع نبوده است و می‌بینیم‌که افلاطون از راه یافتن‌شاعران‌به‌مدینهٔ فاضله به‌همین علت‌که مقلداند منع‌می‌کند و ارسطو می‌کوشد که‌کار هنرمند را ارجمندتر از سرمشق آن، نشان‌دهد[3].

در بارهٔ تخییل فارابی در احصاءالعلوم می‌گوید: «اقاویل شعریه، آنهاست که از چیزهایی ترکیب یافته باشد که مایهٔ تخیل شودبدانگونه

---

۱) فتح‌الله مجتبائی، هنر شاعری ۴۲.
۲) نامهٔ ارسطاطالیس ۹۳.
۳) هنر شاعری ۱۸۴.

که چیزی را یا حالتی را از آنچه هست برتر یا فروتر نشان دهد، خواه‌از نظر زشتی یا بزرگواری و خواری یا چیزهای دیگر مانند آن»[1] و ابن‌سینا در توضیح مفهوم تخییل و کلام مخیل گوید: «والمُخَیِّلُ هُوَالکلامُ‌الذی تُذعِنُ‌لَه‌النَفْسُ فَتبسطُ عَن‌امورٍ مِنْ غَیرِرویّةٍ و فکرٍ و اختیارٍ، و بالجملة تَنفَعِلُ‌لَه‌اِنفعالاًنفسانیاًغیرَفکریٍ، سواءکانَ‌المَقولُ‌مُصدَّقاً بِهِ او غَیرَمُصَدَّق. فانَّ‌کونه مُصدّقاً به غیرُکونِهِ مُخیّلاًاوغَیرَ مُخیل، فانّه قَدیُصَدَّقُ بقَولٍ مِنَ‌الاقوالِ وَلایُنفَعَلُ‌عَنه، فانْ قِیلَ مَرّةًاُخریٰ‌وَعلیٰ‌هیئةٍاُخریٰ‌انفَعَلَتِ‌النفسُ عَنه، طاعةًللتَخییل‌لاللتَصْدیقِ، فکثیرا مایوثرالانفعال‌ولایُحدِثُ‌تصدیقاًوَرُبّما کانَ‌المُتَیَقَّنُ‌کذبه‌مُخَیّلاً»[2] و خواجه‌دراساس‌الاقتباس سخنی‌در همین زمینه دارد که در حقیقت ترجمه‌واری است ازگفتار ابن‌سینا آنجاکه‌گوید: «مخیل‌کلامی بودکه اقتضاء انفعالی‌کند در نفس به بسط یا قبض یا غیر آن، بی ارادت و رویت‌خواه‌آن‌کلام مقتضی‌تصدیقی باشد و خواه‌نباشد، چه اقتضاء تصدیق غیراقتضاء تخییل بود... باشدکه یك سخن بر وجهی اقتضاء تصدیق‌تنهاکند وبر وجهی‌دیگر اقتضاءتخییل تنها، و نفوس‌اکثر مردم تخییل را مطیع‌تر از تصدیق باشد، و بسیار کسان باشند که چون سخنی مقتضاء تصدیق تنها شنوند از آن متنفر شوند و سبب آن است که تعجب نفس از محاکات بیشتر از آن بودکه از صدق، چه محاکات لذیذ بود... و باشدکه صادق غیرلذیذ، به تحریفی مقتضی تخییل، لذیذ شود. و نیز باشد که التفات به تخییل نفس را از التفات تصدیق باز دارد».[3]

---

۱) فارابی، احصاءالعلوم ۶۸.
۲) ابن سینا، فن‌الشعر، چاپ بدوی ۱۶۲.
۳) خواجه نصیر طوسی؛ اساس‌الاقتباس۵۸۸ وقیاس شود با فارابی، احصاء العلوم، صفحات ۵۸ و ۶۷.

اگر در جملات آخر سخن خواجه دقت کنیم، به‌روشنی می‌بینیم که او محاکات و تخییل را برابر وبطور مترادف به‌کار می‌برد و ازاین‌تعبیر او بخوبی دانسته می‌شود که منظور حکمای اسلامی از تخییل در تعریف شعر همان چیزی است که بعضی مترجمان قدیمی و معاصر فن شعر ازآن به محاکات وتقلید وگاه‌به Representation تعبیرکرده‌اند. ابن‌سینا نیز هنگام سخن از عواملی که در تخییل شرط است، از «غرابت محاکات و تخییل» با هم سخن می‌گوید.

در تعریف تخییل که عنصر بنیادی و در حقیقت فصل مقوم شعر است[1]، علمای منطق و بعضی شارحان فن‌شعر ارسطو سخن گفته‌اند، و شاید دقیقترین‌بحث‌همان بحثی باشدکه خواجه در اساس‌الاقتباس‌آورده است و اصل مباحث او ازفن شعرابن‌سینا مایه‌گرفته‌است، اما او با دقت و توضیح بیشتری داخل موضوع شده است. ابن‌سینا یکی از نقش‌ها یا وظایف شعر راتعجیب وبه‌شگفت‌آوردن می‌داند[2]واین سخن‌او باتوسعه‌ای که می‌توان در مفهوم «تعجیب» قائل شد وآن را تا مرز تصرف شاعردر قوای ذهنی‌وعاطفی‌خواننده توسعه داد، بسیارسخن دقیق‌وقابل‌ملاحظه‌ای است بخصوص که عواملی‌ازقبیل وزن را یاریگر همین تأثیر دانسته‌اند، چنانکه خواجه‌گوید: «... و وزن را ازآن جهت اعتبارکندکه به‌وجهی اقتضاء تخییل‌کند»[3]، و اساس توجه و نظرایشان به تصرفی است‌که‌شاعر از رهگذر نیروی خیال در ذهن خواننده می‌کند و باکمک‌گرفتن از وزن و تصویرهای شاعرانه، حتی‌گاه امری دروغین را، در نظر، جلوه‌ای‌مؤثر

---

۱) قیاس شود با خواجه، در معیارالاشعار، ۳.
۲) ابن سینا، فن‌الشعر، همان چاپ ۱۶۲.
۳) خواجه، اساس‌الاقتباس ۵۸۷.

می‌بخشد. وابن‌سینا درین‌باره گوید: «... وَالتَخییلُ اِذعانٌ والتَصدیقُ اِذعانٌ لکنَّ التخییلَ اذعانٌ للتعجبِ والالتذاذِ بنَفسِ القَولِ، والتصدیقَ اِذعانٌ بقبولِ اَنَّ الشئَ علیٰ ماقِیلَ فیهِ»[1].

خواجه به دقت از گستردگی دامنهٔ تخییل و حوزهٔ فعالیت ذهن در جهت ایجاد کلام مخیل سخن گفته است و آنجاکه تصدیقات مظنون را محدود و قابل‌حصر می‌شمارد، از نامحدود بودن تخییلات سخن می‌گوید که: «... واما تخییلات به‌سبب آنکه غیر مشهور بود، محصور نتواند بود، چه هر چه غریب‌تر ومبتدع‌تر و لذیذتر، مخیل‌تر»[2] و ابن‌سینا نیز یادآوری می‌کندکه چیزی‌قابل شمردن و تحدید است‌که نزدیك‌وشناخته باشد، اماآنچه درشعر زیباست چیزی‌است جز چیزهای نزدیك‌وشناخته[3].

خواجه در فصلی که‌درتحقیق‌معنی‌تخییل نوشته است، گوید: ...و خیال به حقیقت محاکات نفس است اعیان محسوسات را ولیکن‌محاکاتی طبیعی،[4] و در اسباب محاکات‌گوید: «وسبب یا عادت بود... یا صناعت بود، مانند تصویر و شعر و غیر آن»[5] و در مورد راز لذت‌بردن نفس از تخییل و محاکات می‌گوید: «ومحاکات لذیذ بود ازجهت توهم اقتدار بر ایجاد چیزی و ازجهت تخییل امری غریب، و به‌این سبب محاکات صور قبیح و مستکره‌هم لذیذ بود»، ودر معیارالاشعار به‌گونه‌ای دیگر در باب تخییل سخن می‌گوید: «... واما تخییل‌تأثیرسخن باشد در نفس بر وجهی از وجوه مانندبسط‌وقبض. و شبهه نیست‌که غرض از شعر تخییل است‌تا

---

۱) ابن سینا، فن‌الشعر؛ ۱۶۲.
۲) خواجه نصیر، اساس‌الاقتباس، ۵۹۰.
۳) ابن سینا، فن‌الشعر، ۱۶۳.
۴) اساس‌الاقتباس ۵۹۱.
۵) همان کتاب همان صفحه.

حصول آن در نفس مبدأ صدور فعلی از او ـ مانند اقدام بر کاری یا امتناع از آن ـ یا مبدأ حدوث هیأتی شود در او، مانند رضا یا سخط یا نوعی از لذت که مطبوع باشد.»[1]

ادیبان و علمای بلاغت به تخییل، چندان توجهی نداشته‌اند و در کتابهای ایشان بحث از تخییل و کلام مخیل کمتر می‌توان یافت؛ فقط در بعضی از متون بلاغی قرن هشتم، سخن از تخییل در حوزهٔ محدودتری، دیده می‌شود، از قبیل آنچه صاحب الطراز در شمار صنایع بدیع می‌شمارد و می‌گوید: «...هُوَ تَصویرُ حَقیقَةِ الشَّیءِ حتیٰ یتوهَّمَ اَنَّهُ ذُوصورَةٍ یُشاهَدُ وَاَنَّهُ مِمّا یَظْهَرُ فی العَیان»[2]، و از مجموع توضیحات او در این باب دانسته می‌شود که منظور وی نوعی از: Personification و شخصیت بخشیدن به معانی و مفاهیم است، و اساس آن را تشبیه غیر محسوس به محسوس می‌داند[3] و این خود نوعی از تخییل، در اصطلاح فلاسفه و شارحان ارسطو است و در خلال گفتارهای ایشان نیز اشاراتی به این موضوع می‌توان یافت، از قبیل موردی که ابن‌سینا در توجیه زمینهٔ محاکات و تخییل می‌گوید: «فکانوا [شاعران یونانی] یَفعَلُونَ فِعْلَ المُصورینَ، فانَّ المصوّرینَ یُصَوّرونَ المَلَکَ بصُورةٍ حَسَنَةٍ وَیصوّرونَ الشیطانَ بصورَةٍ قَبیحةٍ وکذلکَ مَنْ حاوَلَ مِنَ المُصَوّرینَ اَنْ یصَوّرَ الاحوالَ کما یُصوّرُ اصحابُ مانی حالَ الغَضَبِ وَالرَّحْمَةِ: فَاِنَّهُم یُصَوّرونَ الغَضَبَ بصُورةٍ قَبیحةٍ، والرَّحْمةَ بصورةٍ حَسَنَةٍ»[4].

اگر به مفهوم لغوی تخییل توجه کنیم؛ بخوبی روشن می‌شود که چرا این کلمه در متون فلسفی و منطقی جای تعبیرات دیگر از قبیل محاکات

---

۱) خواجه، اساس الاقتباس ۵۹۱ و معیار الاشعار ۳۰.
۲) علوی، الطراز، ج ۴/۳.
۳) همان ج ۳/۳.
۴) ابن‌سینا، فن الشعر؛ ۱۷۰.

و تقلید و تشبیه را گرفته است. یحیی‌بن‌حمزهٔ‌علـوی می‌گـوید: «... و التَخییلُ مَصْدَرٌ مِنْ قَولِكَ تَخَیَّلْتُ الامْرَ اذا ظَنَنْتَهُ عَلیٰ خلافِ ماهُوَ عَلَیه» ومترسك سر جالیز، ازین نظر که تصویر و نمای آدم است، خیال خوانده‌می‌شود و از همین ریشه است[1] و تخییل به‌معنی خیال و تصویر ونمای چیزی‌را در اندیشه و ذهن دیگری آفریدن است واین است‌کار شعر.

خواجه در بحث خود به تقسیم‌بندی انواع محاکات، که یا به‌قول است یا به فعل، می‌پردازد و توضیح می‌دهدکه شعر به سه چیز محاکات می‌کند:

۱ـ به لحن و نغمه،

۲ـ به وزن،

۳ـ به نفس‌کلام مخیل.

و در بارهٔ هرکدام از این‌عناصر محاکات شعری، سخن می‌گوید. دربارهٔ لحن‌ونغمه‌می‌نویسد: «...هرنغمتی محاکات‌حالی‌کند، مانندنغمت درشت که محاکات غضب‌کند ونغمت حزین‌که محاکات حزن‌کند.» ودر باب‌وزن‌می‌گوید: «...وزن‌محاکات‌احوال‌کندوبه‌این‌سبب‌مقتضی‌انفعالات باشد در نفوس، چه‌وزنی‌باشدکه ایجادطیش کند و وزنی باشدکه‌ایجاب وقارکند.» سپس در باب کلام مخیل ونوع محاکات آن سخن می‌گوید: «چه تخییل محاکات بـود، و شعر نه محاکات موجودتنها کند، بل‌گـاه بودکه محاکات غیر موجود کند.» و در توضیحات بعدی خود می‌گوید: «و شاعران‌امثال‌این بسیارکنند، چنانك‌شعراء قدیم خیررا به‌مثابت‌مردی نهادندی و از او حکایت‌ها کردندی، و همچنین شر را.» و در دنبالهٔ‌این گفتار خود می‌افزایدکه: «و تشبیه و استعارت از جملهٔ محـاکات لفظی

---

۱) علوی، الطراز، ج ۴/۳.

است، ومنظور اواز محاکات لفظی جنبهٔ تخییلی نفس کلام است، مجرد از آن دو عامل دیگرکه عبارت بودند از نغمه و وزن. ابن‌سینا نیز صور محاکات را در حوزهٔ تشبیه واستعاره و ترکیب محدود می‌کند.[1]

بر روی هم همهٔ شارحان ارسطو رمز لذت بردن از شعر را در دو چیز دانسته‌اند: نخست اینکه استعداد محاکات و تشبیه در ذات انسان نهفته است، و این از خصایص انسان است، دو دیگر اینکه انسان ، از وزن والحان لذت می‌برد[2] و این‌دوامر درقلمرو مفهوم محاکات وتخییل قرار دارند.

با همهٔ دقت‌های علمی و فلسفی که برای تقسیم‌بندی‌عوامل‌تخییل درشعرانجام شده‌است، ازآنجاکه تعیین‌ارزش‌دقیق هرکدام از این‌عوامل درتخییل نه تنها امری دشوار، بلکه محال است، هیچ‌کس از شارحان ارسطو و آنهاکه داخل در بحث شده‌اند، به‌جستجو در ارزیابی عوامل تخییل و محاکات درشعرنپرداخته‌اند، اما از تعریفی که درآغاز بحث‌نقل کردیم و نظر فلاسفه و شارحان ارسطو را در تعریف شعر آوردیم، به روشنی‌دانسته‌می‌شودکه‌سهم‌عمدهٔ‌تخییل رادرنفس کلام مخیل‌می‌دانسته‌اند نه در عامل وزن، بخصوص که بعضی از ایشان به‌تصریح وزن را کمك و مددگار کلام مخیل می‌دانستند نه عنصر اصلی در ساختمان آن.

فلاسفهٔ اسلامی و شارحان ارسطو هیچ توضیحی در باب چگونگی تأثیر وزن در کمك به‌انتقال خیال (یعنی عمل تخییل) نداده‌اند، اما اگر دقت شود بخوبی دانسته می‌شودکه وزن‌نوعی ایجاد بی‌خویشتنی‌وتسلیم

---

۱) ابن‌سینا، فی‌الشعر، ۱۷۱.
۲) ابن‌رشد، تلخیص‌کتاب ارسطوطالیس‌فی‌الشعر ۲۰۷ وقیاس‌شودبا ابن‌سینا: فی‌الشعر۱۶۸.

است برای پذیرفتن خیالی که‌در نفس‌کلام مخیل وجود دارد، چندان‌که دروغ را نیز می‌توان به خواننده و شنونده به‌گونه‌ای انتقال دادکه آن را تصدیق‌کند و اگر وزن نباشد، این تسلیم و بی خـویشتنی در برابر کلام مخیل دشوارتر انجام می‌شود.

از ادیبان اسلامی که قبل از صاحب‌الطراز به اهمیت تخییل پـی برده‌اند یکی زمخشری است‌که تخییل را در معنایی وسیع به‌کارمی‌برد؛ وی در تفسیر آیهٔ کریمهٔ: لَوْأَنْزَلْنَاهٰذَاالْقُرْآنَ عَلٰىٰ جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعاً مُتَصَدِّعاً مِنْ خَشْيَةِاللهِ[1] گوید این بیان‌تخییل و تمثیل است و منظورش همان‌تصرف در بیان عادی است‌که رنگ هنری خاصی بخود گرفته و بعضی شاعران عرب از قبیل ابونواس از همین‌آیه متأثر شده‌اند[2] البته این تعبیربسیار دقیق‌زمخشری درمورد این‌آیه سبب شده است‌که‌یکی از شارحان‌متعصب کشاف بنام‌احمدبن‌منیراسکندری براو تاخته و می‌گوید: چرا زمخشری تأدب نمی‌کند با اینکه‌دراصل‌قرآن، «مثل» خوانده شده است نه‌تخییل[3] و این شارح به دقت خاص زمخشری پی نبرده است.

در زبان پارسی نیز شاعران ازدیرباز تخییل را در معنایی نزدیك به همان اصطلاح فلاسفه به‌کاربرده‌اندچنانکه در شعر سنایی می‌خوانیم:

بگذر ازنفس طبیعی تا نیابد جانت را
«صورت» «تخییل» هربی‌دین‌به«برهان»داشتن[4]

---

۱) قرآن‌کریم، سورهٔ حشر، آیهٔ ۲۰.
۲) درشعر:

صَفـراءُ لاتَنزِلُ‌الاحزانُ ساحَتَها
لَـومَسَّهـا حَجَـرٌ مَسَّتهُ سَرّاءُ

۳) تفسیرکشاف، چاپ‌قاهره، الاستقامه، ۱۹۵۳ ج ۴۰۶/۲.
۴) دیوان‌سنایی، چاپ مدرس، صفحهٔ ۴۶۰.

تجدید نظری در شیوهٔ بحث راجع به خیال

آنچه در شعر و با توسعه‌ای بیشتر، آنچه در حوزهٔ ادب، به‌عنوان عامل بیانی مطرح است و در نظر قدما مادهٔ اصلی مباحث علم بیان را تشکیل می‌داده است، عنصر خیال یا شیوهٔ تصرف گوینده در ادای معانی است و علمای بلاغت در ادوار مختلف همواره کوشیده‌اند که این امکانات مختلف را در حوزهٔ تعریف‌ها و در جدول اصطلاحات خاص خود محدود کنند، و اگر به کتابهای بدیع و معانی و بیان، در طول تاریخ ادب پارسی و ادب عربی بنگریم، به‌روشنی خواهیم دانست که این کوششها، همیشه در جهتی انجام گرفته که به‌زیان شعر و ادب تمام شده‌است؛ اما در مواردی برای نشان دادن رمز زیبایی یا پیچیدگی یا روشنی یك شعر، این اصطلاحات توانسته است کمکی باشد برای خوانندگان یا ادیبان، و امروز دیگر کوشش برای تکمیل یا توسعهٔ آن مفاهیم و جدولها کاری است که هیچ‌گونه مشکلی را حل نمی‌کند و جز گمراه کردن استعدادهای جوینده و گیج کردن ایشان در انبوه اصطلاحات و شاخه‌های مجعول و به اصطلاح عامیانه،

«من‌درآوردی» ادبای قدیم وبخصوص متأخران ایشان ـ که هنر را از مرحلهٔ‌طبیعی وسادهٔ آن به‌مرحلهٔ‌صنعت‌و حتی تصنع کشانده‌اند ـ کاری نمی‌کند. در این‌بحث، آنچه قابل یادآوری است تأثیر دید و طرز تفکر ارسطویی است که براین نوع تقسیم‌بندی‌ها و تعیین جدول‌ها مثل همهٔ آفاق فکری و ذهنی دانشمندان دنیای قدیم، حاکم بوده است. گرچه بظاهر ساده و طبیعی می‌نماید که هرذهنی بطور طبیعی به‌چنین نتیجه‌ای برسد و در بارهٔ انواع خیال و صور آن بدینگونه تقسیم‌بندی قائل‌شود، اما حقیقت امر اینست‌که سلطهٔ طرزاندیشه واستدلال ارسطو را در شیوهٔ دید و ملاحظات علمای بلاغت اسلامی نمی‌توان انکار کرد، به‌ویژه که این امر با تحقیقاتی‌که بعضی از معاصران انجام داده‌اند، امری مسلم و حتمی است[1] و برای نمونه [2] یادآوری‌تقسیم‌بندی ونظر ارسطو در باب خیال Image کافی است، که ایماژ را به تشبیه و استعاره تقسیم‌بندی می‌کند و درباب هر کدام سخن می‌گوید.

نویسنده معتقد است‌که‌سخن‌از همین مسائل بلاغی، درجدول‌های محدود اصطلاحات و تصورات‌قدما، که در مدارس اسلامی از قرن‌چهارم و پنجم به بعد به صورت وسیع و دامنه‌داری مطرح شده است، باعث

---

۱) برای ملاحظهٔ تأثیر ارسطو در بلاغت اسلامی و مباحث بیان عرب رجوع شود به: مقدمهٔ نقدالنثر منسوب به‌قدامة‌بن‌جعفر از دکتر طه‌حسین؛ ترجمهٔ عبدالحمیدالعبادی، و رجوع‌شودبه‌ترجمهٔ خطابهٔ ارسطو از دکتر ابراهیم‌سلامه (صفحات۳۱ به بعد) و نیز رجوع‌شود به بلاغةارسطو بین‌العرب والیونان‌از ابراهیم سلامه و نیز رجوع شود به البلاغةتطور وتاریخ از دکتر شوقی‌ضیف صفحهٔ ۷۵ ونیز مقالهٔ‌محمدخلف‌الله بعنوان «نظریةعبدالقاهرالجرجانی‌فی‌اسرار البلاغة» در مجلهٔ کلیةالاداب، جامعةفاروق‌الاول، ج۲ سال۱۹۴۴.

۲) ترجمهٔ خطابه صفحهٔ ۶۱ و ۶۲ و نیز بلاغةارسطو ۶۶ و ۶۷ و مقایسه شود با: Aristotle : *Rhetoric* ,P.367.

نوعی انحطاط در زمینهٔ خیال و صورآن در شعرپارسی شده است، و چنانکه در فصلهای آینده خواهیم‌دید، سادگی و پیوندی‌که شعر قرن چهارم و نیمهٔ اول قرن‌پنجم‌بازندگی‌و ادراکهای طبیعی انسان‌ازطبیعت و زندگی بشری‌دارد، حاصل همین‌عدم آگاهی یا عدم توجه به‌قراردادها و اصطلاحات و بافته‌های ذهن ادیبان و اهل بلاغت است که در حوزهٔ ترکیب جدولهای مختلف راه و رسمهای گوناگون و غیرطبیعی برای ادای معانی شعری پیشنهاد می‌کرده‌اند و با آگاهی از محیط تحقیقات بلاغی وادبی، برای اکثر شاعران نوعی توجه و تعمد نسبت به حوزهٔ خیالها و طرز ترکیب‌آنها به‌وجودآمده است‌که شعر فارسی را از قلمرو طبیعی و سادهٔ آن به سوی مشتی اندیشه‌های قالبی و خیالهای جدولی و بر ساختهٔ طرز فکر ادیبان، کشانیده است. البته این نقص را در شعر عربی نیز می‌توان یافت ودرآنجا نیزهمین عامل به‌صورت شدیدتری‌نفوذ داشته است، اماکم و بیش با نوعی مانع برخوردکرده و آن عامل نقد ادبی است‌که دیده‌ایم از قدیمترین ایام ادبای عرب بدان توجه کرده‌اند و در خلال‌کتب بلاغت نیزطرح مسائل انتقادی سابقه‌ای دراز دارد، اما این مانع با همهٔ کوشش و نیرویی که داشته، نتوانسته است در برابر اوضاعی‌که فکرهای‌قالبی‌ادیبان‌وعلمای‌بلاغت ایجادکرده است، مقاومت کند و شعر عربی خیلی‌زودتر از شعرفارسی دچار انحطاط شده است[1].

البته بی‌آنکه بخواهیم‌عوامل دیگری راکه در زمینهٔ جدولی‌شدن خیال‌های شاعرانه کمك‌کرده است، فراموش‌کنیم، این موضوع رابه عنوان یکی‌از بنیادهای اصلی‌کار می‌شناسیم ودر مباحث آینده روشن خواهیم‌کردکه چگونه‌شعرفارسی در ادوار مختلف جنبهٔ قالبی پیداکرده

---

۱) شوقی ضیف: الفن و مذاهبه فی‌الشعر العربی ۱۸۰–۱۷۹.

است واز چند استعداد برجسته که در هر دوره‌ای قالب‌ها را شکسته‌اند، اگربگذریم، این سیرطبیعی‌را درطول تاریخ ادب فارسی به‌صورت‌بسیار محسوسی مشاهده می‌کنیم.

نشان دادن اینکه پیشینیان در بارهٔ مجازهای شعری، که حوزهٔ خیال‌های شاعرانه را در معنای وسیع آن بوجود می‌آورد، چگونه می‌اندیشیده‌اند، دست‌کم‌ازنظرتاریخی قابل توجه است و اینك با اختصار نموداری ازطرز فکر قدما رسم می‌کنیم و تا حدودی به جوانب تاریخی کار نیز می‌پردازیم تا نشان داده شودکه این سیر چگونه آغازشده وچه نوع‌اندیشه‌هایی در زمینهٔ مسائل بلاغت ارزش و اعتبارداشته‌و چه نوع اندیشه‌هایی محدود و بی‌ارزش بوده است.

تاریخ بلاغت اسلامی، که شعر فارسی بی‌هیچ گمان متأثر از آن بوده است و جای جای ادیبان و شاعران ایرانی نشانه‌های تأثیر پذیری خود را از نظریات علمای بلاغت نشان داده‌اند، تاریخ گسترده‌ای است و بسیاری از بنیادگذاران این علم خود ایرانیانی بوده‌اند که زبان‌عرب را درآغاز به‌درس آموخته بودند، مانند عبدالقاهرجرجانی که بی‌هیچ تردید برجسته‌ترین چهرهٔ بلاغت در تاریخ ادب اسلامی است و آراء او هنوز در جوانبی از مسائل نقد وبلاغت تازگی و اعتبار دارد[1]، و همین امر باعث شده است که بلاغت که علمی وسیع و پردامنه است، درطول تاریخ، ذهن بسیاری از ادیبان رابه‌خود مشغول کند وحاصل این دقت‌ها و مطالعات و درسها ـ که در مدارس اسلامی برنامهٔ تحصیلی طالبان علم بشمار می‌رفته ـ خود سبب‌گردیده است‌که نظر عمومی و زمینهٔ‌کلی آراء شاعران و شعر دوستان از این عقاید رنگ پذیریهایی داشته

---

۱) محمد مندور: النقد المنهجی‌عندالعرب ۳۲۷.

باشد.

بر روی هم قدما، پس از تقسیم موضوع به حقیقت و مجاز، در حوزهٔ مفهومی مجاز، چنانکه دیدیم، توسعه‌ها و گاه محدودیت‌هایی قائل بوده‌اندو در همین حوزه‌های خاص از چگونگی ارتباطات و جهات پیوند تصویر مجازی یا خیال با واقعیت، پیشنهادها و طرح‌هایی دارند.

در تقسیم بندی قدما آشفتگی و اختلاف سلیقه بسیار است. حتی درتعیین علمی که دربارهٔ انواع مجاز یا بعضی از صور آن بحث می‌کند اختلاف دارند. مثلا بحث استعاره وتشبیه را درکتاب‌البدیع عبدالله‌بن معتز[1] در مقولهٔ علم بدیع و درکنار تجنیس و مطابقه که از صناعات لفظی‌اند، می‌بینیم؛ اما در دوره‌های‌بعدکه علم‌بلاغت‌رشدوکمال بیشتری حاصل کرده و به‌سه شاخهٔ معانی وبیان وبدیع تقسیم شده است، مجاز و ابواب آن درقلمرو علم معانی قرار دارد، واگر بعضی کوششهایی که دسته‌ای ازاهل‌بلاغت انجام داده‌اند، به‌دقت‌بررسی‌شود، به نیکی دانسته می‌شودکه‌موضوع‌علم معانی فقط‌وفقط مجاز وصورتهای مختلف‌آنست، زیرا برطبق‌بحثی‌که علوی در الطراز[2] می‌کند، تشبیه می‌تواند درمقولهٔ مجازها قرارگیرد،اگرچه‌ازمقولهٔ حقیقت است[3] وهمچنین در موردکنایه هم‌این‌کوشش‌انجام شده است.

بدینگونه می‌بینیم‌که مجموعهٔ مباحث علم بیان درحوزهٔ تحقیق راجع به مجاز و صورتهای آن محدود می‌شود با اینکه بعضی از علما،

---

۱) عبدالله‌بن معتز،کتاب‌البدیع، چاپ کراتشکوفسکی، لندن ۱۹۳۵ صفحهٔ ۳ و ۶۷.

۲) علوی، الطراز، ج۱/ ۲۶۰.

۳) رجوع شود به الایضاح فی علوم‌البلاغة ج ۲/ ۴۰.

دسته‌ای از مباحث آن را به دو علم دیگر بلاغت: یعنی معانی و بدیع نقل کرده‌اند.

عبدالقاهر جرجانی، دربارهٔ تشبیه وتمثیل و استعاره، می‌گوید: «اینها بمانند مرکز ونقطه‌هایی هستندکه تصرفات در معانی، بر گردآنها می‌گردد وبه‌منزلهٔ اقطاری هستند که از جوانب مختلف آنها را احاطه می‌کنند.» واو بر بنیاد همین عقیده، تمام‌کوشش خود را صرف این‌کار می‌کند[1].

علمای بلاغت بر روی هم‌کوشیده‌اند که دلالتهای وضعی، یا به تعبیری مطابقه، را از حوزهٔ معانی مجازی بیرون‌کنند؛ فقط دلالتهای عقلی راکه شامل تضمن و التزام است، داخل در مقولهٔ مباحث بیان و مجاز کنند.

شاید سکاکی‌نخستین‌کسی باشدکه تشبیه را درمقولهٔ علم معانی ـ که بحث اصلی‌آن‌از مجاز است ـ داخل‌کرده باشد، دیگرعلمای بلاغت در این‌کار از او تقلیدکرده‌اند ومناسبترین بحث برای آغاز این علم، همان بحث تشبیه است. نه از این باب‌که‌گفته‌اند: تشبیه بنیادی است برای‌یکی از موضوعات‌برجستهٔ این علم‌که استعاره است، بلکه به‌دلائل دیگری از جمله:

۱ـ علم بیان، شیوهٔ ادای موضوع و معنی به اسلوبهای مختلف است، وتشبیه بی‌گمان در رأس این اسالیب قرار می‌گیرد و شاید تشبیه روشنترین وآشکارترین این مباحث باشد وازهمه، درتمام ادوار، بیشتر استعمال وکاربرد داشته باشد؛ و بیجا نیست اگر نویسندگانی‌مانند مبرد

---

۱) محمد خلف‌الله، کلیة‌الآداب ۲/۱۹۴۴ صفحهٔ ۲۴.

و ابوهلال عسکری دربارهٔ اهمیت آن سخنهای اغـراق‌آمیز گفته‌اند، از قبیل اینکه: «هیچ ادیبی ازآن بی‌نیاز نیست» یا اینکه: بیشترکلام عرب تشبیه است[1].

۲ـ چون در این علم از اسالیب مختلف وامکانات آنها وشدت وضعف هرکدام بحث می‌شود، بی‌گمان تشبیه و صور آن ونیك وبد هر کدام مورد بحث قرار می‌گیرد.

با توجه به این اصل، دانشمندان بلاغت مباحث علم بیان را در چهار موضوع محدودکرده‌اندکه دوتا از آنها ذاتی هستند یعنی مجاز و کنایه، و دوتای دیگرکه تشبیه و استعاره باشند، یکی بعنـــوان وسیله معرفی شده، یعنی تشبیه، و دیگری به‌عنوان پاره‌ای وقسمتی ازیك‌اصل معرفی شده وآن استعاره است. هرچند این دسته‌بندیها کاملا جنبهٔ علمی وعقلانی دارد وشاید حصر این شاخه‌ها بگونه‌های دیگر امروز امکان‌پذیر نباشد، زیرا قدما بحدکافی درجهت دسته بندی وتقسیمات‌آن از راههای گوناگون، دقت و تیزبینی نشان داده‌اند، اما کـــوشش این دانشمندان همانگونه‌که منجر به‌تعریف وتعیین اقسام وصور مجاز وخیالهای هنری و شاعرانه شده است، همچنین باعث نوعی جمود فکری و محدودیت در ایجاد ارتباطات‌معنوی میان‌عناصرطبیعت وزندگی انسانی ـ که فراخنای بیکرانی است ـ گردیده است.

این جدول‌بندیها که توسط ادیبان برای خیالهای شاعرانه وصور مجاز درشعر ونثر بوجود آمده، باعث شده است‌که همیشه ذهنها متوجه نوعی محدودیت باشد، یعنی‌اغلب تصور می‌کرده‌اندکه اگرکوشش برای تازگی و ابداعی انجام شود، باید در جهتی از همین جهات تعیین شده

---

۱) بدوی طبانه، علم‌البیان ۳۱.

به‌وسیلهٔ ادیبان‌باشد. اصولا ذهنها درطول تاریخ درمحدودیتی ناخودآگاه قرارگرفته است وتصور می‌کرده‌اندکه آنسوی دیوارهای قراردادی این جدولها وآنسوی ارتباطات تصویر شده ازطرف ادبا، راهی دیگر برای ایجاد ارتباط میان طبیعت و اشیاء نیست.

اگر عامل اصلی را در محدودیت خیالهای شعر فارسی در اواخر قرن‌پنجم وحتی‌قرن ششم ـ جزدرمورد یکی‌دوتن از چهره‌های‌استثنایی ـ این تصور غلط ادبا وشعرا ندانیم، بی‌گمان یکی از عوامل برجسته، همین‌تصور محدودی است که ازجدول‌امکانات برای ایجاد خیال‌شاعرانه در ذهن ایشان وجود داشته است. اینان بجای اینکه عناصر تازه‌ای از طبیعت و زندگی را داخل شعرکنند وکوشش خود را صرف‌گسترش‌حوزهٔ عناصر خیال خود سازند، همواره در حوزهٔ ارتباطهای جدولی‌میان همان عناصری‌که قدما داخل شعرکرده بودند، می‌اندیشیدند، و از این روی در تمام شعرهای آنها نوعی حساب‌شدگی و نیز ریزه‌کاریهایی که فقط حاصل اندیشه است، نه احساس، دیده می‌شود. باز هم تکرار می‌کنیم که این عامل یکی از عوامل این طرز تصور ازخیالهای شاعرانه است، زیرا می‌بینیم‌که هنگامی‌که خاقانی در عناصر خیال، یعنی درموادی‌که تصویر شاعرانه و خیال شعری را بوجود می‌آورد تجدیدنظری می‌کند، شعر او و شعرکسانی‌که در حوزهٔ نفوذ او هستند تا مدتها از محدودیت شاعران اواخر قرن پنجم رهایی می‌یابد. اما پیش از او، وبا پذیرفتن عناصر ثابت شده به‌وسیلهٔ قدما، هرگونه‌کوششی‌که انجام شده به‌سامانی نرسیده است وبهترین نمونه ازرقی است‌که درهمه جا ودرهمهٔ تذکره‌ها به شعر او اشاراتی دارند که وی تجدیدنظری در خیال شاعرانه انجام داده است، اما این‌کوشش او فقط وفقط دراین بوده است‌که اغلب یك

سوی خیال را از مفاهیم انتزاعی وغیر مـوجود در خارج، به اعتباری وهمی، برگزیده است؛ اما حوزهٔ تصویرهای شاعرانهٔ او از نظـر عناصر اصلی، همان حوزهٔ شعر قدماست، یعنی اگر رودکی از نرگس و ارتباط آن با چشم و دیگر خیالهای وابسته بدان سخن می‌گفت، او از نرگس زرین، که‌مفهومی اعتباری و وهمی است، سخن‌گفته است‌وبه‌همین‌جهت کوشش او جز درحد همین ابداع به سامانی نرسیده است.

از این روی، می‌توان برای بررسی صـور خیال، یعنی مجازها و تشبیه‌ها وکنایه‌ها، از دیدگاهی دیگر، نه‌از دیدگاه ارتباطات، بلکه از دیدگاه عناصر سازندهٔ آن خیالها، بحث کرد. البته، بی‌گمان در چنین بحثی می‌توان از نوع ارتباطات وشیوهٔ برقراری آنها ونقشی‌که هرکدام دارند واز پیوندی‌که در مورد استعمال آنها با اصل‌آنها وجود دارد نیز سخن‌گفت؛یعنی‌یك تشبیه، یا یك استعاره یا یك مجاز یااسناد مجازی را درحوزهٔ عناصری‌که آن را تشکیل می‌دهند، و اینکه این عناصر چه مایه از محیط اجتماعی و چه مایه از محیط فرهنگی وسیاسی و تاریخی بهره‌مند است وچه مایه از طبیعت و صورتهای‌آن، سخن‌گفت، و درهر کدام از این‌گونه شاخه‌ها، بادقت می‌توان هریك رابه‌دیده‌ای خاص مورد نظر قرار داد؛ مثلا تحقیق اینکه آیاعناصر طبیعت‌که مواد سازندهٔ بعضی از این خیالها هستند، تا چه اندازه از قلمرو جغرافیایی ومحیط زیست شاعر مایه‌گرفته وچه مقدار از رهگذر سنت داخل شعر او شده است، و آیا میان تصویرها و خیالهای شاعرانهٔ او مناسبتی با مـورد استفاده از آنها وجود دارد یا نه واین تناسب تا چه حدی است.

همچنین حوزهٔ خیال را از جدول چهار عنصری‌که آنها تعیین و تحدیدکرده بودند، می‌توان فراتر برد وگسترش داد و درکنار تشبیه و

استعاره ومجاز ازگونه‌های‌مختلف اغراق‌که خودحوزهٔ وسیعی‌ازخیالهای شاعرانه را تشکیل می‌دهد، به جستجو پرداخت، یا از انواع Personification سخن‌گفت و همچنین‌درنقد شعرفارسی، حوزهٔمفهومی نقد خیال را از نقد وبررسی خیالهای شعری پراکنده و جدا جدا، که به‌صورت‌کلیشه درمواردی می‌آید، گسترش بیشتری داد و تحقیق‌کردکه خیال یك شاعردرطول یك داستان یا یك قصیده یاغزل درچه حدی است و چگونه پیوندی میان‌آن خیال با اجزاء آن شعروجود دارد و درحقیقت جهت عمودی وجهت افقی خیال، هردو، موردبحث قرارگیرد، نه بدان گونه‌که فقط تصویریا خیال شاعرانه درجهت افقی مطرح شود و به‌بحث آید و نسبت و هماهنگی آن با اجزاء شعر ـ که درطول قصیده یا داستان قرار دارد ـ فراموش‌شود.

نقد آراء قدما دربارهٔ صور خیال

بحث تاریخی

چنانکه یادکردیم، دانشمندان دورهٔ اسلامی که دربارهٔ صور خیال شاعرانه در قالب علم بیان وگاه معانی وحتی بدیع بحث وتحقیق ونکته‌یابیها و ژرف‌نگریها داشته‌اند، زمینهٔ کار خود را در تبیین و دسته‌بندی نوعی ارتباطات میان اجزای سازندهٔ خیال وکیفیت ترکیب عناصر ساختمان این صورتها، محدود کرده‌اند وجز به ندرت نمی‌توان اشاراتی به اجزای سازندهٔ خیال و عناصری که تصویرهای شاعرانه حاصل ترکیب وتداعی آنهاست، یا محیطی که ازآن برخاسته است، درآثار قدما یافت، ازقبیل آنچه ابن‌رشیق دربارهٔ ابن‌معتز و ابن‌رومی نقل کرده است که: از ابن‌رومی حکایت کرده‌اند که شخصی او را ملامت کرد که: «چرامانند ابن‌معتز تشبیه نمی‌آوری با اینکه تو شاعرتر از اویی؟» ابن‌رومی گفت: «چیزی از سخن او برمن‌بخوان تا بدانم آنچه من عاجز ازآوردن مثل آن هستم چیست؟» وآن شخص شعر ابن‌معتز را دربارهٔ هلال خواند:

اُنْظُر اِلَیْهِ کَزورَقٍ مِنْ فِضَّةٍ
قَدْ اَثْقَلَتْهُ حمُولَةٌ مِنْ عَنْبَر

ابن‌رومی گفت: بیشتر بخوان، آن مرد خواند:

کَأَنَّ آذر یونَها والشمسُ فیه کالیَه
مَداهنٌ مِنْ ذهبٍ فیهـا بَقایا غالیَه

ابن‌رومی فریاد برآورد: وای که خداوند هیچ‌کس را جز درحد توانایی اوتکلیف نمی‌کند، ابن‌معتز ازکالای سرای‌خود سخن می‌گوید؛ چراکه خلیفه زاده است، ومن چه را وصف کنم؟ اما بنگـرید که چون چیزهایی را که می‌شناسم وصف می‌کنم، مردم‌چگونه‌آن وصف را تلقی می‌کنند، آیا هیچ‌کس رنگین‌کمان رابهتر از من وصف‌کرده است؟ بعد شعر معروف:

وَ قَدْ نَشَرَتْ ایدی السحابِ مَطارفاً
علی‌الجَوِّدکناً وهی‌خضرٌعلیٰ الارضِ[1]

را خواند[2].

ابن خَلِّکان اینگونه تشبیهات را تشبیهات شاهانه می‌خواند، با توجه به همین نکته[3] که اجزای سازندهٔ این خیال شاعرانه چیزی است که

---

۱) این شعر به‌نام سیف‌الدولهٔ حمدان نیز مشهور است، رجوع شود بهشـرح حال او دریتیمةالدهرثعالبی و رجوع شود به‌حاشیهٔ‌محمدمحیی‌الدین‌عبدالحمید برالعمده ج ۲۳۷/۲ و لباب‌الالباب، عوفی، چاپ سعید نفیسی ۲۸.
۲) رجوع شود به‌العمده ج ۲۳۷/۲ و معاهدالتنصیص ج ۱۰۸/۱.
۳) مرآت‌الجنان‌یافعی،حوادث۳۵۶ورجوع‌شودبه‌ابن‌حجة،خزانةالادب۱۷۶.

از زندگی طبقات بالای جامعه واز محیط سلطنت و پادشاهی گرفته شده است و ازقبیل اشاره‌ای‌که بعضی از مؤلفان دربارهٔ شعر عبدالله‌بن‌مبارك ـ که پیشه‌ور واز طبقهٔ بازرگان جامعه بوده وگفته است:

قَدْ يَفْتَحُ المَرءُ حانوتاً لِمَتْجَرِهِ
وَقَدْ فَتَحْتُ لَكَ الحانوتَ بالدينِ ـ

داشته‌اند و رنگ خاص شخصیت او را داراست[1] و از این دست‌اشارات که در حقیقت جستجو دربارهٔ بنیادهای سازنده و عناصر ساختمانی و محیط برخاستن‌خیال‌شاعرانه‌و«دیدشعری» است، درآثارقدما به‌دشواری می‌توان چیزهای دیگری یافت، زیرا قدما بیشتر مسائل را بصورت مجرد ومنتزع ازمحیط مورد تحقیق قرار می‌داده‌اند و ازجستجو دربارهٔ ریشه‌های جغرافیایی یا ریشه‌های فرهنگی و تاریخی و اجتماعی این گونه مسائل غافل بوده‌اند، ولی داستانهایی هست که از نوعی‌آگاهی ایشان حکایت می‌کند، از قبیل حکایتی‌که صاحب غُصْنُ‌البان نقل می‌کندکه چند تن در شب حرکت می‌کردند، ماه که ظاهر شد هر کس بر اساس زمینهٔ انفعالی‌وپیشهٔ خود تصویری از آن ساخت وآن را به‌چیزی تشبیه کرد، زرگر آن را به زرگداخته و کرد شبان به‌قرص پنیر تشبیه کرد و معلم به‌گردهٔ نانی که کودکان به‌هدیه‌برای معلم می‌آورند[2] وما پیش‌از آنکه شعر فارسی را در دورهٔ مورد مطالعهٔ خود از دیدگاه این عناصر و ریشه‌های هرکدام بررسی کنیم، نشان دادن طرحی‌تاریخی ازنوع‌بررسی قدما در بارهٔ صور خیال را مناسب این کتاب می‌دانیم.

---

۱) دائرةالمعارف، باشراف فؤاد افرام بستانی؛ ذیل عبدالله‌بن مبارك.
۲) غصن‌البان، ۱۷.

آنچه از صور خیال، مورد مطالعهٔ قدما بوده است، بخشی‌است که کیفیت ارتباطات عناصر خیال را درقالب‌های خاصی محدود می‌کند و ایشان بدینگونه کار خود را در حوزهٔ تشبیه (تمثیل) مجاز و کنایه و استعاره، محدود می‌کردند.

تشبیه

تشبیه یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد، چنانکه گفته‌اند تشبیه اخبار از «شبه» است و آن عبارت‌است از اشتراك دوچیز در یك یا چند صفت، «یادآور شده‌اند که همهٔ صفات را نمی‌توان برشمرد[1] و گفته‌اند که تشبیه وصف کردن چیزی است به‌چیزهای مشابه و نزدیك بدان از یك جهت یاجهات مختلف[2] و دربارهٔ تشبیه تعریف‌های بسیاری در همین زمینه شده است که محور اصلی همه یك چیز است، از جمله آنچه جرجانی گفته‌است: تشبیه این است که معنی یا حکمی از معانی واحکام چیزی را برای‌چیز دیگر ثابت کنیم، مثل اثبات شجاعت شیر برای مرد و یا حکم «نور» را در مورد «دلیل» اثبات کنیم، از این جهت که دلیل حق و باطل را از یکدیگرجدا می‌کند، همانگونه‌که نوراشیاء را ازیکدیگرمشخص‌می‌سازد، و این تعریف عبدالقاهر، بیش از آنکه مشتمل بر حقیقت وتعریف‌تشبیه باشد، نمایندهٔ وظیفه و کار تشبیه است[3]. یکی از قدیمترین دقت‌های علمی در باب تشبیه توجه فارابی است که کوشیده است تامسألهٔ

---

۱) تنوخی، الاقصی‌القریب، ۲۱ به‌نقل البیان‌العربی، ۳۳.
۲) ابن‌رشیق، العمده ج ۲۸۶/۱.
۳) بدوی طبانه، البیان، ۳۳.

تشبیه را با نشانه‌های ریاضی ترسیم کند و به‌اسلوب اهل دانش، چنین توضیح می‌دهد که: و زیبایی تشبیه مختلف است؛ یکی اینکه شباهت دو امر نزدیك به‌یکدیگر باشد، و ممکن است نتیجهٔ توانایی هنری باشد، چندانکه دو امر متباین را در چهرهٔ دو امر متناسب و متلایم، از رهگذر افزودن سخنانی، نشان دهد و این بر شاعران پوشیده نیست، از جمله اینکه «اب» و «ب ج» را به‌علت مناسبت نزدیك و ملایمی که میان آنها وجود دارد، به‌یکدیگر تشبیه می‌کنند تا میان «ا» و«ب» مشابهت نزدیك و شناخته‌شده‌ای حاصل‌شود ومیان «ب» و «ج» مشابهتی نزدیك وشناخته شده حاصل شود و سخن را به‌گونه‌ای می‌آورند که بر دل شنونده چنین می‌گذرد که میان «اب»، «ب ج»[1] مشابهتی است، اگر چه در اصل دور باشد[2].

خواجه در اساس‌الاقتباس، همان تقسیم‌بندی اهل‌ادب‌را با دیدی فلسفی و با اصطلاحات اهل حکمت آورده است و می‌گوید: «وتشبیه و استعارت از جملهٔ محاکات لفظی است و باشد که بسایط را بود، مانند آنك از روی نیکو به ماه عبارت کنند، و باشد که مرکبات را بود، چنانکه از هلال و زهره به‌کمان سیمین و بندقهٔ زرین عبارت کنند، و باشد که ذوات را بود، چنانکه از پستان بانار و از روی به‌گل عبارت کنند، و باشد که صفات را بود، چنانکه از فتور چشم ـ در حال ناز ـ به‌مستی و خواب عبارت کنند، و باشد که در صفات به‌ذوات عبارت کنند، چنانکه از منت به‌طوق برگردن، و ازمیان به‌شمشیر تیز، و باشد که مشهور و ذایع بود، چنانکه از چشم به‌نرگس و از قد به‌سرو سهی عبارت کنند، و باشد که غیر مشهور بود، چنانکه گفته‌اند:

---

۱) نسخهٔ خطی اختلافاتی داشته، آربری به «ا» و «ج» تصحیح کرده است.
۲) فارابی، مقالة فی‌قوانین صناعةالشعراء، ۱۵۶.

بنات‌النعش گرد قطب گردان
چواندر دست مردچپ فلاخن[1]

تمثیل را شاخه‌ای از شاخه‌های تشبیه دانسته‌اند و بسیاری از دانشمندان با توجه به‌معنی لغوی این دو کلمه که برابر است، تشبیه‌و تمثیل را مترادف دانسته‌اند، از جمله زمخشری صاحب‌کشاف و ابن‌اثیر که بر علمای بلاغت ایراد گرفته‌اند که اینان میان تشبیه و تمثیل تفاوت قائل شده‌اند[2].

تشبیه را پیش از آنکه دانشمندان علم‌معانی مورد بحث‌وتحقیق قرار دهند، علمای بدیع و آنها که دربارهٔ اعجاز قرآن سخن‌گفته‌اند مورد بررسی قرار داده‌اند. عبدالله‌بن‌معتز (فة۲۶۹ ه.ق.) حسن تشبیه‌را فن یازدهم از محاسن کلام قرار داده است و به‌گفتهٔ بدوی طبانه، شاید مبرد (فة۲۸۵ه.ق.) نخستین‌کسی باشدکه‌تشبیه رابا دقت و بحث‌کامل و همه‌جانبه مورد نظر قرار داده است و بسیاری از تشبیهات قرآنی را از نظر زیبایی و جمال هنری بررسی کرده است[3] و از نظرگاه او تشبیه دارای چهارگونه است: تشبیه مفرط (که مبالغه در آن به‌کار رفته) و تشبیه مصیب و تشبیه مقارب و تشبیه بعید (که باید توجیه و تفسیر شود). اما این تقسیم‌بندی‌او، بیشترتوجهی است‌که وی نسبت به‌صفات بعضی تشبیهات داشته، ولی آنها را مرزبندی و تعریف نکرده است و ملاك او، ملاك ذوقی و استحسانی محض بوده است.

اجزاءچهارگانهٔ تشبیه‌که‌عبارتنداز: مشبه،مشبه به،ادات‌تشبیه،

---

۱) خواجهٔ طوسی، اساس الاقتباس، ۵۹۳.
۲) ابن‌اثیر، المثل السائر ج ۱۱۷/۲ و البیان ۳۷.
۳) بدوی طبانه، البیان ۴۷.

و وجه‌شبه، در تعبیر علمای بلاغت ارکان‌تشبیه خوانده می‌شود، و این تعبیر ایشان نوعی توسع در مفهوم «رکن» است، و از این چهار آن دو رکنی که درحقیقت بنیاد تشبیه برآنها استوار است، همان دو رکن‌مشبه و مشبه‌به است که در اصطلاح آنها را طرفین تشبیه می‌خوانند.

طرفین تشبیه

طرفین تشبیه را دو رکن اصلی تشبیه دانسته‌اند که بی آن‌دو، تشبیه امکان‌پذیرنیست، و اساس‌تشبیه درنظرگاه قدامه،(فة۳۳۷ه.ق.)، این است که تشبیه میان دو چیزی واقع شود که در معانی و اوصافی مشترك باشند و هرکدام جداگانه خواص‌و صفات ویژهٔ خود را نیزداشته باشند و بدینگونه بهترین نوع تشبیه، تشبیهی است که صفات مشترك آن بیشتر باشد، چنانکه یادآور نوعی اتحاد گردد. البته سزاوارنیست که چیزی را به خودش‌تشبیه کنیم و یا چیزی‌را به چیزی تشبیه کنیم که با آن از همه‌جوانب و جهات‌مغایرت داشته‌باشد و این سخن‌را ابن‌رشیق به‌گونهٔ دیگری یادآوری کرده‌که اگرمشبه‌با مشبه‌به مناسبت تام داشته باشد، عین اوخواهدبود[1] و ابوهلال عسکری‌درالصناعتین گوید: رواست که چیزی را به چیزی، فی‌الجمله، تشبیه‌کنیم، اگر چه این مشابهت فقط از یك جهت باشد مثل «وَ جَهُكَ مِثْلُ‌الشَّمْسِ» اگرچه در روشنی و بلندی به‌مانندآن نباشد، اما به‌علت‌معنای‌مشترکی که میان‌آن‌دوهست، یعنی حسن، می‌توان تشبیه کرد[2].

آنچه بیشتر مورد اختلاف است این است که کدام نوع بیشتر

---

۱) ابن رشیق، العمده، چاپ محمد محیی‌الدین، ج ۲۸۶/۱.
۲) بدوی طبانه، البیان، ۴۳.

زیباست، آیا آن دسته تشبیهات که جهات مشترك آن از جهات اختلاف بیشتر است، یا آنها که جهات اختلافشان بیشتر است؟ بدوی طبانه معتقد است که هرچه جهات اختلاف بیشتر باشد تشبیه زیباتر است، زیرا این کار می‌نماید که هنرمند نسبت به ارتباطات موجود میان عناصر طبیعت و اشیاء حساس‌تر است و حقایق نهفته را دقیقتر ادراك می‌کند. این گفتهٔ بدوی طبانه را در حوزهٔ تمام صورخیال می‌توان پذیرفت و اما نکتهٔ قابل یادآوری این است که هرکدام از این صورت‌های خیال، و به‌ویژه تشبیه، در مقام خاصی که برای خود دارند، یعنی، درنقش اصلی، برای ادای معانی نهانی و تصویر روحیات و عواطف و ادراك‌های شاعر، برابر نیستند، در مواردی اگر جهات مشترك بیشتر باشد، مناسبت بیشتر و زیباتر است و در مواردی اندك جهت اشتراکی کافی است و هرچه این تشابه کمتر باشد بهتر است و ما در فصول آینده، بازهم به تفصیل از این مسأله سخن خواهیم گفت. البته اگر صور خیال را مجرد از موارد استفاده از آنها، و بیرون از مقامی که در اثر ادبی، شعر یا داستان، داشته‌اند مورد بررسی قراردهیم سخن او بطور مطلق قابل پذیرش است و نکته‌ای باقی می‌ماند که این گونه داوری تا حدی هم بستگی به استعداد درونی طرف خطاب یا خواننده دارد، لذتی که مردم ازانواع تشبیه می‌برند؛ بی گمان لذتی مساوی نیست، بسیاری ازتشبیهات که برای یك تن ممکن است شیرین و لذت بخش باشد، برای دیگری ممکن است سطحی و بی‌ارزش و غیر هنری جلوه کند و این خصوصیت را درطول تکامل ذوقی و پختگی درك زیبایی، هرکس می‌تواند در وجود خود به تجربه دریابد. وهمچنین در ادوار مختلف تاریخ ادبیات یك قوم، این خصوصیت کاملا محسوس است که چگونه ذوقها و پسندها در طول زمان دگرگون شده، وذهن ازتداعی چیزهایی که جهات مشترك بسیار دارند، به تداعی چیزهایی که جهات مشترك کمتری دارند روی می‌آورد.

همچنین از اشیاء مادی به اشیاء انتزاعی میل می کند. شبلی نعمانی نکته ای در باب تطور تشبیه در ادب فارسی آورده که قابل توجه است. او می گوید: قدما تشبیه ساده و حسی را بیشتر می پسندیده اند و متأخران تشبیهات لطیف و نازك را... مثل عطر که در اقوام اولیه تندو تیزش را می پسندند و امروز نرم وملایم آن را که حتی مردم عادی بویش رادرست درك نکنند[1] وشاید طرز عقاید مذهبی و دینی رایج در محیط ، از مسائلی باشد که نوع تشبیه را در ادب یك قوم تعیین کند، مثلا عقاید بت پرستی اعراب در دورهٔ جاهلی سبب شده است که تمام تشبیهات مادی است زیرا تجریدی بودن حتی در خدای ایشان نیز مفهوم نداشته است.

در تقسیم بندی طرفین تشبیه، ازدیدگاه های مختلف سخن گفته اند، و در این تقسیم بندی چنانکه پیداست، بیش از آنکه استقصاء وجستجوی نمونه های شعری و مواد موجود، مورد نظر ادیبان و اهل بلاغت باشد، بیشتر حکومت ذهن منطقی و دقت در نسبت های ممکن، از نظر فلسفی و منطقی، مطرح است؛ علمای بلاغت می گویند حوزهٔ عمومی تشبیه را از دیدگاههای مختلف بدینگونه می توان تقسیم بندی کرد:

الف ـ هر دو سوی تشبیه حسی باشند، ودر تعریف حسی می گویند، حسی چیزی است که به یکی از حواس پنجگانهٔ ظاهری: بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی (ذوق)، بساوایی (لمس)، دریافته شود:

۱ ـ ممکن است هر دو سوی از مبصرات ومدرکات به حس بینایی باشد.

۲ ـ هر دو از مسموعات، مدرکات به حس شنوایی باشد.

۳ ـ هر دو از مذوقات، یعنی مدرکات به حس چشایی باشد.

---

۱) شبلی نعمانی، شعرالعجم، ج ۲۳۹/۱.

۴ ـ هر دو از مشمومات، یعنی مدرکات به حس بویایی باشد.

۵ ـ هر دو از ملموسات، یعنی مدرکات به حس بساوایی ولمس باشد.

توضیح: اهل بلاغت تشبیه خیالی را نیز در مقولهٔ تشبیه حسی قرار داده‌اند و خیالی‌آن دسته ازتشبیهات را نامیده‌اندکه عنصرسازندهٔ آن امری خارجی است یعنی در خارج وجود دارد اما صورت ترکیبی‌آن امری است خیالی بدینگونه‌که آن نوع ترکیب، میان آن اجزاء حسی، در خارج وجود ندارد واین نوع تشبیه را در شمار تشبیهات حسی قرار داده‌اند مانند بسیاری از تشبیهات ازرقی که در رد و قبول آن میان اهل ادب اختلاف است و در مباحث آینده از علل پیدایش آن در ادب سخن خواهیم گفت.

ب ـ هر دو سوی تشبیه امری عقلی، یعنی محسوس به حواس باطن باشد، از قبیل مفاهیم انتزاعی و مجرد که به عقل ادراك می‌شود ولی در خارج‌وجود نداردکه‌دامنهٔ گسترده‌ای‌دارد و بسیاری‌ازتشبیهات در این مقوله است مانند تشبیه علم به زندگی[1].

توضیح : علمای بلاغت، شاخه‌ای ازتشبیهات راکه به نام‌تشبیه «وهمی» خوانده‌اند درمقولهٔ تشبیه عقلی قرار داده‌اند از قبیل تشبیه به چیزهایی‌که وجود خارجی ندارد، ولی اگر ادراك شود، به حواس ظاهر ادراك می‌شود از قبیل تصور غول واهریمن.

و باز از همین مقوله‌است، تشبیهاتی‌که در جهت مسائل‌وجدانی باشد، از قبیل لذت والم‌وسیری و گرسنگی.

---

۱) برای شواهد رجوع شود به: ابن حجة، خزانةالادب، ۱۸۳.

ج ـ یکی از دوسوی تشبیه‌امری عقلی‌باشد و دیگری امری‌حسی، از قبیل تشبیه مرگ به درنده که مشبه امری عقلی است ویا تشبیه عطر به خوی خوش‌که مشبه امری حسی است.

رمانی (فة ۳۸۶ه.ق.) به‌گونه‌ای دیگر این مسأله را تقسیم‌بندی کرده و می‌گوید تشبیه‌عبارت است از اینکه پیوندی میان دو چیزبرقرار شود به این اعتبار که یکی می‌تواند جای دیگری را بگیرد خواه این جانشینی امری حسی باشد و خواه عقلی و بعد توضیح می‌دهد که تشبیه حسی مثل‌تشبیه دوآب یا دو زر به یکدیگر است‌که یکی ازآنهامی‌تواند جای آن دیگری را بگیرد و تشبیه نفسی را تشبیهی می‌داند که جهت اشتراك آنها امری نفسی باشد یعنی قابل رؤیت نباشد اما قابل دانستن و درك باشد از قبیل تشبیه نیروی عمرو به زید. رمانی تشبیه بلیغ را تشبیهی می‌داندکه‌در اثر آن تشبیه، چیزی‌که پوشیده‌و پیچیده است بصورت چیزی‌که ظاهرتر و آشکارتر است نمایانده شود و در این کار «حسن‌تألیف» را شرط می‌داند[1].

اندکی‌پس‌از رمانی، ابوهلال عسکری(فة۳۹۵ه.ق.)درالصناعتین، رساترین تشبیهات را تشبیهاتی می‌داندکه در این چهار نوع ذیل قرار داشته باشد:

۱ ـ نمایاندن آنچه به حس درنمی‌آید در چهرهٔ چیزی‌که‌به‌حس درك می‌شود از قبیل تشبیهی که در قرآن، در مورد اعمال کافران، شده و به سراب تشبیه شده است‌که جهت مشترك و جامع میان آنها «وهمی بودن» آن است، با اینکه نیازمندی‌و طلب در آن به شدیدترین وجهی است.

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۴۶.

۲ ـ نمایاندن چیزی که در جهت جریان عادت قرارندارد به‌گونهٔ چیزی که جریان عادی دارد از قبیل ایـن تشبیه خداوند: إِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوقَهُم كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ که معنی جامع میان مشبه و مشبه‌به انتفاع به صورت است.

۳ ـ نمایاندن چیزی که بطور بدیهی و اولی قابل شناختن نیست، در چهرهٔ چیزی که بدیهی و اولی است مثل: وَجَنَّةٍ عَرضُهَا السَّماواتُ والارضُ که چیزی که به بدیهه و به‌صورت اولی قابل شناخت نیست به‌گونهٔ امری بدیهی نشان داده شده است.

۴ـ نمایاندن چیزی که نیرو و قوتی ندارد، در چهرهٔ چیزی که نیرو و قوت دارد از قبیل این سخن خدای تعالی: وَلَهُ الجَوارِ المُنشَآتُ فی‌البَحرِ کالأعلام که میان این دو چیز وجه جامع، بزرگی و عظمت است وفایدهٔ آن نشان دادن قدرت خداوند است در تسخیر اجسام بزرگ آنهم در آب که خود عظمت و گسترشی دارد.

توضیح: ابوهلال، درمورد بعضی تشبیهات متأخرین، البته متأخرین نسبت به عصر خودش، نظری دارد که قابل یادآوری است. او می‌گوید در اشعار شاعران جدید گاه چیزی که قابل رؤیت و تماشاست به چیزی که فقط به اندیشه درك میشود تشبیه شده واین تشبیهی پست وردیٌ است اگر چه بعضی از مردم آن را می‌پسندند به‌علت نوعی دقت و لطافت که در آن هست از قبیل شعر این شاعر:

وَ نَـدمانٍ سَقَیْتُ الـراحَ صرفـا
وأُفْـقَ الـلیْلِ مُـرتَفِعُ السُجوفِ
صَفَتْ وَصَفَتْ زجـاجَتُها علیها
کـمعنی دقّ فـی ذهـنٍ لـطیفِ

که چیزی را کـــه در قلمرو حس قرار می‌گیرد، در چهرهٔ چیزی نمایانده‌که در قلمرو حس نیست.[1]

درکتب بلاغت در باب تشبیه تقسیم‌بندیهای گوناگون آورده‌اند و با دقت‌های خاصی آنها را دسته‌بندی‌کرده‌اند، شاید دقیقترین تقسیم‌بندیهااز نظرمنطقی وعقلی تقسیماتی باشدکه در کتب متأخرین از جمله تلخیص‌المفتاح آمده و ازنظر شواهد بیشتر می‌توان به معاهدالتنصیص عباسی که شامل شواهد علم بیان است رجوع کرد.[2]

مؤلف غصن‌البان گـــوید: تشبیه را اعراب به‌اعتباراتی تقسیم کرده‌اند از قبیل اینکه هر دوطرف حسی باشند یا عقلی یا مختلف، ولی ادیبان هند به اعتبارات دیگری آن را تقسیم کرده‌اند سپس به‌تفصیل از انواع تشبیه در نظر ادیبان هندی سخن می‌گوید ودراین بحث خویش، از تشبیهاتی یاد می‌کندکه‌گرچه از نظرهنری ارزش چندانی ندارد، اما می‌تواند نموداری از نوع تقسیم‌بندی ایشان در باب تشبیه باشد:

۱ـ تشبیه یك چیز به‌خودش، بدینگونه که مشبه ومشبه‌به یکی باشدچنانکه آزادگفته:

اَلالِـــکُلِ حُسَینِ الـــوَجْهِ اَشباهُ
وَلا نَظیرَ لِـمَنْ اَهـواهُ الّاهُ

که غرض تنزیه او ازمماثل است.[3]

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۲۹.
۲) معاهدالتنصیص، جلد ۱/۲ به‌بعد.
۳) اینگونه تشبیه در ادبیات فارسی‌هم سابقه دارد،چنانکه مولانافرموده است:
صبحدمی، همچو صبح، پردهٔ ظلمت درید دیوان شمس ج ۱۹۷/۲.

۲ـ تشبیه برهان که مدعی شود مشبه عین مشبه به است و دلیل بیاورد.

۳ـ تشبیه انتزاعی که مشبه به را از مشبه انتزاع کند مثل شعر ابوبکر خالدی:

أما تَرىٰ فی ثَنایاها وَ مَبسِمِها
أیدی الغمامِ سَرَ قْنَ البَرْقَ وَالبَرَدا

۴ـ عکس انتزاع.

۵ـ تشبیه سلب که بعضی از متعلقات مشبه به را از او سلب کند و در مشبه ثابت کند.

۶ـ تشبیه نفی، که سه نوع است: نفی مشبه و اثبات مشبه به، دوم نفی مشبه به و اثبات مشبه، سوم نفی مشبه به متعدد به تردید.

۷ـ تشبیه تقویت کـــه با آوردن قیودی وجه شبه را نیرومندی بخشد.

۸ـ تشبیه استغناء که باآوردن مشبه از مشبه به بی‌نیاز باشیم:

إنَّ بیتاً أنْتَ ساکِنُهُ
غیرُ مُحتاجٍ إلی السُرُجِ

و از این دست تقسیم بندیها و نکته یابیهای ادیبانه که هیچگونه لطف و جهت آفرینش در آن دیده نمی‌شود، دراین کتاب بسیار آورده شده است که تمام انواع آن را باید در همین کتاب جستجو کرد[1].

آنچه در باب مباحث متأخرین قابل یادآوری است اینست که در

---

۱) غصن البان، چاپ الجوائب، ۱۸ به بعد.

تشبیهات مورد نظر ایشان‌بیش ازآنکه تجربهٔ حسی و دید شاعرانه‌حاکم باشد، اندیشهٔ امکانات ترکیب، بطور جدولی حاکم است و حاصل آن مجموعه‌ای‌ازکوششهای‌آمیخته به صنعت‌است که‌در کتاب‌های متأخرین فراوان می‌توان دید و اینان برای پرکردن موارد خالی جدول، درصورتی که شعری پیدا نکرده باشند، اغلب خود می‌ساخته‌اند.

با اینکه از اهمیت انواع حس (حواس پنجگانهٔ ظاهری) درخلق تشبیه آگاه بوده‌اند کمتر به حوزهٔ امکانات ترکیب یا تبدیل این حواس به یکدیگر سخن‌گفته‌اند و این‌کوشش درشعربعضی‌از گویندگان عرب و ایرانی خودبه‌خود انجام شده و می‌بینیم‌که گوینده‌ای جای حسی را به حسی دیگر داده است. درشعر بشاربن‌برد و در شعر متأخران سبك هندی این خصوصیت بسیار است. البته بعضی از ناقدان عقیده دارند که این کوشش بشار امری غیرطبیعی است و علت آن نابینایی اوست[1] که جای حس بینایی را در تشبیهات خود، گاه، به‌حواس‌دیگرمی‌دهد اگر هم این نظر را بپذیریم بـاز باید پـذیرفت‌که این مسأله خودبه‌خود دارای‌ارزش بسیار و امکانات فراوان درخلق‌تشبیه و استعاره و دیگر صور خیال‌است و در میان متأخران و معاصران‌ما استفاده از این امکان همیشه بـوده و نشانه‌هایی از آن داریم چنانکه شاعری امروز می‌گوید: وزش ظلمت را می‌شنوی؟ که جای دو حس را به یکدیگر تبدیل‌کرده است و ما درفصل عنصر رنگ درصور خیال‌به تفصیل این‌نکته را مورد بحث قرارداده‌ایم.

ابزارهای تشبیه

یکی از عنصرهای سازندهٔ تشبیه‌که البته وجودش چندان اهمیت

---

۱) نجیب محمد البهبیتی، تاریخ‌الشعرالعربی، ۳۵۸.

و ضرورتی ندارد، اما بهر حال در صورتی ازصورتهای تشبیه، به‌عنوان رکن بشمار می‌رود، ادات یا ابزار تشبیه است و علمای بلاغت دربارهٔ آنها به تفصیل سخن گفته‌اند ولی چون در حقیقت امر ادات و بحثهای مربوط به آن امری‌است در حدودمباحث الفاظ و دستور زبان، دراینجا از جستجو دربارهٔ آنها صرف نظر می‌شود[1] و بر روی هم می‌توان هر کلمه‌ای راکه در مفهوم آن ابلاغ شباهت و همانندی باشد، در حوزهٔ ادات تشبیه قرار داد.

البته علمای بلاغت، تشبیه را ازنظر بودن یا نبودن ادات تشبیه در آن، تقسیماتی کرده‌اند که در مرحلهٔ اول تقسیم به مرسل و مؤکد است.

تشبیه مرسل تشبیهی‌است‌که ادات در آن یاد شده باشد، وتشبیه مؤکد تشبیهی است‌که ادات‌آن حذف شده باشد واین دو نوع را با نام «مضمر» و «مظهر»نیز خوانده‌اند. یعنی تشبیهی‌که ادات در آن ذکرشده باشد بعنوان«مظهر» خوانده شده وآنکه‌ادات تشبیه درآن نیامده، تشبیه «مضمر» است و بازهمین تشبیه «مُضْمَر» یا «مُضْمَرُالادات» را به چندین دسته تقسیم‌کرده‌اند و از این نظر که تقسیم‌بندی آنها در حوزهٔ نقش گرامری و نحوی اجزای این‌تشبیه است از قبیل اینکه هر کدام معرفه یا نکره یا مبتدا یا خبرباشد، این‌مسأله پیوند چندانی با اصل بلاغت‌ندارد.

نکته‌ای که دربارهٔ این تقسیم‌بندی قدما قابل یادآوری است این است‌که در مورد حذف یا ذکر ادات بطورعلمی ودقیق به‌جستجو وبحث

---

۱) برای بحث از ادات تشبیه و انواع آن رجوع شود به ادات‌تشبیه در زبان فارسی از دکتر سید محمود نشاط و در عربی به‌علم‌البیان، بدوی طبانه، ۴۸ به‌بعد و خزانة‌الادب، ۱۷۳.

نپرداخته‌اندکه کدام یك از این دو نوع جنبهٔ هنری بیشتری دارد و از نظر روانی‌وتأثیرکدام یك‌نیرومندتر است، آنچه بد ذهن نگارنده‌می‌رسد و تکامل ادبیات هر زبان گواه آن است، اینست کـه حذف ادات، کـه اندك‌اندك تشبیه را به استعاره نزدیك می‌کند. عاملی است برای‌پرتأثیر کردن و نیروبخشیدن به تشبیه. زیـرا غـرض اصلی از تشبیه «عینیت» بخشیدن به دو چیز مختلف است یا بهتر بگوییم عینیت بخشیدن است به دو چیزی‌که«غیریت»دارند، وچون ادات حذف شود. عینیت‌بصورت محسوس‌تر و دقیق‌تری نمایانده می‌شود در صورتی کـه آمدن ادات از قبیل «چون» و «مثل» و «مانند» خود عاملی است برای نشان دادن‌اینکه مشبه و مشبه‌به دو امر جدا از یکدیگرند و دارای غیریت. اثبات ایـن غیریت، از احساس آن وحدت، وحدتی‌که حاصل‌کوشش ذهن‌هنرمند و خیال شاعر است، می‌کاهد. و این نکته را نیز می‌توان افزودکه با آمدن ادات، مقداری از کوشش ذهن‌برای یافتن ارتباط، کاسته می‌شود وذهن فعالیت کمتری می‌کند و این‌کمی فعالیت ذهن برای برقرارکردن‌ارتباط میان دو سوی‌تشبیه‌باعث‌آن‌می‌شودکه پس‌ازکشف ارتباط، لذت‌چندانی نبرد، یعنی‌لذت‌کشف را تا حدودی می‌توان با میزان جستجو و کوشش در راه آن، مرتبط دانست. از قدما، رمانی، تشبیه بدون ادات را عقد نفس می‌خواندکه متوجه به جنبهٔ روانی موضوع است[1].

وجه‌شبه

وجه‌شبه، معنا وخصوصیتی است‌که اشتراك طرفین در آن، مورد نظر باشد خواه این اشتراك امری حقیقی باشد وخواه تخیلی.نوع اول‌که

---

۱) محمد زغلول سلام، اثر القرآن فی تطور النقدالادبی، ۲۳۶.

وجه‌شبه امری‌حقیقی‌باشد، ازقبیل‌تشبیه‌گیسو به شب که سیاهی وجه‌شبه است و نوع دوم‌که تخیلی است‌مانندتشبیه خوی نیك به مشك‌و اخلاق به عطر.

از دیدگاه‌دیگر، وجه‌شبه گاه امری است واحد و حسی‌مثل‌تشبیه پوست بدن به پرنیان وگاه ممکن است واحد و عقلی باشد از قبیل این سخن‌پیغمبر: «اَصحابی کالنجُومِ بِاَیِّهِم اِقْتَدَیتُم اهْتَدَیْتُم» که هدایت‌وجه‌شبه است و امری است عقلی و واحد وگاه متعدد است از قبیل:

یاشَبیهَ البَدْرِ حُسناً	وضیاءً و منالا
وَ شبیهَ‌الغُصْنِ‌لیناً	وَقواماً واعتدالا
اَنْتَ‌مثلُ الوَرْدِلوناً	وَ نسیماً و مُلالا

و متعدد حسی از قبیل: این میوه بدان میوه می‌ماند، دربوی و شکل وشیرینی و رنگ.

و متعدد عقلی مثل: زید به عمرو می‌ماند در شجاعت وبردباری‌و ایمان.

و متعدد مختلف از قبیل: زید به عمرو می‌ماند در بلندی بالا و رنگ و شجاعت و دانش.[1]

توضیح: صاحب عیارالشعر در باب‌تشبیه سخنی داردکه‌ازنوعی دقت و ذهن بازحکایت می‌کند و در طرز تقسیم‌بندی او گسترش‌وپهنای بیشتری دیده می‌شود، او می‌گوید:

تشبیهات دارای انواع مختلف است، از جمله تشبیه چیزی به چیزی در صورت و هیأت یا به معنا، یا به حرکت، یا به‌کندی وشتاب،

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۵۴.

و یا رنگ وصوت، و هرگاه‌در «مشبه‌به» دو یا سه معنی از این‌اوصاف، وجود داشته باشد، تشبیه نیرومند خواهد بـود و صدق تشبیه استوار می‌شود و بعد از هرکدام نمونه‌ای نقل می‌کند که برای مطالعه می‌توان به همان‌کتاب رجوع کرد[1].

عبدالقاهرجرجانی، وجه‌شبه‌عقلی را ازسه نظر مورد دقت‌ومطالعه قرار داده است و می‌گوید، شبه‌عقلی را سه حال است:

۱ـ گاه از یك چیز انتزاع شده است مثل انتزاع شیرینی‌در عسل وکلمه.

۲ـ گاه از چند چیز که بعضی را با بعضی دیگر پیوند مـی‌دهد، انتزاع شده است وازمجموع‌آنها «شبه» بیرون می‌آید و این به‌مانندآن می‌ماندکه از ترکیب دو چیز، شیء سومی حاصل شود که صورتی ویژهٔ خود داشته باشد و در این مورد از قرآن مثالی آورده کـه: مَثَلُ‌الذیـنَ حُمِّلوا التَّوراتَ‌ثُمَّ‌لَمْ‌یَحمِلوها کَمَثَلِ الحِمارِیَحْمِلُ اسفارا. ومی‌گوید شبه منتزع از احوال «خر» است که اسفار را بار خود دارد ولـی چیزی از آنها درنمی‌یابد و اورا ازباری‌که‌می‌برد هیچ‌بهره‌ای نیست مگرسنگینی و تحمل دشواری، و چنانکه می‌بینیم اینها مجموعه‌ای از امورهستندو حاصل چیزهایی که بهم آمیخته و بعضی با بعضی دیگر مقارن شده‌است و با تفصیل در بارهٔ این نوع شبه سخن می‌گویدکه: «باید در مورد خر، کار ویژهٔ او مورد نظر قرارگیردکه بار بردن است و باید توجه‌داشت‌که محمول و بار او چیزی مخصوص است‌که اسفار باشدو اینها نشانه‌های علم‌اند و در مرحلهٔ سوم جهل ونادانی خر از آنچه بر او بار شده، باید در نظر گرفته شود تا «شبه» موردنظرحاصل شود و نمی‌توان‌گفت‌که این

---

۱) ابن طباطبا، عیارالشعر، ۱۷ به‌بعد.

مسأله تشبیه در پی تشبیه است».[1]

۳ ـ اما گاهی پیوند تشبیه‌بر دو چیزی نهاده شده که تا این حد به‌یکدیگر پیوستگی‌ندارندمثل اینکه می‌گویند: هُوَ یَصْفُو وَیَکْدُرُ که اگر «کدر میشود» را حذف‌کنیم باز هم تشبیه به صفای آب حاصل است‌اما در نوع دوم، آیهٔ قبل، این خصوصیت وجود نداشت و نکته اینجاست که حمل اسفار شرطش این است که مقرون به جهل باشد، اما وصف به صفا شرطش این نیست‌که مقرون به‌کدورت باشد.[2]

گرچه مثالی‌که در مورد «یَصْفُو وَیَکْدُرُ» آورده، از مقولهٔ تشبیه به‌معنی دقیق آن نیست و در حقیقت نوعی استعاره است،اما دقت‌نظراو در اینکه‌نشان‌می‌دهدتشبیه‌دارای دونوع است: مرکب و متعدد(بگذریم از نوع اول که تشبیه مفرد بود) قابل توجه است یعنی تشبیه مرکب تشبیهی است که وجه‌شبه در آن، از دو یا چند چیز انتزاع شده باشد بشرط اینکه‌آن‌امور بهم‌آمیخته باشد و بر روی‌هم‌باشد امامتعددتشبیهی است‌که بر دو یا چند امر استوار باشد، بی آنکه آن امور به یکدیگر آمیخته باشند و هرکدام استقلال خود را حفظ کرده باشند.[3]

تشبیه را از دیدگاه‌تفاوتی‌که در بودن یا نبودن وجه‌شبه، درآن مطرح است، به دو نوع‌دیگر هم‌تقسیم‌کرده‌اند، نوع اول آنکه وجه‌شبه درآن ذکرنشده باشدکه مجمل خوانده می‌شودو نوع دوم آنکه وجه‌شبه درآن یاد شده باشد.البته هرکدام ازینها باز تقسیماتی می‌توانند داشته باشد مثلا در تشبیه مجمل آن دسته‌که نیازی به‌وجود شبه نیست وآن

---

۱) بدوی طبانه، البیان ۵۷.
۲) عبدالقاهر جرجانی، اسرارالبلاغة، ۸۳ و البیان، ۵۸.
۳) بدوی طبانه، حاشیهٔ البیان، ۵۸.

دسته که بدون «شبه» زیبایی وارتباط آن درك نمی‌شود.

تا آنجاکه نگارنده اطلاع دارد درمورد این مسأله که آیاکدام نوع بهتر است، بحثی نشده است اما می‌توان گفت تشبیهی که وجه‌شبه در آن یاد نشده باشد، و ضمناً ذهن مستقیماً متوجه آن شود، بی‌گمان رساتر و پرتأثیرتر است، زیرا لذتی که ذهن از مسألهٔ تشبیه و دیگر صورت‌های خیال می‌برد، کم‌وبیش ازنوع لذتی است که درکشف وحل مشکلات حاصل می‌شود و هنگامی که ذهن کوشش خود را انجام داد وبه‌نتیجه رسیدلذتی خاص می‌برد، البته در صورتی که وجه‌شبه ذکرشود، این کوشش چندان کوششی به‌حساب نمی‌آید بلکه نوعی ارائهٔ مستقیم خواهد بود.

علمای بلاغت باب خاصی ازکتب خودرا به‌تشبیه قلب یا منعکس یا مقلوب اختصاص می‌دادند و نامهای دیگری نیز برای آن پیشنهاد کرده‌اند[1] و این شیوه از تشبیه یکی از راههای ساختن تصویر ذهنی و ارائهٔ غیر مستقیم اندیشه یا حس است که بجای خود قابل توجه است و در شعر هر زبان نمونه‌های بسیار از آن می‌توان جستجو کرد. بطورکلی در بسیاری موارد دیده‌ایم که یکی ازعناصر طبیعت، به‌علتی، با عنصری دیگر از این باب پیوند یافته و آسمان شب به سبزه‌ای که شبنم بر آن می‌درخشد تشبیه شده، وبه‌وسیلهٔ همان شاعر باز شبنم‌های روی سبزه به آسمان شب و ستارگان تشبیه شده است، اما این نوع ازتشبیهات را در واقع نمی‌توان تشبیه منعکس یامقلوب خواند زیرا بستگی به جهت دید و نوع حس و تجربه‌ای داردکه برای شاعر حاصل شده است. اما درنوعی از این تشبیهات عکس یا مقلوب کوششی برای نشان دادن اغراق‌آمیز معانی وجود دارد و در این مورد است که وظیفهٔ اصلی تشبیه مقلوب

---

۱) همان، ۷۷.

محسوس می‌شود از قبیل:

فی طَلْعَةِ البَدْرِ شَیءٌ مِنْ مَحاسِنِها
وَلِلْقَضیبِ نَصیبٌ مِنْ تَأَنُّقِها

در شعر بحتری؛ که در این‌گونه ازخیالهای شعری، عنصر اغراق یا دعوی، غلبه دارد و همین‌نقش دعوی‌یا اغراق‌که خود مستقلامی‌تواند نوعی بیان هنری‌یا نوعی ازصورت‌های خیال شاعرانه باشد ـ درصورتی که از پایه‌های ذوقی و هنری برخوردار باشد ـ می‌تواند جنبهٔ خیالی موضوع را وسعت بیشتری دهد و انتخاب یا قدرت بر خلق این مایه‌از اغراق، کاری است‌که از عهدهٔ هرکسی برنمی‌آید و فراموش نکنیم که تشبیه مشروط را هم‌که متأخرین یادآور شده‌اند[1] باید از مقولهٔ همین موضوع دانست، یعنی عامل اغراق را بگونه‌ای‌دیگر، می‌نمایاند چنانکه در این شعر فردوسی:

یکی دختری داشت خاقان چوماه
اگر ماه دارد دو زلف سیاه

که طبیعی می‌نماید و این شعر عمعق‌که مصنوع است:

اگر موری سخن گوید وگر مویی میان دارد
من آن مورسخن‌گویم‌من‌آن‌مویم که‌جان‌دارد[2]

و شرط تأثیر در این‌نوع ازخیالهاکه اساس آن بر اغراق است، درمرحلهٔ

۱) رضاقلیخان هدایت، مدارج‌البلاغه، ۵۸.
۲) همان، ۶۱.

اول، این‌است که خواننده یا شنونده متوجه کار نشود، یعنی مبالغه را از رهگذری ناشناخته در دل وارد کند بی‌آنکه ادعای خود را مستقیماً بنمایاند.

بدوی‌طبانه در بحث تشبیه از مقوله‌ای هم به نام تشابه سخن می‌گوید که گونه‌ای دیگر از تشبیه است وآن نوعی برقراری ارتباط و تساوی یا تشابه میان دو چیز است بی‌آنکه‌قصد گوینده از آن نشان‌دادن برتری یا قوت یکی ازآنها بر دیگری‌باشد، و در این نوع هرکدام از دو سوی می‌تواند مشبه باشد و می‌تواند مشبه‌به، مثل:

رَقَّ الزجاجُ وَ رَقَّتِ الخَمْرُ
وَ تشابَها وَتَشاكَلَ الامرُ
فكانّما خَمْرٌ وَ لاقَدَحٌ
وَ كانّماقَدَحٌ وَ لاخَمْرُ[1]

علمای بلاغت، همانگونه‌که از توضیحات قبلی ما در این‌فصل دانسته شد، برای تشبیه اهمیت‌بسیارقائل بوده‌اند و دربارهٔ جهات‌وعلل اهمیت و تأثیر و وظیفهٔ آن سخنها گفته‌اند از قبیل اینکه تشبیه باعث مجسم کردن و ممثل ساختن چیزی است که خود غایب است‌وبطور عادی ظهوری ندارد، یا اینکه چیزی‌را از آنچه‌هست در وصفی خاص‌عظیم‌تر و بزرگتر بنمایاند یا زیباتر و یا اینکه در مجال کوتاه و تنگنای‌عبارات کم، صفات و خصوصیات بی‌شماری را درمورد چیزی ثابت کند وازهمه مهمتر جنبهٔ تخییلی وتصویری تشبیه است که از رهگذر تشبیه‌می‌توان بسیاری از امور متباین و متضاد راکه از نظر حس‌وتجربهٔ عقلی دور از

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۸۱.

یکدیگر قرار دارند، در یك‌موضوع‌جمع کرد وحاصل آن‌به‌گفتهٔ‌عبدالقاهر جرجانی این‌است[1] که خواننده دو چیزهمانند ومتباین، دوچیز مؤتلف‌و مختلف را احساس‌کند، یك تصویر را در آسمان و زمین ودر آفرینش انسان و میان باغها ببیند. جرجانی با دقت و هوشیاری خاص خود به این نکته رسیده است‌که طبایع انسانی چنین سرشته شده است‌که هرگاه چیزی را در غیر مکان اصلی و طبیعی خود ببیند لذت بیشتری ببرد و احساس شگفتی وحیرت او بیشتر خواهد بود و تشبیه چیزی است که میان دو امر متباین وحدت برقرار می‌کند و فاصلهٔ میان مشرق و مغرب راکوتاه‌می‌سازد، از رهگذر تشبیه چیزهای‌گنگ و عناصربی‌زبان‌طبیعت به سخن گفتن درمی‌آیند ودرجمادات زندگی را احساس‌می‌کنیم‌واضداد با یکدیگر التیام پیدا می‌کنند ودر آنجاست که شاعر مرگ و زندگی را در یك لحظه جمع می‌کند و آب و آتش را از قبیل اینکه می‌گویند «فلانی زندگی دوستان و مرگ دشمنان است» ویا:

اَنا نارٌفی مُرْتَقیٰ نَظَرِالحا-
سِدِ ماءٌ جارٍ مَعَ‌الاخوانِ

و مزه‌های گوناگون تلخی و شوری و شیرینی را دریك لحظه، در یك موضوع،درکنار هم‌جمع‌می‌کندحتی رنگها را وحتی‌زشتی و زیبایی را:

لَهُ‌مَنْظَرفی‌العَیْنِ اَبْیَضُ ناصِع
وَلکنّه فی‌القَلْبِ اَسْوَدُ اسفعُ

---

۱) اسرارالبلاغة، ۱۱۰ و قیاس شود با نظرریچاردز ناقد معاصر درباب‌استعاره در: *Poetry and Experience*,P.79

و چیزهای دور را نزدیك می‌کند:

دانٍ اِلیٰ اَیْدِی العُفاةِ و شاسِعٌ
عَن کُلِّ نِدٍّ فی النَدیٰ وَضَریبِ
کالبَدْرِ افرطَ فی العُلوِ وَضوئِهِ
لِلعُصْبَةِ السارِیْن جِدّ قَریبُ[1]

در بارهٔ دوری و نزدیکی عناصر تشبیه از یکدیگر، در عالم واقع و تفکر عادی، علمای بلاغت به نکاتی توجه کرده‌اند که قابل یادآوری است، صاحب الطراز می‌گوید:

«مشبه‌به، هر قدر دورتر از واقع و حقیقت باشد، تشبیه حاصل شده از آن شگفت‌آورتر است و به مبالغه نزدیك‌تر.» و او خود در مورد تشبیه‌های نزدیك از تشبیه شمشیرها به امواج، یاد می‌کند و از تشبیه مردان به شیرها و در مورد تشبیه‌های بعید و دور از تشبیه اخگری در میان تودهٔ ذغال به دریای مشك که موجی زرین داشته باشد، سخن می‌گوید و از تشبیه شقایق‌ها به رایتهای یاقوتینی که بر نیزه‌هایی از زبرجد قرار داشته باشند و تشبیه خون به رودخانهٔ یاقوت و این نوع تشبیهات را در شمار تشبیهات اندك شمار و بعید به حساب می‌آورد چرا که در عالم واقع، قابل تصور نیست و پیداست که دریای مشك وجود خارجی ندارد و همچنین رایتهای یاقوتین بر نیزه‌های زبرجد، و از آنجا که در خارج وجود ندارد، بیشتر مایهٔ شگفتی است و میان این بیت:

وَکأَنَّ اَجْرامَ النُجومِ لوامعاً
دُرَرٌ نُثِرْنَ علی بساطٍ اَزْرَقِ

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۷۸.

و شعر ذی‌الرمه که گفته:

كَانَّها فِضَّةٌ قَدْمَسَّها ذَهَبٌ

مقایسه می‌کند و می‌گوید آن شعر از سخن ذی‌الرمه شگفت‌آورتراست‌و غریب‌تر زیراکه بساطی کبودکه مروارید برآن پاشیده باشند به‌دشواری یافت می‌شود اما سیم به زر اندوده فراوان است[1].

این سخن صاحب‌الطرازبدین معنی است‌که هر هنرمند هرقدر در تشبیه خود از زمینهٔ واقعیت به‌دورتر رود،توانایی او بـر خلق خیال و پیوند تصویرها بیشتر خواهد بود و در مواردی‌که عناصر خیال، واقعی‌یا نزدیك به واقعیت باشند، بی‌گمان آن خیالها به‌زودی مبتذل می‌شود و به‌نظرنگارنده می‌رسدکه علتش‌این است‌که پیوندهای ممکن میان عناصر عادی‌وسادهٔ طبیعت‌بدون‌تصرف‌خیال دراجزای‌عناصر سازنده،پیوندهایی است‌که به ذهن اغلب شاعران وشاید مردم عادی می‌رسد و این امرباعث آن می‌شودکه هرگاه آن عنصر در زمینهٔ ذهنی شاعری قرار گـرفت، آن نوع خاص تداعی، آن شیوهٔ مخصوص ایجاد ارتباط با اختلافاتی‌بسیار جزیی ـ که اغلب به‌شیوهٔ تقریروابستگی دارد و نه به نـوع تخیل ـ در همهٔ شاعران و همهٔ ذهنهای شاعر یکسان باشد.

در بحث‌های آینده، ضمن نمایاندن تحولات صورخیال در شعـر فارسی بطور دقیق و با نشان دادن نمونه‌ها از شعر هر دوره‌ای این بحث روشن خواهدشد.

در متون بلاغی عربی موارد بسیاری هست‌که نویسندگان کتابها خود یا به نقل از ادیبان و شاعران دیگر، بـه نقد و موشکافی دربـارهٔ

---

۱) علوی، الطراز، ۲۸۱/۱.

تشبیهات شاعران پرداخته‌اند[1] اما در ادب پارسی از آنجاکه مسألهٔ نقد در هیچ‌یك از صور بیان و مسائل مربوط به شعر و ادب سابقه ندارد، به دشواری میتوان نمونه‌هایی از این نظرهای انتقادی را یافت مگر در دوره‌های متأخر، از عصر صفوی به این سوی‌که گوشه‌هایی ازنقدشعری کم وبیش دیده می‌شود ودرآنجاهم بیشتر زمینهٔ‌بحث ونقدرا موضوعات لغوی و دستوری تشکیل می‌دهد نه دقتهای مربوط بـه ساختمان معنوی شعر .

یك نکته در خاتمهٔ این‌بحث‌قابل یادآوری است و آن سخن‌دقیق خواجهٔ‌طوسی است‌که می‌گوید: «وغلط شاعر سوءمحاکات بود، مانند غلط مصورکه اسب را مثلا پنجه‌کند و شیر را سم»[2] و این نکته در باب تصویرهای شعری قابل توجه و دقت است‌و خواجه در این موردکوشیده است، انواع سوء محاکات‌را دسته‌بندی‌کندکه چهار سبب ممکن است داشته باشد:

الف ـ تقصیر درمحاکات، چنانکه‌درصفت‌تیر گفته:

دونده چو آهو پرنده چو مرغ

ب ـ تحریف، چنانکه گفته‌اند:

زبانش در بیان همچون یمانی

ـ و مراد از یمانی شمشیر است ـ

ج ـ کذب ممکن‌چنان‌که گفته‌اند:

از لاله رنگ‌وبوی به‌شوخی ربوده‌ای

---

۱) رجوع شود به: خزانةالادب، ابن‌حجة ۱۸۱ به‌بعد.

۲) خواجهٔ طوسی، اساس‌الاقتباس، ۵۹۴.

ـ چه نسبت بوی خوش به لاله کذب بود

د ـ کذب محال، چنانکه گفته‌اند :

هلال و [ا] ر رخ روشنش خسوف گرفت

و خسوف هلال محال بود.[1]

اگر در کتب ادب و بلاغت دقت شود دانسته خواهد شد که قدما ـ با تمام کوششی که برای دسته‌بندی انواع تشبیه و تعیین جدول امکانات تشبیه داشته‌اند ـ حوزهٔ دقیقی برای تشبیه نتوانسته‌اند در نظر بگیرند لذا صفات دیگری بطور پراکنده برای بعضی تشبیهات آورده‌اند که نشان می‌دهد تصورات دیگری ـ جز آنچه در تقسیم‌بندیهای خود در نظر داشته‌اند ـ مورد توجه آنها بوده است از قبیل صفاتی که ابن‌حجة در باب تشبیهات می‌آورد و می‌گوید: «لطیف» است یا «غریب» است یا «مستغرب» و یا «لطیف و غریب» و مقصود خود را از این اصطلاحات تعیین نمی‌کند یا «تشبیهاتِ عقیم» که توضیحی در باب آن‌ها نمی‌دهد[2] ولی ابن‌رشیق آن را تشبیهی می‌داند که قبل از شاعر وجود نداشته باشد و پس از او نیز شاعران دیگر از آن تجاوز نکنند[3].

تمثیل

با اینکه برای تمثیل در کتب بلاغت از قدیمترین ایام، چه به‌نام تمثیل و چه به نامهای دیگر عنوانی خاص قائل شده‌اند و از آن سخن گفته‌اند، اما حقیقت امر اینست که تمثیل شاخه‌ای از تشبیه است و از

---

۱) همان کتاب، ۵۹۵.

۲) ابن‌حجة، خزانة‌الادب، ۱۷۶ و ۱۸۰.

۳) ابن رشیق قیروانی، العمده، ج ۲۹۶/۱.

همین رهگذر است که عنوان تشبیه تمثیلی هم درکتابهای بلاغت فراوان دیده می‌شود.

یکی از قدیمترین مواردی که از مفهوم تمثیل بی‌آنکه به این نام اشارت شود، یاد شده، نقدالشعر قدامةبن‌جعفر است که آنـرا از جمله اوصاف «ائتلاف لفظ و معنی» قرار داده و گفته است: «و آن عبارت‌از اینست که شاعر خواسته باشدبه معنایی‌اشارت‌کند، و سخنی بگوید که‌بر معنایی دیگر دلالت‌کند، اما آن معنای دیگر و سخن‌او، مقصود ومنظور اصلی او را نیز نشان دهد و از جمله مثالهایی که یاد کرده این دو شعر است:

تَـرَکْـتُ الـرکابَ لاربـابهـا
وَاَکْرَهْتُ نفسی عَلیٰ ابـنِ‌الصَعَقْ
جَعَلْـتُ یَـدیّ و شـاحـاًلَـهُ
وَ بَـعْضُ الفَـوارِسِ لایُعْتَنَـقْ

و در این مصراع که گفته: «جعلت‌یدی و شاحاله» بی‌آنکه لفظاعتناق را بیاورد، اشاره‌ای دور هست که برآن دلالت دارد.[1]

ابن‌رشیق تمثیل‌را از شاخه‌های استعاره‌می‌داندومی‌گوید: «تمثیل در نظر بعضی، از مماثله است و آن چنین است که چیزی را به چیزی تمثیل و همانندکنی‌که در آن اشارتی باشد، مثل این شعرامرؤالقیس:

وَ ما ذَرَفَتْ عیناکَ‌الالِتَقَدَّحی
بِسَهْمَیکِ فی‌اعشارِ قَلبٍ‌مُفَتَّلِ

۱) نقدالشعر قدامه، به‌نقل بدوی طبانه در البیان، ۶۲.

که چشمان معشوق رابه‌دو تیرقمار (میسر) یعنی«معلی»که دارای‌هفت‌پره است و «رقیب»که سه پره‌داردو قلبش‌را به «اعشار جزور» [ده تیرقمار] تمثیل‌کرده و جهات و جوانب استعاره وتمثیل رابه‌کمال رسانده‌است.[1]

ابن‌رشیق گوید: تمثیل و استعاره از مقولهٔ تشبیه‌اند، جز اینکه ادات و ایزار تشبیه در آنها وجود ندارد و در اسلوب اصلی تشبیه قرار ندارند. اما زمخشری و ابن‌اثیر، تشبیه و تمثیل را مترادف دانسته‌اند و البته نظر ایشان بیشتر به جانب مفهوم لغوی دو کلمه است‌که تقریباً مترادف‌اند.

عبدالقاهر جرجانی، بحث درازدامنی در بارهٔ تشبیه و تمثیل‌دارد و از تفاوتهایی‌که میان این دو وجود دارد سخن گفته است و تقریباً او نیز بر این عقیده است‌که‌تشبیه عام‌تر است و تمثیل خاص‌تر. از نظر او هر تمثیلی تشبیه هست اما هر تشبیهی تمثیل نخواهد بود و اوتشبیه‌رابه دو دسته تقسیم می‌کند:

۱ ـ تشبیه غیرتمثیلی، در این‌گونه تشبیه، وجه‌شبه امری‌آشکار است، خودبخود روشن است و نیازی به تأویل و گرداندن ظاهر نیست از قبیل تشبیه چیزی به چیزی از نظر صورت و شکل ویا از نظر رنگ یا صورت و رنگ با هم ویا ازنظرهیأت‌که حرکات‌اجسام نیز درهمین‌مقولهٔ هیأت است و هچنین است‌تشبیه‌چیزهایی‌که به‌حس‌درمی‌آیداز قبیل‌تشبیه صدایی به صدایی و یا تشبیه از جهت غریزه و طبع مثل تشبیه مرد به شیر در شجاعت و در تمام این موارد وجه‌شبه روشن است و نیازی به تأویل نیست.

۲ ـ نوع دوم‌که‌تشبیه تمثیلی‌است، وجه شبه درآن امری‌آشکارا

---

۱) البیان، ۶۳.

و ظاهری نیست وبرروی‌هم‌نیاز به تأویل دارد و باید ازظاهر امرگردانده شود زیرا مشبه با مشبه‌به در صفت حقیقی‌مشترك نیستند و این هنگامی است که وجه‌شبه امری حسی و اخلاقی و غریزی حقیقی نباشد ، بلکه امری عقلی‌باشدآنهم عقلی‌غیرحقیقی‌بدینگونه‌که درذات موصوف‌موجود نباشد از قبیل اینکه می‌گوییم «این دلیل مثل آفتاب روشن است» و در این تشبیه نوعی تأویل‌وجود داردبدینگونه‌که باید گفت: حقیقت‌روشنی و ظهور خورشید درین است‌که پرده وحجابی در برابر آن نباشد، و باید گفت شبهه وتردیدبه‌مانند حجابی است‌که در برابر ادراك عقل قرار دارد و چون شبهه ازمیان برخیزدوعلم حاصل شودگفته می‌شود «این به‌مانند آفتاب آشکار است» یعنی برای دانستن و علم بدان مانعی وجودندارد. همانگونه‌که در آفتاب روشن کسی‌شك نمی‌کند .

ولی باید توجه‌داشت که‌راههای‌تأویل‌متفاوت است، بعضی‌چندان نزدیك است که می‌تواند در قلمرو تشبیهات دستهٔ اول قرارگیردوبعضی به اندکی تأویل نیازمند است و بعضی به بیشتر و دقیقتر. نوعی که در آن تأویل ساده است از قبیل اینکه‌دروصف سخن می‌گویند : «الفاظ آن به‌مانندآب روان‌است‌وبه‌مانندنسیم نرم‌وبه‌مانند عسل شیرین»منظورشان این است‌که الفاظ‌مغلق ندارد وبه‌مانند نسیم‌که ازبدن‌نرم‌می‌گذرد هموار و لطیف است و مثل عسل مطبوع و دلنشین است. ولی نوع دیگر که تأویل آن ساده و صریح نیست از قبیل این سخن کعب‌اشعری است در وصف بنومهلب‌که: «همچون‌حلقه‌ای بودندکه دو سرآن دانسته‌نمی‌شد» و این چیزی است که فقط ذهن‌های باز و دقیق آنرا درمی‌یابد[1] و بعضی از ناقدان معاصرمااین‌نظریهٔ‌عبدالقاهر رابانظریهٔ گشتالت[2]در روانشناسی

---

۱) عبدالقاهر جرجانی، اسرارالبلاغه، ۸۳.

2) Gestalt.

جدید سنجیده‌اندکه اساس آن براین استوار است که ادراك مجموعه‌ای از احساس‌های جزئی نیست‌که با یکدیگرترکیب شده‌باشد، بلکه اندیشه در آغاز مجموعهٔ هیکل‌اشیاء را ادراك می‌کند، سپس به اجزاء وتفاصیل آن می‌پردازد[1].

توضیحی‌که سکاکی در باب تمثیل داده، شاید یکی‌از کاملترین تعریف‌ها باشد او می‌گوید اگر در تشبیه «وجه‌شبه» صفتی غیر حقیقی باشد، و از امور مختلف انتزاع شده باشد، تمثیل خوانده می‌شود مانند این سخن شاعر:

اِصْبِرْ عَلیٰ مَضَضِ الحَسو-
دِفَاِنَّ صبرَك قَاتِلُه
فالنارُ تأكلُ نَفْسَها
اِنْ لَم تَجِدْ ما تَأكُلُه

و البته در مجموع، نظر او با عبدالقاهر یکی است.

بعد از سکاکی، خطیب‌قزوینی و دیگران گفته‌اند، تشبیهی است که وجه‌شبه درآن امری منتزع از امور عدیده باشد، یعنی از دو یا چند امر، خواه این تعدد مربوط‌به‌اجزاء شیء واحد باشد، یا نباشد. این‌دسته از علمای بلاغت نظرشان با سکاکی در مورد حقیقی بودن یا غیر حقیقی بودن اختلاف دارد و ایشان فرقی میان این‌دو صورت قائل نیستند.

عبدالقاهر جرجانی نکته‌ای در این باب داردکه قابل توجه است

---

۱) محمدخلف‌الله، نظریة عبدالقاهر...، درمجلة کلیة‌الاداب جامعة فاروق‌الاول، سال ۱۹۴۴.

او با دقت‌دریك مسألهٔتقریباً نحوی، ملاك دیگری برای‌این تفاوت‌می‌دهد و می‌گوید: تشبیهی‌که بیشتر شایستهٔ عنوان تمثیل است، تشبیهی است که جز درکلام و یك جمله یا بیشترگنجانده نمی‌شودچندان‌که تشبیه هر قدر به عقلی بودن نزدیك‌تر شده‌باشد، جمله بیشتر خواهد بود[1].

عبدالقاهر یادآور می‌شودکه «شبه» باید پیوستگی با مجموع هر دو جمله داشته باشدچندان‌که در عقل هم نتوان آنها را از یکدیگر جدا کرد از قبیل‌گفتار یزیدبن‌ولید خطاب به‌مروان بن محمد نمایندهٔخویش در ارمینیه که: «إنَّكَ تُقَدِّمُ رِجْلاً وَتُؤَخِّرُ أُخْرىٰ فَاذِا بَلَغَكَ كتابی‌هذا فاعْتَمِدْ عَلىٰ أيِّهِما شِئْتَ، والسلام» و مقصود ازاین سخن او نشان دادن تردید وی است واگر یکی از دو سوی‌گفتار را بگیریم و تعقل کنیم بدون در نظر گرفتن دیگری، هیچ فایده‌ای ندارد[2].

آنچه ازمجموع عقاید متأخرین در باب تمثیل دانسته می‌شود، و از میان مثالهایی‌که برای‌تمثیل درکتابهای بلاغت نقل کرده‌اندمی‌توان دریافت اینست‌که تصور متأخرین در حوزهٔ محدودتر و مشخص‌تری قرار داشته چنانکه صاحب‌انوارالربیع می‌گوید: «وآن تشبیه حالی است به حالی، از رهگذر کنایه، بدینگونه که خواسته باشی به معنایی اشارت کنی و الفاظی به‌کار ببری‌که بر معنایی دیگر دلالت دارد اما آن معنا خود مثالی باشد برای مقصودی که داشته‌ای، و اینگونه سخن‌گفتن را فایده‌ای است ویژهٔ خود که‌اگر به‌الفاظخاص خودگفته شود، چندان‌تأثیر ندارد و راز آن‌در این‌است‌که در ذهن‌شنونده‌تصوری بیشتر ایجادمی‌کند زیرا شنونده هنگامی‌که در دل خویش مثالی را تصور کند که مخاطب

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۷۷.
۲) همان کتاب، همان صفحه.

مستقیم آن نباشد، با رغبت بیشتری آنرا پذیرا خواهد شد.[1]

صاحب انوارالربیع سپس موارد بسیاری از قرآن و حدیث را که در همین مقوله‌است یادمی‌کند ازقبیل: اَیحِبُّ اَحَدُکُمْ اَنْ یَاْکُلَ لَحْمَ اخیهِ مَیْتاً ... که مثالی یا تمثیلی است در باب غیبت.

آنچه از مفهوم تمثیل پس از این مورد نقد و بررسی قرار خواهد گرفت، همین نوع تمثیلی است که صاحب‌انوارالربیع ومتأخران بدان نظر داشته‌اند و چنانکه خواهیم دیداین شاخه ازصور خیال شاعرانه، در ادب فارسی،تکامل‌و اوج خاص‌خود را درشعر دوره‌های بعد از قرن‌هفتم و بخصوص در شعر شاعران اسلوب هندی، طی خواهدکرد چنانکه‌دراین ابیات می‌خوانیم:

روشندلان خوش‌آمد شاهان نگفته‌اند
آئینه عیب‌پوش سکندر نمی‌شود[2]

یا،

صورت نبست در دل ما کینهٔ کسی
آئینه هر چه دید فراموش می‌کند

واز قدیمترین صورتهای‌تمثیل‌شاعرانه، درادب پارسی، همان شعرمعروف ترک‌کشی‌ایلاقی است که پیش‌از این‌یادکردیم:

امروز اگر مراد تو برناید
فردا رسی به‌دولت‌آبا بر

---

۱) سید علیخان، انوارالربیع، چاپ سنگی ۳۴۰.
۲) رجوع شود به: شعرالعجم، ج ۲۷/۴.

چندین هـزار امیدبنی‌آدم
طوقی شده‌بگردن فردا بر

قابل توجه و یادآوری است که‌خواجه در اساس‌الاقتباس، تمثیل را با نام استدلال می‌خواند و می‌گوید: استدلال چنان بودکه ازحال‌یك شبیه بر حال دیگر شبیه دلیل سازند[1] و شبلی‌نعمانی نیزتمثیل‌را استدلال می‌خواند و می‌گوید: طرز استدلال قوهٔ تخیل غیر از طرز استدلالی است که عموماً متداول ومعمول‌می‌باشد، او با سبکی‌نو و اسلوبی‌بدیع‌مدعای خود را ثابت می‌نماید وآن بیشتر مبنی است بر خطابیات و یا یك نوع مبالغه، لیکن طوری آنرا رنگ‌آمیزی می‌کندکه سامع هیچ نمی‌تواندبه حق یا بطلان قضیه متوجه شود بلکه مسحور و فریفتهٔ قشنگی ودلپذیری بیان شده بی اختیار سر تسلیم فرود می‌آورد[2].

به‌عقیدهٔ نگارنده بهترین راه برای تشخیص تمثیل، از دیگـــر انواع‌تصویر، این‌است‌که ازدیدگاه زبانشناختی مورد بررسی قرارگیرد: بدینگونه‌که تمثیل درمعنی دقیق آن ـ که محور خصایص سبك هندی است ـ می‌تواند درشکل معادلهٔ دو جمله مورد بررسی قـرارگیرد وتقریباً مجموعهٔ آنچه متأخرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند معادله‌ای است که به‌لحاظ نوعی شباهت، میان دوسوی بیت ـ دو مصراع ـ وجود دارد و شاعر درمصراع اول چیزی می‌گوید ودرمصراع دوم چیزی دیگر، امـا، دوسوی این‌معادله، از رهگذرشباهت قابل تبدیل به‌یکدیگرند وشایدبرای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند تـا آنچه را کـه قدماتمثیل، یا تشبیه تمثیل خوانده‌اند ازقلم‌روتعریف جدا کنیم‌همچنین

---

۱) خواجه نصیر طوسی، اساس‌الاقتباس، ۵۹۴.
۲) شبلی نعمانی، شعر العجم، ج ۲۷/۴ و ج ۱۸۲/۳.

کاربرد مثل را ـ که ارسال‌المثل است و مایهٔ اشتباه بعضی از اهل ادب شده است وآن را تمثیل خوانده‌اند ـ نیز از حوزهٔ تعریف خارج کنیم. دربیتی که پیش ازین‌هم نقل کردیم: «صورت نبست در دل مـــا ، کینهٔ کسی / آیینه هرچه دیدفراموش می‌کند» می‌توان (=) میان دومصراع قرار داد، یعنی هردو مصراع دو سوی یك معادله‌اند و بجای هرکدام‌از آنها می‌توان دیگری را قرار داد و یك معنی را دریافت. و این اسلوب معادله درشعر فارسی قرن دهم به‌بعد محور اصلی سبك است ولی‌درشعر قدما هم نمونه‌های‌آن را می‌توان یافت، از جمله درشعر ترك‌کشی‌ایلاقی که پیش از این آوردیم با این تفاوت که اسلوب معادله درآنجا میان دو بیت برقرار است ولی درسبك‌هندی همیشه میان دو مصراع است‌که این معادله را می‌توان یافت. در حقیقت رشد اسلوب هندی در شعر فارسی بخصوص شاخهٔ ایرانی آن (صائب، کلیم، طالب آملی، سلیم تهرانی) همواره موازی گسترش درصدکاربرد این اسلوب معادله است بحدی‌که در بعضی از شاعران و در بعضی از غزلهاشان، اساس سبك را بطورکلی همین اسلوب معادله تشکیل می‌دهد. البته در شاخـــهٔ هندی سبك هندی (ناصرعلی، بیدل وغنی) غرابت دیگر انواع صور خیال‌هم ضمیمهٔ این خصوصیت‌می‌شودولی‌جای‌جای، حضوراین‌اسلوب را هم‌می‌توان به‌وفور مشاهده‌کرد.

نکتهٔ دیگری‌که در باب‌کاربرد اصطلاح تمثیل باید بدان تـــوجه داشت این‌است‌که تمثیل را در بلاغت معاصر ـ که نیازمند حوزهٔ‌وسیعی از اصطلاحات است ـ می‌توان برای آنچه در بلاغت فـرنگی Allegory می‌خوانند به‌کاربرد و آن بیشتر حوزهٔ ادبیات روائی (داستان، حماسه، و نمایشنامه) است و حوادثی‌که درهرکدام ازین انواع جـــریان دارد،

می‌تواندتمثیلی‌از مجموعه‌ای امور عینی یا ذهنی دیگر باشد[1] وبه‌تعبیری فشرده‌تر می‌توان گفت آلیگوری بیان روالی گسترش یافته‌ای است که معنای دومی‌هم درآنسوی ظاهر آن می‌توان جست.[2]

---

۱) درباب آلیگوری مراجعه شود به:

Princeton Encyclopeadia of poetry and Poetics, (ed.)A.Preminger 1974, P. 12.

و نیز مراجعه شود به:

A Hand Book of Literature, by C. Hugh Holman, third Edition, P. 13.

2) *A Readers Guide to Literary Terms*, by karl Beckeon and Arthur Ganz, 1960, P. 6.

مرز حقیقت و مجاز

اینکه در آغاز کلمه‌بود و کلمه نزدخدا بود، سخنی است‌مناسب این بحث که «نامیدن» نوعی‌هستی‌بخشیدن به‌اشیاء است، در باب «اسماء» باید بپذیریم که آگاهی‌وشعور انسان‌نسبت به عناصر طبیعت وحتی‌حالات و روحیات خود، وقتی تشخص و امتیاز می‌یابدکه با نوعی «نامیدن» همراه باشد، خواه این نامیدن به‌مرز کتابت وحتی تلفظ برسد، یانرسد، چراکه مفهوم نامیدن چیزی است گسترده‌تر ازتسمیه دراصطلاح اهل‌لغت، و اینکه آدم در نخستین لحظه‌های خلقت که می‌خواست‌برفرشتگان‌برتری یابد، «اسماء» را آموخت وبر فرشتگان عرضه‌کرد خود نوعی اشاره به همین نیروی خلق و آفرینش در ذات آدمی است که با نامگذاری اشیاء نوعی هستی بدانها می‌بخشد[1].

انسان قرون اولیه، که با ذات و طبیعت‌اشیاء سروکار داشت وبا

---

۱) قرآن کریم، ۲۹/۲.

آنها نزدیك بود یعنی هرچیز راکه درکنار او بود و جریان داشت، حس می‌کرد و همه‌چیز برایش تازگی‌داشت، اواشیاء را می‌نامیدو این‌نامیدن او نوعی ظهور یا وجود ثانوی به‌اشیاء می‌داد ودرهمان ادوار بود که زبان در سطح خلق ونوعی تصویرسازی از هستی جریان داشت و همهٔ استعمالات، در حد استعمالات هنری بود، اما به تدریج این نامگذاریها از مرحلهٔ آفرینش به‌مرحلهٔ تکرارکشید.

هیچ دانسته‌نیست که‌در آغاز وقتی کلمه‌ای به‌کار میرفت تصویری که در ذهن ازآن چیز حاصل می‌شد، آیا با آنچه امروز ما از آن لغت می‌فهمیم برابر بود یا نه زیرا هیچ سندی‌تاریخی که‌دراین زمینه قاطعیت داشته باشد باقی نمانده‌است‌امادر ادوار تاریخی به نیکی دریافته‌می‌شود که بسیاری از «نامیدن»های هنری و ذوقی که بر اساس خیال و آفرینش هنری به‌وجودآمده با تکرار در طول تاریخ زبان، آن خاصیت‌اولیه را از دست داده و راهی‌دراز را از مرحلهٔ مجازی‌بودن بسوی حقیقی‌شدن طی کرده است[1] و بی‌جا نیست اگر بسیاری از محققان پیشین بر این عقیده بوده‌اندکه بیشتر استعمالات زبان مجاز است[2] حتی بعضی معتقدند که تمام استعمالات‌زبان‌مجازاست چنانکه بعضی‌در مقابل آنها عقیدهٔ عکس آنرا دارند[3] و ابن‌اثیر بهترین بحث را در این باره مطرح کرده است و بسیاری از ایشان به این نتیجه رسیده بوده‌اندکه هر تعبیر مجازی، می‌تواند بر اثرکثرت‌استعمال، بصورت‌حقیقی درآید[4] یعنی«مجازراجح» که بر حقیقت رجحان دارد ، و همان رجحان برحقیقت آنرا به مرحلهٔ

---

1) Elizabeth Drew: *Poetry*, P. 60.

۲) ابن جنی، الخصایص، ج ۴۴۷/۲ و المزهر سیوطی ج ۳۵۷/۱.

۳) ابن اثیر، المثل السائر، ج ۵۹/۱.

۴) ابن اثیر، الجامع‌الکبیر، ۳۱۰.

حقیقت می‌رساند و بدینگونه‌یك‌استعمال مجازی بصورت‌استعمال‌حقیقی درمی‌آید[1] دراین مورد سیدمرتضی سخنی عمیق داردکه قابل یادآوری است او می‌گوید: «بدان‌که جایز است استعمال حقیقت چندان کم و اندك شودکه به‌گونهٔ مجاز درآید و همچنین مجاز امکان آن هست‌که بر اثر کثرت استعمال به‌گونهٔ حقیقت درآید» وتوضیح می‌دهد که چون در اصل لغت تغییر و تبدیل رواست و جریان دارد پس در فرع آن هم تغییر و تبدیل‌رواست[2].

برای‌کسی‌که می‌کوشد، مرزی میان حقیقت و مجاز، و دیواری میان معانی لغوی و معانی خیالی بشناسد، کار بسیار دشوار است، و همین دشواری بر سر راه‌بعضی‌خیالهای شاعرانه در شعر شاعران‌نیزوجود دارد زیرا هیچ دانسته نیست‌که تعبیری خاص، مثلا، «شکفتن‌رخسار»در بیان حالت شادی، آیاازتصرفاتی است‌که ذهن‌شاعری‌معین، مثلا رودکی، آن را ساخته یا این تصرف درمفهوم‌شکفتن، که ویژهٔ گل است، دراصل زبان و در طبیعت‌گفتار عامهٔ مردم جریان داشته است. آنچه مسلم‌است اینست‌که اگربپذیریم‌این‌گونه استعمال در زبان‌مردم پیش ازشاعر وجود داشته باید اعتراف‌کنیم‌که آن نخستین‌کس‌که این‌کلمه را در این معنی توسعه داده و در مفهومش تصرف کرده خود استعدادی شاعرانه داشته و در حقیقت شاعری بوده است زیرا پس‌از دوره‌ای‌که «شکفتن» در زبان فارسی دری، یا زبانهای پیشین، در معنی «بازشدن‌گل» تثبیت شده و از مفهوم مجازی خود به حقیقت‌رسید، و مردم، دیگر درك مجاز از آن نمی‌کرده‌اند، آنکس‌که‌برای‌نخستین‌بار، این‌کوشش‌را به‌سامانی رسانیده و ذهنش در این‌معنی تثبیت شده، تصرف‌کرده، استعدادی شاعرانه‌داشته

---

۱) میرزای قمی، قوانین‌الاصول، ۱۳ چاپ عبدالرحیم.
۲) سید مرتضی، الذریعه، ۱۲.

زیرا اویا به‌کار بردن این تعبیر، در خصوص بیان‌شادی، نوعی تصرف، نوعی ایجاد ارتباط میان طبیعت وانسان به‌وجودآورده است‌و این‌چیزی است که‌خودمایه‌ای‌ازخلق وآفرینش درآن هست چنانکه ژرارد دونروال گفت: آنکه برای نخستین‌بار روی زیبا را به‌گل سرخ تشبیه کرد شاعر بود و دیگران مقلد[1] در حقیقت‌مرحلهٔ اصلی مجاز و خلق‌آن، همان‌تغییر نخستین است و بی‌سبب نیست اگر می‌بینیم در بعضی از متون قدیم ارسطویی مجاز را به‌تغییر ترجمه‌کرده‌اند[2] و شلی در «دفاع‌ازشعر» همین نکته را یادآوری می‌کند آنجاکه می‌گوید: همهٔ انواع گفتار، دردوران طفولیت جهان، نوعی شعر بوده است، زبان ایشان (یعنی اقوام‌ابتدایی) ضرورة مجازی بوده است.[3]

بهرحال تصوری‌که ازمفهوم‌مجاز در نظر اکثریت اهل ادب‌وجود دارد، در حوزهٔ همین معنی است و علمای اصولی نیز همین تعریف را پذیرفته‌اند. البته با دقت‌های بیشتر و برای هرکدام از حقیقت ومجاز انواعی قائل شده‌اند و به تفصیل دربارهٔ آنها سخن‌گفته‌اند چنانکه میرزای قمی در قوانین‌گوید: اللفظُ اِنْ‌استُعْمِلَ‌فیما وُضِعَ لَهُ‌مِنْ‌حَیْثُ هُوَ کذالك فَحَقیقَةٌ وَفی‌غَیْرِهِ ـ لعلاقَةٍ ـ فَمَجازٌ والحَقیقَةُ تُنْسَبُ‌اِلیٰ‌الواضِعِ[4] و اهل منطق‌نیزدر بحث از حقیقت‌ومجاز اغلب همین تعریف‌ها را دارند[5] شایدتعریف حسن‌بصری، به‌روایت صاحب‌الطراز، تعریفی مناسب‌تر باشد

---

۱) دکتر خانلری، مجلهٔ سخن، ۱۳/۵۳۱.
۲) ارسطو، الخطابة، الترجمة العربیة القدیمة، چاپ عبدالرحمن بدوی ۲۲۳ و ۲۲۴.
3) D. Daiches: *Critical Approaches to Literature*, P. 5.
۴) میرزای قمی، قوانین الاصول، ۱۳.
۵) حکیم سبزواری، شرح منظومه، بخش منطق.

که گفته: ماافادَمَعْنًا مُصْطَلَحاً عَلَیهِ فی الموضِعِ الذی وَقَعَ التَخاطُبُ فیه[1] و عبدالقاهر جرجانی با توجه به همین دشواری تعریف بوده که گفته است: الحَقیقَةُ فی المُفْرَدِ کُلُّ کَلِمَةٍ اُریدَ بِها ما وَقَعَتْ لَهُ فی وَضْعٍ واضِعٍ، وَاِنْ شِئتَ قُلْتَ فی مُواضَعَةٍ، وُ قُوعاً لایَسْتَنَدُ فیهِ اِلیٰ غَیرِه.[2] البته در میان قدما کسانی هستند که در حوزهٔ مفهومی مجاز توسعهٔ بیشتری قائل شده‌اند، از جمله ابوعبیده صاحب مجازالقرآن که در تفسیر آیات می‌گوید: «مجازه کذا» و «تفسیره کذا» و «معناه کذا» و «غریبه» و «تقدیره» و «تأویله» و تمام این الفاظ و تعبیرات را در یك معنی بکار می‌برد و بدینگونه کلمهٔ مجاز در نظر او راههایی است که قرآن در ادای تعبیرات خود پیش می‌گیرد و این مفهوم وسیع‌تر از مفهومی است که علمای بلاغت و علمای اصول چنانکه پیش از این یادآوری کردیم آورده بودند و بعضی از محققان معتقدند که ابن‌قتیبه در «مشکل القرآن» خود، متأثر از ابوعبیده است که کلمهٔ مجاز را در مفهومی عام‌تر به کار می‌برد[3] ولی از استعمالات سیدمرتضی، درمورد مجازات قرآن، همان مفهومی دانسته می‌شود که علمای بلاغت قائل‌اند و همهٔ صور مجازی بیان را در قرآن استعاره می‌خواند[4] غزالی در بحث از حقیقت و مجاز سخنی دارد که به‌علت اختلاف با تعبیرات دیگران قابل یادآوری است. او می‌گوید: مجاز اسمی است مشترك که گاه برباطلی که حقیقت ندارد، اطلاق می‌شود، وقرآن ازینگونه استعمال منزه است ـ و شاید همین قسمت است که موردنظر بعضی بوده وگفته‌اند قرآن مجاز ندارد ـ وگاه بر لفظی اطلاق می‌شود که از موضوع خود تجوز و عبور

---

۱) علوی، الطراز، ج ۴۷/۱.
۲) بدوی طبانه، علم‌البیان، ۹۳.
۳) فؤاد سزگین، مقدمهٔ مجازالقرآن ابوعبیده، مصر ۱۹۵۴ صفحهٔ ۱۸ و ۱۹.
۴) سید مرتضی، تلخیص‌البیان عن مجازات‌القرآن، چاپ بغداد.

کرده و اینگونه در قرآن غیر قابل انکاراست[1].

در اینجا نیازی نیست که داخل مباحث علم اصول شویم وببینیم چگونه دانشمندان این فن انواع حقیقتها و مجازها قائل شده‌اند از قبیل حقیقت لغوی و حقیقت شرعی و حقیقت متشرعه که در کتب اصول به تفصیل آمده و نیازی به نقل آنها نیست[2] اما یادآوری این نکته که بعضی از ناقدان ادب متوجه شده‌اند شایسته است: ابن اثیر گوید بدان که هر مجازی را حقیقتی هست اما ضروری نیست که هر حقیقتی دارای مجاز باشد[3] و در جای دیگر دو مورد را یادآوری می‌کند که در آن دو مورد حقیقت وجود دارد اما استعمال مجازی ممکن نیست و آن عبارت است از:

۱ ـ اسماء اعلام که برای تمایز میان ذوات وضع شده است، نه تمایز بین صفات.

۲ ـ اسماء و کلماتی که عام‌تر از آنها مفهومی وجود نداردمانند «معلوم» و «مجهول» و «مدلول» و امثال آنها.[4]

البته در مورد مثالهای دستهٔ دوم نظر او قابل انتقاد است. سید مرتضی درالذریعه‌الی اصول‌الشریعه، گوید: ودر کتابها بحثی هست که نباید در استعمال مجاز از موضعی که اهل لغت آنرا به‌کار می‌برند تجاوزکرد، ولی بایداین مسأله‌را مورد تحقیق قرار داد زیرا تلبیس است و بایدگفت: مجاز را می‌توان هم در موردی که اهل لغت به‌کاربرده‌اند و هم در موارد مشابهی که از قبیل آن می‌باشد به‌کار برد و به تفصیل در

---

۱) غزالی، المستصفی، ج ۱۰۵/۱.

۲) رجوع شود به معالم‌الاصول ۲۶ و کفایة‌الاصول ج ۲۹/۱ و مطول ۳۵۴ و دربارهٔ عقایدمعتزله درخصوص‌حقیقت دینی‌رجوع شودبه‌کشاف اصطلاحات‌الفنون، ج ۳۳۱/۱ و از نظر اصولیان متأخر ر.ك: مقالات‌الغرویه.

۳) ابن اثیر، المثل‌السائر، ج ۶۲/۱.

۴) ابن اثیر، الجامع‌الکبیر، ۳۰.

این باره‌بحث می‌کند[1].

قدما برای مرزبندی حقیقت‌ومجاز، یعنی شناخت راههای‌به‌وجود آمدن مجاز، سه اصل‌قائل‌اندکه‌عبارت‌است از: اتساع وتأکید وتشبیه[2] و اگر یکی از این سه نباشد استعمال لفظ در معنی حقیقی است. برای نمونه‌می‌گویند‌دراین تعبیرقرآن «وادخلناه فی‌رحمتنا» [و او رابه‌رحمت خویش درآوردیم] هر سه اصل از اصول مجاز وجود دارد: ۱ ـ اتساع، بدینگونه‌که نامی بر نامهای‌جهات و محل‌ها افزوده شده و آن«رحمت» است. ۲ ـ تشبیه، بدینگونه‌که رحمت را ـ که نمی‌توان درآن «داخل» شد ـ به‌منزلهٔ چیزی قرارداده‌که داخل‌آن می‌شویم. ۳ـ تأکید، بدینگونه که قرآن ازچیزی سخن‌گفته است‌که‌داخل حس و ازمدرکات حسی‌نیست و این غلو در بارهٔ «مخبرعنه» است و نوعی تفخیم و بزرگ نمودن آن. زیراکه آن را به‌منزلهٔ چیزی قرار داده‌که قابل مشاهده ودیدار است‌ودر حقیقت آن را مصورکرده است[3] یا به تعبیر ابن‌جنی ـ که بسیار دقیق و علمی است ـ از عرض به چیزی خبرداده که بدان معمولا از جوهر خبر می‌دهند[4] واین یکی ازنکات عمده‌ای است‌که در مسألهٔ خیال‌های‌شاعرانه و صور آن قابل بررسی است و تعبیر او ناظر به مفهومی است که ما امروز در دستور زبان‌به اسم ذات و اسم «معنی تعبیر می‌کنیم‌و سیوطی در المزهر به‌همین‌گونه که ما تعبیر می‌کنیم تعبیرکرده است ومی‌گوید: اخبر عن‌المعنی بمایخبر عنه‌بالذات[5].

---

۱) سید مرتضی، الذریعة الی‌اصول‌الشریعة، چاپ دانشگاه تهران ۱۴.
۲) ابن جنی، الخصایص، ج ۴۴۲/۱ و ابن‌اثیر، الجامع‌الکبیر، ۳۰.
۳) ابن‌اثیر، الجامع‌الکبیر، ۳۰.
۴) ابن جنی، الخصایص، ج ۴۴۳/۱.
۵) سیوطی، المزهر، ج ۳۵۷/۱.

هم‌چنانکه حقیقت و مجاز را از دیدگاه لغوی و شرعی و دینی و گونه‌های دیگر مورد بحث قرار داده‌اند از دوگونهٔ عام حقیقت و مجاز نیز سخن گفته‌اند که در بحث اصلی ما، یعنی‌صور خیال، اهمیت‌بسیار دارد و آن تقسیم به مفرد و جمله است‌که دو مقولهٔ مجاز لغوی[1](البته نه لغوی درمقابل شرعی) و مجاز عقلی (مسألهٔ اسنادمجازی) را به‌وجود می‌آورد و محور بسیاری از صورت‌های خیال شاعرانه بر این نوع از مجاز است و در بحث‌های آینده به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت و خواهیم‌دیدکه‌قلمرو وسیعی از این نوع مجاز راکه صورتی از شخصیت دادن به طبیعت و عناصر آنست[2] قدما فراموش کرده‌اند یا به اجمالی بسیارکوتاه و مبهم برگزارکرده‌اند.

در میان علمای بلاغت و به تبع از ایشان علمای اصول، کسانی هستندکه داخل بحث دیگری شده‌اندکه آیا درمجاز نظر واضع، با توسع در مفهوم، شرط است یا نه یعنی‌آیا مطرح است‌که چنین‌توسعی‌را واضع اجازه داده باشد یا نه، که بسیاربحث بی‌جا وبی‌فایده‌ای است‌واز نوعی محدودیت ذهنی و طرز تفکر قالبی متأخرین حکایت می‌کند[3] و از همین مقوله است‌کوششی‌که برای محدودکردن و شمردن علایق مجاز داشته‌اند و در هر دوره‌ای سعی می‌شده است‌که علاقه‌ای تازه‌کشف شود البته‌این دقتها اگر ازجهاتی‌دارای اهمیت بوده، ازجهاتی دیگر نوعی محدودیت در آزادیهای ذهن شاعر وهنرمند ایجاد می‌کرده. بااینهمه‌کوشش علمای بلاغت هیچ‌گاه نتوانسته زمینهٔ ایسن توسع‌طلبی ذهن هنرمندان را در گسترش مفاهیم و معانی لغات، محدودکند و استعدادهای توانا همواره

---

۱) تهانوی، کشاف اصطلاحات‌الفنون، ج ۲۰۹/۱.

2) Personification.

۳) میرزا صادق، المقالات‌الادبیه، صفحهٔ ۱۷۶.

از سد این قراردادهای ادبی و ادیبانه گذشته‌اند.

البته امروز طرح این مسأله که علایق مجاز در نظر قدما چگونه تحولاتی یافته و از قدیمترین ایام تا به امروز چه تغییراتی در تاریخ بلاغت، از این باب، روی داده قابل ملاحظه است.

صور مجاز

قبل از آنکه به تحقیق دربارهٔ صورت‌های گوناگون مجاز، یعنی در حقیقت شاخه‌ای از خیالهای شاعرانه بپردازیم یادآوری‌نکاتی در- بارهٔ حقیقت ومجاز، براساس مباحثی‌که پیشینیان درکتب بلاغت وادب داشته‌اند، شاید ضرور باشد زیرا شناخت صور خیال وابستگی تمام با شناخت حقیقت دارد. اما دشواری کار از اینجاست‌که قدما در تعریف حقیقت از مسأله‌ای‌کمك می‌گرفتندکه امروز مطرح نیست یا اگر هست به‌دیدهٔ امری‌مسلم درآن نمی‌نگرند وآن مسألهٔ وضع بودکه درکتب‌لغت و در قرون اخیر درکتب اصول به‌تفصیل ازآن سخن می‌گفتند و هنوزهم از نظر علمی راه‌حل قاطعی برای آن کشف نشده و بسیاری‌ازنظرها و آراء زبانشناسان دربارهٔ مبدأ زبان جنبهٔ فرضیه و تئوری دارد. اما اگر مسألهٔ وضع را به همانگونه‌که درکتب ادب و علم اصول مطرح‌کرده‌اند به وضع واضع بدانیم[1] خواه این واضع انسان باشد و خواه خداوند، با

۱) غزالی، المستصفی، ج ۱/۳۱۸ به‌بعد.

پذیرفتن این نظریه، راه برای تحقیق درمفهوم حقیقت و مجاز که‌موضوع اصلی بحث ماست آسان می‌شود وبراین اساس می‌توانیم مثل بسیاری‌از پیشینیان بگوییم: حقیقت آنست که استعمال آن بـــر طبق وضع واضع باشد[1] یعنی استعمال کلمه در همان مفهومی که واضع لغت آن‌را بـه‌کار برده بی هیچ‌گونه تصرفی در مورد استعمال آن. دیگر تعریف‌هـا نیز در همین محور جریان دارد مانند آنچه ابن‌اثیر نقل کرده که: الحقیقةُهِی‌ـ اللفظُالدالّةُ عَلیٰ مَوضوعِهِالاصلی[2] یا آنچـه صاحب تلخیص‌گفته کـــه: هی‌الکلمةُالمُستَعمَلَةُفیماوُضِعَت[3] وسیوطی در المزهر با تـوضیح بیشتری می‌گوید: الکلامُالمَوضوعُ موضِعَهُالذی‌لَیسَ‌باستعارةٍ وَلاتَمثیلٍولاتقدیمَ‌ـ فیه وَلاتأخیر[4] و با توجه به تعریفهاییکه از حقیقت شده به‌خوبی‌می‌توان مفهوم مجاز را دریافت، وآن استعمال لفظ است درغیر معنی‌حقیقی‌آن، شاید باتوجه‌به‌همین دشواری تعریف‌حقیقت‌بوده که‌مجاز را قابل‌تعریف‌تر یافته‌اند چنانکه ابن‌اثیر گوید: «بَل‌هُوَاَقرَبُ‌الی‌التَعریفِ‌مِنَ‌الحَقیقَةِ.»[5]

کوشش برای‌شناختن مرزحقیقت و مجاز، در موردلغات‌وتعبیراتی که از ریشهٔ تاریخی وسابقهٔ‌اشتقاق آنهاآگاهیم آسان‌تر است‌ودرمراجعه به فرهنگهای وسیع‌زبان‌عرب، ویاتحقیقاتیکه‌اخیراً به‌وسیلهٔ‌خاورشناسان در زمینهٔ فقه‌اللغهٔ فارسی انجام‌شده، بهتر می‌توان‌کیفیت تحول یك‌لفظ را نسبت به معانی مختلف و مجازی شدن و باز حقیقی شدن و دیگربار مجازی شدن نسبت به معانی جدید را، دریافت.

---

۱) ابن جنی، الخصایص، ج ۴۲۲/۲.
۲) ابن اثیر، الجامع‌الکبیر، ۲۸ و المثل‌السائر، ج ۵۸/۱.
۳) مطول، ۳۴۸.
۴) سیوطی، المزهر، ج ۳۵۵/۱.
۵) ابن اثیر، الجامع‌الکبیر، ۳۰.

همچنانکه در مورد لغات و تعبیرات رایج در زبان، شناخت مرز حقیقت ومجاز و زمان دگرگونی لغات از معنایی به معنایی دشوار است در خیالهای‌شاعرانه که‌صورت دیگری از همین‌موضوع است‌این تشخیص نیز دشوار می‌نماید. چراکه بسیاری از چیزهایی‌که ممکن است‌به‌عنوان تعبیری ساده ورایج در زبان تلقی شود، ممکن است‌حاصل‌کوشش ذهن‌و تصرف هنری شاعری‌باشدکه شعرش‌را مطالعه می‌کنیم وبرعکس بسیاری از تصویرها و یا خیالهای‌شاعرانه‌راکه‌ما به‌دیدهٔ تعبیری از تعبیرات‌شاعر می‌شناسیم ممکن است ازتعبیرات رایج در زبان باشد.

بدینگونه حوزهٔ تحقیقات درباب صور خیال و تصویرهای‌شاعرانه در هر زبان ودر هر دوره و حتی در مورد هر شاعر بسیار وسیع‌وکاری محال وناشدنی می‌نماید هم ازنظرگسترشی‌که دامنهٔ مجازهای زبان دارد و هم ازنظر اینکه بسیار و بسیارها اسناد و مدارك ادبی زبان ـ که در هر دوره از ادوار زبان وجود داشته ـ امروز از میان‌رفته است. شاید این‌گونه‌کوشش‌ها در مورد شاعران معاصربه‌صورت آسانتری انجام شود زیرا سنت‌شعری و تعبیرات زبان وخیالهای شاعرانه پیش‌از زمان‌ما، تا حدی روشن است ومی‌توان باکوششهایی‌دریافت‌که فلان تعبیریا تصویر و خیال شاعرانه در شعر فلان‌شاعر چگونه بوجود آمده و سابقهٔ‌آن‌چیست یعنی‌هم ازعناصر سازندهٔ آن خیال‌وهم ازکیفیت ایجاد ارتباط میان آن عناصرآگاهی بیشتری داریم و حتی می‌توانیم بخوبی دریابیم که فلان تصویر یا تعبیر شاعرانه حاصل ترجمهٔ غلط از فلان تعبیر زبان فرنگی است.[1]

---

۱) دکتر خانلری، پست وبلند شعرنو، سخن، سال ۱۳.

انواع مجاز

همانگونه که استعمالات حقیقی را تقسیم بندی کرده‌اند، برای مجاز نیز انواع مختلف قائل شده‌اند. مجاز مفرد را مجازی دانسته‌اند که یك لغت درمعنایی جز معنی اصلی و موضوع آن بکار رود از قبیل «شیر» در مورد مرد شجاع ولی اگر جمله را به‌عنوان مجازی خواندیم، در آن صورت، مجازی است از طریق معقول و نمی‌توان آنرا به‌لغت مربوط دانست وهیچ پیوندی با مسألهٔ مورد نظر واضع ندارد و فقط با مقصود متکلم ارتباط دارد و بدینگونه مجاز بردوگونه است:

۱ـ مجاز عقلی، که عبارتست از اسناد ونسبت چیزی به‌چیزی که از آن او نیست وآنرا مجاز حکمی، اسناد مجازی، مجاز اسنادی، می‌خوانند واین نوع مجاز جز درترکیب وجود ندارد.

۲ـ مجاز لغوی که نقل کردن و انتقال دادن الفاظ است از معانی حقیقی به‌معانی دیگربه‌مناسبت‌پیوندی خاص واین‌گونه ازمجازگاه مفرد وجود دارد وگاه در ترکیب استعمال شده در غیر ماوضع‌له و بردوگونه

است:

الف: مجازی که پیوند وارتباط آن (=علاقه‌اش) مشابهت باشد ونام آن استعاره است یا مجاز استعاری.

ب: آنکه علاقه وپیوند آن مشابهت نباشد ومجاز مرسل خوانده می‌شود. علت این نامگذاری این‌است که درمجازمرسل آن تقیدبه‌مشابهت وجود نداردویا شاید ازاین رهگذر است که درمجازمرسل، حد وشماره‌ای برای علاقه‌ها و پیوندها وجود ندارد و می‌تواند توسعه پیداکند.

مجاز عقلی

مجازعقلی را بیشتر علمای بلاغت درقلمرو علم بیان‌قرارداده‌اند وبعضی نیز از مباحث علم‌معانی‌دانسته‌اند ولی‌این‌کار چندان بنیادعلمی ندارد زیرا محل اصلی بحث مجاز، علم بیان است وچنانکه پیش‌از این یاد کرده‌ایم مجاز عقلی یکی از دو شاخهٔ مجاز است. سکاکی از جمله کسانی‌است که بحث مجاز عقلی را درعلم بیان مطرح کرده[1] اما خطیب قزوینی[2] آنرا در حوزهٔ علم‌معانی دانسته است.

درتعریف سکاکی مجاز عقلی عبارتست‌از: سخنی که خلاف عقیدهٔ متکلم باشد ازقبیل «اَنْبَتَ الرَّبیعُ البَقْلَ» و«شَفیٰ الطَّبیبُ المَریضَ».[3]

خطیب‌گوید: اسناد بر دوگونه‌است: حقیقت عقلی، ومجازعقلی، حقیقت عبارتست از اسناد فعل یا معنای آن به فاعلش که در نظرمتکلم ظاهر است و شناخته، و بدینگونه حقیقت بر چهارگونه است:

---

۱) سکاکی، مفتاح‌العلوم، ۲۰۸.
۲) خطیب قزوینی، الایضاح، ج ۱۲۷/۱ چاپ قاهره.
۳) سکاکی، مفتاح‌العلوم، ۲۰۸.

۱ ـ آنچه مطابق واقع و نیز مطابق اعتقاد گوینده است از قبیل گفتار مؤمن: اَنْبَتَ‌اللهُ‌البَقْلَ.

۲ ـ آنچه مطابق عقیدهٔ گوینده نیست اما مطابق واقع است از قبیل گفتار مرد معتزلی ـ بر خلاف عقیدهٔ خود ـ که: خالق افعال مردم خداوند است.

۳ ـ آنچه مطابق عقیدهٔ گوینده هست اما مطابق واقع نیست‌مثل سخن مرد نادان‌که از سر عقیده می‌گوید: پزشك بیمار را شفا داد.

۴ ـ آنکه با هیچکدام تطبیق نکند، از قبیل سخنان دروغ‌که گوینده خود می‌داند دروغ است و شنونده از آن آگاه نیست.

اما مجاز عقلی اسناد فعل است، یاچیزی‌که در معنای فعل‌باشد، به ملابس آن و هر فعلی دارای ملابساتی است:

۱ ـ مفعولیت: در مواردی‌که فعل بر فاعل مبنی است ولی به مفعول نسبت داده شده از قبیل «عیشةٍ راضیةٍ»یعنی «مرضیه» یا«سِرٌّ کاتِمٌ» یعنی «مکتوم».

۲ ـ فاعلیت: در مواردی‌که مبنی بر مفعول است ولی به فاعل اسناد داده شده است از قبیل «سَیلٌ‌مُفْعَمٌ» با اینکه آنچه پر می‌کند سیل است.

۳ ـ مصدریت: که فعل بر فاعل بنا شده است و مجاز به مصدر اسناد داده شده است از قبیل «شِعْرٌشاعِرٌ».

۴ ـ زمانیت: فعل بر فاعل بناشده ولی به زمان اسناد داده شده است زیرا که زمان با فاعل حقیقی مشابهتی داشته مثل: «نهارُهُ‌صائِمٌ»و «لَیْلُهُ‌قائِمٌ» چراکه روز روزه نمی‌گیرد وشب قیام ندارد ولی در شب‌ودر روز قیام و روزه‌گرفتن صورت می‌پذیرد وفاعل حقیقی انسان است و از همین مقوله است: «یَوماًیَجْعَلُ‌الوِلْدانَ‌شِیباً»که فعل به ظرف ـ که زمان

است ـ نسبت داده شده است.

۵ ـ مکانیت: که فعل بر فاعل بنا شده است اما به مکـان اسناد داده شده است مثل: «جَریُ‌النَّهرَ وَ جَریُ‌المِیزابُ».

۶ ـ سببیت: که فعل بر فاعل بنا شده است و مجازا بـه «سبب» اسناد داده شده است از قبیل «بَنَی‌الامیرُ‌المَدِینَةَ.»

از دقت در این‌موارد دانسته‌می‌شود که‌علمای‌بلاغت، خصوصیات دستوری زبان عرب را با دیدی بلاغی دسته‌بندی‌کرده‌اند و این نکته‌ها در زبانهای دیگر قابل تطبیق نیست و در زبـانهـای دیگر ممکن است شکلهای دیگری پیداکند.

علمای بلاغت، مجاز عقلی را از دیدگاه طرفین آن یعنی مسند و مسندالیه ـ که هرکدام ممکن است حقیقی باشد یا یکی حقیقی و یکـی مجازی، یا هر دو مجازی ـ تقسیم‌بندی کرده‌اند که چون از نظر هنری و نقد مسائل بلاغت ارزش چندانی ندارد، از داخل شدن درآن مباحث صرف‌نظر می‌کنیم.

نکته‌ای‌که قابل یادآوری‌است‌و علمای بلاغت نیزکم‌وبیش‌بدان نظر داشته‌اند، این است‌که حوزهٔ مجاز عقلی یا اسناد مجازی فقط بیان و طرزگفتار «خبری» نیست بلکه شامل بیان و سخن‌گفتن «انشایـی» نیز هست مثالهایی‌که علمای بلاغت داده‌اند بیشتر از این مقوله است‌کـه خداوند در قرآن فرموده: «یاهامانُ ابنِ‌لی‌صَرحاً» و این اسناد در طلب و امر، که بیان انشایی است نه خبری، اسنادی‌است‌مجازی زیرا بناکردن صرح کارهامان نیست بلکه کارگران آنرا انجام می‌دهند.

اما حوزهٔ این بحث را می‌توان در بسیاری از صورتهای انشایی بیان بگونهٔ دیگری توسعه داد از قبیل‌خطاب‌های شعری و شاعرانه‌که در

ادب همهٔ ملل نمونه‌های زیبا و دل‌انگیز دارد و در آینده راجع به‌آن بحث خواهیم کرد مانند:

ای ابربهمنی! نه به چشم من اندری
دم زن زمانکی و بیاسای و کم گری

که خود گونهٔ دیگری است از اسناد مجازی و قدما به این مسأله توجه نداشته‌اندو این فصل از اسناد مجازی‌را ـ که ارزش‌هنری بسیار دارد و می‌تواند از دیدگاه‌های مختلف بررسی شود ـ فراموش کرده‌اند و به آوردن مثالهایی از نوع آنهاکه آوردیم ـ و هیچ ارزش هنری و آفرینشی‌ندارد ـ بسنده کرده‌اند. بسیاری از خطابهای شاعرانه، درمورد طبیعت و حیوانات و اشیاء ، که در شعر فارسی وجود دارد؛ همه وهمه از مقولهٔ همین اسناد مجازی است که شاید وسیع‌ترین شاخهٔ صور خیال شاعرانه، باشد و بخصوص از نظر محور عمودی خیال در شعرگویندگان مختلف قابل بررسی و جستجوست .

قبل از اینکه این بحث‌را به‌پایان بریم یادآوری چند نکتهٔ‌انتقادی در باب نظرات قدما لازم است، نخست اینکه این بحث بدانگونه که متأخرین ازعلمای بلاغت‌یعنی امثال سکاکی و خطیب قزوینی وتفتازانی مطرح کرده‌اند، بیش از آنکه به‌علم بلاغت و نقد صور ادای معانی وابستگی داشته باشد، با مسائل کلامی و فلسفی و مخصوصاً جدلهای اشاعره و معتزله وابستگی دارد و همانگونه که دیدیم بیش ازآنکه شم بلاغی و حس نکته‌یابی هنری و جستجو در رازهای زیبایی و بیان‌هنری در آن وجود داشته باشد، دقتهای کلامی و طرز تفکر فلسفی و شیوهٔ طرح مسائل به‌سبك علمای کلام، مطرح است و این رنگ‌کلامی ـ که

زیان بزرگی به‌طرح مسائل‌هنری ونقد ادبی وارد کرده ـ در حوزهٔمجاز عقلی و اسنادمجازی محدود نمی‌شود و چنانکه می‌دانیم در قلمرو دیگر مباحث علم بلاغت ازقبیل صدق وکذب خبر، نیز نفوذ کرده‌وجدلهای گوناگون به بار آورده بحدی که از حوزهٔ مسائل بلاغی، به‌کلی خارج شده و رنگ کلام محض به‌خود گرفته است.

از معاصران ما، دکتر بدوی‌طبانه به‌این نکته توجه داشته و می‌گوید: این بحث (یعنی اسناد مجازی) شایسته است که جزء مباحث علم‌کلام قرارگیردچراکه درآن سخن ازصنعت وصانع و اثرومؤثراست[1].

مجاز مرسل

گفتیم مجاز مرسل مجازی است که علاقهٔ بین دو طرف استعمال علاقه‌ای غیر از مشابهت باشد مثل به‌کار بردن «دست» [= ید و ایادی] به‌معنی نعمت به‌این اعتبار که به‌طور عمومی صدور نعمت‌ها از «دست» است و بدینگونه «دست» به‌جای نعمت به‌کار می‌رود.

البته شرط اینگونه استعمال را این دانسته‌اندکه در موارد خاص استعمال شود، یعنی نمی‌توان گفت: «دست» در بازار زیاد شد، یعنی نعمت‌افزونی یافت یا «دستی» به‌چنگ‌آوردم، یعنی‌نعمتی نصیب من‌شد.

علایق مجاز مرسل را بسیار شمرده‌اند، ومیان‌مؤلفان کتب‌بلاغت دقتهای خاصی در این زمینه شده است، آنچه بیشتر شهرت دارد و در کتابها نقل کرده‌اند بدینگونه است:

۱ ـ جزئیت، یعنی نامیدن چیزی به‌نام یکی ازاجزای آن ازقبیل به‌کاربردن چشم به‌معنی رقیب و مراقب و جاسوس.

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۱۱۲.

و البته شرط کرده‌اند که این ترکیب، ترکیب حقیقی باشد و از این روی نمی‌تـــوان گفت زمین، به‌قصـد زمین و آسمان. و نیز شـرط کرده‌اند که آن جزء از اجزایی باشد که درساختمان «کل» نقش‌عمده‌ای داشته باشد بدینگونه که با از میان رفتن آن «کل» منتفی شود.

۲ ـ کلیت: یاد کـردن کل و ارادهٔ جزء مثل: «یَجْعَلُونَ اَصابِعَهُم فی‌آذانِهِم» که به‌معنی سر انگشتان است.

۳ ـ سببیت: یادکردن سبب و ارادهٔ مسبب‌مثل «رَعَیْنا الغَیْثَ» که گیاه به‌باران تعبیرشده است‌زیرا باران سبب رویش و بالیدن‌گیاه‌است.

۴ ـ مسببیت: یادکردن مسبب و ارادهٔ سبب‌مثل: «اَمْطَرَتِ‌السماءُ نباتاً» که گیاه سبب و حاصل باران است.

۵ ـ اعتبار ماکان: که چیزی را با توجه به‌آنچه در گذشته بوده یادکنیم، با اینکه‌اکنون‌دیگرآن‌چیزنیست‌مثل: «وَآتوا الیَتامیٰ اَموالَهُم» یعنی آنها که یتیم بوده‌اند در گذشته.

۶ ـ اعتبارمایکون: یادکردن چیزی با عنوان و اعتباری که‌بعداً پیدا خواهد کرد ازقبیل: «اِنّی‌اَرانی اَعْصِرُ خَمْراً» که منظور انگور است به‌اعتباری که بعداً شراب خواهد شد.

۷ ـ محلیت: که محل را یاد کنیم به‌اعتبار حال، یا عملی که در آن جریان دارد نه به‌خودش مثل: «جَریٰ‌المیزابُ.»

۸ ـ حالیت: بر عکس نوع قبلی، مانند:

قُلْ للجبانِ اذا تَأَخَّرَ سرجُه
هَلْ‌انتَ مِن‌سَرَكِ المَنِیَّةِ ناجِ

که سرج به‌معنی اسب به‌کار رفته است.

۹ ـ آلیت: از یاد کردن وسیله و ابزار، حاصل و نتیجهٔ کار آن

را اراده کردن مثل: «اِنّی اَنَسْتُ نارا» یعنی خبری، که حاصل زبان است، دریافتم.

۱۰ ـ مجاورت: اینکـــه چیزی را به اعتبار مجاورتی که با چیز دیگر دارد یاد کنیم ازقبیل «خَلَتِ الراوِیَهُ» یعنی مزاده که راویه دراصل به‌معنی شتری‌است که‌آن راحمل‌می‌کندوبعد به‌این معنی به‌کار رفته‌است.

تغلیب را نیز از همین مقوله دانسته‌اند.

علایق دیگری در مورد مجاز مرسل در کتابها نقل شده که‌بررسی یك‌یك آنها را درکتابهای مفصل بلاغت می‌توان جست و چـون محدود کردن این موضوع یکی‌از عوامل ضعف درخلق وابداع است، بر روی هم هر گونه کوشش‌که در این راه انجام شود به‌زیان ادب و شعر است‌و بهتر آن‌است که‌حوزهٔ علایق مجاز را آزاد و گسترده رها کنیم.

دربارهٔ تأثیر و اهمیت مجاز مرسل ونقشی‌که در بیان داردنکته‌هایی را یادآور شده‌اند که اگر چه نشان‌دهندهٔ تمام جوانب و وظایف مجاز مرسل نیست اما یادآور بعضی ازوظایف آن هست از قبیل‌اینکه اگر لفظ حقیقی را به‌کار بریم تمام جوانب معنی آن به‌ذهن می‌رسدولی در بیان مجازی، شوقی هست برای جستجو وطلب مفهوم تازه‌تر و این یك عامل روانی است‌که سخن را تأثیر ونفوذ بیشتری می‌بخشد.رمزدیگر زیبایی وتأثیرمجاز،این‌است که‌دراغلب موارد استعمال‌مجاز ازنظرتلفظ و در زنجیرهٔ گفتار متکلم ساده‌تر و خوش‌آهنگ‌تر می‌تواند باشد یا برای قافیه‌درشعرمناسب‌تراست‌ومی‌تواندبرای‌بیان‌یك‌معنی‌درصورتهای‌مختلف یاری‌کند و نیزمبالغهٔ بیشتری‌دارد وگاه ایجاز بیشتری و از همه‌مهمتر اینکه بسیاری‌ازکلمات‌که استعمال‌آنهامناسب مقام نباشد می‌تواندجای خود را به‌مجازی‌که دارای همان مفهوم باشد و مستهجن نباشد بدهد[1].

---

۱) برای تفصیل بیشتر رجوع شود به: بدوی طبانه، البیان، ۱۲۱.

استعاره

یکی از پریشانترین تعریفها، درکتب بلاغت پیشینیان، تعریف استعاره است. تعریف‌های مختلف و نمونه‌های گوناگونی که از این کلمه در آثار متقدمان آمده، نشان می‌دهد که ایشان، همواره دربارهٔ مفهوم و حوزهٔ معنوی این کلمه، متزلزل‌بوده‌اند. بعضی هرگونه تشبیهی راکه ادات آن حذف شده باشد، استعاره دانسته‌اند واز تعبیر ارسطو[1] چنین دانسته می‌شود که: تشبیه همان استعاره است با اندکی اختلاف، زیرا هنگامی که شاعر در بارهٔ اشیل می‌گوید: «به‌مانند شیر حمله‌آورد» تشبیه است و اگر بگوید: «این شیر حمله‌ور شد» استعاره است[2] و همین تعریف اوست که مورد نظر ناقدان اسلامی و علمای بلاغت واقع شده‌و

---

1) Aristotle: *the art of Rhetoric*, P. 367.

۲) کلمه‌ای که John Henry Freese مترجم انگلیسی کتاب (چاپ دو زبانی لندن) نقل کرده معنی تشبیه دارد (The Simile) ولی مترجم فرانسه به‌نقل دکتر سلامه در ترجمهٔ عربی خطا به image '1 را آورده است.

امثال قدامه‌آن را در کتابهای خود آورده‌اند[1] و درکتب ادبی فرنگی نیز اغلب تعریفی در همین حدود که متأثر از تعریف ارسطو است، می‌آورند[2] و همچنین از علمای دورهٔ اسلامی نیز بعضی بر این عقیده‌اند که: تشبیه‌بردوگونه‌است: تشبیه‌تام وتشبیه‌محذوف. تشبیه‌تام، تشبیهی است‌که مشبه‌ومشبه‌به در آن یاد شود و تشبیه‌محذوف تشبیهی است‌که فقط مشبه‌به‌یادشود واستعاره خوانده می‌شود واین‌نام را بدان‌سبب برآن نهاده‌اندکه تفاوتی باشدمیان‌آن‌با تشبیه‌تام وگرنه برهر دو نوع‌می‌توان نام تشبیه نهاد[3] ولی‌درقرن چهارم قاضی جرجانی درکتاب‌الوساطه براین عقیده اعتراض دارد و می‌گوید اینکه بعضی در این شعر ابونواس:

والحُبُّ ظَهْرٌ اَنْتَ راكِبُه
وَاذا صَرَفْتَ عنانَهاانصَرَفا

گفته‌اند استعاره است اشتباه کرده‌اند زیرا معنی شعر این است که محبت به‌مانندپشت یا محبت به‌مانند پشتی است‌که چون عنانش‌درکفت بود، بهر سوی خواهی آن را می‌کشی و این سخن با آوردن مثلی است یا تشبیه چیزی به‌چیزی واستعاره‌جایی است‌که فقط اسمی را که‌مستعار ازاصل‌است بیاوریم و درعبارت به‌جای آن بنشانیم و ملاك آن نزدیکی و شباهت است و مناسبتی که میان مستعار و مستعارمنه وجود دارد و آمیختن لفظ به‌معنی، چندان که میان آنها تفاوتی وجود نداشته باشد و هیچکدام را از دیگری اعراضی نباشد[4] وعبدالقاهر جرجانی در تحلیلی

---

۱) محمد مندور، النقدالمنهجی، ۵۹.
2) J. T. Shipley: *Dictionary of World Literature*, P. 268.
۳) ابن اثیر، المثل‌السائر، ۲/ ۷۹.
۴) عبدالعزیز جرجانی، الوساطه، ۴۰.

که از موضوع کرده می‌گوید در استعاره مثل این است که نام و عنوان اصلی را ازشیء جدا کرده‌ایم وبه‌دور انداخته‌ایم ومثل اینست که‌دیگر اسمی ندارد و نام دوم را شامل آن قرار داده‌ایم و تشبیه که قصداصلی ما بوده، در دل نهان مانده و در خاطر پنهان شده، ولی در طاهر چنان است که گویی این همان چیزی است که در زبان این نام بر او نهاده شده است[1].

بعضی گفته‌اند دلالت‌تشبیه‌دلالت وضعی است ولی دلالت‌استعاره دلالت عقلی است وازهمین روی درحوزهٔ مجاز قرار می‌گیرد ومهمترین شاخهٔ مجاز به‌شمار می‌رود[2] با اینهمه دقت‌ها ونکته‌ها که درباب تمایز تشبیه و استعاره از یکدیگر گفته شده و در قرن چهارم می‌بینیم قاضی جرجانی آنها را از یکدیگر جدا کرده باز هم اختلاف در تشخیص یا نامگذاری همچنان باقی مانده و در قرن هشتم هجری صاحب الطراز، فقط تشبیهی را تشبیه می‌داند که ادات در آن ذکر شده باشد[3] و باز همان گیرودار است که در تعبیرات ارسطو می‌بینیم که مرز مشخصی میان استعاره و مجاز نمی‌گذاشت[4].

در کتب پیشینیان تعریفهای بسیاری از استعاره شده است، قدیمترین موردی که نشانی از استعاره به‌مفهوم رایج آن شده، تعبیری است که جاحظ در البیان والتبیین آورده و می‌گوید استعاره نامیدن چیزی است به‌نامی جز نام اصلیش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته

---

۱) عبدالقاهر جرجانی، اسرارالبلاغه، ۲۸.
۲) بدوی طبانه، البیان، ۱۳۰.
۳) علوی، الطراز، ۲۰۲/۱.
۴) ابراهیم سلامه، بلاغة ارسطو بین‌الیونان والعرب، ۱۳۲.

باشد[1] و پس از او عبدالله‌بن معتز، در اولین بخش کتاب خود، البدیع، از استعاره آغاز می‌کند و آنرا جانشین کردن کلمه‌ای برای چیزی که پیش از این بدان شناخته نشده باشدمی‌خواند[2] و دردنبال این تعریف‌ها تا قرن‌های بعد، تعریفهای دیگری گاه دقیق و گاه کلی و عام در زمینهٔ استعاره در کتابها دیده می‌شود.

رمانی استعاره را استعمال عبارت در موردی که غیر از اصل لغوی باشد تعریف می‌کند[3] و ابن‌اثیرگوید: استعاره انتقال دادن‌معنایی است از لفظی به‌لفظ دیگربه‌مناسبت مشارکتی‌که دارند و البته براین تعریف ایراد می‌گیرد که شامل تشبیه هم می‌شود و نیز تعریف شده به اینکه: چیزی را به‌گونهٔ چیزی که نیست درآوری و چیزی را که‌ندارد به‌آن ببخشی، بدانگونه که معنی تشبیه (نه‌صورتا و نه حکما) در آن رعایت نشود[4] و ابوهلال گوید: نقل عبارت از مورد استعمال لغوی آن است به‌موردی دیگر به‌خاطر غرضی و مقصودی خاص[5] وسکاکی گوید: استعاره یادکردن یکی از دو سوی تشبیه است و اراده کردن آن طرف دیگری به‌ادعای اینکه مشبه در جنس مشبه‌به داخل است[6].

در بارهٔ اینکه استعاره در چیست آیا در لفظ است یا در معنی

---

۱) جاحظ، البیان والتبیین، ج ۱۵۳/۱ به‌نقل بدوی طبانه در البیان،۱۳۲ و رجوع شود بدوکتر شوقی ضیف در: البلاغه تطور و تاریخ، ص ۵۴ که مشخص نبودن مفهوم استعاره را در تعبیرات جاحظ موردنظر قرار می‌دهد.
۲) عبدالله‌بن معتز، البدیع، ۱۷.
۳) ابن سنان خفاجی، سرالفصاحة، ۱۳۴.
۴) علوی، الطراز، ج ۲۰۲/۱.
۵) بدوی طبانه، البیان، ۱۳۰.
۶) ابویعقوب سکاکی، مفتاح‌العلوم، ۱۶۹.

بحث‌ها کرده‌اند، عبدالقاهر استعاره و نقل را در معنی می‌داند[1] و نیز علوی صاحب الطراز[2] هم این عقیده را دارد و دلایلی می‌آورد.

در بارهٔ رمز زیبایی و فلسفهٔ تأثیر استعاره که سخنوران اروپایی آنرا «ملکهٔ تشبیهات مجازی» خوانده‌اند[3]، قدیم ترین کسی که به‌تحقیق و دقت پرداخته، ارسطو است. او در خطابه (فقرهٔ ۶ فصل ۱۱ کتاب ۳) می‌گوید آنچه در بیشتر عبارتهای بلاغی انگیزهٔ مسرت است، منشاءآن استعاره Metaphor است و مقداری ابهام وپیچیدگی، که مخاطب‌بعداً آن را درمی‌یابد. زیرا درآغاز چنان می‌پندارد که چیزتازه‌ای‌را دریافته و احساس می‌کندکه‌موضوع سخن با آنچه انتظار آن را داشت اختلاف بسیار دارد، ومثل‌اینست که مخاطب وشنونده با خویش چنین‌می‌گوید: چه حقیقتی است وچه راست است، منم که در فهم آن بر خطا رفتم[4] و پس از او، و چه بساکه به‌تأثیراو صاحب نقدالنثر (= البرهان‌فی‌وجوه البیان[5]) در فلسفهٔ پیدایش استعاره سخنی دارد که بسیار مهم است و

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۱۳۴.
۲) علوی، الطراز، ج۱/ ۲۴۸.
۳) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۴۶.
4) Aristotle: *Rhetoric*, P. 409.
۵) این کتاب را به عنوان نقدالنثر منسوب به‌قدامة‌بن جعفر (مؤلف نقد الشعر) عبدالحمیدالبادی، با مقدمه‌ای از دکترطه حسین در باب تحول بلاغت عربی از جاحظ تا عبدالقاهر جرجانی، چاپ و منتشر کرد و در زمان‌انتشار با اینکه در انتساب آن به‌قدامه تردید بود وطه حسین در همان مقدمه به‌این نکته اشارت دارد، عبادی احتمال این نسبت را تأیید کرد ولی‌بعدها در سال۱۹۴۸ علی حسن عبدالقادر ضمن مقاله‌ای درمجلهٔ المجمع‌العلمی‌العربی، دمشق،ثابت کرد که نام اصلی این کتاب: البرهان فی‌وجوه‌البیان است و مؤلف شخص دیگری است به‌نام اسحق‌بن ابراهیم‌بن‌سلیمان‌بن وهب که مردی‌شیعی‌مذهب‌است و در اوایل‌قرن چهارم می‌زیسته. رجوع شود به البلاغةتطور وتاریخ،از شوقی ضیف، ۹۳. و نیز رجوع شود به‌اصل کتاب البرهان که بعدها در ۱۹۶۷ در بغداد چاپ شد.

به‌ویژه از نظرزبان عرب دارای نکته‌های عمیقی است، او می‌گوید: «اما استعاره، نیازمندی بدان درکلام عرب، بدان سبب است که الفاظ ایشان بیشتر از معانی آنهاست و این در زبانی دیگرجز زبان ایشان دیده‌نمی‌شود، زیرا ایشان از یك معنی به‌چندین عبارت تعبیر می‌کنند که گاه‌آن عبارات ویژهٔ آن معنی است و گاه مشترك میان آن معنی و معانی دیگر است، و گاه هست که بعضی‌را به‌جای بعضی دیگر، از راه‌توسع‌ومجاز، به‌طور استعاری به‌کار می‌برند[1]» و بدینگونه می‌بینیم که او استعاره را یك تصرف لغوی می‌داند[2] و به‌اعتباری یك تصرف هنری.

عبدالقاهر جرجانی شاید با توجه به همین سخن قدامه می‌گوید: فضیلت استعاره در این است که در هر لحظه می‌تواند بیان را صورت تازه‌ای ببخشد واز یك واژه درنتیجه چندین فایده حاصل شود، چندانکه در موارد مختلف تکرار شود، و با اینهمه درهر موردی مقام خاص‌خود را داشته باشد و از خصوصیات دیگر آن، یکی این است که معنای بسیار را درلفظ اندك نشان می‌دهد واز یك صدف چندین مروارید‌بیرون می‌آورد[3] و دایچز ناقد عصر ما نیز همین سخن رامی‌گوید که استعاره وسیله‌ای است برای گسترش معنی و کشش بخشیدن آن: برای گفتن اشیاء بسیاردریك‌دفعه برای به‌وجود آوردن هم‌آهنگی اضداد به‌اصطلاح ناقدان جدید[4].

مقام استعاره درشعرچندان پراهمیت بوده‌که درتعریف ابن‌خلدون

---

۱) نقدالنثر، ۶۴.
۲) ابراهیم سلامه، بلاغة ارسطو بین‌الیونان و العرب، ۱۹۷.
۳) محمد خلف‌الله، نظریة عبدالقاهر...، صفحهٔ ۳۰.
4) D.Daiches: *Critical Approaches to Literature*, P. 167.

از شعر می‌خوانیم: «شعر کلامی است مبتنی بر استعاره و اوصاف...»[1] و در بعضی از ادوار ادبی اروپا دسته‌ای از صاحبان فکر، زبان را فقط «خیال و استعاره» می‌دانسته‌اند[2] و ناقدان قدیمی عرب آن را یکی از ستونهای کلام به‌شمار آورده‌اند[3] و مك‌لیش ناقد و شاعر عصرما ضمن بحث درازدامنی که در باب اهمیت رمزها درشعر دارد می‌گوید: هنگامی که ریچاردز می‌گوید: «استعاره ابزاری است که به‌واسطهٔ آن اشیاء متغایر و ناپیوسته، به‌یکدیگر پیوند می‌یابند» منظوراو، انکار تصویر-های متجانس نیست بلکه می‌خواهد بگوید استعاره نسبت‌به‌آنها دارای نیروی بیشتری است. اما من (مك‌لیش) برآنم که‌آنچه استعاره را نیرو می‌بخشد، آن تأثیر مبهمی نیست که در نام آن خفته، چنانکه بعضی نویسندگان می‌گویند، بلکه تزاوج تصویرها[4] است که همهٔ استعاره‌ها از آن به‌وجود می‌آیند[5].

تقسیم‌بندیهای قدما در باب استعاره

در باب استعاره و صورتهای گوناگون آن، در کتب بلاغت، بحث‌ها و نکته‌ها آورده‌اند و از دیدگاه‌های مختلف استعاره را تقسیم-بندی کرده‌اند. این تقسیم‌بندیها، مثل تقسیم‌بندیهای تشبیه، اگر چه برای تبیین‌و نشان دادن انواع استعاره‌وشکلهای ممکن بیان استعاری،

---

۱) محمد زغلول سلام، تاریخ النقدالعربی، ۳۰.
۲) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۱۱۲.
۳) عبدالعزیز جرجانی، الوساطه، ۲۳۳ به‌نقل محمد مندور: النقدالمنهجی، ۲۹۵.
4) Coupling of the images.
5) *Poetry and Experience*, P. 80.

به‌جای خود، ارزشمند است اما هیچ کمکی برای گسترش صور خیال شاعرانه، انجام نمی‌دهد و یا قدما از این کار بهرهٔ کافی برنداشته‌اند. شاید علت اصلی این امر، این باشدکه درطرز تفکر قدما، توجه به‌وظیفه و نقش هر چیز، چندان اهمیت نداشته که بحث دربارهٔ شاخه‌ها و صورتهای آن. در باب هر یك از مباحث ادب و شعر که داخل تحقیق و جستجو شده‌اند، بی‌آنکه دقیقاً میزان اهمیت و ارزش آن چیز را بررسی کنند، به‌تحقیق دربارهٔ صورتهای موجود آن پرداخته‌اند: مثلاً بی‌آنکه از اهمیت و وظایف قافیه، در شعر، سخنی بگویند، دربارهٔ انواع آن و عیوب هر کدام سخن گفته‌اند ولی یك تن از فلسفهٔ وجودی آن سخن نگفته است. در باب استعاره و تشبیه نیز، همین وضع مصداق دارد وتا جایی که توانسته‌اند به دقت وجستجو دربارهٔ صورتهای گوناگون‌آن، آنهم فقط در جدول ارتباطات، نه در محور بررسی عناصر سازندهٔ آن، پرداخته‌اند:

I ـ نخستین تقسیم‌بندی‌که از استعاره ـدرشیوهٔ تحقیقات‌قدما ـ قابل یادآوری است تقسیمی است که از رهگذر حذف یا ذکر یکی ازدو سوی استعاره، کرده‌اند بدینگونه که اگر لفظ مستعار، لفظاً یا تقدیراً، درکلام مذکورباشد، این استعاره، مصرحه است وتصریحیه. مثل«شیری است‌که تیر می‌افکند» ولی اگر در کلام بدینگونه (لفظاً یا تقدیراً)وجود نداشت، استعارهٔ بالکنایه است از قبیل:

و اذا العنایَةُلاحَظَتْكَ عُیُونُها

که عنایت را به‌انسانی تشبیه‌کرده، و انسان را حذف‌کرده، اما ازچشم که رمز انسان است، سخن گفته است. صاحب کشاف این مسأله را از رازها و رمزهای بلاغت دانسته که شیء مستعار به‌زبان نیاید اما لوازم

او در سخن آورده شود و تأکید می‌کند و می‌گوید مبالغهٔ بیشتری‌خواهد داشت و همین نوع استعاره را گاه تشبیه مضمر نیز خوانده‌اند[1] و در استعارهٔ مکنیه، اثبات امری را که‌ازخواص مستعاراست؛ استعارهٔتخییلیه خوانده‌اند که قرینهٔ مکنیه است. و در باب هر کدام از این دو، تقسیم بندی‌های دیگری کـــرده‌اند که تفصیل آن را می‌توان در کتب بلاغت یافت[2].

II ـ تقسیم‌بندی‌دیگر از باب این است که لفظ مستعار اسم‌جنس باشد یا فعل و از مشتقات که نوع اول را اصلیه و انواع دیگر را تبعیه می‌خوانند براین اعتبار که‌در نوع اول مستقیماً استعاره است و درنوع دوم به‌تبع مصدر است، یعنی اول مصـدر آن را در معنی استعاری به کار برده‌ایم و در نتیجه اسم مشتق از آن‌مصدر را استعاره کرده‌ایم.

III ـ از نظـر اینکه خصوصیت ملایم هر یك از دو سوی استعاره در کـلام آمده باشد یا نیامده باشد، قدما استعاره را به‌سه دستهٔ دیگـر تقسیم‌کرده‌اند، نوع اول را استعارهٔ مطلقه خوانده‌اند وآن هنگامی‌است که ملایم هیچ کدام از دو سوی استعاره، دربیان، ذکر نشده باشد یا هر دو ذکر شده باشد مثال نوع اول از قبیل: «يَنْقُضُونَ عَهْدَاللهِ» و مثال‌دوم شعر زهیر:

لَدیٰ اَسَدٍ شاکی‌السلاحِ‌مُقذّف
لَـهُ لَبَد اظفـــارُه لَـمْ تقلّـمِ

که در مصراع اول ملایمات مستعار را ـ که مرد شجاع است ـ آورده

۱) رجوع شود به‌بدوی طبانه، البیان، ۱۳۸.
۲) رجوع شود به‌انوارالربیع، ۷۶.

و در مصـرع دوم ملایمات مستعارمنه را کـه شیر باشد. و هر یك از این دو مصراع به‌طور جداگانه می‌تواند نمونه‌ای باشد برای دو نوع دیگر یعنی مرشحه و تجریدیه که در مصـــرع اول تجرید است، یعنی ملائم مستعار ذکر شده ودرمصرع دوم ترشیح است که ملایم مستعارمنه یاد شده است.

از نظر تأثیر وجنبهٔ نفوذ هنری، نوع استعارهٔ ترشیحی رساننده‌تر و پرتأثیر تر است زیرا جنبهٔ تشبیهی موضوع و غیریت دوسوی استعاره نسبت به یکدیگر فراموش می‌شود[1].

IV ـ از نظر اینکه مـورد استعارهٔ ما کلمه‌ای باشد (= مفرد) یا کلامی (= جمله) استعاره را به‌دونوع‌استعارهٔمرکبه‌یا تمثیلیه واستعارهٔ مفرده تقسیم کرده‌اند. بر روی هم اغلب ضرب‌المثلها در مقولهٔ استعارهٔ مرکبه یا تمثیلیه قرار می‌گیرد و نیز هرجا که مجموعهٔ اموری موردنظر باشد، یعنی مجموعهٔ معانی یك جمله را ـ که ازنظر لغوی مفهومی‌خاص دارد ـ انتقال‌دهیم به‌موردی‌غیر ازمفهوم لغوی آن. ازین روی‌عبدالقاهر جرجانی می‌گـوید: باید این اصل را در نظر داشت که اگر وجه‌شبه در یك چیز، به‌طـور انفراد، مطرح بود و وجود داشت، بی‌آنکه نتیجهٔ آن چیز و چیز دیگـری باشد، این اسم اسمی است مستعار از قبیل استعمال نور به‌جای علم یا ظلمت به‌جای جهل. و اگر نسبت شبه در موردچیزی به‌طور انفرادی نبود و مرکب از حال او و چیز دیگری بود، این نوع‌را مستعار نمی‌خوانیم بلکه مجموع کلام را مثل می‌دانیم[2] و هـــر استعارهٔ

---

۱) بعضی ازعلمای بلاغت توشیح و موشحه خوانده‌اند و دلایلی دارند. برای تفصیل‌رجوع شود به‌الطراز ج ۲۳۸/۱ وعلم‌البیان، نقل از همان‌کتاب،صفحهٔ ۱۶۵.

۲) اسرارالبلاغه، ۲۳۵.

تمثیلی یا مرکب که شهرت پیدا کند بگونهٔ مثال درمی‌آید، وامثال قابل تغییر دادن نیستند و ازنظر طرز به‌کار بردن در مفرد و جمع و شکلهای دیگر، قابل تغییر نیستند و در عین همان مورد اصلی که به وجود آمده به‌کار می‌روند[1].

V- بعضی علمای بلاغت، تهکم را که از صنایع بدیعی است و بیشتر در علم بدیع مورد بحث قرار می‌گیرد نیز از صورت‌های استعاره دانسته‌اند، اما بی‌گمان این سخن ایشان استواری ندارد زیرا دراستعاره معنی مجازی و مشابهت مطرح است ومورد‌نظر، در صورتی که در تهکم مشابهت مطرح نیست بلکه نوعی ضدیت و تقابل است که چون تقابل و ضدیت را ازمقولهٔ علائق مجاز مرسل می‌توان به‌حساب آورد باید درآن باب مطرح شود[2].

VI- تقسیم‌بندی دیگری که درباب صورتهای استعاره‌وجود دارد تقسیمی است که از نظروضع دوسوی تشبیه نسبت به‌یکدیگروجود دارد، از این نظر که هر کدام حسی باشد یا عقلی یا هر دو. و بدینگونه چهار نوع خواهد بود: محسوس به‌محسوس از قبیل «واشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا» که سپیدی وآتش هردواز محسوسات‌اند یامعقول به‌معقول‌از قبیل: «مَنْ بَعَثَنا مِنْ مَرقَدِنا» که رقاد(= خواب)را استعارهٔ‌مرگ‌گرفته ومرگ‌وخواب‌هردو ازمعقولات‌اند یا محسوس‌برای معقول مثل: «بَلْ نَقْذِفُ بالحقِّ عَلَى الباطِلِ فَيَدْمَغُهُ» که قذف ودمغ (افکندن و نابود کردن) در مورد امور معقول‌به کار رفته‌اند در صورتی‌که از صفات اجسام‌اند. و نوع چهارم معقول به محسوس است از قبیل: «لَمّا طَغَى الماءُ» و طغیان در اصل به‌معنی تکبر

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۱۴۸.
۲) همان، ۱۴۹.

وغلو است که اموری نفسانی‌اند.

نمونه‌هایی از نقد استعاره در کتب قدما

شاید هیچ‌کدام از صور خیال شاعرانه به‌اندازهٔ استعاره، در آثار ادبی وبه‌ویژه شعراهمیت نداشته باشند و از نظر تحول تاریخی ادبیات یك زبان به‌طور روشنی می‌توان دریافت که سرانجام هر تشبیه خوب استعاره‌ای است، یعنی صورت تکاملی و تلخیص شدهٔ هر تشبیه زیبا و مورد قبول ارباب هنر سرانجام به‌گونهٔ استعاره درمی‌آید و این نکته‌ای است که اگر دقت شود، می‌بینیم این تکامل و گسترش چندان شیوع می‌یابد که در مواردی به‌صورت حقیقت درمی‌آید و از جنبهٔ مجازی‌آن کاسته می‌شود،چنانکه‌پیش ازاین‌ازآراء قدما و معاصران درباب تحول و حرکت مجازبه‌سوی حقیقت سخن‌گفتیم و در بحث‌های آینده نمونه‌های این کار را نشان خواهیم داد.

شاید بتوان‌گفت‌که اغلب استعاره‌های شعری سابقهٔ زمانی تشبیه، دارد یعنی در آغاز تشبیهی است و در طول زمان، با خوگرشدن ذهن‌ها ودریافت ارتباطات میان دو سوی تشبیه،بصورت خیال شاعرانه‌ای که رنگ‌تشبیه‌دارد و دارای اجزای بیشتری است، خلاصه می‌شود وبه‌گونهٔ استعاره درمی‌آید. این تحول تشبیه در جهت تبدیل به استعاره، اگر مواردی استثنایی داشته باشد؛ بازهم به‌صورت یك قاعدهٔ عمومی قابل پذیرش است، و بر اساس همین قاعدهٔ تحول است که انحطاط درشیوهٔ تداعی و اسلوب بیان استعاری به‌وجود می‌آید و شعر در زمینهٔ صور خیال به‌نوعی انحطاط دچار می‌شود. نمونهٔ این تحول‌تشبیه به استعاره و دور شدن استعاره از موارد اصلی و نزدیك خود، امری است که در

ادب فارسی بسیار محسوس و روشن است. تشبیهات سادهٔ قرن چهارم درقرن پنجم بیشتر به‌گونهٔ استعاره‌های روشن ونزدیك و مفهوم تبدیل می‌شود و دو سوی استعاره اندك‌اندك فاصلـهٔ خود را از یکدیگر دور می‌کنند به‌حدی که در ادبیات عصر صفوی دریافتن ارتباط و فاصلـه میان دوسوی استعاره امری است دشوار و خواننده هرگاه یکی از این استعاره‌ها را حل کرد و ارتباط آنها برای او کشف شد، نوعی غروردر خویش احساس می‌کند کـه توانسته است طلسمی ازطلسمهای خیال شاعران این عصر را بشکند و از ارتباط آن آگاه شود.

در میان‌کتب قدیم ادب پارسی، نمونه‌ای‌که به‌نقد استعاره ویا نقددیگرصورتهای‌خیال‌شاعرانه پرداخته باشد، به‌دشواری می‌توان یافت واین مسأله امری‌است‌که ویژهٔ صورخیال نیست بلکه درتمام زمینه‌های ادب، حوزهٔ نقد و بررسیهای‌انتقادی، امری منتفی است ولی در ادب عـرب به‌همان اندازه که به نقدالشعـر در تمام جوانب موضوع پرداخته شده نمونه‌هایی از نقد صور خیال و به‌خصوص استعاره می‌توان یافت.

نمونهٔ انتقاداتی که قدما در باب استعاره آورده‌اند بر دو گـونه است، یکی نمونه‌هایی که از شعر یا نثر نقل کرده‌اند و ضعف آن را، با توجه به دلایلی متذکر شده‌اند، نوع دیگر دقت‌هایی است که به‌طور کلی در باب ساختمان استعاره و جهات هم‌آهنگی و تناسب آن یادآور شده‌اند. دراغلب‌کتابهای نقدالشعر یا در کتابهایی که به‌عنوان مقایسهٔ دو شاعریا داوری در باب دو تن نوشته شده، گاه استعاره‌هایی را مورد انتقاد قرارداده‌اند و ازقدیمترین نمونه‌های آن درکتب ادبی چیزی‌است که‌آن رامعاظله خوانده‌اند مانند ایرادی‌که برشعر اوس‌بن‌حجر گرفته‌اند که گفته:

وذاتُ هَدْم عارٍ نواشِرُها
تصْمتُ بالماء تولَبا جَدَعا

که تولب را، که به‌معنی کره‌خر است، درمعنی فرزند آدمی به‌کاربرده است و این امررا زشت شمرده‌اند و راز و رمز این امررا در عدم تناسب و شباهت میان فرزند آدمی و کره‌خر گرفته‌اند و چون قصد شاعر نشان دادن کودنی و کند فهمی فرزند آدمی نبوده، و هیچ وجه شباهتی در کار نیست، این استعارهٔ او معاظلـــه است، یعنی داخل کردن چیزی در چیزی که با یکدیگر ارتباط و شرکتی ندارند.

ارسطـــو در این باب نکته‌ای دارد که قابـل یادآوری است او می‌گوید: استعاره[1] عبارت از این است که اسم چیزی را بر اسم دیگـر نقل کنند و نقل هم یا نقل ازجنس به نوع است یا نقل از نوع به‌جنس یا نقل از نوع به‌نـوع است و یا نقل به‌حسب تمثیل است: نقل از جنس به‌نوع مثالش [این عبارت است]: «اولیس ده‌ها هزار کار بزرگ کرده است» زیرا ده‌ها هزاردلالت بر بسیاری می‌کند ودر این موضوع به‌جای کلمهٔ بسیاربه‌کار رفته است. نقل از نوع به‌نوع، مثل‌این عبارت‌است: زندگانیش را با روئینه (تیغی) به‌پایان آورد یا با روئینه‌ای تیز (رشتهٔ) زندگیش را قطع کرد، در اینجا به‌پایان آوردن و قطع کردن هر دو به یك معنی آمده است و معنی هر دو جان ستاندن و هلاك‌کردن است.نقل بر حسب تمثیل را بدینگـونه می‌داند که از چهار تعبیر مفروض نسبت تعبیر ثانی به تعبیـر اول، درست همان نسبت بین تعبیر چهارم باشد با

---

۱) ازترجمهٔ سهیل افنان،صفحهٔ ۱۳۲. ولی مترجمان دیگرمجازترجمه کرده‌اند: زرین کوب ۸۶/ عبدالرحمٰن بدوی ۵۸/ وچون «منافوراست»، ترجمهٔ افنان دقیقتر است.

تعبیر سوم. درین صورت شاعر تعبیر چهارم را به‌جای تعبیر دوم به کار می‌برد و تعبیر دوم را به‌جای چهارم‌مثلاً: چون نسبت شامگاهان با روز همان نسبتی است که پیری با عمر انسان دارد می‌توان از شامگاهان به‌پیری روز تعبیر کرد و از پیری به‌شامگاهان عمر، یا چنانکه انباذقلس ازآن عبارت کرده است آن‌را «غروب خورشید زندگی» خواند[1] و مفهوم سخن اواین است که وقتی نزدیکی یا تماثلی میان مستعارله ومستعارمنه وجود نداشته باشد، جایی برای استعاره باقی نخواهد ماند[2].

عبدالقاهر جرجانی، با اینکه قبلاً کوشیده بود که هنر وتوانایی را در ساختمان استعاره، مربوط به‌میزان قدرت شاعر وادیب در جمع‌آوری چیزهای دوراز هم و در کنارهم نهادن چیزهای متباین قراردهد، توضیحی می‌دهدکه قابل یادآوری است اومی‌گوید: با اینهمه بایدتلاؤم میان آنها به طور کامل و دقیق برقرار باشد و به‌طور دقیقتر می‌افزاید: بدان‌که من بر آن نیستم که هر گاه تو چیزی را با چیزی، که برروی هم، از آن دور است و از یك جنس نیست، تألیف و پیوند دادی، بر راه درست رفته‌ای ومن این سخن را با در نظر گرفتن شرایطی می‌گویم و آن این است که تو در کار برقراری این پیوند باید رعایت شباهت ظاهری را بکنی و راهی برای برقرار کردن این ملایمت پیدا کنی، چندانکه اختلاف آن دو چیز ـ از نظر چشم و حس ـ به همان اندازه روشن و آشکار باشد که ارتباط و ائتلاف آنها از نظر عقل و حدس. و عبدالقاهر حاصل چنان تصویری را که این شرط در آن رعایت نشده باشد اضطراب در پیوند و تألیف می‌داند و می‌گوید: تصویر مضطرب

---

۱) عبدالرحمن بدوی: فن‌الشعر ۹-۵۸ و زرین‌کوب: فن شعر ۷-۸۶ و سهیل افنان: نامهٔ ارسطا طالیس ۱۳۳.

۲) بدوی طبانه، البیان، ۱۵۹.

خواهد بود[1].

بدوی طبانه نکته‌ای در باب تفاوت تشبیه و استعاره از این نظر یادآور شده که قابل توجه است، او می‌گوید: تشبیه در جایی که وجه آن آشکارا باشد و جایی که پنهان و دورباشد، در همه جا می‌آید و هر چه ادراك‌وجه شبه بیشتر نیازمند جستجو و دقت باشد، زیباتر وشگفت‌انگیزترمی‌شود ولی‌استعاره برعکس آن است و باید وجه شبه وهمانندی آن سخت روشن و آشکار باشد تا بگونهٔ لغز و معما در نیاید و هر استعاره‌ای صلاحیت آن‌را دارد که به‌صورت تشبیه بیان شود ولی هر تشبیهی نمی‌تواند به‌گونهٔ استعاره بیان شود[2].

درادب عرب، نمونه‌های بسیاری ازنقد ادیبان و شاعران دربارهٔ استعاره‌ها و مرز زیبایی وزشتی‌آنها وجود داردکه یادآوری آن‌نمونه‌ها با بحث ما چندان سازگار نیست[3] و از ناقدان معاصر اروپا، مك‌لیش در کتاب شعر و تجربه، به‌نقد و بررسی دربارهٔ استعاره‌های کلیشه‌ای و به‌تعبیرخودش استعاره‌های مرده و نیم‌مرده می‌پردازد ومی‌گوید: ناگزیر باید، همان سخنی راکه در باب رمزها یادآور شدیم دراینجا تکرارکنم که من دربارهٔ استعاره در شعر سخن می‌گویم چرا که استعاره بیرون از شعر نیز وجود دارد استعاره‌ها جانورانی اهلی هستند که در هر نوع استعمالی‌ازاستعمالات کلمات وجوددارند وبه‌خصوص‌درگفتارعادی، ولی فرقش‌اینست‌که استعاره‌ها درگفتارعادی ـ چنانکه در بیشترنثرها ـ نیم‌ـ

---

۱) عبدالقاهر جرجانی، اسرارالبلاغه، ۱۳۰.
۲) بدوی طبانه، البیان، ۱۶۰.
۳) برای تفصیل‌بیشتررجوع شود به علم‌البیان، ۱۶۰ تا۱۷۲ و النقدالمنهجی ۹۲ و ۱۰۲ و رجوع شود به‌نقدی که ثعالبی در یتیمةالدهر ج۱/۱۴۶ از استعاره‌های متنبی می‌کند.

مرده‌اندبه‌حدی‌که نزدیك‌است‌گم‌ومخفی بمانند، مثل‌گربه‌های خاکستری در شب. به‌گونهٔ کلیشه‌ها در می‌آیند وبه‌طور قطع بسیاری ازپست‌ترین کلیشه‌های موجود در زبان که از همه بدبخت‌ترند، استعاره‌های نیم‌مرده‌اند که از نشان دادن هر گونه رابطه‌ای باز مانده‌اند[1].

از موارد نقد استعاره درادب فارسی چند نمونه می‌توان جست‌که بسیار اندك وبی‌ارزش‌است ازقبیل چندنکته‌ای‌که غضایری در باب‌بعضی از استعاره‌های عنصری در قصیدهٔ خودش یاد کرده[2] یا آنچه بعضی از متأخرین، در تذکره‌های خود آورده‌اند که از نوعی دقت در ساختمان استعاره‌های بعضی شاعران و ارزش آن سخن می‌گوید مانند آنچه واله داغستانی در نقد شعر حزین لاهیجی آورده[3] و بعضی از تذکره نویسان‌در نقد استعاره‌های بیدل و ناصر علی متذکر شده‌اند.

---

1) *Poetry and Experience*, P. 80.

۲) گنج بازیافته: غضایری و اشعار او ۲۲ و دیوان عنصری ۱۷۸.

۳) حزین لاهیجی، زندگی و زیباترین غزلهای او، ۴۵ و ۴۸.

صور خیال در مباحث بدیع

آنچه حوزهٔ عمومی‌خیال شاعرانه‌را تشکیل می‌دهد، همان‌مباحث اصلی و گسترده‌ای‌است‌که در زمینهٔ چهار بحث مجاز واستعاره وتشبیه و کنایه ودگرگونیها و شاخه‌های هرکدام وجوددارد اما درمیان مباحث علم بدیع، چند بحث را می‌توان بر آن مباحث افزود و دایرهٔ اصطلاح «صورت‌های خیال» و تا حدی ایماژ را بدینگونه گسترش بیشتری داد. زیرا در این صورت‌ها نیز عنصر خیال و نیروی تخیل شاعرانه است که ادای معانی را از حالت عادی بیان به‌گونه‌های مختلف درمی‌آورد، اگر چه بعضی از این صورت‌ها ممکن است با تعقل و دقت در حوزهٔ همان چهار موضوع پیشین قرار گیرد اما از آنجا که در مباحث بدیع به طور جداگانه‌مورد بحث قرار گرفته ومی‌تواند شکلهای‌مختلف خیال شاعرانه را نشان دهد به‌طور جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مهمترین عنصری که در این باب باید از او سخن گفت «اغراق»

است با تقسیم‌بندیهای گوناگونی که‌می‌توان برای آن قائل شد.چنانکه در مباحث آینده خواهیم دید نقش اغراق در بعضی از ادوار شعر فارسی و نیز در بعضی از انواع ادبی، مهمترین نقش به‌شمار می‌رود و از این روی می‌تواند در کنار آن چهار عنصر قبلی که در بارهٔ آنها بحث شد قرار گیرد.

از عنصر اغراق‌که بگذریم چند صنعت از صنایع بدیع را که‌اهل بدیع در قلمرو صنایع معنوی گنجانده‌اند، نیز می‌توان داخل در صورتهای خیال دانست البته با توسعهٔ بیشتر در دایرهٔ مفهومی خیال و نزدیك شدن آن با تخیل. ازاین‌گونه صنایع می‌توان ایهام وحسن‌تخلص و استطراد والتفات و تجاهل‌العارف را نام برد که در زمینهٔ کلی یك قصیده یا یك شعر می‌تواند شاخه‌ای ازصورخیال به‌شمار آید و در محور عمودی شعر از عناصری است که زیبایی بیان و کمال هنری شعر را، در حوزهٔ معانی وقلمروتخیل، استوارمی‌دارد، همانگونه که اغراق وعناصر چهارگانهٔ تشبیه واستعاره و کنایه ومجاز خیالهایی هستند که درجهت افقی شعر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

برای روشن‌شدن‌موضوع ناگزیرباید توضیح بیشتری داده شود.در مطالعهٔ شعر قدیم‌فارسی وشعرقدیم‌عرب‌درتمام ادوار تا دورهٔ معاصردیده می‌شودکه‌بیشترکوشش سرایندگان وشاعران متوجه محورافقی شعر بوده وبه‌تازه‌جویی در همین محوربسنده‌کرده‌اند واز این‌روی طرح عمومی‌یك قصیده و حتی یك داستان مفصل‌اغلب دریك قالب خاص و ثابت جریان می‌یابد. از وصف بهار یا زاری از هجر و یا خاطرهٔ وصلی آغاز می‌شود و به‌مدح یا موضوع دیگری‌که در همین حدود است پایان می‌یابد،حتی راه گریز از مقدمه به نتیجه نیز بسیار محدود و کلیشه‌وار شده به‌حدی

که اگر شاعری بتواند این محدودهٔ قالب قدیمی را درهم شکند وگریز-گاه دیگری بجوید این کوشش او هنری است جداگانه و به‌عنوان حسن تخلص وحسن‌ابتداء و حسن خروج در شمار صنایع بدیعی‌قرار می‌گیرد[1] و از همین‌مقوله است آن چند صنعت دیگر که پیش از این یاد کردیم.

از این روی در بحث از صور خیال شاعرانه، می‌توان به‌محور عمودی خیال، ویا بهتر است بگوییم تخیل‌شاعر، توجه داشت و درکنار بررسی و نقدی که از تخیل او در محور افقی ابیات می‌شود، می‌توان از تخیل او درمحور عمودی شعر، یعنی طرح و ساختمان یك قصیده یاشعر، سخن گفت و این یکی ازعمده‌ترین مباحث نقدشعر فارسی است که‌مطلقاً مورد توجه قرار نگرفته است ودرهمین‌بحث می‌توان از مسألهٔ هماهنگی یا عدم هماهنگی اجزای شعر نسبت به‌یکدیگر سخن گفت و بررسی کرد که شاعر و سراینده تا چه حدی توانسته میان خیالهای‌گوناگون،تناسب و هم‌آهنگی را رعایت کند و در کار هنری خود چه مقدار از نقش‌های مختلف صور خیال و موارد استفاده از آنها آگاه بوده است، مثلاً در یك شعر حماسی باید توجه داشت که کدام یك از صور خیال، بیشتر می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد آیا استعاره‌های پی‌درپی تناسبی با ساختمان شعری اودارد یا نه واگر چنین‌است آیا تصویری که از مجموع این استعاره‌ها حاصل‌می‌شود برای القاء مقصود اوکافی است یا نه. واین نکته‌ایست که در بررسی‌شعر فردوسی و اسدی ـ که دو تن حماسه‌سرای بزرگ تاریخ‌ادب فارسی به‌شمار می‌روند ـ به خوبی روشن است و یکی ازرازهای توفیق فردوسی‌همین توجه ودقت بلاغی او در نقشهای‌مختلف هر یك از صور خیال است که هر کدام را به‌جای خود به‌کار می‌برد،در گزارش یك حملهٔ دلیرانه و پرخاش قهرمانی، جای آوردن استعاره‌های

---

۱) ابن رشیق قیروانی، العمده، ج ۱/۲۳۲ و ۲۳۴.

انتزاعی و لطیفی که درك زیبایی وتناسب آنهابه‌مقداری تأمل و اندیشه نیازمنداست نیست‌بلکه‌بیشتر می‌توان از بزرگ‌کردن، و اگرازاصطلاح عکاسان امروز مدد بگیریم از آگراندیسمان کردن موضوع، در صورت بیان مادی کمك گرفت.و در مباحث آینده این نکته به‌تفصیل مورد بررسی قرار خواهد گرفت. همچنین در این موضوع، یعنی بررسی محور عمودی شعر، از هماهنگی‌های دیگر این صورخیال با یکدیگر باید سخن گفت و بررسی کرد که در این محور عمودی آیا تضادی میان اجزای خیال با یکدیگر وجود نداردکه تصویرها یکدیگر رانفی کنند چنانکه‌در آثار قدما گاه می‌توان نشانه‌هایی از این نفی‌کردن تصویرها یکدیگر را، جست چنانکه در شعر معزی و امثال او خواهیم دید.

و نباید فراموش کرد که یکی از علل محدودیت شعر قدما همین عدم توجه به‌محور عمودی شعر است و بیشتر فساد کار ایشان از آنجا آغاز می‌شود که سنت خاص متقدمان خود را ـ که شاید در حوزهٔاصلی کار آنها تا حدی زیبایی و اصالت داشته ـ به‌عنوان یك بنیاد استوار و غیر قابل تغییر پذیرفته‌اند و ایرانیان در این راه دنباله‌رو کار شاعران عرب‌اند اگرچه از آراءآنها درکتابها نشانی بر جای نمانده اما بی‌گمان به شیوهٔ شاعران عرب نظر داشته‌اند و چنانکه می‌دانیم در میان ناقدان و ادیبان عرب، از قرن سوم به‌تفصیل موضوع محور عمودی شعرمورد نظر بوده و کار شاعر را از پیش تعیین کرده بودند و در سرودن شعر توجه بدان را امری الزامی وقطعی به‌حساب می‌آوردند چنانکه درکتاب عیارالشعر ابن‌طباطبا می‌خوانیم:

«چون شاعر بخواهد قصیده‌ای بنیاد نهد، باید آن معنی را که می‌خواهد قصیده بر آن استوار شود، در ذهن خویش‌به‌طور منثور، حاضر

کند و الفاظی که مناسب‌آن باشد در نظر آورد و نیز قوافی مناسب آن را و همچنین وزنی را که گفتن آن سخن در آن روان باشد چون بیتی بگوید کـه معنی مقصود در آن بـاشد، آن بیت را ثبت کند و اندیشهٔ خـود را در قافیه‌ها به‌کار وادارد که هر قافیه چـه‌گونه معنایـی را مقتضی است، بی‌آنکه ابیات را مرتب کند و بی‌آنکه فنون سخن را در آن رعایت کند هر بیت را که گفت بادداشت کند، اگر چه نسبت‌به ماقبل آن تفاوت داشته باشد. چون معانی‌کامل گشت و ابیات فـزونی گرفت، با ابیاتی دیگر ـ که مایهٔ نظم و پیوند آن پراکنده‌ها باشد ـ آنها را به‌یکدیگر پیوند دهد. وبعد الفاظ‌آن‌را بسنجد وکلمات غیر مناسب را به کلمات مناسب بدل کند»[1] و شاید پذیرفتن همین راه ورسم به‌عنوان اسلوب کار شاعری بوده که باعث شده، سرایندگان از قرن پنجم به بعد بیشتر کوشش خود را صـرف ایجاد ارتباط‌های تازه میان همان عناصـر تشبیت شده در شعر پیشینیانشان کرده‌اند و تصرف در حوزهٔ عناصرخیال را روا نمی‌داشته‌اند و بیشتر هنر را در ایجاد ارتباط تازه، میان همان عناصر قبلی، می‌دانسته‌اند و در این خصـــوص می‌توان تأثیر کتابهای بلاغت و مباحث مدرسی را بـررسی کـرد و نشان داد کـه به‌علت نشر کتابهای بلاغت وتحقیق‌های دقیق و نکته‌یابیهای عجیب در خصـوص ایجاد ارتباط میان چند عنصر محدود و فرض کردن صورتهاییکه ممکن نیست .هیچ‌گاه جـز از راه فـرض و تصور منطقی در قلمرو خیال و بیان شاعرانه قـرار گیرد، این سرایندگان هنـر را بیشتر در همین جستجوی ارتباطهای دقیق‌تر در شعر می‌دانسته‌اند نه کشف حوزه‌های تازهٔ معنی‌و ثبت لحظه‌های حسی جدیدی‌که هر روز در زندگی مشاهده می‌شود.

---

۱) ابن طباطبا، عیارالشعر، ۵.

البته ثبات نظم زندگی و عدم دگرگونی در طرز تفکر قدما خود امری است که درین باب نباید فراموش کرد. اما جدول‌بندی امکانات در مورد صور بیان خود یکی از عوامل اصلی این محدودیت بوده است بخصوص که کوشش ادیبان و علمای بلاغت همواره در این بوده که صور خیال شاعرانه را به‌طور مجرد مورد بررسی قراردهند چنانکه کروچه می‌گوید: همهٔ این فنون که استادان معانی و بیان به‌خطا آنها را به طرز مجرد مورد تحقیق قرار می‌دهند و به‌این ترتیب به‌شکل خارجی و عرضی و تصنعی در می‌آورند همه مترادف صورت هنری هستند که در همان حین که به چیزی شکل فردی می‌دهد فردیت را قرین کلیت‌نموده و به مجرد این عمل صورت کلی به‌آن می‌بخشد[1].

یك نکته در باب‌حوزهٔ مباحث صور خیال در بلاغت اسلامی‌قابل بررسی‌است وتا کنون‌کسی به‌تحقیق دربارهٔ آن نپرداخته و آن موضوع تأثیر زمینهٔ امکانات بیان در قرآن است که همیشه مورد توجه ناقدان‌و اهل‌بلاغت بوده و بیشترکوشش خود را در گسترش و تحلیل همان صور به کار می‌برده‌اند، بی‌گمان اگر در قرآن کریم، گونه‌های دیگری از صور بیان وجود می‌داشت، حوزهٔ‌تحقیقات علمای بلاغت گسترش‌بیشتری می‌یافت و راههای دیگری برای بیان معانی وادای صور ذهنی در ادب و بلاغت مطرح می‌شد و بی‌گمان به‌شعر نیز سرایت می‌کرد.

---

۱) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۲۳۳.

اغراق و مبالغه

قدیم‌ترین جایی که در کتب بلاغت اسلامی بحثی از اغراق شده کتاب البدیع ابن‌معتز است که از آن به عنوان الافراط فی‌الصفة[1] نام می‌برد و ارسطو در خطابه از افراط سخن گفته و نمونه‌ای که می‌آورد نشان می‌دهد که مقصود اوهمان چیزی است که دربلاغت اسلامی به‌عنوان اغراق یا غلو و مبالغه معرفی شده، و می‌گوید از افراط‌هایی که برای تعظیم آورده می‌شود، با اینکه می‌دانیم گوینده‌اش دروغ می‌گوید، آنجاست که می‌گویند:

«اگرهم‌وزن این زن‌زرناب به‌من بدهی با او ازدواج‌نخواهم کرد»

و ارسطو توضیح می‌دهد که این گفتار نه از مقولهٔ امثال است نه‌ازباب تشبیهات بلکه اکاذیبی است آشکارا[2].

صاحب نقدالنثر تصرف و مبالغه را در شعر مورد ستایش قرار

---

۱) عبدالله بن‌معتز، البدیع، ۱۱۶.

۲) به‌نقل خفاجی، در حاشیهٔ الایضاح، ج ۶۵/۶.

می‌دهد که ارسطو گفته کذب آن بیشتراز صدقش‌می‌باشد[1] وگویا ناظر به‌ضد منطق بودن شعر است چنانکه بسیاری از ناقدان متأخر هم بدان توجه کرده‌اند[2].

بر روی هم عقاید ارسطو در باب مبالغه چیزی است که در نظر علمای بلاغت اسلامی اثر مستقیم داشته است[3].

البته بعضی از اهل ادب مبالغه را نپسندیده‌اند و آن را ازمقولهٔ هنر ندانسته‌اند[4] ولی بسیاری مبالغه را در قلمرو هنر شاعری قرار داده‌اند وبه‌تفصیل ازآن بحث‌کرده‌اند و صاحب سرالفصاحه درقرن‌پنجم مبالغه و غلو را مورد ستایش قرار داده است و می‌گوید: اما مبالغه در معنی‌و غلو،مردمان را در این باب اختلاف است؛ بعضی آنرا ستوده‌اند و بعضی‌نکوهش کرده‌اند؛ بعضی آن را برگزیده‌اند و گفته‌اندزیباترین شعرها دروغ‌ترین آنهاست... واین راه‌ورسم یونانیان است[5] درشعرشان، و بعضی مبالغه وغلوی را که به‌محال نزدیك شود خوش نمی‌دارند وآن را که به‌حقیقت و صحت نزدیك باشد می‌پسندند... و آنچه من برآنم، همان عقیدهٔ نخستین است‌که مبالغه و غلو را می‌ستود زیراکه بنیادشعر بر جواز و تمسح است[6] و در قرن هشتم صاحب‌الطراز به‌طور دقیقتری موضوع را موردبررسی قرار داده و می‌گوید: بدان که دانشمندان‌بیان را در باب مبالغه سه مذهب است و بحث است که آیا در شمار فنون بدیع قرار می‌گیرد یا نه؟ مذهب اول این است که مبالغه نه در شمار

---

۱) نقدالنثر، منسوب به قدامه، ۹۰.
۲) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۷۰.
۳) بلاغة ارسطو، ۱۵۸ به‌بعد و هنر شاعری۱۸۴.
۴) انوارالربیع، ۵۰۵.
۵) قیاس شود با سخن قدامة بن‌جعفر.
۶) سرالفصاحه، چاپ عبدالمتعال صعیدی، مصر ۱۹۵۳ صفحهٔ ۳۱۹.

زیبایی های کلام است و نه از فضایل آن و دلیل ایشان این است که بهترین سخن‌ها سخنی است که بر منهاج صدق باشد بی هیچ افراط و تفریطی و مبالغه ازین بیرون نیست و بعضی گفته‌اند مبالغه را کسانی که از اسالیب عادی عاجزند به‌کار می‌برند تا از رهگذر تهویلی که در مبالغه وجود دارد، کودنی و درماندگی خویش را جبران کنند. مذهب دوم درست‌نقطهٔ مقابل‌این عقیده است ومی‌گوید: مبالغه‌یکی‌ازبزرگترین مقاصد بلاغت است و به‌خاطر آنست‌که در معانی‌شعری زیبایی به‌وجود می‌آید و دلیل ایشان این است که زیباترین شعرها دروغ‌ترین آنهاست و بدینگونه است که می‌بینی، هر گاه کلامی از آن خالی باشد رکیك‌و اندك پایه است وچون به‌اغراق و مبالغه آمیخته شود فصاحت آن‌آشکار می‌شود و رونق و زیبایی و روشنی می‌گیرد. مذهب سوم حد میانگین این دو مذهب است و معتقد است‌که اگر مبالغه در جهت اعتدال‌به‌صدق جریان یابد زیباست و اگر در جهت غلو و اغراق باشد زشت است[1].

مؤلف الطراز بعد از نقل این آراء به‌تفصیل نظر خویش را در ستایش مبالغه واهمیت‌آن یاد می‌کند و خود نیز طرفدار اعتدال‌است[2].

خواجه در اساس الاقتباس از اغراق به‌خرافات تعبیر می‌کند و می‌گوید: آنچه مشتمل بر عدول از ممکنات به‌محال، آن را خرافات خوانند و باشد که مستملح‌تر شمرند و بدین سبب گفته‌اند: اَحْسَنُ‌الشِعْرِ اَکْذَبُهُ[3] و منطقیان اسلامی‌گاه بدین نکته توجه داشته‌اند ودر تعریف‌شعر گفته‌اند: صناعتی است که بعضی حکیمان دربارهٔ آن گفته‌اند: هر چیز

---

۱) الطراز، ج ۱/۱۱۷ – ۱۱۹.
۲) همان، ۱۱۹.
۳) اساس‌الاقتباس، ۵۹۴.

را صدق آراسته می کند مگر سخن چین وشاعر را که صدق عیب آندوست!

شاید یکی از دقیق ترین تعریف های مبالغه، تعریفی باشد که خطیب قزوینی در ایضاح آورده و می گوید: مبالغه آنست که در مورد صفتی حدی از شدت و ضعف آورده شود که محال باشد یا بعید تا چنان گمان نرود که آن صفت را در شدت و ضعف نهایتی هست و این امر در سه شکل تبلیغ و اغراق و غلو منحصر است زیرا صفتی که ادعا شده یاممکن است یا نه. اگر ممکن نباشد غلو است و اگر ممکن باشد یا امکان آن به طور عادی است یا نه. اگر امکان به طور عادی باشد تبلیغ است وگرنه اغراق[۲].

رشید وطواط به عنوان الاغراق فی الصفة گوید: چنان باشد که در صفت چیزی مبالغت بسیار رود و به اقصی الغایه برسد... عامه گویند در نکوهش: «فلان هیچ کس است و چیزی کم!»[۳] همچنین صاحب ترجمان البلاغه با توضیح بیشتری نسبت به رشید وطواط گوید: الاغراق فی الصفة، پارسی وی در رفتن بود اندر صفت، چنان کی خرد اندرپذیرفتن وی بشمد و چنین گفته اند: الشِعرُ اَکْذَبُهُ اَعْذَبُهُ کی از شعر آنچ بدروغ تر با فروغ تر.[۴]

صاحب انوارالربیع که در حقیقت آخرین ادیبی است که با در نظر داشتن آراء پیشینیان خود به نگارش یکی از وسیع ترین کتابهای بدیع در ادبیات اسلامی پرداخته برای مبالغه واغراق و غلو سه بحث جداگانه

---

۱) ابن حزم اندلسی، التقریب لحدالمنطق والمدخل الیه، چاپ بیروت ۲۰۶.
۲) ایضاح، ج ۶۲/۶.
۳) حدایق السحر، چاپ اقبال، ۷۳.
۴) ترجمان البلاغه، چاپ احمد آتش، ۶۲.

مطرح کرده و از هر کدام تعریفی جداگانه بدست داده است و به‌طور خلاصه دربحث غلو می‌گوید: مبالغه فروتراز اغراق است و اغراق‌فروتر از غلو زیرا در مبالغه (صفت مورد ادعا) هم به‌عقل وهم به‌عادت امکان دارد و در اغراق عقلا ممکن است اما عادة ممکن نیست ولی در غلو محال است هم از نظر عقل وهم از نظر عادت[1] و ازتوضیحی که درباب غلو می‌دهد میزان پسند و سلیقهٔ او را ـ که خود نمایندهٔ دورهٔ کمال و به تعبیری انحطاط آراء بلاغی است ـ می‌توان دریافت، و نیز نفوذ مذهب و عقاید دینی را در قلمرو عقاید هنری بازشناخت، اومی‌گوید: غلو، اگر منتهی به‌کفر شود، زشت است و مردود و گرنه پذیرفته است و پذیرفته، چیزی است که از نظر زیبایی متفاوت است وزیباترین آن نوعی‌است که همراه با حرفی باشد که آن را به‌صحت نزدیك کنداز قبیل: «گویی» و «نزدیك شد که» و... حرف شرط و حروف تشبیه[2].

شاید یکی از دشوارترین مباحث زیباشناسی و هنر، رسیدگی به همین مسألهٔ اغراق و صورتهای زیبا و یا ناپسند آن باشد، مرزی که پیشینیان برای ارزیابی اغراق و غلو و مبالغه قائل شده‌اند مرز چندان دقیق و مشخصی نیست زیرا مبالغه گاه به‌علت آمیختگی با تشبیه و استعاره و یا یکی دیگر از صور خیال است که زیبا می‌شود وهمین‌عامل می‌تواند آن را زشت کند، یعنی به‌تناسب زیبایی و زشتی آن صورت خیال، می‌توان در بارهٔ اغراق ترکیب شده با آن، سخن‌گفت واین‌نکته را شاید مورد نظر قرار نداده باشند ولی در مثالهای قدما این دقت‌هست که اغلب اغراق یا غلو محض را در کتابهای خود آورده‌اند و نشانی‌از دیگر صور خیال در آنها نیست ولی در متأخرین گاهی این مایه دقت

---

۱) انوار الربیع، ۵۱۳.
۲) همان کتاب، همان صفحه.

دیده نمی‌شود و در مثالهای ایشان دوگونهٔ تصویر، یعنی خیال استعاری یا تشبیهی‌با خیال اغراق وغلوبه‌هم‌آمیخته به‌حدی‌که در بررسی‌زیبایی، آنها را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و بی‌مناسبت نیست اگر می‌بینیم بعضی از متأخران در بحث از اغراق پیوند آنرا با تشبیه و استعاره و مجاز مورد نظر قرار داده‌اند، یا ما امروزگفتهٔ ایشان را به‌این‌مفهوم‌در-می‌یابیم، چنانکه سید علیخان‌شیرازی ازمتأخرین نقل‌می‌کندکه‌گفته‌اند: فضل مبالغه قابل انکار نیست زیرا در قرآن کریم وجود دارد و جمیع ابواب تشبیه و استعاره و کنایه از همین باب در شمار است[1].

آنچه مسلم است اینست که پذیرفتن آراء قدما در باب ملاك زیبایی و زشتی و پذیرش و عدم پذیرش انواع مبالغه و اغراق، قابل قبول نیست زیرا بسیاری از اغراقها و غلوها به‌جای خود دارای زیبایی و لذت بخشی بسیاری است و اغراقهایی که درحد فروتری قرار دارد و به‌واقعیت نزدیکتر است، گاه، از زیبایی و لذت بخشی هنری، بی‌بهره یا کم بهره است، چنانکه ازتفاوت این دوبیت می‌توان‌دریافت:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

فردوسی

و:

دلاور زگفت پدر چون هژبر
یکی‌نعره‌زدکاب خون‌شددرابر

اسدی طوسی

بنابراین می‌توان‌برای‌رسیدگی به‌مرزهای زیبایی‌وزشتی وپذیرفتن

---

۱) انوارالربیع، ۵۰۷.

و نپذیرفتن اغراق وغلو، راه‌های دیگری را جستجوکرد. برروی هم در مورد اغراق یك نکته را نباید فراموش‌کرد که اغراق چیزی است مانند قارچ‌که درکنار هریك از انواع‌خیال می‌رویدگاه زیباوگاه مایهٔ انحطاط. تاریخ تحول شعرفارسی نشان می‌دهدکه هرحرکت شعری، درهرحوزه‌ای، همیشه در دوران‌انحطاط بانوعی اغراق همراه بوده است، اما همانگونه که یادکردیم همهٔ انواع‌اغراق زشت ومایهٔ انحطاط نیست وقتی در دست افرادکم‌استعداد قرارگرفت ونابجا، در زمینه‌هایی‌که حوزهٔ اصلی اغراق نیستند، مورد استفاده‌قرارگرفت سبب انحطاط می‌شود. شبلی‌نعمانی در باب سبب‌پیدایش‌اغراق درآثار متأخران‌گوید: چون‌شاعرطبیعی‌احساسش نسبت به‌احساس دیگرمردم قوی‌تر است لذا همه‌چیز در او تأثیر بیشتری دارد و بعد همین اثر را او در شعر خویش به ما نشان می‌دهد و دیگران که شاعر نیستند، اینها برای ایشان مبالغه به نظر می‌رسد کسانی هم‌که شاعر نیستند می‌کوشند باتصنع ازحدود اصلی‌کار خارج‌شوند[1] و درجای دیگر می‌گوید: قدما تا حد مشروعی که گفتم مبالغه می‌کردند، لکن متأخران‌که طبیعتاً شاعر نبودند خواسته‌اند احساس خود را قوی‌ترجلوه دهند و چون برای این کار مجرب و آزموده نبودند، لذا از حد مقتضی خارج شدند تا این حد که هر قدر عدم امکان و محال بودن دعاوی و اظهاراتشان بیشتر می‌شد خیال می‌کردند همانقدر مبالغه‌عالی‌تروقشنگ‌تر خواهد بود[2] و باز در جای دیگر می‌گوید: قوهٔ تخیل در مبالغه بیش از هر مورد، برای بی‌اعتدالی موقع پیدا می‌کند و معلوم است که در مبالغه اصلا حقیقت و واقعیتی شرط نیست... در صورتی که لطف‌تخیل در اینست که یك چیز محال را طوری ادا کند که در ظاهر ممکن باشد[3]

---

۱ و ۲) شبلی نعمانی، شعرالعجم، ج ۶۳/۲ و ۶۴.
۳) همان کتاب، ۳۵ تا ۳۶.

در مجموع،اغراق ارائهٔ یك‌تصویراست، تصویر در معنی‌وسیع‌تر از خیال وایماژ، یعنی بیان یك حالت یا یك‌وصف اگر چه از شیوهٔبیان منطقی برخوردار باشد یعنی ارائهٔ مستقیم حالت یا صفتی باشد، با این تفاوت که در اغراق‌آن صفت یا حالت، با تصرفی که ذهن گوینده‌انجام می‌دهد، ازوضع طبیعی‌و عادی که دارد تغییر می‌کند یا کوچکترمی‌شود یا بزرگتر. این‌تصرف ذهن درکوچك و بزرگ‌کردن تصویر امری‌است‌که آنها عامل در زیبایی و زشتی نیست بلکه گاهی علت زیبایی را می‌توان در زیبایی‌وتناسب‌عناصر اصلی جستجوکرد و گاه در حذف وافزایشی‌که بردست‌گوینده‌انجام می‌شود، ازاین روی‌نمی‌توان زیبایی وزشتی‌آنرا در حوزهٔ عقایدقدما محدودکرد. تنهاکسی‌که ازقدما، گویا، توجهی به این موضوع‌داشته‌قدامة‌بن‌جعفراست‌که درضمن‌بحث دقیقی‌می‌گوید:«اِنَّ‌الذی یُرادُبِه(یعنی‌غلو)هُوَالمُبالَغةُ وَالتَمْثیلُ‌لاحقیقةُ‌الشیء»[1] دکتر ابراهیم‌سلامه که دراین عبارت قدامه دقت‌کرده، توضیح کاملی در این باب می‌دهد و می‌گوید: قدامه در این عبارت مرزی برای غلو، قائل شده است وبطور عمومی و کلی با آن موافق نیست بلکه مقصود او اینست که مبالغه در تصویروتعبیرباشد، نه درحقیقت شیء وچنان است که گویی اوبدینگونه می‌خواهد میزان و معیاری برای سنجش مبالغه‌ها به‌دست دهد، و مبالغهٔ پذیرفته در بلاغت مبالغه‌ایست که در تمثیل وتصویر باشد و در رنگ‌آمیزی عبارت و فخامت آن ولی اگر همین مبالغه در محور حقیقت شیء باشد، زشت و نادلپذیر خواهد بود[2].

آنچه مسلم است این است که عنصر اغراق در کنار دیگر صور خیال، یکی از نیرومندترین عناصر القاء در اسلوب بیان هنری است و

---

۱) نقدالشعر، قدامه، ۲۲.

۲) بلاغة ارسطو بین‌العرب والیونان، ۱۶۲.

زمینهٔ کلی و عمومی بسیاری از شاهکارهای ادب فارسی، به خصوص شاهنامهٔ فردوسی، را تشکیل می‌دهد وچنانکه در بحث‌های آینده‌خواهیم دید، فردوسی با توجه به نقش عظیم اغراق در بیان‌حماسی توانسته در سطحی ازهنر قرارگیردکه دیگر شاعران، اگرچه به‌باریك وهم‌کوشیده‌اند و آثار خودرا سرشار از استعاره‌ها وتشبیهات وکنایات زیبا و دل‌انگیز کرده‌اند، هرگزنتوانسته‌اند خود را به‌پایگاه او نزدیك کنند. یك‌مقایسهٔ اجمالی میان اسدی وفردوسی و نظامی این نظررا به‌خوبی روشن خواهد کرد.

از مقایسهٔ شعر فارسی و عربی در زمینهٔ اغراق، می‌توان به این نتیجه رسید که شاعران فارسی زبان به اغراق بیشتر میل کرده‌اند و این اغراق‌ها در آغاز بیشتر در حوزهٔ مدایح درباری است و اندك اندك به مسایل دیگر کشیده می‌شود و سبب انحطاط شعر فارسی شده است و از دیرباز ادیبان و ناقدان دستور می‌داده‌اند که اگر ممدوح شاه بود هرچه می‌خواهی بگو و اگر از سوقه بود حد را رعایت کن[1]. در شعر عرب، ابن‌هانی‌اندلسی نمایندهٔ این نوع اغراقها درمدح است وبعضی ازناقدان معاصر[2] کوشیده‌اند این روحیه را حاصل شیعی بودن او بدانند و اینکه اساس عقاید شیعه برغلو است، اگر چنین باشد انتشارشیعه وعقایدشیعی را، در قلمرو زبان فارسی، شاید بتوان یکی از عوامل گسترش مبالغه و اغراق دانست.

---

۱) ابن رشیق، العمده، ج ۲، ۱۲۹.

۲) دکتر شوقی ضیف، الفن ومذاهبه فی‌الشعرالعربی، ۳۰۵.

کنایه

ادبیات و به‌ویژه شعر، شیوهٔ غیر مستقیم بیان و اندیشه است، گریز از منطق عادی گفتار است و از این روی در گزارش لحظه‌ها و اندیشه‌ها، مردان هنری، از صورت‌های گوناگون خیال و شیوهٔ ادای معانی به‌طریق غیر مستقیم استفاده می‌کنند. کنایه نیز یکی ازصورخیال در ادب و شعر هر زبانی است و از دیرباز اهل ادب و منتقدان به‌اهمیت کنایه و میزان تأثیرآن در اسلوب بیان توجه داشته‌اند. بعضی ازادیبان فرنگی مثل مالارمه عقیده دارند که اگر چیزی را به همان نام‌که هست، یعنی به نام اصلی خودش، بنامیم سه چهارم لذت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم زیراکوششی‌که ذهن برای ایجاد پیوند میان معانی‌وارتباط اجزای سازندهٔ خیال‌دارد، بدینگونه ازمیان می‌رود و آن لذت‌که‌حاصل جستجو است به‌صورت ناچیزی در می‌آید[1] مردمان عادی، جزدرمواردی خاص ـ که بیان ایشان نیز ممکن است رنگ هنری داشته باشد ـ هر

۱) زیات، دفاع عن‌البلاغه، ۱۳۲، به‌نقل بدوی طبانه در البیان ۱۷۶.

مفهومی را به‌همان‌گونه‌که در منطق عادی گفتارجریان دارد، ادامی‌کنند و از آن ابزارهایی که اهـل ادب و مردمان هنری در اختیار دارند، بی بهره‌اند و بدینگونـــه عامهٔ مردم، همیشه یك راه برای بیان معانی خود دارند، امااهل ادب، به‌میزان استعداد وتوانایی خود در خلق وآفرینش، می‌توانند راههای بسیاری داشته باشند ازاین رهگذر است که‌عبدالقاهر جرجانی در پاسخ پرسنده‌ای خیالی، که به او گفته است: بنابراین باید به‌تعمیه روی آورد و این خلاف عقیدهٔ عموم است‌که می‌گویند: «بهترین شیوهٔ‌گفتار آنست‌که معنایش به‌قلب و دل برسد، پیش از آنکه‌کلماتش به‌گوش» عبدالقاهرمی‌گوید منظورمن این مایه ازدشواری در ادای‌معانی نیست، بلکه تا حدی است که معنی به‌مانند مرواریدی باشد، درصدف. تا صدف را نشکافی آشکار نشود، یا به‌مانند دلبری پردگی‌که نااجازت و دستوری نداشته باشی‌حجاب ازچهره برنمی‌دارد و هر کسی راتوانایی شکستن صدف نیست اما تعقید از آن روی منافـی بلاغت است و زشت شمرده می‌شود که الفاظ و کلمات ترتیب و نظام درستی ندارند تاغرض اصلی را برسانند، و بدترین‌نوع تعقید، تعقیدی است‌که پس از تحمـل دشواری و رنج‌در حل آن، هیچ حاصلی برای خواننده یا شنونده نداشته باشد[1] و این مسألهٔ شکستن‌صدف تمثیل زیبایی است که قابل توجه‌است و هر بیان هنری و ارزنده‌ای نوعی‌کوشش‌برای شکستن این صدف را با خود همـراه دارد و لذت اصلـی هنگامی حاصل می‌شود که خواننده یا شنونده با شکستن آن صدف، مقصود و اندیشهٔ هنرمند را درمی‌یابد.

کنایه یکـی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلـوب هنری گفتار است. بسیاری از معانی را که اگر با منطق عادی گفتار ادا کنیم لذت بخش نیست و گاه مستهجن و زشت می‌نماید، از رهگذر کنایه می‌توان

---

۱) اسرارالبلاغه، ۱۲۳ به‌نقل بدوی طبانه ۱۷۵.

به اسلوبی دلکش و مؤثر بیان کرد. جای بسیاری از تعبیرات وکلمات زشت و حرام[1] را می‌توان از راه کنایه به کلمات و تعبیراتی داد که خواننده از شنیدن‌آنها هیچگونه امتناعی‌نداشته باشد و شاید سهم‌عمده در استعمال کنایات در همین حوزهٔ مفاهیمی باشد که بیان‌مستقیم عادی آنها مایهٔ تنفر خاطر است.

در تعریف کنایه سخنان بسیاری گفته شده است از جمله اینکه: کنایه دوری از تصریح به‌چیزی است، با آوردن مساوی آن چیز ازنظر ملازمت، تا شنونده به‌ملزوم آن منتقل شود[2]. ابن‌اثیر در المثل‌السائر گوید: کنایه هر کلمه‌ای است که دلالت برمعنایی کند که هم‌برحقیقت یتوان حمل کردو هم بر مجاز، با وصف جامعی که میان حقیقت ومجاز هست[3] و در مفتاح‌العلوم گوید: کنایه ترك تصریح به‌ذکر چیزی است و آوردن ملازم آن تا از آنچه در کلام آمده، به‌آنچه نیامده انتقال حاصل شود، چنانکه‌گویند بند شمشیر فلان، بلند است؛ یعنی قداو بلنداست[4].

متقدمین از علمای بلاغت حوزهٔ مفهومی کنایه را وسیعتر از متأخرین می‌دیده‌اند. از نظر ابوعبیده صاحب مجازالقرآن هر نوع عدم تصریحی ازمقولهٔ کنایه است؛حتی‌آوردن ضمیر(البته ضمیری‌که مرجع آن‌درکلام موجود نباشد، ازقبیل: «کُلُّ‌مَنْ عَلیهافان» که ضمیر علیها به زمین‌برمی‌گردد) نیزازصورتهای‌کنایه است‌واین بیشتر متوجه‌معنی لغوی و ریشهٔ اصلی کنایه است. در آثار قدما بیشتر عنوان کنایه را همراه با تعریض می‌بینیم از قبیل آنچه در کتاب‌البدیع و کتاب البیان‌والتبیین

---

۱) کتاب‌الصاحبی، احمدبن فارس، ۲۱۹.
۲) علوی، الطراز، ج ۳۶۱/۱.
۳) بدوی طبانه، البیان، ۱۷۷.
۴) همان کتاب، همان صفحه.

جاحظ والصناعتین دیده می‌شود[1].

مبرد انواع سه‌گانهٔ کنایه را بدینگونه توضیح می‌دهد: نوع اول تعمیه و تغطیه است و نوع دیگر را در چشم‌پوشی از لفظ پست وخسیس و انتخاب الفاظ‌بهتر می‌داند و نوع سوم را به‌عنوان تفخیم نشان می‌دهد و پیداست کـه تقسیم‌بندی او بیشتر ناظـر به نقشهایی است که کنایه ممکن است در کلام به‌عهده داشته باشد[2] و این تقسیم‌بندی او به‌مراحل بهتر از تقسیم‌بندیهایی است که اغلب قدما در باب صور خیال‌کرده‌اند و شبیه همین تقسیم‌بندی اوست آنچـه متأخران به‌عنوان اسباب کنایه نقل‌کرده‌اند[3] قابل توجه است‌که خواجهٔ طوسی نوعی از کنایه رااشتمال می‌خواند و می‌گوید: اشتمال: چنانکه چیزی فرا نمایند و چیزی دیگـر خواهند مثلا هزل نمایند وجد خواهند[4].

فرق میان کنایه و مجاز را در دو امر دانسته‌اند: نخست اینکـه کنایـه منافاتی با ارادهٔ حقیقت ندارد و هیچ مانعی نیـست از اینکـه در تعبیر طویلُ النجاد واقعاً منظور بلندی بند شمشیر باشد نه لازم آن، که بلندی قامت است.اما درمجازچنین نیست مثلادررَعَیْنَاالغَیْثَ نمی‌توانیم معنی حقیقی را بپذیریم زیرا باران قابل چرا و چریدن نیست و به‌همین جهت است که در مجاز همیشه قرینه‌ای وجـود دارد برای منع از ارادهٔ حقیقت بر عکس کنایه که درآن چنین چیزی وجود ندارد. دوم اینکه‌در کنایه مبنای گفتار بر انتقال از لازم به ملزوم است و در مجاز انتقال از

---

۱) بدوی طبانه، البیان، ۱۷۷.
۲) مبرد، الکامل، ۵/۲ و ۶.
۳) سید علیخان، انوارالربیع، ۵۸۹.
۴) خواجه نصیر طوسی، اساس‌الاقتباس، ۵۹۵.

ملزوم به‌لازم[1].

علمای بلاغت به جز دستهٔ کمی، از قبیل ابن‌خطیب رازی ـ به‌نقل علوی در الطراز ـ همگـی عقیده دارند که کنایه از قلمرو مجاز به‌شمار می‌رود‌از جمله ابن‌اثیر که کنایه را شاخه‌ای از استعاره می‌داند و درنظر او نسبت میان‌کنایه و استعاره نسبت خاص‌به‌عام است، یعنی‌هرکنایه‌ای استعاره است ولی هر استعاره‌ای کنایه نیست. تفاوت دیگری نیز دارند بدینگونه که در استعاره لفظ صراحت دارد ولی در کنایه تصریح نیست و کنایه از ظاهر لفظ عدول کردن است[2].

تقسیمات قدما از کنایه

دسته‌بندیهای مختلف در باب کنایه شده که چندان ارزش ادبی و هنری ندارد، یعنی توجه به‌آن تقسیمات هیچگونه توسعه‌ای در حوزهٔ امکانات خلق کنایه‌ها به‌وجود نمی‌آورد و اگـر دقت شود می‌بینیم در بعضی مـوارد مثالهایی که در کتابها آورده‌اند بسیار محدود و دور از مرزهای زیبایی و بیان هنری است از این روی به اختصار و اشارت از کنار بحث می‌گذریم.

یکی از تقسیمات تقسیمی است که به اعتبار مقصود شده، یعنی اینکه منظور از کنایه چیست. یا نفس موصوف مورد نظر است یا صفت او یا منظور این است که صفتی را در مورد موضوع اثبات کنیم. وهر کدام از این انواع را به‌نزدیك و دور تقسیم‌کرده‌اند.[3]

---

۱) سکاکی، مفتاح‌العلوم، ۲۱۳.
۲) بدوی طبانه، البیان، ۱۸۶.
۳) برای تفصیل رجوع شود به مفتاح‌العلوم ۲۱۴ و الطراز ۴۲۶/۱.

تقسیم‌بندی دیگر، تقسیمی است که ابن‌اثیر در الجامع‌الکبیر آورده و می‌گوید: کنایه بر دو نوع است، یکی آنکه استعمالش زشت است و آن در هنرنگارش مورد استفاده نیست، دیگر آنکه به‌کاربردنش زیباست و بر چهار نوع است:

الف ـ تمثیل: که تشبیه بر سبیل کنایه است بدینگونه که‌چون ارادهٔ اشارت به‌معنایی کنی، الفاظی به‌کاربری که دلالت برمعنایی‌دیگر داشته باشد ولی آن الفاظ و آن معنی دلالت برمعنایی داشته باشند که مقصودتست مثل‌اینکه می‌گوییم «فلان‌نَقِیُّ‌الثَّوْبِ» یعنی فلان پاکدامن است بدین قصد که از عیوب مبراست.

ب ـ ارداف: این نامی است که در آغاز، قدامةبن‌جعفر[1] آنرا به کار برده و ابن اثیر گوید: بیشتر دانشمندان ارداف را داخل در تمثیل دانسته‌اند ولی میان آنها تفاوت است و تمثیل، چنانکه گذشت، در موردی است که لفظی ـ که دلالت برمعنایی خاص دارد ـ با همان‌معنای اصلی در موردی به‌کار رود که مقصود دیگری رابرساند مانند پاکدامن. اما ارداف آنست که بخواهی معنایی را برسانی و بفهمانی ولی‌لفظی‌را که دلالت بر آن معنی داشته باشد ترك کنی و در کلام نیاوری بلکه چیزی رابیاوری که دلیل بر آن باشد مثل«طویلُ‌النّجاد» که منظوربلندی قامت است‌اماازبلندی‌قامت‌سخنی به‌میان نیامده است و ابن‌اثیر ارداف رادرپنج‌نوع‌به‌تفصیل موردبحث‌قرار داده‌که ازنظرانتقادی ارزش‌چندانی نداره.فقط حاصل ذهن دقیقی است‌که درهرموردی بیش‌ازآنکه به‌اهمیت وارزش موضوع توجه‌کند به تقسیمات و صورتهای ممکن آن توجه‌دارد و بی‌گمان این نوع ریزه‌کاریها و دقت نظرها، چیزی جز حاصل منطق ارسطویی و تقسیمات او در باب مسائل فکری، نیست. و از جهتی دیگر

---

۱) نقدالشعر، ۸۸.

آمیزش مسائل نحواست با مسائل بلاغت که در حوزهٔ زبان عرب ممکن است دارای نکته‌ها و فوایدی باشد[1].

ج ـ مجاورت: که از آوردن چیزی چشم پوشی کند و مجاور آن را نقل کند مثل شعر عنتره:

وَشَکَکْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثیابَهُ
لَیسَ الکریمُ علیٰ القَنا بِمُحَرَّمِ

که منظور از ثیاب (= جامه) نفس اوست.

د ـ نوع دیگری که هیچکدام از آنها نیست و ابن‌اثیر، نامی برای آن نیاورده و هیچ تعریفی هم از آن نکرده فقط مثالی آورده از قرآن و شعرهای ابونواس و نصیب و دانسته می‌شود که مقصود او صورتی است که مجموعه‌ای از خصوصیات چیزی را بیاورند بدون اینکه نام اصلی او برده شود مثل شعر ابونواس:

تَقُولُ التی مِنْ بیتِها خَفَّ مَحْمِلی
عَزیزٌ عَلینا اَنْ نَراکَ تَسیرُ

که «التی مِنْ بَیتِها خَفَّ مَحْمِلی» کنایه از زن است.

کنایه و تعریض

بیشتر متقدمان کنایه و تعریض را در کنار یکدیگر و به‌یك مفهوم نقل کرده‌اند، ولی بعضی کوشیده‌اند تا تفاوتی که میان آنها هست روشن

---

۱) ابن اثیر، الجامع الکبیر، ۱۶۰.

شود، از نخستین کسانی که به این نکته توجه کرده‌اند یکی ابن‌رشیق است[1] ودیگری ضیاءالدین ابن‌اثیراست که‌می‌گوید: بسیاری‌ازنویسندگان این فن‌میان تعریض و کنایه خلط کرده‌اند وتفاوت آنها را در نیافته‌اند ومثالهایی‌آورده‌اندکه بعضی مربوط به‌کنایه بوده و برای تعریض‌آورده شده و بعضی برعکس.

از نظر اوکنایه عبارت از این است‌که چیزی را، بدون استعمال لفظ موضوع له‌آن، یادکنیم ولی تعریض‌این است که چیزی را درکلام بیاوریم که بر چیزی که در کلام نیامده دلالت کند.

کنایه را به اعتبار وسایط و لوازم و سیاق به چهار دسته تقسیم کرده‌اند که یکی از آنها به‌نام تعریض خوانده شده است:

۱) تعریض ـ گفتن سخنی که از سیاق آن معنایی دیگر دانسته شود از قبیل اینکه به‌مردم آزار بگوییم: «المُسْلِمُ مَن سَلِمَ المُسْلِمُون مِنْ یَدِهِ‌وَلِسانِهِ.»

۲) تلویح ـ موردی که وسایط انتقال معنی بسیار باشد ازقبیل:

وَما یَكُ فِیَّ مِنْ عَیْبٍ فانّی
جَبانُ‌الكلبِ‌مَهزولُ‌الفَصیلِ

که اندیشه با وسایطی به‌مقصود اصلی می‌رسد.

۳) رمز ـ که وسایط کم باشد ولی معنی و مقصود اصلی‌پوشیده باشد از قبیل عریض الوساده (پهن بالش) به‌کنایه از کودنی و بلاهت.

۴) اشاره وایما ـ که هم وسایط کم باشد و هم مقصود واضح‌و آشکار از قبیل:

---

۱) «العمده» ج ۲۰۸/۱.

أَوَما رَأَيْتَ المَجْدَ أَلقىٰ رَحْلَهُ
فـي آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلِ

به‌کنایه از بخشندگی و بزرگواری.

تفاوت کنایه وتعریض را درسه موضوع دانسته‌اند: نخست‌اینکه کنایه از مقولهٔ مجاز است ولی تعریض، مجاز نیست زیرا تعریض را از طریق‌قرینه می‌توان دریافت پس پیوندی با لفظ ندارد، نه ازباب‌حقیقت و نه از باب مجاز. دوم اینکـه کنایه همانگـونه که در مفـرد استعمال می‌شود در مـرکب نیز وجـود دارد ولـی تعریض در مفرد نیست و مثال موردی‌که کنایه درکلمهٔ مفردباشد استعمال «اِنَّ‌هذا اَخی‌لَهُ‌تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً‌ولی‌نَعْجَةٌ‌واحِدَةٌ» است‌که نعجة‌کنایه از زن‌است وسوم اینکه دلالت کنایه از طریق لفظ است و بطـریق مجاز، ولی دلالت تعریض از جهت قرینه و اشاره است.

در خاتمهٔ این بحث یادآوری این نکته به‌جاست که قدما همواره به‌این نکته اشارت داشته‌اندکه کنایه‌رساتر از تصریح است[1] وعبدالقاهر جرجانی سخنی‌دارد که توضیحی است برای این عقیدهٔ علمای بلاغت.او می‌گوید: هنگامی که کنایه‌ای در سخن‌آورده شود، معنی این نیست‌که بر ذات‌آن چیز افزوده شده، بلکه مقصود این است‌که در اثبات وپایدار کردن آن چیز افزوده شده است، یعنی آن مفهوم را رساتر و مؤکدتر و شدیدتر بیان کرده‌ایم[2] از معاصران ما امین خولی درمقالهٔ «البلاغةوعلم النفس» طـرز کار علمای بلاغت را در این زمینه مورد نقد قـرار داده و می‌گوید اینان در این باره‌هیچ دلیلی‌عرضه نمی‌دارند جز اینکه‌می‌گویند

---

۱) تفتازانی، مطول، چاپ ترکیه ۱۲۶۰ صفحهٔ ۳۷۵.
۲) جرجانی، دلایل‌الاعجاز، ۵۸.

با نوعی استدلال همراه است[1].

کنایه از طبیعی‌ترین راههای بیان است که در گفتار عامهٔ مردم و امثال وحکم رایج درزبان ایشان فراوان می‌توان‌یافت‌وتقسیم‌بندیهای علمای بلاغت هیچ گاه نمی‌تواند جدولی برای حدود آن تعیین کند. جستجو در امثال و نکته‌های رایج درزبان‌مردم این موضوع را بخوبی روشن می‌کند و در شعر بخصوص در انواع هجو، کنایه، قوی‌ترین راه القاء معانی‌است، چنانکه درآثارمنجیك و دیگرهجوسرایان خواهیم دید.

---

۱) امین‌الخولی، مجلة‌کلیة الآداب بالجامعة المصریة، ج ۲/۱۹۳۵ صفحهٔ ۲۵۱.

تشخیص

Personification

یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء ودر عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند واز رهگذرنیروی تخیل خویش بدانها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است، و این مسئله ویژهٔ شعرنیست، در بسیاری از تعبیرات مردم عادی نیز می‌توان نشانه‌های این گونه تصرف در طبیعت و اشیاء را جستجو کرد. اما در هرکسی این استعداد، مرزی و حدی دارد. بسیاری از شاعران هستند که طبیعت را وصف می‌کنند اما کمتر کسانی از آنها می‌توانند، این وصف را با حرکت و حیات همراه کنند[1]. و به‌گفتهٔ کروچه طبیعت در برابر هنر ابله است و

---

۱) عباس محمود العقاد، ابن الرومی حیاته من شعره، ۲۸۲.

اگر انسان آن را به‌سخن درنیاورد گنگ است[1].

مسألهٔ شخصیت‌بخشیدن و حیات وجنبش دادن به اشیاء وعناصر طبیعت چیزی است که نمونه‌های آنرا درشعربسیاری از شاعران می‌توان یافت اما توانایی شاعران در این راه یکسان نیست.

بعضی از شاعران به مسألهٔ تشخیص personification بیش از دیگران پرداخته‌اند و این نکته سبب شده است که در شعر آنها وصف‌ها با حرکت و حیات بیشتری همراه باشد و از میان آنها که به این مسأله گرایش بیشتری داشته‌اند باید توجه داشت که بعضی توانسته‌اند بخوبی از عهدهٔ این کار برآیند و بعضی با اینکه در این راه کوشش بسیار کرده‌اند حاصل کارشان چندان دل‌انگیز نیست و درفصلهای آینده خواهیم دید که مسألهٔ تشخیص در شعر شاعران ایرانی تا چه حد موردنظر بوده و چه شاعرانی در این راه توفیق بیشتر یافته‌اند.

آنچه دراینجاقابل یادآوری‌است این‌است که‌مسألهٔ تشخیص‌چیزی است‌که در کتب نقد شعر وبلاغت فرنگی به‌عنوان فصلی‌جداگانه همیشه مورد تحقیق وبررسی قرارمی‌گیردواما درکتب‌ادب ما نشانی ازآن وجود ندارد و حتی نامی هم برای آن، دقیقاً نداریم وانتخاب عنوان تشخیص که معادلی‌است برای تعبیرفرنگی‌personification کاری‌است که بعضی از ناقدان معاصر عرب در کتابهای خود کرده‌اند و نگارنده بناگزیر آن را پذیرفت و در این کتاب جای جای‌آن را به‌کاربرد با اعتراف به‌اینکه در ادب و زبان ما تشخیص معنای دیگری هم دارد ناقدان اروپایی در تعریف آن می‌گویند بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان نیست[2] و یا: «بخشیدن صفات انسان وبه‌ویژه احساس‌انسانی به‌چیزهای

---

۱) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۱۰۸.

2) L.E.W. Smith: *A Short Course on Poetry*, P.64.

انتزاعی، اصطلاحات‌عام و موضوعات غیرانسان یا چیزهای زندهٔ دیگر[1]، و از آن در ادبیات اروپایی با عنوان personification و Vividness تعبیر می‌کنند.

از دیرباز، ارسطو به‌این مسأله توجه داشته و در خطابهٔ خود از آن به عنوان قراردادن اشیاء زیر چشم To set things before the eyes تعبیر می‌کند[2] و بعضی از مترجمان قدیمی خطابهٔ ارسطو آن را به‌عنوان یکی از صور مجاز و «نصب العین» خوانده‌اند[3] و تعبیر Vividness که به‌معنی مطلق زندگی بخشیدن به اشیاء است با آنچه ما به عنوان تشخیص از آن سخن می‌گوییم تناسب بیشتری دارد.

نکتهٔ قابل یادآوری این است که ارسطو در فن‌شعر از این مسأله سخن‌به‌میان‌نیاورده است، ولی در تلخیصی‌که ابن‌رشد از فن‌شعر ارسطو کرده و بیشتر به شرح و توضیح دربارهٔ معانی آن پرداخته و کوشیده برنمونه‌هایی از ادب عرب آن را تطبیق دهد در انواع تخییل می‌خوانیم که: «اما اشیاء غیر موجود، در صناعت مدیح، نام برای آنها نهاده نمی‌شود مگر اندك از قبیل اینکه «جود» را بگونهٔ‌شخصی قرارمی‌دهند و کارهایی برای او در نظر می‌گیرند ودرستایش‌او سخن بسیار[4]می‌گویند.»

در ادبیات فارسی و عربی اصطلاح خاص دربارهٔ آن نداریم، اما چنان نیست که ادیبان ما از آن غفلت داشته باشند.

اگردرکتب بلاغت و نقد شعردورهٔ اسلامی جستجو کنیم، خواهیم

---

1) J. T. Shipley: *Dictionary of World Literature*, P. 305.
2) Aristotle: *Rhetoric*, P. 403.
۳) ارسطو، خطابه، الترجمة العربية القديمة، ۲۱۶.
۴) ابن رشد، تلخیص فن‌الشعر، چاپ بدوی ۲۱۴.

دید که مسألهٔ تشخیص بطور مبهم و نامعینی گاه گاه مورد نظر علمای بلاغت بوده وهر کدام به‌عنوانی‌از آن سخن گفته‌اند. عبدالقاهرجرجانی در بحث از استعاره می‌گوید: دو نوع استعاره داریم؛ یك نوع به‌کار بردن کلمه‌ای است در مـــوردی غیر از مـورد اصلی آن از قبیل اینکه بگـویی شیری را دیدم و دیگر اینکه اسمی را از مـوضع اصلی آن بدر آوری و در جایی به‌کار ببری‌که دانسته نشود وچیزی بدان اشارت‌نکند از قبیل این شعر لبید:

و غداتِ ریحٍ قَدْکَشَفْتُ و قُرَّةٍ
اِذ اَصْبَحَتْ بیدِالشمالِ زمامُها

بدینگونه که برای «شمال» دستی قائل شده است[1] اما عبدالقاهـر به‌طور دقیق داخل در این بحث نمی‌شود و متأخران بهتر از او به تجزیه و تحلیل مـوضوع پرداخته‌اند از جملـه صاحب تلخیص‌المفتاح که در ضمن بحث از استعارهٔ بالکنایه وتخییلیه به‌طور دقیقتری‌موضوع‌رامورد نظر قرار داده و می‌گوید: «و گاه باشد که تشبیه در نفس مضمر می‌ماند و هیچ کدام از ارکان آن آورده نمی‌شود، مگر مشبه و یا آوردن یکی‌از خصایص مشبه، به‌موضوع تشبیه اشارت می‌شود و این تشبیه مضمر در نفس استعارهٔ مکنیه خـوانده می‌شود و اثبات آن «امـر مختص» را در اصطلاح‌استعارهٔ‌تخییلیه‌می‌گویند ومجموع این‌کاررا استعارهٔ‌بالکنایه»[2].

با اینکـه توضیحات عبدالقاهر و صاحب تلخیص و همهٔ علمای بلاغت به‌طوری است‌که ازقانونی کلی سخن می‌گوید اما اگربه‌شواهدی

---

۱) عبدالقاهر جرجانی، اسرارالبلاغة، چاپ ریتر ۳–۴۲.
۲) مطول، چاپ ترکیه، ۳۴۹.

که می‌آورند دقت کنیم به‌خوبی درمی‌یابیم که همه‌جا منظور از استعارهٔ بالکنایه یا مکنیه، همین مسألهٔ تشخیص است با این تفاوت که حوزهٔ تشخیص ازانسان به‌حیوان وسعت‌یافته و بهترین مثالی که همه‌جا تکرار می‌شود شعر ابوذؤیب هذلی است که در رثای فرزندان خویش گفته:

وَ اذا المَنیّةُ اَنْشَبَتْ اَظفارَها
اَلْفَیْتَ کُلّ تَمیمةٍ لاتَنْفَعُ[1]

و ضمن اینکه از رهگذر تشخیص مرگ را به‌گونهٔ جانوری‌درنده درآورده از چنگالهای آن سخن گفته است.

جستجو در کتابهای بلاغت این عقیدهٔ نگارنده را تأیید می‌کند که همواره مثالهای استعارهٔ مکنیه، مثالهایی است در حوزهٔ تشخیص. صاحب الطراز، موضوع تشخیص را به شکل دیگری مطرح می‌کند و می‌گوید: بر دو گونه است: حقیقیه و خیالیه، حقیقیه اینست که لفظ مستعار را به‌کار ببری و خیالیه و وهمیه این‌است که لفظی را که‌دلالت بر حقیقتی خیالی ـ که در وهم آن‌را مقدر می‌داری ـ دارد، به‌کاربری و بعد مستعارله را در پی آن بیاوری از قبیل: «واذا المنیة»[2] و علوی همه جا این‌گونه تصرف را تخییل می‌خواند[3].

دکتر شوقی‌ضیف ضمن بحثی که در این باب کرده می‌گوید: بهتر است این گونه تصویرها را از استعاره جدا کنیم و به‌شیوهٔ ارباب بلاغت مغرب زمین رفتار کنیم که آنرا تشخیص می‌خوانند و آن را از

۱) همان کتاب، همان صفحه.
۲) علوی، الطراز، ج ۲۳۲/۱.
۳) علوی، الطراز، ج ۲۳۲/۱ و مقایسه شود با نظر زمخشری که در باب تخییل، نقل کردیم.

مجاز جدا کرده‌اند و ارسطو آن را «نهادن اشیاء در زیر چشم» یعنی نیروی حرکت وحیات بخشیدن به‌اشیاء می‌خواند[1] ودر جای دیگرتوضیح می‌دهد که اینگونه تصویرها بیشتر بر اساس خلق و تجسم و نقل عناصر طبیعت است به‌عالمی که حرکت وحیات در آن هست وبااستعاره‌ای که اساس آن تشبیه است تفاوت دارد[2].

با اینکه در قرآن کریم نمونه‌هایی از این مسأله وجود دارد از قبیل «اویأتیهم عذابُ یومٍ عقیم» علمای بلاغت نخواسته‌اندآن را ازحوزهٔ اصطلاحی استعاره بیرون کنند چنانکه سید مرتضی در تلخیص البیان، ذیل همین آیه، می‌گوید: «این از زیباترین استعارات است زیرا عقیم زنی است که فرزند نزاید، مثل این است که خداوند آن روز را چنان وصف کرده که روز یا شبی دیگر در پی آن نیست»[3] و همچنین قدیمترین علمای بلاغت در نمونه‌هایی که از استعاره آورده‌اند یکی همین آیه‌است.[4]

همین عدم توجه دقیق علمای بلاغت اسلامی به‌مسألهٔ تشخیص سبب شده است که در مورد استعاره‌های بعضی شاعران به نکته‌گیریها و انتقادهای عجیب پرداخته‌اند از جمله نقدی که جرجانی در الوساطه‌در باب این سخن آورده که شاعر گفته:

فالغَیْثُ اَبْخَلُ مَنْ سَقیٰ

و او شاعررا مورد نقد قرارداده که این گفتار او با اصول دستور زبان عرب نمی‌خواند و کلمهٔ «من» در مورد ذوی‌العقول به‌کارمی‌رود و ابراز ذوی‌العقول نیست و به‌قول محمد مندور توجه نداشته که این‌کار

---

۱) شوقی ضیف، الفن و مذاهبه فی‌الشعر العربی، ۱۴۱.
۲) شوقی ضیف، البلاغة تطور و تاریخ، ۱۳۰.
۳) سید مرتضی، تلخیص البیان عن مجازات‌القرآن، چاپ بغداد، ۵۱۱.
۴) ابن معتز، کتاب‌البدیع، چاپ لندن، ۳.

نوعی تشخیص است[1] و یك‌تصرف هنری. و همچنین بسیاری ازانتقاداتی که بر شعر ابوتمام شده اغلب از عدم توجه به‌همین موضوع بوده است‌و ناقدان به‌این گونه تصویرهای اوبه‌دیدهٔ تشبیه یا استعاره نگریسته‌اند و گفته‌اند چرا اصول و قواعد این امور را رعایت نکرده است[2].

در زبان عربی به‌علتی خاص که در ضمیر مذکر و مؤنث تفاوت وجود دارد بعضی از شاعران خورشید را فقط از این باب که ضمیر مؤنث دارد به‌صورت زنی‌زیبا تشخیص بخشیده‌اند ولی‌این گونه تصویر با نوع اصیل آن متفاوت است[3].

قابل توجه است که مسألهٔ تشخیص در ادب فارسی، و به طور کلی در ادبیات همهٔ ملل، صورتهای گوناگون و بی‌شماری دارد که نمی‌توان به دسته‌بندی آن پرداخت، شاید کوتاهترین شکل آن، همان نوعی باشد که به عنوان استعارهٔ مکنیه قدما از آن یاد کرده‌اند و در تعبیرات رایج زبان از قبیل «دست روزگار» فراوان دیده می‌شود و نوع گستردهٔ آن اوصافی است که شاعران از طبیعت دارند از قبیل:

بر لشکر زمستان، نوروز نامدار
کرده‌ست رای تاختن و قصدکارزار
وینك بیامده‌ست به‌پنجاه روز پیش
جشن سده، طلایهٔ نوروز و نوبهار[4]

که جنبهٔ تفصیلی دارد و در سراسر این وصف، موضوع تشخیص

---

۱) محمد مندور، النقدالمنهجی عندالعرب، ۲۹۸.
۲) شوقی ضیف، البلاغة تطور و تاریخ، ۱۳۰.
۳) عباس محمود العقاد، ابن‌الرومی حیاته من‌شعره، ۲۹۰.
۴) دیوان منوچهری، چاپ دبیر سیاقی، ۲۹۰.

طبیعت درچهرهٔ انسان، جزء به‌جزء نمایش داده شده‌است و دربحث‌های آینده خواهیم دید که بعضی شاعران به‌صورتهای اجمالی تشخیص‌روی آورده‌اند وبعضی مانند منوچهری به صورتهای تفصیلی آن و این‌مسأله سیری طبیعی دارد و در اواخر دورهٔ مورد بحث ما، صورتهای اجمالی آن رواج بیشتری دارد:

رسوم فرخ تو«روی خرمی» افروخت
زفتح شامل تو «جان کافری» فرسود[1]

---

۱) دیوان مسعود سعد، چاپ پیروز، ۹۱.

کتب قدما در باب صور خیال

در باب صور خیال، در ادب عرب و نیز در ادب پارسی، به‌دو گونـه بحث شده است و بر روی هم نـوع کتابهایی که در این زمینه نوشته شده دارای دو خصـوصیت عمده است، نخست کتابهایی که در باب علم بیان وبدیع و به‌طور عام در حوزهٔ بلاغت نوشته شده است،دو دیگر کتابهایی که بحث از صور خیال را، بدانگونه که در کتب‌بلاغت مطرح می‌شود، به‌یك سوی نهاده‌اند وفقط به انتخاب و ارائهٔنمونه‌های شعری گویندگان، در زمینهٔ صورخیال پرداخته‌اند.

در نوع اول، شمارهٔ کتابهایی که به‌زبان عربی نوشته شده‌بسیار است یا اینکه بسیاری از آنچه نوشته شده از میان رفته و باقی نمانده‌و آنها که باقی مانده همگی به‌چاپ نرسیده باز هم شمارهٔ کتابهای چاپ شده چندان هست که به‌هیچ‌روی استقصای کامل آنها را نمی‌توان‌متعهد شد. معروف‌ترین کتابهایی که در ادب عرب راجع به‌مباحث صور خیال

وعلم بیان وبدیع‌نوشته شده است عبارتست از: البیان والتبیین‌جاحظ، که به طور پراکنده بسیاری از مباحث بلاغت را مطـرح کرده، و کتاب الکامل مبرد، که از جهاتی خاص در مباحث بلاغت ارزشهایی دارد، و پس از آنها کتاب‌البدیع ابن‌معتز و مجازالقرآن ابوعبید واسرارالبلاغة و دلایل‌الاعجاز عبدالقاهر جرجانی وسرالفصاحة ابن‌سنان خفاجی‌والعمدة ابن رشیق قیروانی والصناعتین ابوهلال عسکری و مفتاح‌العلوم سکاکی والمثل‌السائر ابن‌اثیروالجامع الکبیر او،والاقصی‌القریب تنوخی‌وایضاح خطیب قزوینی و مطـــول سعدالدین تفتازانـی که معروفترین کتابهای بلاغت عربی هستند.[1]

گذشته از کتابهایی‌که در باب اصول بلاغت تألیف شده،مباحث خیال رادر کتب نقد از قبیل نقدالشعر ونقدالنثر وعیارالشعر وکتابهایی که در باب نقد شعـــرای مختلف نوشته شده: از قبیل‌الموازنة بین ابی تمام والبحتری و کتاب‌الوساطة قاضی جرجانی‌وغیره نیز می‌توان‌یافت، همچنانکه در کتب خاص دربارهٔ اعجاز قرآن از قبیل اعجازالقـرآن باقلانی وبدیع‌القرآن‌ابن ابی‌الاصبع و رسائل رمانی و خطابی وعبدالقاهر در باب اعجازقرآن[2] و نیز تحقیقات زمخشری و در دوره‌های‌بعد درکتب خاص‌علم بدیع و شروحی که برقصاید بدیعی نوشته شده از قبیل‌قصیدهٔ صفی‌الدین حلی و قصیدهٔ ابن‌حجة و شرح او بر همان قصیده که‌به‌خزانة الادب معروف است و نظم البدیع سیوطی و آخرین و معروفترین قصاید

---

۱) برای تفصیل در باب کتب بلاغت عرب رجوع شود به: تعلیقات الایضاح از محمد عبدالمنعم خفاجـی ج ۲۵۵/۳ و در باب مختصرهایی که از مفتاح سکاکی شده و نیز شروح مطول ــ که کتاب درسی بلاغت در مدارس اسلامی بوده و هست ــ رجوع شود به‌همان کتاب، ج ۱۵۸/۶.

۲) رجوع شود به اثر القرآن فی‌تطورالنقد العربی، محمد زغلول سلام.

بدیعی، بدیعیهٔ سید علیخان شیرازی است که به‌نام انوارالربیع شهرت بسیار دارد و پس از او عبدالغنی نابلسی[1].

در تمام این کتابها می‌توان نکته‌های بسیار در باب صور خیال در شعر جست چنانکه در بحث از آراء قدما در باب صور خیال یادآور شدیم.

در دورهٔ معاصر محققانی به بررسی تاریخی موضوع بلاغت و مطالعه در دگرگونی آراء قدما در مباحث بیان، پرداخته‌اند و از تأثیر فرهنگهای مختلف به‌ویژه فرهنگ یونانی و مخصوصاً آراء ارسطو در تحول عقاید قدما درباب صور خیال ودیگر مباحث بیان‌و بلاغت، سخن گفته‌اند که قبل از هر کس باید از دکترطه حسین نویسندهٔهوشیار وناقد بزرگ عرب یاد کرد که برای نخستین بار مطالعه‌ای دقیق در باب تأثیرات خطابهٔ ارسطو در بلاغت عرب انجام داد[2] و پس از او ادیبان دیگر به جستجوی بیشتر در این باره پرداختند از قبیل کوششهای دکتر ابراهیم سلامه در مقدمهٔ ترجمهٔ خطابهٔ ارسطو و نیزدرکتاب بلاغةارسطو بین‌العرب والیونان و نیز کتاب‌النقدالمنهجی عندالعرب از دکتر محمد مندور و تاریخ النقدالعربی از دکتر محمد زغلول سلام و مقالات محمد خلف‌الله در مجلات ادبی مصر و کتاب البلاغة تطور و تاریخ از دکتر شوقی ضیف که یکی از جامعترین مباحث درزمینهٔ تاریخ بلاغت اسلامی است.

نوع دیگر کتابهایی است که در آنها بیشتر به ارائهٔ نمونه‌های صور خیال پرداخته شده و در میان اینها باید از کتاب التشبیهات ابن

---

۱) رجوع شود به البلاغة تطور و تاریخ، شوقی ضیف، ۳۵۸.

۲) رجوع شود به‌مقدمهٔ نقدالنثر منسوب به‌قدامةبن‌جعفر، به‌قلم طه حسین‌ترجمهٔ عبدالحمید العبادی.

ابی‌عون که کتابی است بسیار مهم در زمینهٔ دسته‌بندی تشبیهات شاعران عرب در موضوعات مختلف سخن گفت و دیوان‌المعانی ابوهلال‌عسکری که تصویرها و خیال‌های شاعرانهٔ مختلف شاعران عرب را دسته‌بندی کرده و نقل کرده است. درزمینه‌های محدودتری می‌توان ازکتاب‌فصول التماثیل ابن‌معتز یاد کرد که فقط تصویرهای مربوط به شراب را از شاعران مختلف گرد کرده ودر فصولی چند به‌خوانندگان ارائه می‌دهد، همچنین می‌توان در این زمینه از کتاب رصف‌اللآل فی وصف الهلال جلال‌الدین سیوطی یادکرد که مؤلف به‌گردآوری تشبیهات وتصویرهای مربوط به‌هلال پرداخته است و نیز کتاب من‌غاب عنه‌المطرب ثعالبی که مضامین مختلف و تشبیهات گوناگون شاعران را در ادب‌عرب گردآورده و در ضمن فصولی‌چند آنها را دسته‌بندی کرده است و اینگونه‌کوششها در اغلب کتب ادب عرب از قبیل محاضرات راغب والعمدهٔ ابن‌رشیق وحلبة‌الکمیت دیده می‌شود و در هر یك از کتب معتبر ادب از قبیل نهایة‌الارب نویری وغیره فصلهایی درباب جمع‌آوری‌صورخیال‌شاعران، به‌ویژه در باب طبیعت، می‌توان یافت.

در زبان فارسی، همچنانکه در زمینهٔ نقد و مباحث ادب کمتر کتاب نوشته‌اند، در این باب نیز کتاب بسیار کم است، قدیمترین کتاب مستقلی که در باب بلاغت و بحث ازصور خیال در زبان فارسی دردست داریم، کتاب ترجمان البلاغهٔ محمدبن عمر رادویانی است که سالیانی دراز بنام فرخی شهرت داشت و پس از آن کتاب حدایق‌السحر رشید وطواط است که بر اساس همان کتاب بنیاد شده است و در هر کدام از این دوکتاب نمونه‌هایی از تشبیهات و استعارات و مجازها و دیگرصور خیال شاعران فارسی زبان، آمده است و در دوره‌های بعد نویسندگانی

به‌تألیف کتب بلاغی، به‌خصوص در حوزهٔ بدیع ـ نه معانی و بیان ـ پرداخته‌اند و در هریك ازکتب ادبی‌که در باب شعر وشاعری نوشته‌شده، از قبیل‌المعجم، فصلی در صنایع بدیعی وجود دارد اما داخل شدن در جزئیات مباحث، به‌خصوص مباحث مربوط به‌علم بیان ـ که حوزهٔاصلی صور خیال است ـ در زبان فارسی کمتر نشانه‌ای دارد. پس از حدایق السحر باید از دقایق‌الشعر تألیف علی‌بن‌محمد معروف به تاج الحلاوی (قرن ۷ یا ۸) نام برد که کتابی در زمینهٔ بدیع و صنایع شعری نوشته است[۱].

در مجموع، این کتابها در برابر آنچه در ادب عرب در این باب نگاشته شده، به‌منزلهٔ فهرستهای کوچکی است و اغلب تحت‌تأثیردسته‌بندیها وتقسیمات ادیبان‌عرب است و همه‌شواهد با توجه به‌همان‌جداول ساخته شدهٔ دست ادیبان عرب، برگزیده شده ومؤلفان فارسی زبان هیچ کار تازه‌ای انجام نداده‌اند.

در فارسی، از نوع دوم‌کتابها ـ یعنی آنچه به‌گردآوری وتنظیم نمونه‌های صور خیال در شعر پرداخته باشد ـ کمترکتابی در دست‌داریم و جز یکی دوکتاب که از قرن هشتم به‌بعد در این باب نوشته‌اند،کتابی که ویژهٔ دسته بندی و گردآوری صور خیال باشد نداریم.

مهمترین کتابی که درین باب وجود دارد و البته با مشابهات‌آن در عربی تفاوت بسیار دارد کتاب انیس‌العشاق شرف‌الدین رامی است که تشبیهات و استعارات شاعران فارسی زبان را از میان اشعار مختلف استخراج کرده و بدون آوردن شعرها، در فصولی چند گرد کرده است. این‌کتاب که درنوزده باب و یك خاتمه تألیف شده فقط شامل استعاره‌ها

۱) تاج الحلاوی، دقایق‌الشعر، چاپ دانشگاه‌تهران، ۱۳۴۱.

وتشبیهاتی است که شاعران دربارهٔ اندامهای معشوق آفریده‌اند وفصول آن بدینگونه است: باب اول در صفت موی، باب دوم درصفت جبین، سوم: ابرو، چهارم: چشم، پنجم: مژگان، ششم: روی، هفتم: خط، هشتم: خال، نهم: لب، دهم: دندان، یازدهم: دهان، دوازدهم: زنخدان، سیزدهم: گردن، چهاردهم: بر، پانزدهم: ساعد، شانزدهم: انگشت، هفدهم: قد، هجدهم: میان، نوزدهم: ساق.

نمونهٔ یکی از ابواب آن چنین است: «باب اول در صفت موی. آنچه در کشور حسن سرآمد ملك جمال است، موی را گرفته‌اند، وفرق داخل اوست، و منقسم به سه نوع است: اول معقد و به پهلوی آن را شکن خوانند، چنان باشدکه موی اتراك‌که‌گره بندند و آن را به پارسی گله گویند چنانکه اثیرالدین اومانی فرموده است:

گردست من بدان‌گلهٔ عنبرین رسد
پایم فراز پایهٔ چرخ برین رسد

نوع دوم مجعد...»

مؤلف، پس از یاد کردن انواع سه‌گانهٔ موی، از نامهای آن در عربی و استعاره‌هایی که شاعران درباب آن آورده‌اند سخن می‌گوید و توضیح می‌دهدکه: «و آنچه‌تعلق به‌پارسی‌گویان دارد آنست که حقیقت شست زلف را از روی مجازصد اسم نهاده‌اند چنانکه:

سمن‌سا، بنفشه، سنبل، نامه‌گشای، مشکین، مشکین‌بوی، مشك رنك، مشك‌پاش: مشك‌بیز، مشك‌ریز، مشك‌آگین، عنبرفام، عنبرشکن، عنبرین، عنبرآگین، عنبرآسا، عنبربوی، عنبربار، عنبربیز، عنبرنسیم،

غالیه‌گون، غالیه‌رنگ، غالیه‌بوی، غالیه‌فام، ابر، گلپوش، سمن‌پوش، قمرپوش، شام، شام‌غریبان، شبستان، شب، شبرنگ، شب‌یلدا، شب‌دیجور، شب قدر، عمردراز، سایه، سایبان، پرده، چنگ، چین، ماچین، هندوستان، زنگبار، هندو، لالا، سیه‌کار، سیه‌دل، دل‌دزد، دلبند، دلبر، سرگردان، سرکش، سرگشته، سرکژ، سربه‌باد داده، سرانداز، سرافکنده، سرافراز، قفادار، رهزن، کمند، کمندافکن، کمندانداز، رشته، رسن، رسن‌تاب، رسن‌باز، چنبر، چنبری، دود، آتش‌پرست، خورشیدپرست، کافر، کافرکیش، زنار، چلیپا، چوگان، بند، زنجیر، شوریده، سودایی، دام، زاغ، پرشکن، خم‌اندرخم، بادپیمای، هوادار، پریشان، پریشان کار، آشفته، آشفته‌کار، تابدار، تار، مار، بیقرار، بهم برآمده، دراز، پیچ پیچ.

القصه بطولها حدیثی است دراز، ومرکبات این مفردات نامعدود است وبه‌خلاف این تشبیهات ظهیرالدین‌فاریابی، زلف را جادو، می‌خواند و درین تشبیه مخترع است چنانکه می‌گوید:

زلفت به‌جادویی ببرد هرکجا دلیست
وآنگه به‌چشم و ابروی نامهربان‌دهد

و این تشبیه‌به‌واسطهٔ آن درعقد صد اسم و صفت زلف ذکرنرفت که جمهور طایفه در استعمال این تشبیه متفق نیستند، برآن تقدیرکه هرگاه منظور سربتراشد یدبیضای موسی روشن وصد صفت شمت زلف ـ که سردفتر نوزده‌باب حسن و جمال است ـ در دیوان دلبری منسوخ گردد وتا کسی حقیقت این معنی استماع نکرده باشد معترض‌کنایت‌این لغت نگردد، چنانکه قائل گوید:

بـر فرق تو موسی یـد بیضا بنمود
تا عقد صد از نـوزده انداخته‌ای[1]

آوردن این مطالب، بیشتر برای آن‌بود که دانسته شود، شاعران در دوره‌های بعد، یعنی دوره‌ای که مؤلف کتاب درآن می‌زیسته ـ قرن هشتم هجری ـ نسبت به‌صـور خیال شاعران چه عقیدهٔ منجمد و قـالبی شگفتی داشته‌اند وحوزهٔ تصویرها را در موضوعات مختلف تا چه‌اندازه محدود و غیرقابل گسترش تصور می‌کرده‌اند.

از نوشتهٔ مؤلف چنین دانسته می‌شودکه شاعران حق ندارند بـر این صد صفت چیزی بیفزایند یا اگر تشبیهی را همه قبول نکردند، مثل جادو برای زلف، قابـل آوردن درآن جدول ثابت شده ازپیش، نیست وکار تشبیه و استعاره درشعر گویندگان، چندان محدود وتکراری است که‌اگرشاعری، تشبیهی برتشبیهات‌پیشینیان‌بیفزایدآنرامخترع‌می‌خوانند.

در زمینهٔ خاصی‌که این‌کتاب‌تألیف شده: در زبان پارسی، کتاب دیگـری سراغ نداریـم[2] ولی در فرهنگهـا، کـوششهایی بـرای آوردن استعاره‌های شاعران کم وبیش دیده می‌شود.

مهمترین فرهنگی که ازنظر مطـالعه در استعاره‌ها و تشبیهات و شیوهٔ تصرفات گویندگان پارسی زبان درمعانی شعری، قابل یـادآوری است ارمغان آصفی است. در این‌کتاب‌که بصورت ویژه‌ای تألیف شده مؤلف کوشیده است هریك از مفردات را با تـرکیباتی که ازنظر فعلی ـ وطبعاً بطور استعاری و مجـازی ـ دارد دسته‌بندی کند مثلا آرزو یـا

---

۱) انیس العشاق، چاپ اقبال آشتیانی، ۹ـ۵.
۲) رجوع شود به مقدمهٔ مرحوم اقبال آشتیانی بر انیس العشاق، چاپ‌تهران، ۱۳۲۵.

خواب یا رنك یاکلمهٔ دیگری را درعنوان قرار می‌دهد و افعالی که باآن ترکیب می‌شوند می‌آورد و درنتیجه استعاره‌هایی را که شاعران در این زمینه خلق کرده‌اند، تا حدی در این کتاب می‌توان مشاهده کرد وما در فصل تأثیر ردیف درصورخیال اشاراتی‌به‌خصوصیات این کتاب کرده‌ایم. و اینك برای توضیح بیشتر چند نمونه ازاستعاره‌هایی که با کلمهٔ رنگ بوجود آمده نقل می‌کنیم:

رنگ بالیدن:

به‌بوستان‌وفا درگل‌گل محمود
هنوز رنگ‌به‌بوی ایاز می‌بالد

ظهوری

رنگ برافشاندن:

خون گشته دلم رفت سراغش نتوان یافت
رنگی که برافشاند به باغش نتوان یافت

آرزو

رنگ بریدن:

برید از دل، جفایت، رنگهای آرزویم را
چو ماهی، درتنم، خون شدسفیداز زخم‌نشترها

ناصر علی

رنگ پریدن:

اگرچه نقش دیوارم، بظاهر، از گران خوابی
اگر رنگ از رخ گل می‌پرد بیدار می‌گردم

صائب

رنگ جستن:

در و دیوار بـوی گل گـرفت از جسمش رنگش
ز سیلابی کـز آن‌کو بگـذرد بوی گلاب آمد[1]

شوکت بخاری

رنگ جهیدن:

کـوچـهٔ حسن و محبت سر ز یك ره مـی‌کشد
رنـگ یـوسف‌گشته از روی زلیخـا مـی‌جهم

قاسم مشهدی

رنگ چیدن:

نافه از بوی مویت آکندند
رنگ‌رویت در ارغوان‌چیدند

ظهوری

رنگ ریختن:

ز یاران ستمگر از رخ‌من رنگ‌می‌ریزد
دل این شیشهٔ نازك ز نام سنگ‌می‌ریزد

صائب

رنگ شکستن:

ترسم که شکستی به‌گلستان تو آید
زان آه که رنگ‌گل خورشید شکستم

باقر کاشی

رنگ شکفتن:

تا رنگ‌گلی نشکفد از تابش خورشید
حـربا نکند میل که خورشید بـرآید

عرفی شیرازی

---

۱) ظ: آید.

رنگ نوشیدن:

اگر با رنگ نوشان صفا یك رنگ شد مردی
چنان باید که از خاطر دورنگی را برون آرد
خسرو دهلوی[1]

کتاب دیگری که از نظر مطالعه درصور خیال شاعران پارسی زبان‌وجستجو درنمونه‌های‌آن، بویژه ازنظرخیال‌های متأخرین‌واستعاره‌های ایشان قابل ملاحظه است وشاید آخرین کتاب دراین باره باشد، کتاب «فرهنك مترادفات» صاحب آنندراج است که نویسندهٔ آن معاصر ناصرالدینشاه بوده وکوشیده است مجموعه‌ای از استعاره‌ها وکنایات و مجازهای زبان شعری گویندگان پارسی زبان را گردآوری کند و ازاین نظرکتابی که فراهم آورده منبعی جامع بشمار می‌رود. وی به‌ترتیب حروف تهجی استعارات و مجازهایی را که درشعر فارسی تا روزگار او رواج داشته‌گردآورده است. درآغازیك‌کلمه ـ مثلا پیاله ـ را می‌آورد و سپس به‌نقل استعاره‌هایی که درباب آن وجود دارد می‌پردازد، آنگاه شواهد شعری را می‌آورد؛ برای نمونه: «پیاله، کشتی دریافشان، آب خشك، آب افسرده، آب منجمد، دریای لعل، ماه دو هفته، کوکب، هلال، گوش ماهی، مصباح..»[2]

در این کتاب لغات وکلمات‌که دلالت مستقیم و غیرهنری دارند نیز آمده و مترادفات هرکلمه‌ای در ذیل آن داده شده است اگرچه مترادفات را نیز به‌اعتباری باید درشمار مجازها و استعاره‌های زبان قرار داد.

کتابی‌که‌از نظر عنوان خاص درمورد استعاره‌هاومجازهای‌شاعران

---

۱) رجوع شود به ارمغان آصفی، ج ۱/۱۸۶–۱۹۲.
۲) فرهنگ مترادفات، چاپ تهران، ۱۳۴۶، صفحهٔ ۹۳.

تألیف شده و نظر مؤلف بیشتر انتخاب و گزینش استعاره‌های رایج در زبان شاعران دورهٔ اخیر (قرن هشتم تا دوازدهم) بوده است، مصطلحات الشعرا، است[1] که از این نظر قابل ملاحظه است و نمونه‌های بسیاری از استعاره‌های رایج درمیان شعرا و تشبیهات ایشان را در بر دارد. اما در این کتاب قسمت اعظم کوشش مؤلف صرف گردآوری تعبیرات عامیانه‌ای شده است که درشعر دورهٔ صفوی وبعد از آن رواج یافته است و از نظر وسعت مواد به‌پایهٔ مترادفات صاحب آنندراج نمی‌رسد شاید از نظر کنایات زبان، از همهٔ آن کتابهای پیشین غنی‌تر باشد.

برای مطالعه در صور خیال شاعران بویژه استعاراتی که کلیشه شده، درهریك ازفرهنگ‌های تألیف شده در زبان فارسی، بویژه تألیفات متأخران، همیشه نمونه‌هایی وجود دارد واین استعاره‌هاکه درآغاز از شعر یك گوینده برخاسته، اندك اندك بگونهٔ کلیشه درآمده و گویندگان بعدی استفادهٔ لغوی ازآن کرده‌اند مانند «مشرق گشادن زال‌زر» که‌نخستین باردرشعرخاقانی آمده ودرفرهنگهایی از قبیل برهان قاطع به‌عنوان لغت رایج زبان تلقی شده‌است.

---

۱) مصطلحات الشعراء ، تألیف امامقلی چگنی وارسته، چاپ هند.

محور عمودی ومحور افقی خیال

در ساختمان هرشعر بلند، خواه قصیده وخواه مثنوی یا مسمط، ذهن شاعر دوگونه خلق‌وابداع ویاکوشش‌هنری دارد، دریك سوی طرح کلی ومجموع اجزای سازندهٔ شعراست‌که چگونه بابکدیگر ترکیب‌یافته وساختمان‌کلی وشکل عمومی شعر را بوجود آورده است ودراین حوزه، خیال‌شاعرازمجموع تجربه‌ها ویادها وتأثرات خود در زمینه‌های‌مختلف ممکن است یاری بگیرد تا شکل اصلی وطرح‌کلی شعر که ما آنرا محور عمودی اثر هنری می‌خوانیم بوجود آید، بی‌گمان آفرینش وقدرت‌خیال شاعر در ایـن جهت، دارای همان اهمیتی است‌که در محور دیگر، یعنی محور افقی وتصویرهای‌کوچك بیان، یعنی تك‌تك ابیات.

ذهن شاعر، همانگونه‌که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان‌کلی شعر بوجود آورد،همچنان می‌کوشدکه اجزای بیان‌او ازخیالهای‌شاعرانه برخوردار باشد.اما این‌کوشش درادبیات‌ما،درهردو جهت،یکسان‌نیست.

بررسی شعر فارسی، به‌روشنی نشان‌می‌دهدکه محور عمودی خیال، همواره ضعیف ودور ازخلق وابداع بوده‌ودرعوض شاعران تاتوانسته‌اند درمحور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع بوجود آورده‌اند. البته مواردی استثنایی درکار بعضی‌شاعران وجود داردکه درضمن‌بحث‌های‌آینده‌نشان داده خواهد شد.

آنچه در زمینهٔ عمومی شعرفارسی، دراین دوره می‌توان یادآوری کرد، محدودیتی است‌که خیال شاعران درمحور عمودی شعر دارد و این میراث عرب وشعر شاعران جاهلی است‌که درادب دورهٔ اسلامی نیزتأثیر کرده و از شعرشاعران‌عرب به‌شعرگویندگان پارسی زبان راه یافته، البته عامل اجتماعی‌آن را نیز نباید فراموش‌کرد زیرا شعر ازآنجاکه‌درخدمت دربارها بوده ودربارهاجزمدح‌وستایشگری‌ازشاعران‌چیزی‌نمی‌خواسته‌اند، حوزهٔ اندیشه وتأملات شاعر محدود و یك نواخت بوده است و هیچگونه وحدت روحی درآن آثار مشاهده نمی‌شود و مصداق خوبی است برای این سخن‌کروچه درباب آثار هنری‌کاذب آنجاکه می‌گوید: «چیزی‌که‌در آثارهنری‌کاذب یا ناقص موجب اکراه ما می‌شود این است که با تصادم چندین حالت روحی مختلف روبرو می‌شویم که هماهنگی نیافته بلکه گویی طبقه طبقه روی‌هم‌قرارگرفته‌اند یابهم‌درآمیخته‌یا با روش‌ناهنجار متظاهر شده‌اند. سازندهٔ این آثار به‌صرف ارادهٔ شخصی خود یك وحدت ظاهری به‌آنها می‌دهدولی برای این منظور ازیك طرح‌یا یك معنی مجرد یا ازهیجان احساسات غیرهنری استفاده می‌کند. اینها یك‌رشته‌تصوراتی هستندکه یك‌یك‌آنهادروهلهٔ اول‌ذی‌قیمت‌بنظرمی‌رسنداما‌بعد، مامی‌فهمیم که‌اشتباه‌کرده‌ایم و دربرابرآنها حالت دفاعی بخود می‌گیریم زیرا نمی‌بینیم‌که‌آنها زاییدهٔ یك حالت‌روحی یا(به‌قول نقاشها) اثر یك «طرح» یا

نتیجهٔ یك محرکی باشند بلکه تصوراتی هستند که یکی بعداز دیگری وهمه با هم ظاهر می‌شوند بی آنکه آن آهنگ درست ـ یعنی آن ندایی که ازدل برمی‌خیزد ـ از آنها شنیده شود[1].»

شعر پارسی، بویژه قصیده ـ که شکل رایج شعر دورهٔ مورد مطالعهٔ ماست ـ ازنظر طرح کلی ومحور عمودی محدوداست واین محدودیت زمینهٔ فکری وعمومی باعث شده که شاعران دریك محور خاص، یعنی دریك مسیر معین حرکت کنند و برای اینکه سخن ازابتذال بدور بماند، محدودیت و تنگنای زمینهٔ فکری وطرح را ـ که باعث شده محور عمودی شعر تکراری ومحدود جلوه کند ـ باتنوع وابداعی که در زمینهٔ محورافقی خیال بوجود آورده‌اند جبران کرده‌اند، ناقدان معاصرمی کوشند که شعرراتجربهٔ انسانی بخوانند. ای. ا. ریچاردز[2] می‌گوید: درعالم شعر، بهیچ معنی واقعیتی که مخالف این عالم ما باشد وجود نداردوچنان نیست که درآنجا قوانین خاصی از جهانی دیگر حاکم باشد زیرا شعر چیزی است که از همین تجربه‌های ما حاصل می‌شود وهرشعری پاره‌ای محدود ازیك تجربه است[3]. و ازاین نظر وحدت معنوی را درسراسریك شعر شرط اصلی کمال تجربهٔ شعری می‌دانند وحتی به‌این که یك شعر، ازنظر مضمون، یك چیز را دربر داشته باشد ـ برای اینکه تجربهٔ شعری درآن به کمال رسیده باشد ـ بسنده نمی‌کنند زیرا بگفتهٔ یکی ازناقدان، تجربه ساختمال بزرگی است که از مجموعه‌ای اجزاء بوجود آمده وهرجزء جزء دیگررا بدنبال می‌کشد، با آزادی کامل مثل راهی که به‌پشت‌بام می‌رود هرقسمت از راه قسمت دیگری را بدنبال دارد وهرجزء در پیوند عمومی شعر وظیفه‌ای مخصوص

---

۱) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۸۷.

2) I.A. Richards

3) Stanley Edgar Hyman: *the Armed Vision*, P.279.

بخود دارد، تا به‌پشت‌بام برسیم و احساس کنیم که شاعر به‌تجربهٔ کامل دست یافته است و این شعر نمایندهٔ آن تجربه است و تصویرکنندهٔ آن. در فواصل قرینه‌ها می‌اندیشیم که به‌تصویرهایی که ازآنها بوجود آمده برسیم و درفواصل تصویرها تأمل می‌کنیم تا به‌ارتباطی کـه میان آنها وجود دارد برسیم و دربارهٔ علاقه و ارتباط هریك ازآنها با دیگری می‌اندیشیم تا برسیم به‌احساس و معنی شعر[1].

شوقی ضیف در باب وحدت ساختمان وپیوند اجزای شعر درادب عرب سخنی دارد که دقیقاً قابل تطبیق برشعر فارسی است.او می‌گوید: اعراب،شعررابدینگونه که‌ما امروزتجربهٔ انسان‌می‌خوانیم، نمی‌دانسته‌اند تا شعررا به‌یك موضوع خاص اختصاص دهند، بلکه ایشان بهمین‌اندازه که ابیات در پیرامـون معنی اصلی گـردش کند، بسنده کرده بودند، بی‌آنکه خود را درآن متمرکز کنند، وبی‌آنکه احساس کنند که آنها یك اثر عاطفی می‌آفرینند که باید بگونهٔ تجربه‌ای کامل نمودار شود... آنان هرگز به‌تجربهٔ شعری نمی‌اندیشیدند و برای شاعر همین بسنده بود که باابیات خود درپیرامون موضوع‌گردش کند وبدینگونه بیشتر شعرها خاطره‌های گذرایی است‌که بحد تجربهٔ شعری کامل نمی‌رسد و منشأ آن این است‌که شاعران ما در احساسات و اندیشه‌های جزئی غرق می‌شدند وکمتر متوجه این بودندکه‌شعر، گذشته از وحدت موسیقی، باید وحدت دیگری نیز داشته باشد[2].

اگر ازموارد استثنایی بگذریم، طرح عمومی، یا محور عمودی قصاید شاعران پارسی زبان‌این عصررا درچند قالب خاص می‌توان ترسیم

---

1) A. Macleish: *Poetry and Experience*, P. 65.

۲) شوقی ضیف، فی‌النقدالادبی، ۱۴۱.

کرد ومی‌توان نشان داد که ذهن وخیال شاعران درمحور عمودی قصیده ازچند قالب مکرر ومحدود تجاوز نکرده ومنتهای کـوشش ایشان در ابداعی است‌که درجهت دیگر شعر، یعنی محور افقی آن، ایجادکرده‌اند و اگر گه‌گاه خواسته‌اند در این محور هم تازگی و خلقی نشان دهند از حدود یکی دوکار ویا ابداع کوچك تجاوز نکرده‌اند.

این‌ابداعات ایشان باهمهٔ‌کم ارزشی ومحدودیتی‌که دارد، به‌علت فقری‌که شعر فارسی از این باب داشته درشمار بدایـع و هنرهای خاص بشمار رفته و از مقولهٔ صنایع بدیع شمرده شده است مانند آنچه حسن تخلص خوانده می‌شود وچند صنعت دیگرکه درجای دیگر پیرامون آنها بحث کرده‌ایم.

با صرف نظر ازموارد خاصی که یاد کردیم می‌توان جهت کلی و محور عمودی قصاید قدما را درچند نوع تشبیب وگریزهای خاص ـ که در دوره‌های بعد هیچگونه لذت شعری نمی‌دهد ـ محدود کرد. همانگونه که خیال شاعرانه در محور افقی شعر وقتی مکرر شد تأثیر هنری خود را از دست می‌دهد وتاحد کلام عادی وبیان غیرشعری تنزل می‌کند، نـوع تخلص‌ها و گریزهای این شاعران چندان محدود است که درهمان آغاز دورهٔ سوم دیگر لذت هنری به‌خواننده نمی‌دهد یعنی آن‌گونـه که باید خواننده را غافلگیر نمی‌کند وچنانکه دربحث‌های پیشین یادکردیم‌لذت هنری حاصل نوعی غافلگیر شدن و احساس شگفتی است و ایـن حالت اگرحاصل نشود لذت هنری دست نمی‌دهد.

برای‌کسی‌که با شعراین دوره بطور عمومی سروکار داشته باشد، خیلی ساده‌است‌که درشعرهرشاعری طرزگریز وتخلص او را ازهمان‌آغاز قصیده پیش‌بینی کند و ازهمین نظر است‌که کوشش بعضی شاعران رادر

راه غافلگیر کردن مخاطب، به‌علت نوعی تازگی، ازمقولهٔ صنایع و بدایع شعری دانسته‌اند، نمونهٔ دونوع تخلص را می‌توان بدینگونه نشان داد:

مـه نیسان برون آورد برصحرا یکی لشکـر
که بافیروزه‌گون درع‌اندوبا بیجاده‌گون‌مغفر
... به‌بستان اندرون‌بلبل نماید مدح‌گل ازبر
چو اندر مجلس صاحب‌کشیده بانگ خنیاگر
ابومنصور مملان کو به‌نوك خـامه و خنجر
کند خار موافق گـل، کند خیر مخالف شر[1]

واین شعرهای معزی:

ای زلف دلبر من ! پر بند و پر شکنی !
گاهی چو وعدهٔ او ، گاهی چـو پشت منی
... نور فـریشتگان در زیـر دامـن تـست
از تیرگی تـو چـرا چـون جـان اهرمنی
از مشك سوده کشی بـرسیم ساده رقـم
گویـی سر قلم بو بکـر بـن حسنی . . .[2]

که درشعر قطران خواننده از پیش راه خیال شاعر را بخوبی می‌تواند حدس بزند اما در شعر معزی نوعی غافلگیر شدن وجود دارد و از این باب لذتی هنری همراه این شعر او هست ولی درسراسر دیوان هژده هزار بیتی او همین مورد یا چند مورد محدود دیگر است که دارای این خصوصیت است وگرنه در بقیهٔ قصاید او، مثل همان شعر قطران، می‌

۱) دیوان قطران تبریزی، ۱۷۰.
۲) دیوان امیر معزی، ۷۲۸.

توان جهت فکر او را ازپیش حدس زد وقبل‌ازآنکه شاعر سخن خویش را ادامه دهد خواننده آشنا می‌تواند جهت گفتار او را تعیین کند و بدینگونه می‌بینیم که حوزهٔ خلق و ابداع شاعران این دوره در محور عمودی خیال‌بسیار محدود است‌و علت‌آنرا هم پیش از این‌ما درموقعیت اجتماعی شاعر نشان دادیم.

با دقت درشعرگویندگان غیرمداح‌ازقبیل ناصرخسرو و یا بررسی شعرهای غیرمدحی شاعران مداح، می‌توان این مسأله‌را تأییدکرد ونشان داد که چگونه درمواردی که غرض شاعر ستایشگری و مدح نیست، و زمینهٔ فکری اومحدودیت عمومی مدح‌سرایی را ندارد وبهتر توانسته در محور عمودی شعر، خیال خودرا به‌جولان درآورد وتازه‌تر وبدیع‌ترسخن بگوید و این مسأله را در بررسی قصاید ناصرخسرو، به‌تفصیل نشان خواهیم داد.

اگر بخواهیم دربارهٔ اهمیت هریك از این دو محور خیال سخن بگوییم باید بپذیریم‌که بیشترین سهم‌در ارزش یك‌اثر ادبی ازآن محور عمودی وطرح کلی آن اثر است‌که درساختمان شعر جنبهٔ اولی و اصلی دارد واگر تجربهٔ شعری رؤیایی باشدکه شاعر بدان دست یافته، محور افقی، یعنی جنبهٔ ثانوی خیال اوکه تصویرهای شعری اوست، درحقیقت ابزارهایی هستند برای رسیدن‌به‌آن تجربه. اما این دومحور بیك حساب از یکدیگرجدا نیستندبه‌قول‌مك‌لیش: ممکن‌نیست‌که ناقد وسایل رسیدن به‌معنی را، درشعر یا هرهنری ازمعنی جدا کند زیرا وسایل، همین‌نفس وسایل است که متضمن معنی است[1].

ازمحور عمودی خیال، در شعر شاعران قصیده‌پرداز این عصر

1) Macleish: *Poetry and Experience*, P. 108.

که بگذریم، یادآوری همین مسأله درشعر داستان سرایان، یعنی‌شاعران مثنوی‌گوی، ضرور است زیرا محور عمودی خیال، دراین گونه از شعر نیز دارای اهمیت است.

با اینکه داستانهای بلند و مثنویهایی که به‌طورکامل در دست باشد، و مجال تحقیق این بحث را داشته باشد، درسراسر این دوره کم است و اغلب مثنویها جز ابیاتی پراکنده ـ که از این سوی و آنسوی درتذکره‌ها وجُنگ‌هاگرد آمده ـ نیست، اما وجود چند اثر تقریبا کامل ومستقل انگیزهٔ آن هست‌که در بررسی‌شعر این دوره، محور عمودی‌خیال را در آنها نیز مورد نظر قرار دهیم.

در مرحلهٔ اول، شاهنامهٔ فردوسی وپس ازآن گرشاسب‌نامهٔ اسدی و گشتاسب‌نامهٔ دقیقی و ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی آثاری است‌که می‌تواند از این‌باب مورد بررسی انتقادی قرارگیرد و ما دربحث ازهریك از این شاعران‌به‌نقد وبررسی‌کار هرکدام، درهردو محور عمودی و افقی خیال، خواهیم پرداخت واعتدال وقوامی‌را که شاهنامهٔ فردوسی ازنظر استواری ونیروی خیال در هردو محور عمودی و افقی دارد، در میان این چند اثر نشان خواهیم داد.

دراینجا یادآوری یك‌نمونه ازشاعر هنرمند و آفریننده‌ای همچون منوچهری می‌تواند، مثال کامل و دقیقی ازاین بحث‌ما باشد. منوچهری، از نظر خیال شاعرانه بر روی هم یکی ازچند چهرهٔ ممتاز ومشخص شعر پارسی است وبااینکه‌شعر اندکی،نسبت به‌معاصرانش، از او باقی‌مانده، همان شعرکم، می‌تواند نمایندهٔ قدرت خیال شعری او باشد و دیوان نسبتاً کوچك او،ازنظر صور خیال وتنوع آن، با چندین دیوان خوب و برجستهٔ شعر فارسی برابر است، و در زمینه‌های خاصی بی‌نظیر است.

این شاعر استاد که در محور افقی خیال درحد اعلای توانایی و قـــدرت است درشاهکارهای معروفش ازقبیل قصیدهٔ:

شبی گیسو فروهشته به‌دامن
پلاسین معجر وقیرینه‌گرزن[1]

و قصیدهٔ:

الا یا خیمگی خیمه فروهل
که‌پیشاهنك بیرون شدزمنزل[2]

با تمام قدرت وابداعی‌که درجهت افقی خیال ازخودنشان داده‌و این دو قصیده لبریز از تصویرهای بـــدیع وشاعرانه است، از نظر محور عمودی شعر، هیچ‌گونه تازگی وابداعی‌درآن دیده نمی‌شود، حتی اگر از نظر ترکیب وهماهنگی اجزای خیال، مورد بررسی قرارگیرد،تصویرهای شعری اورا جز زنجیرهٔ قافیه‌هاوساختمان‌عمومی قصیده، هیچ چیزدیگری به‌یکدیگرپیوندنمی‌دهد و او مجبور شده است‌که دریك قصیدهٔ چندبیتی ازتمام لحظه‌های زمان: غروب وشب ونیم‌شب وطلوع بگذرد و از همهٔ جوانب طبیعت، ازکوه و دشت وصحرا سخن بگوید و از همهٔ جانوران اهلی و وحشی تصویرهایی بسازدتاساختمان قصیده را کامل کند. ممکن است بعضی ذهـن‌ها این‌تنوع را از زیبایی‌های کار او بداند اما حقیقت امر چیز دیگری است واگر لذتی ازین تصویرهای‌گوناگون برای‌ماحاصل می‌شود، ازنفس تصویرها بطور مستقل و جداست، نه‌از ترکیب مجموعهٔ اینها زیراکافی است‌که همین وضع رادر شعر شاعرانی‌که آفرینش‌خیال

---

۱) دیوان منوچهری، ۵۷.
۲) همان کتاب، ۴۹.

ایشان در محور افقی نیز ناتوان وضعیف است مورد مطالعه قرار گیرد تا زشتی وسستی آن آشکار شود، و درکنار این قصاید منوچهری می‌توان ازقصیدهٔ:

آن ختلی مرد شایگانی
معروف شده به پاسبانی[1]

ناصرخسرو یاد کرد که با وصف خروس آغاز می‌شود و قصیده از نظر محور عمودی خیال در جهتی هماهنگ وبدیع حرکت‌می‌کندتا پایان شعرکه البته ازنظر محور افقی خیال، به‌زیبایی وتازگی قصایدمنوچهری نیست امااز نظر محور عمودی‌شعر وطرح کلی حرکت ذهن ونیروی‌خیال شاعر بسیار قوی و به هنجار است ودرآن حس وعاطفه وخیال در کنار یکدیگر به‌کمك اندیشه وتفکر شاعر می‌آیند واین وضع در مجموع آثار ناصر خسرو، تقریباً حاکم است، همچنانکه آن خصوصیت پراکندگی تصویرهای افقی وضعف محور عمودی خیال درشعر همهٔ شاعران قصیده‌پرداز این عصر، و از جمله منوچهری، بروشنی محسوس است. ناگفته نگذریم که تصویر، برروی هم‌در شعرگویندگانی ازقبیل منوچهری‌ارزش اصالی دارد وجنبهٔ القایی ندارد، یعنی شاعر تصویر را فقط بعنوان‌اینکه تصویری درشعر آورده باشد می‌آورد نه اینکه تصویر را وسیلهٔ انتقال اندیشه یاعاطفه‌ای کرده‌باشد و ازاین باب بی‌شباهتی به‌شاعران‌ایماژیست ـ که می‌گویند تصویر باید ارزش مستقل داشته باشد وبدقت ترسیم کند بی‌آنکه رمز یانکته‌ای ورای‌آن نهفته باشد ـ نیست در صورتی که در دوره‌های بعد، و هم درین دوره در شعر بعضی گویندگان، تصویر وسیله

---

۱) رجوع شود به دیوان ناصرخسرو، ۴۶۵.

است وآنسوی سکهٔ تصویر نقشی از امری عاطفی وجود دارد واین‌نکته‌را درفصلهای آینده بازهم مورد بررسی قرار خواهیم داد.

شاید دراین باب، تأثیر شعر جاهلی را درآثار این‌گونه شاعران‌و بویژه منوچهری، یکی ازعوامل اصلی بتوان بشمارآورد چنانکه‌گیب‌در- بارهٔ شعر جاهلی می‌گوید: هرکس در شعر امرءالقیس دقت‌کند، به این نکته پی‌می‌بردکه اوتصویر راغایت وهدف خویش می‌داند...[1] و شوقی ضیف باتوجه به‌همین نکته است‌که می‌گوید: «حقیقت امر این است که قصیدهٔ عربی، وحدت‌کلی را تا همین روزگارما، بدرستی نمی‌شناخت و شاید علت‌آن این بودکه شاعران‌ما درقرون وسطی، شعر دورهٔ جاهلی‌را، سرمشق خود قرار می‌دادند ودر شعرجاهلی این وحدت به‌هیچگونه وجود ندارد وقصیدهٔ جاهلی شباهت تمام به‌فضای صحرا، داردکه درآن همه چیز می‌گنجد.»[2]

هماهنگی این‌دومحور،ازنظرخلق وابداع‌ونیز ترکیب‌وهمخوانی، چیزی است‌که درشعر این دوره وحتی دوره‌های بعد جزبندرت نمی‌توان یافت. بعضی از این آثار ازنظر محور افقی غنی و نیرومند است. مانند قصاید منوچهری یا گرشاسپنامهٔ اسدی، اما ازنظرمحور عمودی ضعیف است وبعضی ازهر دونظر ضعیف است ازقبیل‌گشتاسپنامهٔ دقیقی‌که‌خیال شاعر درهر دومحور بسیار ضعیف است نه‌تصویر وخیال شاعرانهٔ‌بدیعی‌در میان ابیات آن می‌توان یافت ونه قدرتی درجهت طولی ومحور عمودی شعرکه اجزاء آن ازنظر تداعی معانی وتخیل شاعر، استواری و هنجاری خوش ودلپذیر بخودگرفته باشد. بعضی ازنظر هردومحور درحد اعتدال‌و

---

۱) میراث اسلام، جلد ۱، ۲۵۴.

۲) شوقی ضیف، فی‌النقدالادبی، ۱۵۵.

کمال‌اند مانند بسیاری از قسمتهای شاهنامه وبسیاری از قصاید ناصرـ خسروکه هردومحور خیال درآنها ازنوعی هماهنگی برخوردار است.

محدودیت محور افقی خیال شاعران فارسی زبان، تـــا حدی نیز حاصل قالب شعری ایشان است‌که مجال‌گسترده‌ای برای تخیل ایشان‌باز نگذاشته ودر مباحث دیگر این موضوع را روشن‌کرده‌ایم، اما یك نکته قابل یادآوری است‌که همین محدودیت محور عمودی‌که سبب شده‌است شاعران بـرای جبران‌آن به‌گسترش محور افقی شعر خود متمایل شونـد سبب شده است‌که‌شعر فارسی ازنظر فرم به‌نوعی ایجاز برسدکه درادب هیچ قومی مشابه آن رانمی‌توان یافت، وچون مجال تخیل وسیع‌درطول شعر نبوده، همـواره کوشیده‌اند عمیق‌ترین و وسیع‌ترین تصویرها را در یك بیت و گاه در یك‌مصراع و حتی نیـم‌مصراع جایگزین‌کنند چرا که طول شعر مجالی برای‌گسترش خیال نمی‌داده است.

شبلی نعمانی دراین باره می‌گوید: یکی ازممیزات شعرایران این است‌که یك موضوع‌مهم‌عالی را... دریك بیت یادرمصراعی‌ادا کرده‌اند که‌از قوهٔ شعرای عرب خارج است[1] ودر دنبال‌این سخن خویش‌می‌گوید: درکلام منظوم اروپا یك معنای مهم ومطلب عالی را نمی‌شود در نصف بیت ادا نمود وبهمین جهت است‌که در زبان انگلیسی و غیر انگلیسی شعرهای متفرق وفردکم است ونمی‌شود در ایـــن السنه معنایی را بدون اشعار مسلسل بیـان‌کرد[2] وبی‌گمان نکته‌ای‌که شبلی بدان توجـه کرده حاصل همان محدودیتی است‌که درمحور عمودی شعرفارسی وجود داشته و از دیرباز شاعران ما را به‌کوتاه‌کردن تصویرها ومعانی شعری درمحور

---

۱) شبلی نعمانی، شعرالعجم، ج ۱۵۸/۴.
۲) همان کتاب، همان صفحه.

افقی واداشته است ودر نتیجه تمام ابیات درشعر فارسی ازنوعی‌استقلال برخوردارند واگر موقوف شوند نوعی نقص وعیب بشمارمی‌رود.

مسألهٔ استقلال ابیات درقصیده‌که ازیك جهت حسن شعر فارسی‌و عربی است ازجهت دیگر عیب است، بدینگونه‌که «بیت» همیشه زیبا و مؤثر است وعمیق اما «شعر»از این زیبایی وعمق وکمال بهره ندارد.

بسیاری ازناقدان معاصر کوشیده‌اند مسألهٔ استقلال ابیات را در شعر عربی‌به‌محیط صحرا، ونیز امی‌بودن‌عرب جاهلی ـ که‌می‌کوشیده‌است هرچیز را بطورخلاصه بیاورد تادر خاطرش بماند وچیزهای مختلف‌را در رشتهٔ وزن وقافیه می‌کشیده‌تاازیادش نبرد ـ مرتبط بدانند واستدلالهای ایشان تاحد بسیاری قابل پذیرش است[1].

آنچه مسلم است این است‌که درنتیجهٔ نفوذ این سنت‌کاراستقلال ابیات بجایی‌کشیده‌که پیوستن معنوی دوبیت راناقدان عرب اغلب‌عیب کرده‌اند[2] مگر دستهٔ‌کمی[3].

قابل یادآوری است که با توجه به‌اصطلاح خاص خیال در برابر ایماژ Image به‌کار بردن خیال درمحورعمودی شعر شاید چندان‌مناسب نباشد و می‌توان بجـای آن تخیل را بکار برد که برابر است بـا کلمهٔ Imagination فرنگی. بااینهمه برای نشان دادن ارتباط خلق وآفرینش هنری‌درساختمان عمومی و اجزای‌جداگانهٔ شعرشاید این‌توسع‌دراصطلاح درین مورد خاص چندان زیان‌آور نباشد.

دردنبالهٔ بحث ازمحور عمودی خیال، باید به عقاید قدما درباب

---

۱) عزالدین اسماعیل، الاسس الجمالیةفی‌النقدالعربی، ۳۴۱.
۲) ابوهلال عسکری، الصناعتین، ۳۶ و نقدالشعر قدامه، ۱۳۰.
۳) ابن اثیر، المثل‌السائر ۳۴۲ والمعجم، ۲۹۴.

«عمود شعر» که اصطلاحی بسیار قدیمی است پرداخت و عقاید پیشینیان را درین باب توضیح داد. از سخنی که مرزوقی درباب عمود شعرآورده چنین دانسته می‌شود که: «راه ورسم ایشان (یعنی اعراب) این است که بکوشند دررعایت شرف معنی وصحت آن وجزالت لفظ و استواری آن‌و اصابت در وصف... ونزدیکی درتشبیه وهماهنگی اجزاء نظم وانتخاب وزن مناسب و هماهنگی مستعارله ومشاکلت لفظ و معنی و همخوانی و تناسب شدیدآن‌هابا قافیه بحدی که هیچ‌دوری وتنافری میان‌آنها نباشد، اینهاست هفت بـــاب عمود شعر وهرکدام از اینها رامعیاری است»[1] ودر کنار این‌قاعدهٔ کلی ـ که فن شاعری‌عرب رانشان می‌دهد ـ توجه به‌اصول عقاید متقدمین دربـــاب محور عمودی خیال، یعنی حوزهٔ عـــام تأملات شاعرانه، قابل بررسی است.

ابـــن قتیبه درالشعر و الشعراء می‌گوید: «از بعضی از اهل ادب شنیدم که می‌گفت مقصد قصیده این است که به‌یادکرد یارودیار وآثار و دمن و زاری و شکوه‌آغـــاز شود و ربع‌معشوق مورد خطاب واقع شود و شاعر یاران رابه‌ایستادن درآنجا فرا خواند تاصاحبان آن‌سرمنزل را که ازآنجاکوچ کرده‌اند به یادآورند که ازآن آبشخور به آبشخوری دیگر کوچ کرده‌اند... تا آنگاه که شاعر بـه‌نسیب بـرسد و ازشدت فـراق و بسیاری اندوه و شوق وشور خویش شکایت سرکند تا متوجه او شوند و چون اطمینان حاصل کرد کـه سخنش را می‌شنوند بازگشت کنـد و از اندوه و بیدارخوابی و گردشهای شبانه و سوز هجر و درماندگی راحله سخن بگوید...وبعد ازآن به‌مدیح بپردازد وممدوح را بر اقران و اشباه او برتری نهد، و شاعر نیك‌سخن و خوش‌اسلوب آنست که این شیوه را

---

۱) مرزوقی، شرح حماسه، ج ۱/۹–۱۱.

رعایت کند و درمیان اینها اعتدال را رعایت کند ویکی را بردیگری افزونی نبخشد و دریك قسمت خاص سخنش را دراز دامن نکند تا مایهٔ ملال شنوندگان باشد»[1].

چنانکه می‌بینیم این طرز تفکرقالبی، که بیش وکم درشعرفارسی دورهٔ مورد مطالعهٔ ما (ازقبیل اشعار معزی و منوچهری و لامعی) تأثیر داشته، چیزی است که با توجه به‌ساختمان کلی قصاید عصر جاهلی گفته شده است و خنده‌دارتر از این دستور شاعری که ابن قتیبه نقل می‌کند، سخن اوست در دنبالهٔ این بحث آنجا که می‌گوید: «برشاعران متأخر روا نیست‌که از اسلوب متقدمان خارج شوند و دربرابر منزلی آبادان بایستند یا برساختمانهای برافراشته شده گریه و زاری سرکنند چرا که پیشینیان برمنازل ویران ورسوم فرسوده ایستاده‌اند و زاری کرده‌اند ونیز روا نیست که راحلهٔ او (یعنی شاعر) استری یا درازگوشی باشد که آنرا وصف کند چرا که پیشینیان برشتر می‌نشسته‌اند... و روا نیست‌که در راه رسیدن به‌بارگاه ممدوح ازدشت‌ها ورستنگاههای نرگس و آس و سرخ‌گل بگذرد زیرا که پیشینیان بیابانهای پرخار و سنگناك را درهم نوردیده‌اند[2].»

توجه به‌قصاید منوچهری، نشانهٔ تأثیر این‌دستور شاعری ابن‌قتیبه را، بخوبی‌نشان می‌دهد و می‌بینیم‌که او، درسفر خویش بسوی ممدوح، چگونه ازبادیهٔ درشتناکی که خرد در انتهای آن گم می‌شود[3] وفراخنای بی‌فریادی که ازتپش گشته غدیرش همچو چشم اعمشان و ازعطش‌گشته

---

۱) ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء، ۱۴ و ۱۵.
۲) همان کتاب، ۱۸.
۳) دیوان منوچهری، ۷۲.

مسیلش چون گلوی اهرمن و روی بادیه‌اش از سوسمارها ونقش ماران شکن بگونهٔ خانهٔ جوشن‌گران درآمده است[1] سخن می‌گوید و پیداست که درچنین منحنی تخیلی که افق ذهن یك عرب صحرایی آن‌را بوجود آورده، نمی‌توان توسن عاطفه وخیال را بیش از آنچه متقدمان عرب کرده‌اند، به‌جولان درآورد و ناگزیر ذهن شاعر باید بکوشد تا درجهت افقی خیال تصویرهایی تازه ابداع کند زیرا دست او در زمینهٔ محور عمودی تخیل بسته است و ناگزیر است که مثل همان شاعر عصر جاهلی بگوید: هَلْ غادَرَالشُّعَراءُ مِنْ مُتَرَدَّم؟[2]

همان سخن ابن‌قتیبه را، ابن‌طباطبا بگونهٔ دیگری یاد کرده و می‌گوید: «و شاعر همچون دبیران دربلاغت خویش، باید راه‌های ایشان را برود، چرا که شعر نیز، بمانند نامه دارای فصولی است وشاعر باید سخن خویش را بالطف خاصی به‌این فصل‌ها برساند ازغزل به‌مدح گریز بزند وازمدیح‌به‌شکوه وشکایت وازشکایت به‌طلب‌سماحت، و از وصف دیار وآثاربازمانده به‌وصف بیابانها وشتران، واز وصف رعد و برق به وصف باغ‌ها و...»[3]

در دورهٔ مورد مطالعهٔ ما ازآنجا که قصیده، وسیع‌ترین انواع شعر است وهمهٔ دیوانها بیش ازهریك از انواع شعر پراست از قصاید، مسألهٔ عدم‌هماهنگی دومحورعمودی وافقی خیال، بیش ازهردورهٔ دیگری محسوس است و در دوره‌های بعد، از این‌عدم هماهنگی اندك‌اندك کاسته

---

۱) همان، ۶۷.
۲) آغاز معلقهٔ عنترةبن شداد شاعر جاهلی است. رجوع شود به معلقات‌سبع، چاپ سنگی تهران ۱۳۳۰ ه. ق. بدون صفحه‌شمار.
۳) ابن طباطبا، عیارالشعر، ۶.

می‌شود ولی همواره وجود دارد زیرا قصیده‌سرایی همیشه درشعر فارسی رواج داشته با همهٔ فراز و فرودهایی که این شاخه ازشعر فارسی درطول تاریخ ادبیات داشته است.

اگر بخواهیم درانواع شعر فارسی، به‌مسألهٔ دومحور شعر رسیدگی کنیم، در مرحلهٔ اول رباعی‌را باید استثناء کنیم که اغلب به‌علت کوتاه بودن مجال شاعر، اجزاء دومحور بایکدیگر هماهنگی کامل دارند و تصویرها در جهت افقی شعر همان زیبایی و تأثیری را دارند که طرح کلی درطول رباعی، یعنی پیوند چهار مصرع با یکدیگر قوی است وتا حدی نشان‌دهندهٔ یك تجربهٔ شعری خاص بهمان معنی که درنقد ادبی امروز از تجربهٔ شعری‌سخن می‌رود. نمونهٔ برجستهٔ این کمال وهمخوانی دومحور خیال‌را در رباعیهای خیام و دیگر سرایندگان این‌دوره بخوبی می‌توان احساس‌کرد وپس ازآن‌شکل مثنوی‌است‌که بعلت محدود نبودن شاعر ازنظر قافیه، محور عمودی خیال نیروی بیشتری دارد و این نکته دربررسی صور خیال در شاهنامه به‌تفصیل نشان داده خواهد شد که چه مایه اعتدال و هماهنگی میان این دومحور درشاهنامه وجود دارد و در مثنویهای دیگر ازقبیل گرشاسپنامه، بااینکه دامنهٔ تخیل شاعر ازجهاتی گسترش یافته،هماهنگی‌میان دومحورکمتر دیده‌می‌شود وبعددر دوره‌های بعد، در آثار نظامی و مقلدان او، اعتدال آن بهم می‌خورد وزیاده‌روی در هردو محور جنبهٔ روایی وهنر داستانی ایشان را از هرجهت ضعیف می‌کند.

درقطعات کوتاه نیز حکم رباعی صادق است ولی در قصاید، چنانکه‌گفتیم، محور عمودی بسیار ضعیف وپریشان‌است و این پریشانی محور عمودی وقتی محسوس‌تر می‌شودکه محور افقی نیزضعیف می‌شود

و تصویرهای تکراری جای تصویرهای ابداعی‌را می‌گیرد و زیبایی محور افقی نمی‌تواند، ابتذال و تکراری بودن محور عمودی را جبران کند. چنانکه از مقایسهٔ قصاید منوچهری و معزی، این نکته بخوبی روشن می‌شود.

در این دوره مسمط فقط در دیوان منوچهری هست و از نظرکلی حوزهٔ تخیل شاعر در محور عمودی نسبت به‌محور افقی ضعیف است و نوعی زمینهٔ روایی که محتوی اصلی شعر و محور عمودی آنرا تشکیل می‌دهد، با همهٔ زیبایی بکنواخت و مکرر می‌نماید و اصل موضوع نیز چیزی است‌که درقصاید دورهٔ قبل‌بخصوص ـ درآثار رودکی‌وامثال او ـ مطرح شده ومشابهات آن نیز درشعر ابونواس و بعضی دیگر از شاعران عرب دیده می‌شود اما ازنظر تصویرهای شعری زیباست و یك‌یك صور خیال درمسمط‌های او تازگی دارد.

در دورهٔ بعدکه عرفان داخل شعرفارسی می‌شود محورعموی خیال شاعران ازبنیاد دگرگون می‌شود و نوعی رهایی و آزادی بیکرانه درآثار صوفیه از این‌باب می‌توان یافت و آنجاست که محور افقی اندك‌اندك ضعیف می‌شود زیرا درشعر ایشان جهت عمودی خیال اغلب چندان قوی است که گویا کمتر نیازی به‌تصویر وعناصر بیانی درشعر خود احساس می‌کرده‌اند وبر روی هم درآثار ایشان خیال افقی روی به‌ضعف‌می‌رود و بیشتر تصویرها چیزهایی است که میراث شاعران دوره‌های قبل است.

هماهنگی تصویرها

یکی از نکته‌هایی که در شعر گویندگان این عصر قابل ملاحظه است و در دوره‌های بعد اندك اندك از یاد می‌رود، موضوع هماهنگی تصویرها و عناصر خیال شاعرانه است. در شعر این دوره در مواردی که صور خیال گسترش می‌یابد ـ و این کار در وصف و بیشتر در تصویرهای طبیعت دیده می‌شود ـ نوعی هماهنگی میان تصاویر شعری گویندگان می‌توان مشاهده کرد که به‌تدریج از اهمیت و توجه شاعران بدان کاسته می‌شود و راز این تناسب میان عناصر خیال در شعر این دوره نسبت به دوره‌های بعد در این است که ذهن شاعران این عهد بخصوص گویندگانی که تا نیمهٔ اول قرن پنجم می‌زیسته‌اند، بیشتر از محیط خارج و از طبیعت موجود و محسوس و مادی کمك می‌گیرد نه از سنت شعر، و چون در نظام طبیعت هماهنگی و ترتیبی خاص وجود دارد، تصاویر این گویندگان نیز خود بخود دارای نظامی مخصوص است که از هماهنگی اجزای طبیعت سرچشمه گرفته. به‌تعبیر دیگر باید گفت: از آنجا که شاعر این دوره تجربهٔ شعری خود را در قلمرو طبیعت و زندگی انجام می‌دهد، تصاویر او از هماهنگی

بیشتری برخوردارند و در دورهٔ بعد تجربه‌های شعری از حوزهٔ کلمات و زنجیرهٔ گفتار شاعران قبلی مایه می‌گیرد و در اینجاست که ذهن محور خاصی ندارد و هر کلمه‌ای می‌تواند برای او تداعی تصویری، دور یا نزدیک، داشته باشد و حاصل ایـــن کار بی‌نظمی و پریشانی تصاویر شعری گویندگان دوره‌های بعدی است.

ازنظر هماهنگی تصویرها، تحولی در صورخیال شاعران این دوره وجود دارد که در پایان قرن پنجم کاملاً آشکار و محسوس می‌شود. قبل از آنکه به جستجو در باب چگونگی این تحول یا انحطاط صورخیال، ازنظر هماهنگی، بپردازیم یادآوری چند نکته در باب وظیفه یا نقش تصویر در شعر شاید مناسب باشد. مك‌لیش می‌گوید: آنچه درمیان خوانندگان شعر، در کشورهای انگلیسی زبان رایج است، این است که درنظر آنها صورخیال فقط آرایش‌ها و زینت‌هایی هستند و از این روی است که باید این آرایشها «زیبا» باشد و در دیگری که درمیان این دسته از مردم رایج است این است که تصویرهای زیبا را با عنوان وصف «شاعرانه» وصف می‌کنند.[1] سپس مك‌لیش این عقیده را مورد انتقاد قرار می‌دهد با توضیحی که درباب شعر لی‌پو Lipo شاعر چینی می‌دهد می‌گوید: این تصویر [یعنی تصویر شولی‌پو] آرایش و زینتی نیست، شاعر نیز نخواسته است که زینتی باشد، زیبا نیز نیست چرا که شاعر نخواسته است زیبا باشد، بلکه عناصری است در شعر، عناصری در ساختمان آن، و باید که به همین مفهوم نیز خوانده شود[2] و باز در دنبال همین بحث یادآوری می‌کند که: «هیچ لغزشی را در راه خواندن توفیق‌آمیز یك شعر، بزرگتر از این نمی‌دانم که عقیده داشته باشیم که شعرها زیباست و صورخیال آن زیباست، و اینکه هرچه صور خیال زیباتر باشد و شمارهٔ مرواریدهای این

1) Macleish: *Poetry and Experience*, P. 57.

۲) همان کتاب، همان صفحه.

رشته بیشترباشدشعرها برتری‌بیشتری‌دارد. شعرهابرای‌آن‌بوجودنیامده‌اند که زیبا باشند، بلکه برای آن سروده می‌شوند که شعر باشند... صور خیال درشعرهدفش این‌نیست‌که زیبا باشد بلکه هدفش این است تصویر-هایی‌باشد درشعر و همان وظیفه‌ای راکه تصویرها در شعر دارد به‌عهده داشته‌باشد.»

خواه این عقیدهٔ ملک‌الیش را بپذیریم و خواه، برای تصویر ارزش ذاتی درشعر قائل‌شویم چنانکه بسیاری ازشاعران، دردوره‌های نخستین، بویژه‌قرن‌چهارم وبعضی ازگویندگان نیمهٔاول قرن‌پنجم‌مانندمنوچهری، چنین‌استقلالی‌قائل‌بوده‌اند؛یک‌نکته‌را نبایدفراموش‌کردکه تصویرهرگونه ارزشی که‌داشته‌باشد،آن‌ارزش هنگامی‌ظهورکامل‌خواهدداشت که‌مزاحمی درراه‌تجلی وظهورش وجودنداشته‌باشد. یعنی‌هنرنمایی شاعر در خلق یا آوردن تصویر چنان‌باشدکه تصویر بیشترین نمایش‌را در شعر دارا باشد وآن‌چیزی‌است‌که ما ازآن به‌هماهنگی صور خیال تعبیرمی‌کنیم.

برداشت‌شاعران‌پارسی‌زبان ازنقش‌تصویرها درشعر، متفاوت‌است. درمرحله‌های نخستین، یعنی تا نیمهٔاول‌قرن‌پنجم وبخصوص تاآخر قرن چهارم، بعلت‌سادگی‌واصالتی‌که درتجربه‌های‌شعری وجود دارد، تصویر-های شعری گویندگان پارسی زبان جز در مواردی خاص همراه با نوعی سادگی و اصالت است. یعنی میان جنبهٔ عاطفی، یـا بهتر است بگوییم زمینهٔ معنوی شعر، با تصویرهایی‌که درآن ارائه می‌شود نوعی هماهنگی دیده می‌شود و ازاین هماهنگی به‌تدریج کاسته می‌شود تا در اواخر قرن پنجم درشعرگویندگانی مانند معزی، هرنوع تصویری به‌گونهٔ لغت‌آنهم لغت گنگ و نامفهوم یا لغتی کـه در دست مردی یاوه‌گوی قرار داشته باشد، در می‌آید، یعنی شاعرانـی مانند معزی از نقش تصویر ـ خواه

تصویر ابداعی و خواه تصویر رایج به‌اصطلاح ناقدان معاصر نیم‌مرده ـ آگاهی ندارند.

این‌ناآگاهی ازاهمیت‌مقام تصویر در شعر، از یك‌سوی زادهٔ نفوذ شاعران دورهٔ قبل وپرشدن ذهن گویندگان از تصاویر شعری آنهاست‌که می‌پنداشته‌اند فقط بایددرحوزهٔ تصویرهای قدما سخن‌گفت و این‌بیماری یك قرن زودتر از شعر فارسی در ادب عرب روی داده بود بدینگونه که شاعران می‌پنداشتندکه: گویندگان پیشین همهٔ صور ومعانی را آورده‌اند و برای ایشان جز تکرار همان تصویرهاراهی‌نیست.[1]

از سوی دیگـــر، نبودن شاعر توانایی ـ که تجربهٔ شعری مستقل داشته باشد و به اصطلاح به‌خلق تصویرهای «مادر» بپردازد ـ سبب شده است‌که گویندگان اواخر این‌قرن، بی‌آنکه‌نیازی به‌تصویر داشته‌باشند، دیوانهای خودرا از انبوه تصویرهای مزاحم وپی‌درپی ـ که اگرهم بطور نادر، تازگی وابداعی دربعضی ازآنها وجود داشته‌باشد در میان تزاحم تصویرهای دیگر گم می‌شود ـ سرشارکنند، وحاصل این کار است که در سراسر دیوان هژده‌هزار بیتی امیرمعزی وامثال او یك شعر خوب وکامل، حتی پاره‌ای از یك قصیده که جمال هنری و ابداعی در آن دیده شود، وجود ندارد.

از دیدگاه دیگر اگر به‌این تزاحم تصویرها بنگریم، به‌این نتیجه خواهیم رسیدکه شعر فارسی در این‌دوره رو به سوی نوعی تزیین که از خصایص زندگی اشرافی‌است می‌رود و در مجموع هنراسلامی دراین‌دوره روبه‌این‌مسیر حرکت می‌کند و از قرن‌چهارم به بعد زندگی مردم نوعی زندگـی تصنعی است و افراط و تفریط برآن فرمانرواست. شاعران این

---

۱) شوقی ضیف، البلاغة تطور و تاریخ، ۱۳۷.

دوره تصویررا وسیله‌ای برای القاء معانی‌ذهنی خودنمی‌دانند بلکه نوعی تزیین بحساب می‌آورندکه درهر مدیحه‌ای باید از آن تزیین سود جست مانند رنگی‌که باید بردیواری یا دری به‌کار رود، بی‌آنکه توجه شود به اینکه آیا در ساختمان این دیوار یا این در چه‌مایه به‌رنگ نیاز هست و اگرهست چه‌نوع رنگی وچه‌اندازه.

ازآنجاکه شاعران این‌دوره صورخیال‌پیشینیان‌را اغلب، بی‌آنکه توجهی به‌دقایق کارآنها داشته‌باشند، مورد استفاده قرارمی‌دهند، تصویر درشعر این‌دوره، بگونهٔ نوعی کلیشه درآمده‌که بی‌توجه به‌اجزای‌سازندهٔ آن، بطورکلی، به کار گرفته می‌شود و مانند عبارت ولاغالِبَ الاالله‌ای است که صنعتگران اسپانیا، امروز، روی بعضی کارهای خود نقاشی می‌کنند[1] بدون‌اینکه ازمعنی‌آن جمله‌آگاهی داشته‌باشند وفقط درنظرآنها نوعی‌تزیین است.

این جنبهٔ تزیینی تصویرها، سبب شده است‌که در شعر این‌دوره، کوشش شاعران هرچه بیشتر به جمع‌آوری و در کنارهم‌چیدن تصویرها منجرشود و آزمندی برتزیین‌شعر از این‌رهگذر، مسألهٔ تزاحم صورخیال را دراین‌دوره‌به‌وجودآورده است وشاید یکی از عوامل خلاصه‌شدن شکل تصویرها، همین امر باشدکه برای گنجانیدن تصویرهای بیشتر، شاعران بجای آوردن تصویرهای تفصیلی ـ با تمام اجزاء تصویر ـ می‌کوشند از استعاره وصورتهای مشابه‌آن‌که خلاصه‌تر وکوتاه‌تر است استفاده‌کنند. در صورتی‌که دردورهٔ قبل تصویرها بیشتر تفصیلی بود، با ذکر اجزاء و دقایق آن. چنانکه از مقایسهٔ این‌دوشعر بخوبی می‌توان تفاوت این دو-مرحله‌را دریافت:

---

۱) تعبیر از مهندس ناطق است، در مجلهٔ راهنمای کتاب، ۸/۱۱.

بر پیل گوش قطرهٔ باران نگاه کن
چون اشك چشم عاشق‌گریان غمی شده
گویی که پر باز سپید است برگ او
منقار باز لؤلؤ ناسفته بر چده

کسایی[1]

و:

آن قطرهٔ باران بر ارغوان بر
چون خوی به بنا گوش نیکوان بر

زینبی‌علوی[2]

که بتدریج تصویرها روی درکوتاهی‌دارند واندك‌اندك به‌یك‌بیت ویك مصراع وحتی نیم‌مصراع‌کشیده می‌شودویا این‌تصویر دقیق‌کسایی از نیلوفر:

نیلوفر کبود نگه کن میان آب
چون تیغ آب داده و یاقوت آبدار
هم رنگ آسمان و بکردار آسمان
زردیش بر میانه چو ماه ده و چهار
چون راهبی‌که دو رخ او سال وماه‌زرد
وز مطرف کبود ردا کرده و ازار

کسایی[3]

که عیناً در این بیت قطران خلاصه‌شده، وقطران چیزی هم برآن

---

۱) لباب‌الالباب، ۲۷۲.
۲) همان کتاب، ۲۷۵.
۳) همان، ۲۷۱.

افزوده است، یعنی زمینهٔ غیرتصویری ومدحی هم برآن علاوه کرده است:

چو سوگـــوار بداندیش شاه، نیلوفر
درآب غرقه و رخسار زرد وجامه کبود

قطران[1]

همان تصویری را که به آن دقت وتفصیل کسایی درشش مصراع آورده بود قطران دریك مصراع خلاصه کرده.

حاصل این طرز تفکر، درشعر نیمهٔ دوم قرن پنجم بطور کامل آشکار می‌شود ونخستین نشانه‌های این کار دردیوان عنصری است و اوست که با دیدمنطقی وذهن حسابگرخود اغلب ازعناصر تصویری شعر دیگران سودجسته و تمام همت او براین است که میان آن عناصر نوعی ارتباط منطقی یانوعی نظم عقلانی، گاه همراه با استدلال، برقرار کند و این طرز استفادهٔ او از خیال‌های قبلی شاعران دیگر، در دورهٔ بعد سرمشق گویندگانی از قبیل لامعی و امیرمعزی می‌شود وآنهاتمام کوشش خودرا صرف تنظیم ودسته‌بندی صورخیال پیشینیان خودمی کنندودرنتیجه دردیوان آنها، به‌ندرت به‌یك تصویرمادر ـ یعنی تصویری که برای اولین‌بار شاعر میان عناصرآن ارتباط ذهنی برقرار کرده باشد ـ برخورد می‌کنید واز این‌نظرکه هیچ کدام از این تصاویر حاصل تجربهٔ شخصی شاعر نیست، بهیچ روی در نقد شعر ایشان نمی‌توان بطورقطعی ریشه‌های روانی این تصویرها را جستجو کرد و درحقیقت نشانه‌های طبیعت وضمیر شاعررا درآنها جست؛ آنگونه که ناقدان اروپایی دربعضی موارد دربارهٔ شاعران خودکرده‌اند وازنظر روانی بجستجو درخصایص تصاویر شعری آنها پرداخته‌اند مانند نقدکارولاین‌ـ

---

۱) دیوان قطران تبریزی، ۷۴.

اسپرگون[1] ازتصاویر شکسپیرکه درآن به‌نکات دقیقی از نظر روانی دست یافته‌است[2]. درشعر اینان کمتر به‌این‌گونه تصاویر برخورد می‌کنیم واگر لذتی ازتصاویر شعری ایشان حاصل‌شود بی‌گمان لذتی‌است‌که از کوشش اینان در راه بهم‌پیوستن تصاویر شعری دیگران حاصل‌شده‌است.

البته بایددانست‌که‌زیبایی هرتصویر: تا حدی‌است‌که رمزبوجود آمدن وابداع آن‌برمخاطب پوشیده‌باشد، اماوقتی دراین‌دوره دقت‌کنیم می‌بینیم تصویرها براثر تکرار، دیگر آن پوشیدگی و درپرده‌بودن‌را ـ که راز لطف وزیبایی است ـ ندارند. و از دیربازتوجه به‌این‌نکته، که جنبهٔ هنری شعر باید رمزی پوشیده باشد، موردنظر بوده‌است و ارتباط شعر را با سحر در همین نکته دانسته‌اند و نیز علت اینکه شعر را سحر حلال خوانده‌اند چنانکه ابوالفتوح رازی می‌گوید: «و اصل کلمه [سحر] از پوشیدگی‌است وشُش را برای آن سحر گویند که پوشیده باشد در شکم و سحر را برای‌آن‌گویندکه‌آخرشب ـ که‌صبح برخواهدآمدن ـ تاریک‌تر باشد وبیان‌که‌به‌حدی‌رسدکه‌دیگران ندانند چنان‌بیان‌کردن، سحرخوانند آن‌را برای‌آنکه وجه او پوشیده باشد و هرکس چنان نداند گفتن. و از اینجاست حدیث رسول ـ علیه‌السلام ـ‌که گفت: «اِنَّ‌مِن‌البیانِ‌لَسِحْرا» و شعر نکورا سحر حلال خوانند.[3] ودردورهٔ ما کوشش شاعران سوررئالیست برای انطباق شعر و سحر تا حد زیادی از همین مسأله سرچشمه می‌گیرد که مالارمه می‌گفت: هدف اصلی شاعر این‌است‌که ساحرباشد و سازندهٔ رمزها[4] وازاین‌روی‌شاعرسوررئالیست‌را ترکیبی ازشاعر: به‌مفهوم‌یونانی

---

1) Caroline Spurgeon.
2) S.E. Heyman: *The Armed Vision*, P. 161.
۳) ابوالفتوح رازی، تفسیر، ج ۱/۱۶۹.
4) Wallace Fowlic: *Age of Surrealism*, P. 67.

آن ـ یعنی انسانی ملهم یا ازخود گرفته‌شده ـ وآفرینندهٔتصویر به‌معنی ومفهوم ابتدایی Primitive آن ـ که تحول سحری درآن‌ایجاد می‌کند ـ می‌دانستند[1] واین صفت جادویی ازقرن نوزدهم، تاحدی، در وصف آثار هنری به کار می‌رفت چرا که شاعر اسرار بدعتهای خویش را نهفته نگه می‌داشت[2].

اما شاعر این‌دوره‌گویی هیچ توجهی به این نکتهٔ اصلی در جمال هنر نداشته و چندان عناصر تصویری را کلیشه‌وار استخدام می‌کرده که هرخوانندهٔعادی رمز و راز کارش را در می‌یابد. درست مانند بنایی که خشت‌را در ردیف خاصی به کار می‌گیرد و هر بیننده‌ای در چند لحظه می‌تواند فوت‌وفن کار او را دریابد وحدس بزند که درپی هرخشت خشت دیگر را چگونه کار خواهدگذاشت.

بی‌توجهی شاعران اواخر قرن‌پنجم وآغاز قرن ششم کار را بجایی می‌کشد که این تزاحم‌تصویرها، نوعی‌تضاد در وصف‌های شعری این‌دوره بوجود می‌آورد، مثلاً درهمان لحظه‌ای‌که شاعر از تاریکی دلگیر وسیاه شب سخن می‌گوید، بی‌آنکه خود بداند، بدون هیچگونه التفاتی یا تذکری، از شفق سرخ درافق ـ که نشانهٔ غروب یا سپیده‌دم است وطبعاً با سیاهی وصف شده در تصویر قبلی متضاد ـ سخن می‌گوید، چنانکه دراین وصف از دیوان معزی می‌خوانیم:

تیره شبی چون هاویه دادی نشان زاویه
چون قطره‌های راویه، پیدا کواکب برسما

---

1) Wallace Fowlie: *Age of Surrealism*, P. 57.
2) *Ibid.*

نـور از کـــواکب کاسته دود از جهان برخاسته
چـون مـردم بـی‌خـواسته عالم ز زینت بی نـوا
بر جانب مشرق شفق چون لاله بر سیمین طبق
کـوکب بگردش چـون عرق، بر عارض معشوق ما[1]

که‌اگر دقت‌کنیم «تیره‌شبی‌چون هاویه» تصویری‌است از تاریک‌ترین شبها و تصویر «بر جانب مشرق شفق، چـون لاله بر سیمین طبق» نمایندهٔ افقی روشن است بویژه با تصویر «سیمین‌طبق» که تمام تاریکی‌های حاصل‌از «تیره‌شبی چون هاویه» ودیگر تصویرهای سیاهی وتاریکی را نابود می‌کند وبه‌فراموشی می‌سپارد. اگر حرکت شعر فارسی‌را از این نظر ادامه دهیم صورتهای عجیب‌تری از این ناهماهنگی را خواهیم دید چنانکه دردوره‌های‌بعد درشعر عبدی بیگ‌شیرازی می‌خوانیم:

چون موسم دی نسیم شبگیر
از آهـن آب ساخت زنـجـیر
شد قوس قزح کمان نداف
پرگشت ز پنبه قاف تا قاف[2]

و شاعر دوتصویرقبلی: قوس‌قزح وکمان را، درکنار برف وپنبه قرار داده وهیچ ملاحظهٔ این‌را نکرده است‌که در وقت‌باریدن برف، هیچ گاه رنگین‌کمان پیدا نمی‌شود واین‌تضادی‌راکه از نظر واقعیت میان دو تصویر او وجود داشته احساس نکرده است. زیرا او اجزای تصویر خود را از رهگذر تجربه استخدام نکرده بلکه، همچون مجموعه‌ای لغت ـ آن

---

۱) دیوان امیرمعزی، ۵۰.
۲) عبدی بیگ شیرازی، مجنون و لیلی، چاپ مسکو، ۱۹۲.

هم لفاتی که به‌مفهوم‌دقیق و حوزهٔ معانی‌آنها آشنایی‌درستی ندارد ـ به کار گرفته وچنین حاصلی به‌بار آورده است.

این‌تزاحم تصویرها، کار را بجایی می‌کشدکه‌گاه دریك بیت شاعر از دو زمان دور از هم سخن می‌گوید بی‌آنکه خود از عدم تناسب آنها آگاه باشد، مثلا شاعراز بیابانی سخن‌می‌گویدکه برای یك‌بار ازعمرش از آن گذشته، بی‌گمان یا در فصل سرما آن را دیده یا در گرما ولی هردوفصل را یك‌جا باهم ندیده، اما تزاحم تصویرها او را وادار می‌کند که بگوید:

در غارهاش یافته طاغوت مستقر
بر پشنه‌هاش یافته عفریت متکا
گرماش چون حرارت محرور در تموز
سرماش چون رطوبت مرطوب در شتا[1]

پیداست‌که یکی ازاین دوتصویر، که دربیت‌آخرآمده زاید است، و نشان‌دهندهٔ عدم‌آگاهی شاعر به موضوع وصف خود.

مسألهٔ تزاحم تصویرها را، از قدما، کمترکسی موردنظر قرارداده و این خصوصیت‌که درشعر عرب نیز در اواخر قرن چهارم و قرن پنجم آغاز می‌شود سبب جمود وانحطاط شعر عرب گردیده و از اشاره‌ای که ابن‌خلدون درباب ابن‌هانی‌اندلسی کرده تا حدی به‌توجه‌قدما دراین باب می‌توان رسید، ابن‌خلدون گوید: مشایخ ما شعر او را عیب کرده‌اند که مفهوم نیست زیرا دریك بیت معانی ازدحام می‌کنند[2].

---

۱) دیوان امیرمعزی، ۲۵ و ۲۶.
۲) شوقی ضیف، الفن و مذاهبه فی‌الشعرالعربی، ۳۲۵.

کار ناهماهنگی تصویرها، درشعر این‌دوره بگونهٔ‌دیگری نیز قابل بررسی‌است وآن عدم‌توجه بعضی‌شاعران، و از سوی دیگر توجه و دقت بعضی، است، درمورد طرزاستفاده ازعناصر خیال و اینکه در هربابی از چه‌نوع تصویری باید سود جست. مقایسهٔ شعر فردوسی و اسدی بخوبی می‌تواند اختلاف کار را درمورد این‌دوشاعر نشان‌دهد.

در سراسر شاهنامه، یك تصویر که در آن از عناصر تجریدی و انتزاعی کمك گرفته شده‌باشد، وجود ندارد درصورتی که گرشاسپنامهٔ اسدی سرشار است از تشبیهات واستعاراتی که جنبهٔ انتزاعی وتجریدی‌دارند و اینگونه‌تصویرها باحماسه هیچ‌تناسب‌ندارد زیرا، چنانکه دربحث بررسی صور خیال درانواع شعرفارسی، یادآورشدیم تصویر درحماسه باید قاطع و مشخص باشد و بدین جهت است که مادی بودن اجزای تصویر امری است که نباید فراموش شود، حتی معانی انتزاعی وتجریدی نیز باید در قالب‌امورمادی عرضه شود تا چه‌رسد به‌امور مادی.

ازسوی دیگرانبوه‌شدن تشبیه‌ها واستعاره‌ها نکتهٔ دیگری است که در سنجش این دوحماسه قابل یادآوری است، یعنی درشعر اسدی‌تزاحم تشبیه‌ها به‌بیان‌حماسی ـ که بیشتر ازاغراق وغلو کمك می‌گیرد ـ صدمه می‌زند ولی در شاهنامه این هماهنگی وجود دارد. البته کار ناهماهنگی تصویرها با موضوع، چیزی است که درحماسه‌های دوره‌های بعد، بویژه عصر تیموری، چنان گسترش می‌یابدکه مایهٔ حیرت است واز همین‌نظر است که جنبهٔ حماسی دراینگونه آثار مطلقاً وجود ندارد، اگرچه ازنظر لفظ ومعنی و حتی موضوع کاملا حماسی باشد چنانکه در این تصویرها می‌بینیم، مثلا وصفی که قاسم [گنابادی] دریك حماسه‌آورده است:

ز زرین کلاهان آهن قبا
شدآن رزمگه جام گیتی‌نما
تبرزین آهـن سپرهای زر
هلالی بدست آفتابی بسر
نهان‌در زره‌شاه فرخنده‌فر
چو درحلقهٔ دیده نوربصر[1]

و با اینکه تصاویر، بطور معلق، ممکن است زیبا و لذتبخش باشد، اما با موضوع هیچ هماهنگی ندارد و سزاوار یك وصف غنایی و بزمی است.

این ناهماهنگی تصویرها بـا موضوع چیزی است کـه در شعر گویندگان قرن‌پنجم رواج دارد و از شعر قرن‌ششم به‌بعدگسترش‌می‌یابد وشاعران دورهٔ بعد ازفردوسی، اغلب بلاغت درتشبیه‌را فراموش‌می‌کنند ومی‌بینیم که نیزهٔ جنگجویان در شعر ایشان به ساعد زیبارویان تشبیه می‌شود وپیکر مردان‌جنگجوی به‌کوهی ازگل‌شنبلید[2]که هیچگونه قدرت القایی درآن وجود ندارد بلکه تصویر را ضعیف می‌کند و میدان جنگ بدینگونه وصف می‌شود با تصویرهایی غنایی و بزمی:

نوان‌گشت بوم و جهان شد سیاه
بلرزید مهـر و بترسید مـاه
یکی بزمگـه بود گفتی، نه رزم
دلیران در او باده خواران بزم

---

۱) شبلی، شعرالعجم، ج ۱۴۱/۴.
۲) اسدی طوسی، گرشاسپنامه، ۴۷ چاپ حبیب یغمایی.

غـو کـوسشان زخم بربط سرای
دم‌گـاو دم نـالـه و آوای‌نـای
روان‌خون‌می ونعره‌شان‌بانگ‌زبر
پیالـه سر خـنجر و نقل تیر
بهرگـوشه‌ای مستی‌افکنده‌خوار
چه مـستی که‌هرگزنشد هوشیار[1]

و اگر این وصف راکه ازمجموعهٔ این تصویرهای غنایی به‌وجود آمده با یکی از وصفهای مشابه‌آن درشاهنامه (آخرقرن چهارم) بسنجیم بهترمی‌توانیم مسألهٔ‌هماهنگی وعدم‌هماهنگی‌را درتصویرها بررسی کنیم:

بجوشید دشت و بتوفید کـوه
ز بـانگ سواران هر دو گـروه
درفشان به گرد اندرون تیغ تیز
تـو گفتی بـرآمد همی رستخیز
همی گرز بارید همچون تگرگ
ابر جوشن و تیر وبرخود وترگ
وزان رستمی اژدهـا فش درفش
شده روی خورشید تابان بنفش

و:

بپوشید روی هوا گـرد پیل
بخورشید گفتی بر اندود نیل[2]

---

۱) همان کتاب، ۲۳۹.
۲) فردوسی، شاهنامه، ج ۷۹/۵ چاپ مسکو.

و می‌بینم که گذشته از بزمی بودن تصویرهای اسدی و رزمی بودن تصویرهای فردوسی، سرایندهٔ شاهنامه، بجای تشبیه ـ که نوعی محدودیت درخیال حماسی ایجاد می‌کند ـ بیشتر از صورت اغراق و اسناد مجازی کمک گرفته و اسدی بیشتر از تشبیه.

تصویرهای تلفیقی ومعانی مشترک

بحثی در سابقهٔ سرقات

هیچ هنر کامل وجاودانه‌ای، درپیدایش وظهور خود، از مجموعهٔ جریاناتی‌که درحوزهٔ تاریخی آن هنر وجود داشته، بی‌بهره نیست و شعر نیز بمانند دیگر هنرها، بلکه بعلل خاصی‌بیشتر از دیگر هنرها، درکمال و اوج خود، بی‌نیاز از کوششهای‌گذشتگان نیست. هیچ‌ابتکار وخلقی، آنگاه‌که بتواند مصداق راستین ابتکار وآفرینش‌باشد،نمی‌تواند دور از حوزهٔ نفوذ آثار قبلی وجود داشته باشد واگر خلاصه کنیم باید بگوییم درخلق هر شعر کامل وجاودانه‌ای،به‌میزان بسیار ازمواد مختلف‌استفاده شده است و این مواد گوناگون‌که ذهن شاعر ازآنها تغذیه کرده است، به‌چندین نوع قابل تقسیم‌است‌یعنی هرشعر برخاسته وحاصل چندین‌عامل قبلی است‌که آن‌عوامل قبل ازلحظهٔ خلق شعری، در جهان خارج وجود داشته و دور ونزدیك، خودآگاه وناخودآگاه، درضمیر شاعر تأثیر بجای نهاده است. بررسی هریك از شاهکارهای شعری جهان وجستجو درکشف

ارتباط آن باگذشته، امری است که بروشنی این سخن را مسلم می‌دارد.

مجموعهٔ عواملی کـه جریانهای ذهنی شاعر را تشکیل می‌دهد، رویهمرفته بر سه‌گونه است:

۱ـ فرهنگ عمومی شاعر، یعنی آگاهی او از آنچه در گذشته و حال، درمحیط دور و نزدیك او جریان‌داشته، ازمسائل‌تاریخی و اجتماعی وسیاسی گرفته تا اطلاعات دینی واساطیری وعلمی وفلسفی.

۲ـ فرهنگ شعری او، که حاصل خوانده‌ها وشنیده‌های اوست در زمینهٔ الفاظ و معانی شعری وناقدان ادب از دیرباز به‌اهمیت این مسأله نظر داشته‌اند و گاه‌گاه اشاراتی در کتب قدیمی فارسی نیز، دربارهٔ این موضوع می‌توان دید.

۳ـ در کنار این دونوع فرهنگ، باید از تجربه‌های خصوصی او درطول زندگی، از روزگار کودکی تا لحظه‌ای که به‌سرودن شعر وخلق هنری می‌پردازد، سخن گفت و این مسأله نکته‌ای است که در بحث از آفرینش شعری، همواره پیچیده‌ترین عنصرذهنی‌است ودرتحقیقات ادبی، بویژه بحث صورخیال، دارای‌اهمیت بسیاراست.

درکتب نقدادبی‌که پیشینیان در بحث‌های عام‌یا مباحث خاص به عنوان سرقات نوشته‌اند نشانه‌هایی از توجه ایشان بـه این مسائل وجود دارد. قاضی جرجانی در الوساطه می‌گوید: «چیزهایی هست‌که در مورد قومی گسترش و توسعه دارد ولی قومی دیگر در آن مورد در تنگنا قرار دارند، چیزهایی‌که قومی در آن سبقت دارند به علت عادت یا آگاهی یا مشاهده یا تجربه وممارست، ازقبیل‌اینکه عرب دوشیزهٔ زیبا را به‌پوست بیضهٔ شتر مرغ تشبیه می‌کند، و امکان آن هست‌که در میان ملل باشند اقوامی‌که اصلا آن را ندیده باشند ویا تشبیه سرخی‌گونه‌ها به گل سرخ

وسیب که بسیاری از اعراب آنها را نمی‌دانند و نمی‌شناسند یا وصفهای صحرا و فلات کـه بعضی از مردمان اصلا با صحرا روبرو نشده‌اند و یا حرکت شترکه بسیاری ازمردم هرگز سوارآن نشده‌اند.»[1]

این دقت ونکته سنجی قاضی جرجانی یکی ازبنیادی‌ترین مباحث نقد ادب است، یعنی مسألهٔ رنگ محلی وصبغهٔ اقلیمی رادرشعر مطرح می‌کند که پیش‌ازاین نیز اشاراتی بدان داشته‌ایم وهمین نکته‌نشان می‌دهد که قدما نیزبه موضوع فرهنگ عمومی شاعرتوجه‌داشته‌اند ونظامی عروضی بطورعام می‌گوید: «شاعرباید که... درانواع علوم متنوع باشدودراطراف رسوم مستطرف زبراچنانکه شعردرهرعلمی به کارهمی‌شود، هرعلمی درشعر بکارهمی‌شود.»[2]

دربارهٔ فرهنگ شعری سخنوران، قدما اهمیت بیشتر قائل‌شده‌اند و در کتب مختلف اشارات بسیار مـی‌توان یافت از جمله آنچه صاحب چهار مقاله در باب شاعری نقل می‌کند که: «... اما شاعر بدین درجه [یعنی مرحلهٔ کمال و بقاء] نرسد الا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یادگیرد وده‌هزارکلمه از آثار متأخران پیش‌چشم کند، وپیوسته دواوین استادان همی خواند ویاد همی گیردکه درآمد وبیرون شد ایشان از مضایق ودقایق سخن برچه‌وجه بوده است، تا طرق، و انواع شعر در طبع او مرتسم شود...»[3] واین دستوری است که ابن‌طباطبا نیز درکتاب عیارالشعرآورده وخواندن شعر گذشتگان را لازم می‌داند تا معانی آنها بدفهم شاعر بیامیزد و اصول آن در قلبش جایگزین‌شود وموادی باشد برای طبع او وحاصل ترکیب این‌خوانده‌ها و شنیده‌ها را ابن‌طباطبا به‌ترکیب مادهٔ خوشبویی مانند می‌کند که اجزای

---

۱) عبدالعزیز جرجانی، الوساطه، ۱۸۶.
۲) نظامی عروضی، چهارمقاله، ۷۷.
۳) همان‌کتاب، همان صفحه.

آن پنهان است وبوی خوش آن آشکارا و دل‌انگیز[1]. وصاحب‌المعجم نیز می‌گوید: و بباید دانست که شاعر درجودت شعرخویش به‌بیشتر علوم و آداب محتاج باشد و بدین جهت باید که مستطرف بود و از هر باب چیزکی داند[2].

بعضی ازناقدان معاصر عرب متوجه این‌نکته شده‌اندکه ابن‌رشیق قیروانی، گوشه‌ای ازمسألهٔ تأثیرپذیری ازشعرقدما را، درحوزهٔ زبان‌شعر ـ ودرنتیجه معانی وصور خیال ـ در دونکته مورد نظر قرار داده است: نخست دریافت او از اینکه خواندن و روایت شعر دیگران در شاعر اثر می‌گذارد واز این روی تأثیر معانی متقدمان وصور شعر ایشان را درآثار فرزدق ـ بی‌آنکه شاعرقصداین کاررا داشته‌باشد ـ نتیجهٔ این‌می‌داندکه‌او، یعنی فرزدق، شعر بسیاری به‌حافظه‌داشته و روایت می‌کرده‌است[3].

دو دیگراینکه شاعر، چون‌شعربگوید، در وزن و قافیه‌ای‌که پیش از او، درآن وزن و قافیه دیگران شعر سروده باشند، سیاق‌الفاظ، او را به‌معانیی می‌کشدکه درآن آثار پیش از او وجود داشته است[4] و ما به تفصیل این‌نکته را موردتحلیل قرار خواهیم داد.

دربارهٔ الهام و فعالیت‌های ذهن شاعر و ضمیر ناخودآگاه او، پیشینیان کمتر توجه داشته‌اند ولی درنقد ادبی معاصر و بخصوص در حوزهٔ سرقات و اخذ Plagiarism امروز نکته‌های دقیق و شیرینی مطرح می‌شود و اگرکسی بتواند طرزبوجودآمدن یك‌شعر را در ذهن یك‌شاعر از نظر روانشناسی وکوشش‌های ضمیر ناخود مورد مطالعه و تحقیق قرار

---

۱) ابن طباطبا، عیارالشعر، بنقل‌مشکلةالسرقات، ۲۵۵.
۲) شمس قیس رازی، المعجم، ۴۷۷.
۳) ابن‌رشیق، قراضةالذهب.
۴) همان کتاب، به نقل مشکلةالسرقات، ۲۶۵.

دهد و ارتباط پیچیده و مبهم تصورات و تداعیهای شاعر را بطور دقیق توجیه کند، حاصل کار او بسیار خواندنی وقابل ملاحظه خواهدبود. یکی از موارد این بحث، تحقیقی است که Lowes دربارهٔ شعر قبلای خان[1] کالریج[2] انجام داده است و براثر جستجو درمسیر مطالعات شاعر، به‌این نتیجه رسیده است که همین‌شعری را که کالریج درخواب بدان الهام‌شده وبه‌سرودنش پرداخته، بیست‌وپنج‌سال‌قبل ازآن‌لحظه، که او به‌سرودنش پرداخته، درضمیر وی وارد شده بوده‌است[3].

درشعرفارسی، مسألهٔ سرقات، کمتر مورد بحث قرارگرفته و این موضوع نیز مانند دیگر مباحث نقد ادبی، جز بگونهٔ اشاراتی کوتاه در خلال شعرها، یا بعضی تذکره‌ها، هیچ‌گاه بصورت تحلیلی دقیق وعلمی وبا ارائهٔ شواهد نشده است[4]. نکته‌ای که قابل یادآوری است این است که وسیع‌ترین حوزهٔ سرقات شعری، حوزهٔ تصویرها و صور خیال است زیرا همانگونه‌که دربحث از محورعمودی‌خیال‌یادآورشدیم، سرایندگان فارسی‌زبان درمورد طرح کلی شعر و یا محور عمودی آن‌کمتر به خلق و ابداع پرداخته‌اند وبه‌همین نسبت میزان اخذ وسرقت دراین‌حوزه بسیار اندك است وبه‌تعبیری اگر روا باشد باید بگوییم تمام کوششهای شعری درمحورعمودی خیال بر سرقت استوار است، سرقتی‌که زشتی وقبح‌آن، براثر تکرار و دوام ازمیان رفته وبگونهٔ سنتی رایج درآمده است.

در محور افقی خیال، یعنی در حوزهٔ تصویرها، مسألهٔ سرقات و اخذ چندان وسیع و گسترده است که اگر در شعر فارسی، بخصوص از

---

1) kubla khan.
2) Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).
۳) مشکلةالسرقات، ۲۴۸.
۴) رجوع شود به المعجم چاپ دانشگاه، ۴۶۴ و تذکرهٔ حسینی.

نیمهٔ دوم قرن پنجم، بخواهیم داخل جزئیات بحث شویم بسیاری از شاعران معروف از قبیل معزی جز سرقت کاری انجام نداده‌اند و موضوع اخذ و سرقت در قلمرو صور خیال چنان رایج و عام بوده که باید از مطرح کردن آن، بطور دقیق، چشم‌پوشی کرد و این امر در طول تاریخ ادب فارسی سیری مخصوص بخود دارد، و بحدی می‌رسد که هر کلمه‌ای، بخصوص قافیه‌ها، تصویرهای کلیشه‌شدهٔ خودرا به‌همراه می‌آورد و اگر قافیه‌های شعر گوینده را در دست داشته باشیم حوزهٔ عمومی تصویرهای شعری او را می‌توانیم پیش‌بینی کنیم و این خصوصیت در ادب عرب نیز وجود دارد و با انحطاط شعر هر روز گسترش بیشتری می‌یابد، بحدی که بعضی از متأخران کتابهایی تألیف کرده‌اند و در آن به‌تعیین حوزهٔ تصویرهایی که از هر کلمه حاصل می‌شود، پرداخته‌اند مانند کتاب الطراز المنوشی فی صناعة الانشاء که مؤلف آن، ضمن تعیین تمام اطلاعات ادبی لازم برای شاعر و نویسنده، حتی قافیه‌ها را در فصلی دسته‌بندی کرده و حتی از طرز به‌کاربردن آنها و نوع تداعی هر کدام به‌اختصار سخن گفته از قبیل اینکه در حرف الف، کلمهٔ خنساء، توضیحی دربارهٔ او می‌دهد و می‌گوید آوردن این نام با آوردن اندوه او برمرگ برادرش همراه است: وَ تُذْکَرُ لمناسبةِ شدّةِ حُزنِها عَلیٰ اَخیها[1].

شیوع معانی مشترک و تصویرهای خاص مربوط به هر کلمه، نتیجه‌ای که مستقیماً داشته، این است که شاعران، حتی شاعران اصیل، کمتر به تجربهٔ مستقیم دربارهٔ اشیاء پرداخته‌اند و بسیاری چیزها را نادیده وصف کرده‌اند چنانکه در بعضی کتابها نوشته‌اند که مردی از متنبی خواست تا با وی به‌شکار برود و چون متنبی از رفتن امتناع ورزید آن مرد گفت: قصد من این بود که توصحنهٔ شکار را درشعر وصف کنی، متنبی گفت من

۱) الطراز المنوشی فی صناعة الانشاء، شیخ محمد نجار، مصر ۱۸۹۴ صفحهٔ ۱۸۵.

ندیده آن‌را وصف می‌کنم وچنین‌کرد وقصیده‌ای گفت ودرآن به‌وصف سگ شکاری پرداخت بی‌آنکه دراین‌باره تجربهٔ‌مستقیمی داشته‌باشد[1].

ابـن‌رشیق درایـن‌باره نکته‌ای دارد کـه از همین مسألهٔ دوری گویندگان ازتجربهٔ مستقیم وشخصی درساختن تصویرها حکایت‌می‌کند، وی‌گوید: «انسان چیزی‌را که دیده، بیگمان بهتر و بصواب‌تر می‌تواند وصف‌کند تا چیزی‌که ندیده. وتشبیه‌کردن چیزی‌راکه دیده به‌چیزی‌که دیده بهتر است ازتشبیه‌چیزی‌که دیده به‌آنچه ندیده است»[2] وبدین‌جهت است کـه بعضی از ناقدان معاصر، توسعهٔ ابواب سرقات را در نقد شعر عرب نتیجهٔ همین طرز شاعری وحاصل نوع تفکر گویندگانی دانسته‌اند که توجه ایشان همواره به‌گذشتگان بوده‌است و شعرشان تعبیر خصوصی ایشان‌نیست، بلکه تعبیر قرون‌گذشته‌است، وحتی درمورد بعضی‌شاعران تعبیراتی‌که از آن روزگار قدیم است به مراحل بیشتر از تعبیراتی است که از روزگار گوینده سرچشمه گرفته باشد[3].

در آغاز، یعنی در اوایل قرن چهارم. وحتی تا اوائل قرن‌پنجم، صور خیال شاعران کم وبیش از نظر اجزاء وعناصر خاص، وهم از نظر نوع ترکیب وطرز برقرارکردن ارتباط، دارای تازگیها وابتکاراتی‌است اما به‌علت از میان‌رفتن شعرهای‌دورهٔقبل به‌تحقیق‌وبا دقت‌تمام‌نمی‌توان گفت‌که این دسته ازشاعران این‌گونه صور خیال را خود ابداع‌کرده‌اند و پیش از ایشان سابقه‌نداشته‌است. اما اگرآثار موجودرا درنظربگیریم، و قراین دیگری نیز این‌موضوع را تأییدکند، بخوبی می‌توانیم دریابیم

---

۱) آدام متز، الحضارةالاسلامیة فی‌القرن‌الرابع، ج ۲۴۸/۱.
۲) ابن‌رشیق، العمده، ج ۲۸۷/۱.
۳) شوقی ضیف، فی‌النقدالادبی، ۱۵۶.

که در دورهٔ موردبحث ما، شکفتگی وابداع درعناصر خیال‌بیشتر درقرن چهارم و اوایل قرن‌پنجم‌است‌ودرنیمهٔ دوم‌قرن‌پنجم‌خیالهای‌شعری‌بصورت کلیشه‌های خاص و بگونهٔ الفاظی در می‌آیندکه در معانی حقیقی به کار می‌روند، همانگونه‌که دربحث‌ازحقیقت ومجاز یادآور شدیم. به‌تعبیری دیگر می‌توان گفت‌که شعرفارسی درقرن‌چهارم از نظر تصویرها غنی و سرشار است وبه‌تدریج درنیمهٔ دوم قرن‌پنجم وششم از حوزهٔ صور خیال کاسته می‌شود و بر دایرهٔ لغوی زبان شعر، افزوده می‌شود، یعنی اغلب تصویرها جنبهٔ تصویری خودرا از دست می‌دهند وخصوصیت لغات مفرد و واحدهای عادی زبان را پیدا می‌کنند و این خصوصیت بحدی خشك و ثابت می‌ماند که می‌بینیم ناصرخسرو، درشریطهٔ یکی‌ازقصایدخویش، یعنی در تأیید آن، بجای اینکه از ثبانی‌که در عناصر طبیعت یا قوانین هستی است‌کمك بگیرد، ازثباتی که در صور خیال شاعران وجود دارد، استفاده می‌کند ومی‌گوید:

تا عاشقان به‌شعر بتان را صفت‌کنند:
گه ماه سرو قامت و گه سرو مشك‌خال
جاوید بـاد ملك خداوند روزگـار
در نور او همیشه دل‌خواجه چون‌نوال[1]

نکتهٔ قابل ملاحظه این‌است‌که درشعرفارسی ازنیمهٔ‌دوم‌قرن‌پنجم، وحتی از اوایل قرن‌پنجم، اگر ازدوچهرهٔ خلاق‌ـیعنی منوچهری وفرخی‌ـ بگذریم، کوشش شاعران بیشتر درحوزهٔ ترکیب وتلفیق صور خیال، که میراث گذشتگان است، می‌باشد نه در قلمرو خلق و ابداع تصویرها و

۱) ناصرخسرو،دیوان، ۲۵۵.

چنانکه درفصلهای آینده خواهیم دید ابداع در عناصر خیال، در شعر شاعران از نیمهٔ دوم قرن پنجم بسیار اندك است و مقایسهٔ وصفهاییکه شاعران اواخر این‌دوره-یعنی لامعی ومعزی وحتی مسعود سعد و قطران- از طبیعت کرده‌اند به همان اوصاف در شعر گذشتگان، به خوبی نشان می‌دهد که هیچ عنصر تازه‌ای برعناصر خیال نیفزوده‌اند و تنها کوشش ایشان متوجه ترکیب‌همان صورخیال پیشینیان‌است درصورت‌های دیگر.

یادآوری این نکته لازم است که قدما خود درباب سرقات و مرز معانی مشترك و اخذ و سرقت نظرهایی داشته‌اند و آن آراء همچنان به ارزش خود باقی است. دعوی اخذ وسرقت درحوزهٔ معانی مشترك امری است‌که در هیچ‌یك از ادوار نقد ادبی‌ارزشی‌نداشته وبسیاری ازشاهکار- های ادب جهان بر اساس یك‌معنی یا یك اندیشه بوجودآمده و بااینهمه هرکدام ارزش خود را حفظ کرده است، همچنانکه در ادب پارسی نیز بسیاری از داستانهای رزمی یا عاشقانه‌را چندین هنرمند مورد نظر قرار داده‌اند ودرباره‌اش سخن‌گفته‌اند. همچنین بسیاری از صورخیال‌شاعرانه را نیز باید درحوزهٔ‌معانی‌مشترك‌قرارداد چنانکه قاضی‌جرجانی‌درالوساطه گوید: «چون بنگری خواهی دیدکه مانندکردن زیبایی به خورشید وماه و تشبیه مرد بخشنده به‌ابر ودریا وتشبیه انسان کندذهن کودن به‌سنگ و ستور و مرد دلیروکارآمدبه‌شمشیر وآتش، و عاشق سرگشته‌را، از نظر حیرت،به‌دیوانه وازنظر بیدارخوابی به مارگزیده وازنظر زاری و رنج‌به بیمار، اینها همه‌اموریست‌که درنفوس متقرر است ودرعقول نقش بسته ومتصور، وهمهٔ‌سخنگویان‌وخاموشان‌وگشاده‌زبانان وازسخن‌فروماندگان وشاعران وغیرشاعران درآن‌برابرند، وخواهی گفت‌که‌سرقت دراین‌موارد منتفی است و اخذاز رهگذر پیروی واتباع امری است محال وممتنع.»[1]

۱) قاضی جرجانی، الوساطه، ۱۸۳.

با توجه به‌این‌بحث قاضی‌جرجانی درحوزهٔ‌معانی‌مشترك، ناگزیریم که اکثریت بلکه مجموع معانی شعری نیمهٔ دوم قرن‌پنجم را، بجز در مواردی‌استثنایی، ازمقولهٔ معانی مشترك بدانیم زیرا درهمهٔ‌دیوانهای‌شعر فارسی این‌دوره جریان دارد ونهایت‌کوشش سرایندگان در شیوهٔ ترکیب و اسلوب بهم‌پیوستن این‌معانی مشترك است، بگذریم ازاینکه در آغاز این‌قرن نیز صور خیال در شعرگویندگانی از قبیل عنصری، مشمول این چنین حکمی است و ای بسا که درمورد بسیاری ازگویندگان دورهٔ قبل نیز این‌حکم صادق باشد زیرا سندی قاطع وجود نداردکه این‌صورخیال از ابداعات شخصی آنها باشد و چون مقدار زیادی از شعر شاعران قرن چهارم وحتی قرن‌پنجم ازمیان‌رفته جستجو در اصالت و ابداع یا دعوی تقلید وتکرار، دراین دوره با اشکال روبروست و قاضی‌جرجانی باز هم سخنی‌داردکه قابل یادآوری‌است، اومی‌گوید: «اینکه‌می‌گویند؛ معنایی است خاص یا بیتی بدیع و فلان را درین معنی کسی سبقت نگرفته؛ یا اینکه فلان درین معنی منفرد است، جنایت است زیرا من احاطهٔ به شعر پیشینیان ومتأخران‌نیافته‌ام.»[1] البته بعضی ازمحققان معاصرازاین‌گشاده نظری وسعهٔ‌بینش او به‌چیز دیگر تعبیرکرده‌اند که وی می‌کوشد تا اتهام سرقت را ازمتنبی بدور دارد[2].

بر روی هم،در مطالعهٔ شعر فارسی‌با توجه به‌این دوره ودوره‌های بعد، یك نکته را نباید فراموش‌کردکه آنچه به‌عنوان صور خیال‌مطرح است‌ودرشعرشاعران‌کم‌وبیش جلوه‌می‌کندمی‌تواند بردوگونه تقسیم‌شود:

---

۱) الوساطه، ومشکلةالسرقات،۱۲۲. ومقایسه شود با نظر ویکتوراشکاوسکی V.Shklovsky، از پایه‌گذاران فرمالیسم روسی، در:
Russian Formalist Criticism, by L.T. Lemon, P.7.

۲) بلاغةارسطو، ۲۳۳.

نخست صور خیال یا تصویرهایی که از جنبهٔ ابداعی و ابتکاری آن گذشته و می‌تواند به‌عنوان لغت‌وترکیبات لغوی غیر شعری مورد بررسی قرار گیرد زیرا این خیال‌ها چندان‌مکرر و مبتذل‌است که هرکس با شعرو زبان‌اندك‌آشنایی‌داشته باشد، ازآنهامی‌تواندااستفاده کندودرکنارترکیبات لغوی‌وحتی مفردات رایج زبان باید ازآنها سخن‌گفت‌واین نوع‌خیالها را باید خیالهای «کلیشه»ای نامید یعنی همانگونه‌که در چاپخانه مجموعهٔ سطری راکه‌کلیشه شده در صفحه‌بندی قرارمی‌دهند اینگونه خیالها نیز بی‌آنکه توجهی به اجزای سازندهٔ آنها شده باشد و بی‌آنکه ذهن شاعر کوششی برای برقراری ارتباط هنری میان آنهاکرده باشد مورد استفادهٔ اوقرار می‌گیرد همان چیزیکه ملك‌لیش با عنوان استعارهٔ نیم‌مرده از آن سخن می‌گفت وآنرا به‌گربهٔ خاکستری در تاریکی شب مانند می‌کردکه هیچگونه جلوه‌ای و ظهوری ندارد.

دستهٔ‌دوم خیالهایی‌هستندکه بیش‌وکم ازساخته‌های ذهن ونیروی تخیل یك شاعر است و در اینگونه خیالهاست‌که باید خصایص مختلف اجتماعی،سیاسی، فرهنگی وتربیتی‌واقلیمی شاعر را در آنها جستجوکرد ومیزان شخصیت او را درشیوهٔ‌خلق‌و ابداع آنها مورد مطالعه قرار داد. از پیشینیان ابوهلال عسکری به این نکته، گویی، توجه داشته‌آنجا که معانی شعری‌را بردو نوع تقسیم بندی می‌کند: مبتدع ومولد. وابوهلال به‌این نکته نظر داشته‌که معانی‌مبتدع انفعالی هستندکه‌به‌هنگام‌حوادث و رویدادها به شاعر دست می‌دهد[1] وعبدالقاهر جرجانی همین عقیده را به‌گونهٔ دیگر و با تقسیم بندی دیگر مورد نظر قرار داده و معانی را بـه معانی عقلی(= تقریبا آنچه در اصطلاح ابوهلال معنی مولداست)ومعانی

---

۱) مشکلة‌السرقات،۹۷.

تخیلی (= تقریبا آنچه معنی مبتدع خوانده می‌شود) تقسیم می‌کند [1] و شاید دقیق‌ترین نظر، عقیدهٔ ابن‌اثیر باشدکه با اصطلاح خاص خود«عمود معنی» آن را توجیه می‌کند و می‌گوید: «این معانی‌که شاعران پیرامون آنها رفت‌و آمد می‌کنند، عمودی خاص‌دارد، و بعضی ازین معانی بیرون این عمود است و آنچه بیرون‌ازعمود باشد معانی ویژه و خاصی است‌که بعضی‌از شاعران منفرد درآن هستندوگویندهٔ آن‌نخستین‌کس است وآنکه پس از وی بیاید سارق است» [2]

بحث‌معانی‌خاص‌ومعانی‌مشترک‌درکتب‌نقدادبی‌عرب‌وسیع وگسترده است و بعضی از قدماکتابهایی ویژهٔ‌آن پرداخته‌اند ازجمله آمدی‌که‌به گفتهٔ‌یاقوت‌درمعجم‌الادباء، کتابی به‌عنوان«الخاص‌والمشترک»تألیف‌کرده است و حوزهٔ هرکدام را نشان داده است. [3]

دربارهٔ‌نوع اول اگربحثی باشد به‌موضوع شیوهٔ ترکیب، واسلوب استفاده‌کردن شاعر از آنها بازگشت خواهد داشت نه به اصل تصویرها. چیزی‌که در مورد شعر بسیاری‌از شاعران اواخراین قرن‌و حتی‌اوایل قرن ششم ـ کـــه اکنون بیرون ازحوزهٔ تحقیق ماست ـ قابل یادآوری است این است‌که اینان نسبت به منابع اخذ وسرقت خویش چیزی هم از نظر زیبایی وکمال بخشیدن به صور خیال‌کمتر افزوده‌اندکه دست‌کم به‌گفتهٔ صولی [4] و شمس‌قیس‌رازی [5] احق به آن معنی باشند.

---

۱) اسرارالبلاغة، ۳۸۵ بنقل مشکلةالسرقات ۱۰۸.
۲) ابن اثیر، الاستدراك، ۹.
۳) یاقوت، معجم‌الادباء ج ۸۸/۸ به نقل مشکلةالسرقات، ۱۳۲.
۴) صولی، اخبار ابی تمام، ۵۳.
۵) المعجم، چاپ دانشگاه، ۴۷۶.

یکی‌از عوامل اساسی‌درپیدایش خیال‌های‌کلیشه‌ای، تأثیرنیرومند قـوالب شعری ـ بخصوص شکل خاص قصیده ـ است وچنانکه می‌دانیم وقتی شاعری در قالب خاص، یعنی وزن و قافیهٔ معین، به سرودن شعری بپردازد، رشتهٔ کلمات یـا زنجیرهٔ گفتار او در محور همنشینی کلمات Syntagmatic Axis با نوعی محدودیت روبروست و این محدودیت برخاسته از تنگنای ظرفیت مصراع‌ها از نظر وزن و مرز قافیه‌هاست که اندیشه و رشتهٔ تداعی‌را محدود می‌کندو طبعا ممکن است، در بسیاری موارد به تعبیر متنبی حافری بر حافری (جای پایی بر جای پایی دیگر) در این جاده قرارگیرد بی‌آنکه آگاهی و قصدی به عنوان سرقت و اخذ وجود داشته باشد. ابن‌رشیق، از متقدمان متوجه این نکته بوده و توضیح می‌دهدکه چون شاعری شعری بسازد، بر قافیه و وزن شاعرانی که پیش از او بوده‌اند و آن متأخر بخواهد معنایی را در آن وزن و قافیه بیاورد وزن و قافیه و سیاق‌کلمات او را ناگزیر خواهند کرد تا عین سخن آن شاعر پیشین را بگوید، بدانگونه که‌گویی وی آن سخن سرایندهٔ پیشین را شنیده‌وآهنگ‌سرقت‌آن‌دارد، اگرچه‌درحقیقت‌هرگزآن را نشنیده باشد[1] و این نکته را بعضی از ناقدان اروپایی موردنظر قرار داده و می‌گویند: شاعر با قید یك قافیهٔ خاص، به‌دشواری می‌تواند ابداع‌کند[2] و نویسندهٔ مشکلةالسرقات‌در دنبالهٔ‌نقل این‌گفتار، می‌افزایدکه وقتی باآن قافیه‌های محدود در شعر فرانسوی وضع چنین‌باشد، درشعرعربی بـه مراحل قوی‌تر خواهد بود.

همین نکته را در باب مشابهت تصویرهای شاعران اندلس‌ومشرق

---

۱) قراضةالذهب، بنقل مشکلةالسرقات، ۲۶۵.
۲) مشکلةالسرقات، ۲۶۵.

نیز باید در نظر داشت که با همهٔ تفاوتی که درمحیط جغرافیایی داشته‌اند نتوانسته‌اند از حوزهٔ نفوذ تصویرهای شاعران مشرق خارج شوند و بگفتهٔ شوقی‌ضیف: «شعرای اندلس چندان ازمحیط مایه نگذاشتند و همان تصویرهای موجود در مشرق‌را گسترش دادند»[1] و باز در جای دیگر تکرار می‌کند که: آنچه شهرت یافته که‌ادب اندلس‌شخصیت خاص خود دارد، پایه‌ای ندارد فقط از نظر کثرت انتاج و شعر طبیعت است که این سخن درست است وگرنه معانی و صور و اسالیب خود را از مشرق به وام گرفته‌اند و همهٔ تصویرها نسخهٔ مطابق اصل است[2].

در ادب فارسی، مقایسهٔ قصایدی که شاعران دوره‌های مختلف در یك وزن و قافیه‌و احتمالاً یك معنی سروده‌اند نکته‌ای راکه پیش از این از ابن‌رشیق نقل کردیم بخوبی توضیح می‌دهد.

نکته‌ای که باید افزوده‌شود وعلل روانی واجتماعی آن هنوز بر ما پوشیده‌است اینست که گویادرطول‌تاریخ‌شعرفارسی این عقیده بطورضمنی دراندیشهٔ شاعران وجود داشته که‌هرگونه‌ابداعی که درزمینهٔ صورخیال و معانی‌شعری باید بوجودآید، نباید ازقلمرودید ونگرش قدمابیرون‌باشد، نرگس‌باید چشم‌باشد، امادراین چشم‌چیزهای تازه جستجوشود، اما چشم بودن‌او امری‌مسلم شده‌است، و این‌نکته‌ای است که‌گیب‌درمورد شعرعرب یادآور شده و می‌گوید: «هدف شاعر عرب این نیست که اندیشه‌ای تازه بجوید با مخاطبان خویش را، از رهگذر اصالت اندیشه‌ها، تحت تأثیر قرار دهد بلکه منظور او گرفتن یك اندیشهٔ قدیمی و رنگ آمیزی‌کردن آن است، در حدود قدرتی که دارد تا در قدرت تعبیر خویش بردیگران

---

۱) الفن و مذاهبه فی‌الشعر العربی، ۲۹۸.
۲) همان کتاب، ۳۱۸.

برتری پیدا کند.»[1]

نکتهٔ قابل‌ملاحظه‌درباب صورخیال به‌عنوان معنای شاعرانه‌ای‌که همواره‌دستخوش‌سرقت‌واخذاست‌این‌است‌که مسألهٔ سرقات را همچنان‌که درمورد یك شاعر نسبت به شاعر دیگر می‌توان مورد بررسی قرار داد در مورد یك شاعر نسبت بـه خودش نیز می‌توان تحقیق‌کـرد و بسیاری از معانی مبتدع‌راکه شاعری برای اولین‌بار در شعر خویش بـدان رسیده، می‌بینیم‌که در چند جا تکرار می‌کند واین‌کار را دراصطلاح‌نقد اروپایی از خویش دزدی Selfplagiarism می‌خوانند.

در شعر شاعران این دوره ، اخذ از خویش رواج بسیار دارد و شاعری که از یك معنی خویش خرسندی دارد، می‌بینیم به‌صور مختلف آن‌خیال و تصویر را تکرار می‌کند، چنانکه فرخی در این ابیات:

کمر خواست بستن همی برمیان
سخن خواست‌گفتن همی بی دهن
نـــه بستن تـوانست زرین کمر
نـه‌گفتن تـوانست شیرین سخن
بلـــی کس نبنددکمر بـی میان
بلـی‌کس نگوید سخن بی دهن[2]

و این صورت خیال،در دیوان فرخی چندین‌بار تکرار شده بحدی که در همان شعر او دیگرکارش به ابتذال‌کشیده تا چه رسد به وقتی‌که

---

1) H. R. Gibb: *Arabic Literature, An introduction*, Oxford University Press, 1963 P. 21-2.

۲) دیوان فرخی،چاپ دبیر سیاقی ۳۰۸ باتکرار قافیه.

دیگری هم آن را تکرار کند[1] یا تصویر زمان مثلا در شعر ناصرخسرو به گونهٔ مرغ که تصویری است زیبا چندان تکرار می‌شود که زیبایی آن از میان می‌رود چنانکه در این ابیات :

چون‌نبینی که یکی‌زاغ‌و یکی باز سپید
اندرین‌گنبد گردنده پس یکدگر است[2]

یا:

تا کی مرین سیاه کبوتر مر آن سپید
چون بگذرند پر هما بر بگسترند [3]

یا:

آیین این دو مرغ درین گنبد
پریدن و شتاب همی بینم [4]

وصورتهای دیگراین خیال در دیوان او فراوان دیده می‌شود.

گویا توجه گویندگان نیمهٔ دوم قرن پنجم به اینکه تصویرهای شعرشان ضعیف شده و اغلب از مقولهٔ معانی مشترك است سبب شده که

---

۱) برای‌مطالعهٔ صور تکراری‌این خیال‌صفحات. ۳۱، ۳۱۱، ۳۱۸ همان‌کتاب دیده شود.
۲) دیوان ناصرخسرو،۸۶.
۳) همان کتاب، ۱۱۸.
۴) همان، ۲۷۰.

صنایع لفظی‌را جایگزین‌سادگی وتازگی صورخیال‌کنند و از همین‌جاست که‌انواع صنایع درشعرجا باز می‌کند و شعر مصنوع بابی وسیع در ادب فارسی است‌که هرچه ازمیزان‌اصالت و ابداع در تصویرهاکاسته می‌شود و صور خیال‌مبتذل و مکرر می‌گردد،حوزهٔ اینگونه صنایع‌گسترش بیشتر می‌یابد و هنوز قرن ششم به پایان نرسیده‌که گویندگانی از قبیل رشید-وطواط همهٔ کوشش خـویش را صرف شعرهای مصنوع می‌کنند و اگر عرفان‌و تخیلات لطیف شاعران‌صوفی نبود معلوم نبودکار ایشان دراین راه به‌کجا می‌انجامید.

با اینهمه از نیمهٔ اول قرن پنجم مقدمات جایگزین شدن صنایع به جای خلق‌تصویرهای تازه‌در دیوان عنصری‌آغاز شده‌بود واین حرکت ادامه یافت تا در دیوان معزی وامثال او به‌صورت آشکاری درآمد و در قرن ششم‌رنگ‌عمدهٔ شعر فارسی- ازنظر تازگی- وجود همین‌صنعت‌هاست ودردیوانهای سرایندگان‌معروفی‌ازقبیل‌انوری و ظهیر صنایع بدیعی است که‌جای صورخیال‌راگرفته واستادی ایشان درصنعت‌و صنعت‌سازی است که گاه ذهن خواننده رابه‌خویش مشغول می‌دارد وگرنه‌اغلب تصاویـر شعری ایشان ازمقولهٔ معانی مشترك باید به حساب‌آید چراکه اجزای آن درشعر گویندگان دوره‌های قبل آمده است.

پیدایش این اندیشه که آیندگان از صور خیال گذشتگان بی‌نیاز نیستند ورواج این‌فکردرکتب‌ادبی‌این دوره سبب شده است‌که‌گویندگان نیمهٔ دوم قـرن پنجم هیچ باکی ازگرفتن معانی یکدیگر ندارنـد و همهٔ تصویرها را حمل بر معنای مشترك می‌کنند و حاصل این‌کار شعری است بی‌شخصیت‌یعنی مجموعه‌ای‌ازتصاویردوره‌های مختلف،طبایع‌گوناگون، اقالیم دور از یکدیگر که‌نهایت زیبایی آن،تسلط یك ذهن حسابگر است

که می‌کوشد این تجربه‌های پراکنده را با صنعتی لفظی یا معنوی رنگ تازه‌ای بخشد.

یك نکته را در این باب نباید فراموش کرد که براثر رواج این عقیده، و بسیاری عوامل دیگر که به طور پراکنده از آنها یادکرده‌ایم، تصویر در شعر نیمهٔ دوم قرن پنجم جنبهٔ تلفیقی بخودمی‌گیرد، یعنی ذهن شاعر در پی آنست که ترکیبی ازمجموع تصویرهای پیشینیان خود بوجودآورد مثلا در این بیت مسعود:

پنجهٔ سرو و چنار لرزان بود از دعا
دیدهٔ نرگس بباغ زرد شد از انتظار[1]

برای کسی که شعر دورهٔ قبل را خوانده باشد اجزای این تصویر تازگی ندارد زیرا پیش از این در شعر فرخی خوانده بود: پنجه‌ها چون دست مردم سر بر آورد از چنار[2] و در شعر کسایی، و حتی پیشتر از او، چشم به نرگس تشبیه شده بود و نیز زردی آن هم مورد توجه بود[3] اما هنر مسعود در این است که در ورای آن تصویرها، امری عقلی یا فکری را جستجو کند، اینکه از پنجه‌های چنار دعا برای شاه تداعی شود و از زردی چشم نرگس انتظار او، هم برای مقدم پادشاه.

این جنبهٔ تلفیقی تصاویر شعری در نیمهٔ دوم قرن پنجم بارزترین خصوصیت صور خیال در شعر این عصر است که یك تصویر در باب یك شیء کلیشه میشود و شاعران همان یك کلیشه را همه جا به‌کار می‌برند بااین تفاوت که اگر ابتکاری از خود نشان دهند استدلالی یا اندیشه‌ای

---

۱) دیوان مسعود سعد، ۲۱۰.
۲) دیوان فرخی، ۱۷۵.
۳) لباب الالباب، ۲۷۳.

برآن تصویر می‌افزایند چنانکه«نرگس»از «چشم»دیگر قابل تفکیک‌نیست ولی تداعیهای عقلانی، و به تعبیر قاضی جرجانی در الوساطه[1]، احتجاج و تعلیل در حوزهٔ همین ارتباط، بیش و کم، گسترش می‌یابد درصورتی که در دورهٔ قبل، در شعر منوچهری، شاید بیست تصویر گوناگون از نرگس تداعی شده که فقط یکی از آنها چشم است و در نقد شعر او به تفصیل از این مسأله سخن خواهیم گفت.

همانگونه که پیش از این یاد کردیم، مسألهٔ تصویرهای تلفیقی و موضوع احتجاج و تعلیل، در پیرامون تصویرهای دیگران، کاری است که بارزترین مظهر آن در نیمهٔ اول قرن پنجم عنصری است واین‌بیماری از شعر او ـ که همواره مورد توجه وتقلید گویندگان دورهٔ بعدبوده ـ به شعر دیگر سرایندگان نیز سرایت می‌کند.

---

۱) الوساطه، ۱۷۰.

تأثیر ردیف درصور خیال

ردیف یکی از ویژگیهای شعرپارسی است‌که در ادب هیچ‌زبانی، تا آنجاکه آگاهی داریم به‌وسعت شعرپارسی نیست. از قدیمترین‌نمونه‌های موجود شعر دری، ازقبیل شعر مردم خراسان درهجو اسدبن‌عبدالله:

از ختلان آمـدیه
برو تباه آمـدیه[1]

و شعر معروف یزیدبن مفرغ:

آب است نبیداست
عصارات‌زبیب‌است[2]

---

۱) طبری، تاریخ، ج ۸/۱۹۱–۱۹۰ چاپ مصر (بنقل دکتر خانلری در وزن شعر ۵۸).
۲) ابن قتیبه،الشعر و الشعراء. ۲۷۷.

تا دورهٔ رشد و تکامل شعر دری، ردیف همواره جـزء آشکارا و بارز شعر فارسی بوده است ودر ادبیات اسلامی و در شعر زبانهای عربی و ترکی و در دوره‌های متأخر اردو و زبانهای دیگری که از لهجه‌هـای دری هستند، ردیف به‌تأثیر از شعر فارسی وارد شده است.

درشعر عربی، ردیف تا قرن ششم سابقه ندارد و نمونه‌هایی کـه از این دوره به‌بعد درشعر عـربی به‌وجود می‌آید، همه بـه تقلید از شعر فارسی است وگویندگان آنگونه شعرها خود ایرانیانی هستندکـه با در نظرگرفتن شعر فارسی و خصایص شکل آن، به‌سرودن شعرهای با ردیف پرداخته‌اند.[1]

چنانکه می‌دانیم ونمونه‌های‌موجودگواهی‌می‌دهد، امکان‌گسترش ردیف و استفاده ازآن بدانگونه‌که درشعر فارسی وجود دارد در زبـان عرب نیست و ریشهٔ اصلی موضوع را باید درساختمان طبیعی ایـن دو زبان جستجوکرد.

---

۱) قدیمترین نمونه‌ای که از ردیف، در شعر عرب، وجود دارد بیتی است از زمخشری صاحب کشاف(۴۶۷-۵۳۸)در مدح علاءالدولهٔ خوارزمشاه:

الفضل حَمَّله علاءُ الدوله والمجد أثّله علاءُ الدوله

که رشید وطواط آنرا در حدایق‌السحر نقل کرده (چاپ اقبال، ۷۹)و پس‌از او سکاکی (۵۵۵-۶۲۶) در مفتاح العلوم، قطعه‌ای بـا ردیف «ایهاالزمن» بدینگونه:

حَتّامَ تُنكِرَ قدری ایهاالزمن بَغیاً وتوغِرُ صدری ایهاالزمن

از خود نقل کرده (مفتاح العلوم،چاپ مصر ۱۹۳۷ صفحهٔ ۲۷۲) در دوره‌های بعد گوشه و کنار، نمونه‌های دیگری نیز از ردیف در شعر عربی می‌توان سراغ گرفت‌اما هیچکدام از نمونه‌ها ارزش ادبی و مقام بلندی نیافته و اغلب اهل ادب‌متوجه بوده‌اند که ردیف در زبان عربی مقامی طبیعی ندارد (رجوع شود به سبحة المرجان آزادبلگرامی، چاپ‌بمبئی، ۱۳۰۳ صفحهٔ ۱۳۳ و غصن‌البان، صفحهٔ۶).

تا آنجا که جستجوکرده‌ایم، مهمترین عـامل پیدایش ردیف را درشعر فارسی سه عامل خاص یافته‌ایم که این سه خصوصیت در زبـان عرب نیست. نخست وجود فعل رابط که از خصایص زبانهای آریایـی است ودر زبان عربی چنانکه می‌دانیم فعل رابط وجـــود ندارد. وقتی می‌گوییم: الوردة حمراء، گل سرخ است، اگر به‌ترجمهٔ این عبارت در فارسی توجه‌کنیم می‌بینیم اجزای سازندهٔ آن در فارسی سه‌کلمهٔ مستقل است درصورتی‌که در عربی دوکلمه بیشتر وجود ندارد الوردة = گل، حمراء = سرخ و «است» دراین میان زاید است، یعنی درترکیب‌عربی نیازی به‌وجود آن نیست.

همین وجـود فعل رابط و اهمیت آن درساختمان زبان فـارسی، مهمترین عامل پیدایش و توسعهٔ ردیف درشعر فارسی است و با اندکی توسعه درمفهوم رابط؛ همهٔ افعال معین دارای همین خاصیت است.

خصوصیت دیگری‌که در زبان فارسی نسبت به‌زبان عربی وجود دارد، مسألهٔ نیازمندی بیشتر به‌موسیقی قافیه است، بدینگونه کـه در عربی قافیه‌ها به تناسب اعرابی‌که درآخرکلمه وجود دارد، قابل کشش و امتداد بیشتری هستند، یعنی ضمه یا کسره یا فتحهٔ قافیه را از نظر موسیقی می‌توان تا حد زیادی در تلفظ کشش و توسعه داد امّا درفارسی چون آخرکلمات ساکن است، حرف‌آخر کلمهٔ قافیه قابل‌کشش وامتداد نیست و همین امـر باعث می‌شودکـه درموسیقی قافیه بـوجود کلمات مشترك بیشتری نیاز پیدا شود تا جای این‌کمبود را پرکند. برای نمونه می‌توان یادآوری‌کردکه دراین بیت اعشی:

كأنَّ مشيتها مِن بيتِ جارَتِها
مَرُّ السحابَةِ لا ريثٌ وَ لا عَجَل[1]

ضمهٔ لام را درقافیه تا حد بسیاری می‌توان امتداد وکشش‌داد و بدینگونه، موسیقی قافیه را به‌کمال رسانید اما دراین بیت منوچهری:

بنات‌النعش کرد آهنگ بالا
بکردار کمر شمشیر هر قـل[2]

لام در قافیه ساکن است و قابل امتداد وکشش نیست.

این نیازمندی به‌پرکردن موسیقی قافیه، در قافیه‌های ساکن‌نیز، باعث شده است‌که ردیف در شعر فارسی وسعت وگسترش شگفت‌آوری داشته باشد[3].

گذشته از این دو نکته یك امر دیگر را نیز نباید فراموش‌کرد و آن مسألهٔ امکانات خاصی است کـه زبان فارسی از نظر جای‌کلمات در جمله دارد، این وسعت و گسترشی‌که نحو زبـان فارسی، بخصوص از نظر جای‌کلمات در جمله، دارد شاید درکمتر زبانی وجود داشته باشد و همین امر سبب شده است‌که شاعران، در ادوار مختلف ردیفهای‌دشوار اسمی یا فعلی‌را درشعر خود التزام کرده‌اند و درعین حال طبیعت گفتار

---

۱) دیوان اعشی، میمون بن‌قیس، ۵۵ چاپ دکتر م.محمدحسین.
۲) دیوان منوچهری، چاپ دبیرسیاقی، ۵۲.
۳) مؤلف غصن‌البان، در مقایسه‌ای که از نظر سکون اواخر کلمه در فارسی‌و حرکت آن در عربی میان این دو زبان کـرده ، نتیجه می‌گیرد کـه پیدا شدن تنوین(که نوعی سکون است) بر اثر احتیاجی است‌که زبان بسکون در اواخر کلمات دارد.

و زبان فصیح وسنجیدهٔ خود را نیز از دست نداده‌اند.

پیدایش ردیف درشعر فارسی و توسعه‌ای‌که از قرن چهارم به‌بعد یعنی از نیمهٔ دوم‌قرن پنجم، دارد نکته‌ای را از نظر صور خیال‌واسلوب تصویرسازی درشعر فارسی سبب می‌شود که اینك به‌نقد و بررسی آن می‌پردازیم:

از نخستین نمونه‌های موجود شعر دری، ردیف به‌صورت ساده و با افعالی ازقبیل «است» و «بود» و «شد» وجود دارد ولی ازقرن‌پنجم و بخصوص نیمهٔ دوم‌آن، شاعران درانتخاب ردیف‌های دشوار وطولانی از قبیل «آتش وآب» می‌کوشند و این‌کار در مواردی چنان‌توسعه‌می‌یابد که نیمی وگاه سه‌چهارم مصراع دوم ردیف به‌حساب می‌آید ودرنمونه‌های چندی، غیر از ردیف، فقط یك کلمهٔ کوتاه که قافیه به‌حساب می‌رود دیده می‌شود از قبیل این رباعی فیض:

با من بودی منت نمی‌دانستم
یا من بودی منت نمی‌دانستم
چون من زمیان شدم ترا دانستم
تا من بودی منت نمی‌دانستم[1]

انتخاب ردیفهایی‌که جنبهٔ اسمی دارند، از قبیل تیغ و صبح یا آتش و آب ـ که بیشتر برای نمایش‌دادن قدرت شاعری گویندگان‌بوده است ـ و نیز ردیفهای فعلی دیگری از قبیل «افشانده‌اند» و «خواهم فشاند» سبب شده‌که بطورکلی تصویرهای شعری، در شعر دوره‌های‌بعد، خلاصه وکوتاه شود و استعاره‌ها و اضافه‌های تشبیهی جای تشبیهات

۱) آتشکدهٔ آذر، چاپ دکتر شهیدی، ۲۵۲.

دقیق و کامل دورهٔ قبل را که گاه درچند بیت فقط یك تشبیه بیان‌می‌شد، بگیرد وآن حرکت و جنبش تصویرها را به‌سکون وایستایی تبدیل کند، چنانکه در بحث از تحول صور خیال درشعر این دوره یادآور شدیم. و نیز دربحث ازپویایی و ایستایی تصویرها گفتیم که استعاره نسبت به تشبیه چگونه ایستا و ساکن است.

ردیف، همچنانکه‌ازیك سوی‌گوینده را درتنگنای‌انتخاب کلمات قرار می‌دهد، برای شاعری که قدرت تخیل و نیروی ساختن تصویر و تداعی معانی تازه داشته باشد، روزنه‌ای است برای خلق خیالهای‌بدیع و تصویرهای تازه. درحقیقت نوعی الهام‌گرفتن از واژه‌هاست و شروع کردن به‌شعر با کلمه، چنانکه در دورهٔ جدید شاعران سوررئالیست، سرودن شعر از راه کلمه را یکی از اصول‌کار خود می‌دانستند یعنی‌قبل از آنکه عاطفه یا اندیشه‌ای را مطرح‌کنند، ازکلمه آغاز می‌کردند.[1]

اگر دیوان شاعر را از نظر وجود ردیف یا عدم آن در شعرهای مختلف بررسی کنیم می‌بینیم‌قدرت خلق او در شعرهای مردف‌آشکارتر است‌زیرا قافیه وقتی آزاد باشد، نوع خیالها و اندیشه‌هایی‌که تداعی می‌شود، همان‌چیزهایی خواهد بود که شاعران پیشتر، ازآن قافیه‌تداعی کرده‌اند. مثلا اگر«سحر» را یك‌بار بطور آزاد در تداعی شاعر قراردهیم و یکبار با محدودیتی که در ردیف «پیچیده‌اند» یا «افشانده‌اند» وجود دارد، بی‌گمان دربیشتر موارد قدرت‌تخیل شاعر درمحدوده افشانده‌اند، مثلاً، تداعی تازه‌تر و بدیع‌تری خواهد داشت.

در زنجیرهٔ گفتار شاعر، وقتی ردیف فعلی جالب یا ردیف‌اسمی تازه‌ای وجود داشته باشد یك رشته استعاره‌ها و کنایه‌های خاص‌در زبان

1) Wallace Fowlie: *Age of Surrealism*, P. 55.

او ایجادمی‌شودکه بی‌گمان اگرجدول ردیف وجود نداشت آن ترکیبات و استعارات به‌وجود نمی‌آمد. کافی است که یکی از قصاید شاعران قرن پنجم یا ششم را که به‌ردیفهایی ازینگونه توجه داشته‌اند مورد مطالعه و بررسی قرار دهیم.

یك نکته را نباید فراموش کردکه انتخاب ردیف‌ها، اغلب محور عمودی شعر را بیش از آنچه درقافیه‌های آزاد وجود داشته، و پیش‌از این دربارهٔ آن سخن گفتیم، محدود می‌کند وکار بجایی می‌کشد که معانی ابیات از یکدیگر فاصلهٔ بسیار داشته باشند.

ردیف درشعر فارسی، تحولی‌داردکه خود به‌تنهایی موضوع‌بحثی دراز دامن‌است. آنچه در اینجا قابل یادآوری است این است که‌درمرحلهٔ اول و دوم (نیمهٔ اول و دوم قرن چهارم) ردیفها بسیارکوتاه و اغلب ردیفهای فعلی است، آنهم فعلهای معین از قبیل بوده، است ، شد و ترکیبی‌ترین شکل آن ردیفی است که یکی از غزلهای دقیقی دارد:

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند
سپید روز به‌پاکی‌رخان تومانند[1]

و درآن اسم و فعل ترکیب شده، اما، از نظر معنی یکی‌ازساده‌ترین ردیفهاست.

درنیمهٔ اول قرن پنجم نیز ردیفها درهمان حدودی است که در دوره‌های قبل بوده. اما اندك‌اندك ردیفهای فعلی و اسمی تازه‌ای درشعر واردمی‌شودکه باگذشت زمان دامنهٔ آنهاگسترش می‌یابد ودر دیوانهای

---

۱) اشعار پراکنده، ژیلبر لازار، ۱۲۷.

شاعران قرن ششم و هفتم ردیفهای گوناگون اسمی وفعلی بسیار دیده می‌شود که هرکدام سبب ایجاد استعاره‌ها و مجازهای خاصی شده است واگر این‌تحول را تا دوره‌های بعد ادامه دهیم، بخصوص درغزل،اغلب موارد، نیمی‌از مصراع‌دوم را ردیف‌تشکیل می‌دهد واز نخستین شاعرانی که درغزل ردیفهای بلند و جمله‌ای به‌کار گرفته یکی سنایی است با ردیفهایی ازقبیل: «شبت خوش باد من رفتم» یا «ای‌سنگدل ای پاسبان» البته دراینگونه ردیفهاکه جمله‌ای کامل ردیف بشمار می‌رود ضرورت خلق استعاره‌ها ومجازها چندان نیست که اسم بافعل خاص ردیف واقع شود چنانکه در شعرهای خاقانی و مسعودسعد و ابوالفرج رونی دیده می‌شود.

استعاره‌ها وکنایه‌ها وترکیبهایی‌که بیش وکم در حوزهٔ خیالهای شاعرانه قرار دارد، باتوسعهٔ ردیف درشعر فارسی گسترش می‌یابد واگر درکتابهای فرهنگ لغت که متأخران تألیف کرده‌اند دقت کنیم اهمیت وگسترش اینگونه خیالهای شاعرانه را ـ که حاصل توجه به ردیف است ـ بهتر می‌توانیم احساس کنیم:

نمودار این تأثیر را ـ اگر چه درعمهٔ فرهنگها بخوبی می‌توان احساس کرد، اما ـ بنظر نگارنده، ارمغان آصفی بعلت اسلوب خاصی که درتألیف‌آن مورد نظر بوده است، بیش ازهرفرهنگ دیگری می‌تواند نمایش دهد.دراین‌کتاب مؤلف‌هرکلمهٔ مفردی را به‌ترتیب حروف‌تهجی نقل می‌کند و بعد با افعال خاصی که این کلمه ترکیب شده، ومعانی گوناگون واستعاره‌های مختلفی‌را که بوجود آورده است نقل می‌کند. در اینجاست‌که اهمیت ردیف را ازنظرخلق استعاره‌ها وترکیبات خیالی بخوبی می‌توان دریافت مثلاً «آرزو» درتداعی معمولی با فعل‌کردن و

داشتن وامثال آنها ترکیب می‌شود و استعاره یا تشبیه تداعی شده ازآن ـ اگرچه ازنظرامکان حد وحصری ندارد ـ بطور عادی محدود است ولی وقتی در ردیف شعر به‌اجبارکنار افعالی ازقبیل شکستن و بستن وشستن وتراویدن باشد تعبیراتی از قبیل آرزو شکستن وآرزو تراویدن و آرزو شستن‌بوجود می‌آید و یاکلمهٔ خواب‌که در ردیف افعالی ازقبیل‌شکستن و رمیدن وغیره قرارگیرد،برطبق همین‌کتاب این‌ترکیبات واستعاره‌های زیبا را بوجود می‌آورد:

خواب سوختن:

سنگین فتاده خواب تو، ورنه‌فغان من
درچشم‌نرم مخمل بیدرد،خواب‌سوخت

صائب

خواب شکستن:

بسکه سرمایهٔ غفلت تنگ افتاد مرا
چشم پوشیدم ودردیدهٔ‌من‌خواب‌شکست

قاسم‌مشهدی

یا:

زلفت چوپی عتاب بشکست
درچشم‌ستاره خواب‌بشکست

طالب‌آملی[1]

و این خصوصیت ردیف، همواره میدانی است برای مادی کردن وتشخیص مفاهیم مجرد و انتزاعی واندکی از همین امکانات است که

---

۱) ارمغان آصفی، ج ۱/۱۹۰.

درشعر جدید فارسی مورد توجه بعضی جوانان قرارگرفته و از رهگذر جدول امکانات ترکیب، استعاره‌هایی بوجود می‌آورند که اغلب خام و نادلپذیر است ولی وسعت حوزهٔ این امکان در زبان فارسی همواره قابل توجه است وآن نکته را ـ که ازمعاصران ما ریچاردز، دربارهٔ استعاره می‌گفت وعبدالقاهر جرجانی نیزپیش از اوگفته بود ـ در این موردبطور محسوسی مشاهده می‌کنیم که چگونه ـ به‌ضرورت ردیف ـ دورترین اشیاء درکنار یکدیگر قرار می‌گیرند وپیوند می‌یابند و استعاره ومجاز بوجود می‌آید.

درشعر دورهٔ مورد مطالعهٔما، جنبهٔ خلاق وسازندهٔ ردیف، ازنیمهٔ دوم قرن پنجم، یعنی آخرین مرحلهٔ دورهٔ مورد بحث‌ما، آشکار می‌شود و درقصاید گویندگانی از قبیل مسعود سعد و ازرقی و ابوالفرج رونی نشانه‌های این موضوع و توجه به امکانات خلق استعاره وتشبیه ومجاز بطورکلی،از رهگذر انتخاب ردیفها، بخوبی‌محسوس است اما همانطور که یاد شد ازجنبهٔ حسی ومادی بودن عناصر خیال، به‌سرعت کاسته می‌شود ودراغلب ترکیبات و استعاره‌های حاصل از این راه، یك طرف خیال همیشه امری انتزاعی و تجریدی است و در مواردی که شاعر امری انتزاعی و مجرد را ردیف شعر خویش قرار دهد، خیالهای اوهمه انتزاعی و تجریدی خواهد بود و ازهمین‌جاست که نوعی پیچیدگی در بیان گویندگان بوجود می‌آید وشاعران اسلوب هندی، با انتخاب ردیفهایی ـ که‌کلمات وترکیبات انتزاعی دارند ـ معانی پیچیده و دور از ذهنی بوجود می‌آورند وصورخیال درشعرایشان بسیار مبهم ونامفهوم می‌ماند چنانکه درشعر بیدل «شکست رنگ» که خود استعاره‌ای است انتزاعی‌ومبهم، اساس و محور یك سلسله خیالهای انتزاعی دیگری قرار

می‌گیرد که شعری ازینگونه حاصل آن خواهد بود:

گرم نوید کیست سروش شکست رنگ
کزخویش‌رفته‌ایم بدوش شکست رنگ
مـانند دود شمع درین عبرت انجمن
بالیده‌ایم لیك زجوش شکـت رنـگ
شایـد پیام بیخودی مـا بـه او رسد
حرفی کشیده‌ایم به‌گوش‌شکـت رنگ[1]

وچنین تصویرها وخیالهایی را بوجود می‌آورد که با هیچگونـه ذهن دقیق ونکته سنجی هم نمی‌توان تناسبی میان تصویرهای شعری او درك کرد.

مقدمات‌این‌گونه تصویرها ازهمان‌آغاز، که ردیفهای اسمی‌داخل شعر فارسی شد، بـروشنی دیده می‌شود از شعر مسعود سعد. وبعد در دیوان خاقانی استعاره‌های خاصی که حاصل همین ردیفهاست می‌بینیم‌و آنجاست‌که بسیاری چیزها راکه درزبان عادی نمی‌توان «ریخت»،خاقانی «ریخته» است وگاه زیبا و دلپذیر جلوه می‌کند: شکر از آوا ریختن:

طاق ابروان رامش گزین در حسن طاق و جفت کین
بـر زخمهٔ سحر آفـریـن شکـر ز آوا ریـخته[2]

یا از «رنگ فقر»، «آواز تبرا شنیدن» در این بیت او:

---

۱) شفیعی کدکنی، مقالهٔ بیدل دهلوی در مجلهٔ هنر و مردم، شمارهٔ ۷۴ و۷۵.
۲) دیوان خاقانی، چاپ دکترسجادی، ۳۷۸.

فقر نیکوست برنگ ارچه بآواز بدست
عامه زین رنگ هم آواز تبرا شنوند[1]

وچیزهای دیدنی را دراین گونه استعاره‌ها می‌توان شنید:

بر سر روضه همه جای تنزه شمرند
برلب برکه همه جای تماشا شنوند[2]

که شنیدن را به‌احتمال قوی، بطور استعاری، به‌معنی دیدن به کاربرده است واگر کمی به‌عقب برگردیم بسیاری از استعاره‌های شعری را در دیوان مسعود سعد و ازرقی حاصل وجود همین ردیفها خواهیم دید، ازقبیل: «مرغزار آتش وآب» که هیچ جهت درستی برای تداعی این تشبیه وجود ندارد جز ضرورت ردیف:

یلان رعد شغب، همچو رعد خون بارند
ببرق خنجر، در مرغزار آتش وآب[3]

یا تعبیر «مرغزار تیغ» درشعر او:

گلهای لعل گردد در بوستان ملك
خونهای تازه ریخته در مرغزار تیغ[4]

---

۱) همان‌کتاب، ۱۰۳.
۲) همان، ۱۰۱.
۳) دیوان مسعود سعد، چاپ پیروز، ۳۱.
۴) همان‌کتاب، ۲۹۸.

و از رهگذرهمین ردیفها وضرورت‌ردیف است که نوعی‌تشخیص، درشعر اواخر این عهد ، یعنی آخر قرن پنجم، درشعر گویندگان دیده می‌شودکه گاه زیباست چنانکه دراین شعر ازرقی هروی:

ماه‌سیمین‌ترك را، چون با کله دید، از هوس
زان پریشان کرد دستار خود از سر ماهتاب[1]

ناگفته نگذریم که اگر ردیف از سویی به‌توسعهٔ خیال و ترکیبات تصویری شعر فارسی کمك کرده است از سوی دیگر محدودیت‌هایی‌ایجاد کرده. بخصوص که حسی بودن و ملموس‌بودن تصویرها را ازشعرفارسی گرفته است وجای تشبیه تفصیلی ومرکب را ـ که درشعر دورهٔ قبل، تا نیمهٔ اول قرن پنجم وجود داشت ـ به‌استعاره‌ها و مجازهای دیگر داده است و ازاین نظر حرکت و پویایی و حیاتی که در تصویرهای دورهٔ قبل‌وجود داشت درشعر نیمهٔ‌دوم قرن پنجم وجود ندارد و بطورمحسوس شعر از تجربه‌های حسی کناره می‌کند و به‌تجربه‌های لفظی و تأمل در ارتباط کلمات و جدول امکانات خلق‌استعاره ومجاز، از رهگذرترکیب، روی می‌آورد.

---

۱) دیوان ازرقی هروی، چاپ سعیدنفیسی، ۶.

اسطوره‌ها در صور خیال

اساطیر هر ملت یادگار ذهن‌های شاعری است که درطول زمان، بانیروی خلاق خیال خود، هریك از جوانب حیات انسانی را به‌رمزی شاعرانه بدل کرده‌اند، آرزوهایی که بشر درطول تاریخ داشته، درخلال این اساطیر تعبیرهایی شاعرانه یافته و نسل‌به‌نسل روایت شده است وبا گذشت روزگار، درهالهٔ خیال شاعرانهٔ نسلهای مختلف متبلور شده است.

مسألهٔ اسطوره‌ها درشعر، از نظر بعضی مکاتب نقد ادبی معاصر، دارای اهمیت بسیار است و بویژه آنهاکه از دیدگاه مکتب یونگJung به‌مباحث نقدنزدیك‌می‌شوندحوزهٔ اصلی‌جستجوهای ایشان‌اسطوره‌هاست. ازنظر یونگ، اساطیر، بیان وتظاهرمستقیم ناخودآگاه قومی است،آنها درمیان همهٔ مردم در همهٔ اعصار، متشابه می‌باشند وهنگامی که انسان ظرفیت واستعداد اسطوره‌سازی را از دست می‌دهد، دچار فقدان تماس با

نیروی خلاق هستی خویشتن می‌گردد. دین، شعر، ادبیات توده و داستانهای پریان نیز به این استعداد وابستگی دارند[1] ویونگ عقیده دارد که هنرمند و بیماران عصبی، اساطیری را کـه از تجارب انسان ابتدایی سرچشمه گرفته، گاه بصورت خودآگاه و زمانی ازخلال عمل رؤیا اعاده می‌کنند اماهنرمند یك بیمارعصبی نیست[2]، بلکه اودرحقیقت به‌عنوان یك هنرمند از نظراعصاب، مهمتر ازیك بیمار است[3] ویونگ همهٔ این مسایل را بـر اساس ناخودآگاه قومی Collective Unconscious کـه بنیاد نظریات اوست تفسیر می‌کند ومعتقد است که این ناخودآگاه قومی است کـه گذشتهٔ نژادی را درخویش نگه‌می‌دارد وهم اوست که قهرمانان اساطیری را برای اقوام ابتدایی بوجود آورده است وخیالهای فردی مشابـه را، همچنان، برای مردم متمدن بوجود می‌آورد[4].

البته یونگ هیچگونه تعریفی از ایـن ناخودآگاه قومی نکرده و می‌گوید: سعی برای تعریف ناخودآگاه قومی، کوشش برای نیل به‌محال است چه‌ما قادر به‌شناسایی هیچیك از حدود وماهیت آن نخواهیم بود، همهٔ آنچه دراین باره از دست ما ساخته است تـوصیف تظاهرات آن و مجاهدت برای فهم حتی‌الامکان آنهاست.

بااهمیتی که یونگ برای اسطوره‌ها قایل بود، آنها را تظاهرات و بیان بنیادی طبیعت انسانی‌می‌دانست وبه‌عقیدهٔ اوهنگامی که اسطوره و افسانه‌ای به صورت کلمات تشکیل وبیان شد، اگرچه حاصل خودآگاهی

---

۱) مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ، ۵۳.

۲) دربارهٔ ارتباط هنر و بیماری رجوع شود به:

D. Daiches: *Critical Approaches to Literature*, P.343.

3) S.E.Hyman: *The Armed Vision*, P. 143.

4) *Ibid*: P. 133.

است، اما روح این افسانه از ناخودآگاه قومی، سرچشمه می‌گیرد.[1]

زمان همواره درکار بهم پیوستن اسطوره‌هاست، اما دردوره‌هایی خاص، حتی در دوره‌های تاریخی، امکان پرداختن اسطوره‌ها بیشتربوده و در دوره‌هایی کمتر شده است. آنچه مسلم است اینست‌که در روزگار ما درجهان متمدن امروز، شکفتن وبالیدن اسطوره‌ها مجالی ندارد زیرا ذهن اندیشمند و آگاه بشر همه چیز را بربنیاد تعقل ومنطق بررسی می‌کند. تنها درمیان اقوامی‌که از فرهنگ‌امروزی انسانی بهره‌ای نداشته باشند و به‌تعبیری دقیق‌تربابشریت امروز ناهمزمان‌باشند، امکان بوجود آمدن اسطوره، آنگونه که در روزگاران گذشته وجود داشته، قابل تصور است.

اما شاعر امروز بگونه‌ای دیگر، اسطوره می‌سازد، اسطوره‌ای که بیشتر عنوان رمزباید داشته باشد ویا از اسطوره‌های موجود استفاده می‌کند.

دربارهٔ اهمیت اسطوره به‌معنی وسیع آن در ادب سخنان بسیار گفته‌اند ومجاز و رمز و اسطوره را بر روی هم عناصر اصلی بیان درهنر شعر دانسته‌اند. دایچز می‌گوید: «کوششهای تازه در زمینهٔ شعر ـ که زبان را بطور برجسته و ممتازی به‌کار می‌گیرد و این راهی است که با شیوهٔ عادی گفتار، از نظر طرز استخدام کلمات متفاوت است ـ بطور طبیعی منجر به‌جستجو وتحقیق ازوظیفهٔ مجاز و رمز درزبان‌شعرمی‌شود و نیزبه‌جستجوی تازه‌ای درباب طبیعت اسطوره می‌کشد»[2] ودردنبال‌این بحث می‌گوید: «بسیاری از ناقدان برآنند که جنبه‌های رمزی والهامی

---

۱) مقدمه بر روانشناسی یونگ، ۵۴–۵۳.

2) D. Daiches: *Critical Approaches To Literature*, P.197.

زبان شعر، به‌حالات ابتدایی درزمینهٔ دانش وارتباط، بازگشت می‌کند، بیشتر ازآنچه در نثر عادی وجود دارد (دراین باب مقایسه شود بانظر شلی دربارهٔ طبیعت زبان و اصل‌آن) وتوجه به‌همین پیوستگیها است‌که امروز ناقدان جدید را به تحقیق دربارهٔ طبیعت اسطوره واداشته است و در این‌جاست‌که نقد ادبی ازیك سوی به‌مردم شناسی[1] و ازسوی دیگر به‌روانشناسی می‌پیوندد اگر چه اسطوره در نظر ناقد امروز محدود به اسطورهٔ‌فلکلور یا دین نیست بلکه بیشتر موقعیت رمزیی‌است‌که از طرز استخدام صحیح صورخیال عالی، بوجود می‌آید (اسطوره در معنی مردم‌ـ شناسی آن، بهرحال،مورد استفادهٔ شاعران جدید قرارگرفته، بویژه ت. اس. الیوت، درشعر سرزمین ویران)[2].

بهره‌ورشدن از اساطیر، بویژه در تصویرهای شعری گویندگان قدیم، یکی ازمباحث قابل ملاحظه‌ای است که می‌تواند موضوع بررسی وسیعی قرار گیرد. در شعر فارسی، شاعران در ادوار مختلف، نگرشهای گوناگونی به‌اساطیر داشته‌اند.

اساطیری که درشعرفارسی، گاه وجه بسیار، یك سوی صورخیال شاعران را تشکیل می‌دهد وازعناصر پراهمیتی است که خیال شاعران در ترکیب وتصرف‌آن زیباییها وهنرها بوجودآورده، در دوره‌های مختلف ـ هم ازنظرمواد وهم‌ازنظر نوع برداشت شاعران ـ تحولاتی یافته است.

برروی هم، اگر حوزهٔ مفهومی اساطیر را توسعه‌ای بدهیم که شامل همهٔ رمزهای اسطوره‌ای باشد ـ نه‌محدود به رمزهای برخاسته از دوران ماقبل تاریخ ودورهٔ مثولوژی ـ یعنی مواردی از رمزهای‌اسطوره مانند را، که در دورهٔ تاریخی نیز بوجود آمده، اما درخیال مردم و

1) Anthropology.
2) *Ibid*, P. 198.

بویژه شاعران، رنگ‌افسانه‌ای بخودگرفته، دردایرهٔ این تعریف قراردهیم ـ که ازین کار ناگزیریم ـ می‌توانیم سودجستن شاعران را از اساطیر. در دوره‌های مختلف بررسی کنیم.

بی‌گمان دگرگونیهای‌تاریخی و اجتماعی، درنگرش و طرز تلقی شاعران ازگونه‌های مختلف‌اساطیر، تأثیری غیرقابل انکار دارد. بانفوذ مذهب یا گسترش یافتن قدرتهای بیگانه در ایران، که درطول تاریخ نوسانهای بسیار داشته،درطرزتلقی شاعران ازاساطیر، فراز و نشیبهای بسیار دیده می‌شود.

درآغاز شعر دری، بویژه در دورهٔ سامانیان و چغانیان ـ که مخاطبان شعر، مردمی از نژاد ایرانی بودند ـ طرز برخورد شاعران با اسطوره‌ها رنگ خاصی دارد، هم‌ازنظر نوع اساطیر وهم‌ازنظرنوع‌نگرش و تلقی آنها. در شعر رودکی نهایت اغراق شاعر این است که ممدوح خود را «سام‌سوار» بنامد:

سام‌سواری که تا ستاره بتابد
اسب نبیند چنوسوار به‌میدان[1]

ودراین عصر، بهره‌گیری شاعران از اساطیر نژاد سامی اندك است وبیشتر جنبهٔ ایرانی‌دارد. تصویری‌که شاعرباآوردن «سام‌سوار» به‌عنوان رمز اسطوره‌ای نیرو و دلاوری در این‌شعر ساخته در روزگار او، با دید هنری و باللذتی شعری همراه بوده و خاطره‌های شیرینی را، با این‌تصویر خود، در ذهن شنونده ومخاطب بیدار می‌کرده است، اما با نفوذ عنصر ترکی، وگسترش روحیهٔ تملق وچاپلوسی ونیز درهم کوبیدن روح‌ملی،

---

۱) دیوان رودکی، چاپ مسکو، ۸۲.

برداشت وطرز تلقی شاعران از اساطیر بدوگونه تغییرهایی پیدا می‌کند:

نخستین دگرگونی، گسترش حوزهٔ اساطیری نژاد سامی است که درکنار اساطیر ایرانی، درصور خیال شاعران فارسی زبان، جای خود را باز می‌کند ودومین دگرگونی، که نتیجهٔ مستقیم عوامل سیاسی وتاریخی است، خوار مایه شمردن و زبونی ارزشهای اساطیری نژاد ایرانی است و درشعر دورهٔ غزنویان وبویژه دورهٔ دوم فرمانروایی ایشان وعصرسلاجقه، گسترش بیشتری می‌یابد. داستان فردوسی با محمود که صاحب تاریخ سیستان نقل کرده، اگر حقیقت نداشته باشد، دست‌کم، نمایندهٔ یک واقعیت تاریخی هست که می‌بینیم برداشت شاعر ومخاطب شعری او، از اساطیر ایرانی، بانوعی اهانت وخوار شمردن همراه است: «حدیث رستم برآن جمله است که بوالقسم فردوسی شاهنامه به‌شعر کرد وبر نام سلطان محمود کرد وچندین روز همی برخواند، محمودگفت: همهٔ شاهنامه‌خود هیچ نیست مگر حدیث رستم، واندرسپاه من‌هزار مرد چون رستم هست. بوالقسم گفت: زندگانی خداوند درازباد! ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد، اما این دانم که خدای تعالی خویشتن را هیچ بنده چون رستم دیگر نیافرید. این بگفت و زمین بوسه کرد و برفت. ملك محمود وزیر را گفت: این‌مردك مرا به‌تعریض دروغ زن خواند. وزیرش گفت بباید کشت. هرچند طلب کردند نیافتند...»[1]

همین طرزتلقی نژاد ترك از اساطیر ایرانی، که درحقیقت‌رمزهای معنوی و نشانه‌های معنویت تاریخی نژاد ایرانی بوده، درشعرگویندگان عصر سلجوقی به‌روشن‌ترین وجهی محسوس وآشکار است. واگرمطالعهٔ دقیقی دراین‌باره انجام‌شود، منحنی ضعف زمینه‌های نژادی و از سوی

---

۱) تاریخ سیستان، به تصحیح مرحوم بهار، ۸-۷.

دیگر منحنی نیرومندشدن روح خوشامدگویی و چاپلوسی را بـه‌خوبی می‌توان ترسیم کرد.

همانگونه کـه دربحث از عناصر زندگی اشرافـی در صورخیال شاعران این دوره، اشارت شده است، باید یادآور شویم که در ادب‌عامهٔ مردم بی‌ارج شدن اساطیر ایرانی و خواری عناصر داستانی نژاد ایـرانی این‌گسترش را نداشته ولی آثار ادبی ایشان متأسفانه به‌دست مـا کمتر رسیده و از چندوچون تلقی ایشان ـ درادوار مختلف ـ از اساطیرآگاهی دقیقی نداریم.

آنچه مسلم است اینست‌که، عامهٔ مـردم با اساطیر و افسانه‌هـا دلبستگی بیشتری داشته‌اند و ازآنجا که همکاری با هیأت حاکمه برای ایشان به‌آن معنی‌که درمورد طبقهٔ روشنفکر و اهل فضل مصداق داشته، مفهوم نیافته، ایشان پاسداران حقیقی اساطیر بوده‌اند و می‌بینیم‌که در دوره‌های مختلف‌کار شاهنامه‌خوانی و شغل شاهنامه‌خوانی درمیان مردم رواج داشته و هنوزهم،مردمان نواحی مختلف بویژه عامهٔ اهل‌خراسان، شبهای‌زمستان‌را با خواندن‌شاهنامه وکتابهای افسانه‌ای سپری‌می‌کنند. البته گسترش وسایل تبلیغاتی جدید بخصوص رادیو، از میزان این‌کار روز به‌روز می‌کاهد.

بی‌شبهه،اهمیت نقش‌هیأت حاکمه را حتی درطرز تلقی عامهٔ‌مردم از اساطیر نباید انکارکرد ویك نگاه به‌داستانهای مربوط به‌عصرصفوی بخوبی نشان می‌دهدکه چگونه قدرت هیأت حاکمه توانسته‌ازموجودات طبیعی و عادی دوسه قرن پیش چهره‌های افسانه‌ای و خیالی بـه‌وجود آورد، شاه‌عباس جنت مکان وشب‌گردیها وکرامات او.

مسألهٔ انواع اساطیر و شاخه‌های گوناگون آن و به‌ویژه مسألـهٔ

طرز تلقی نسلهای مختلف از انواع اساطیر، موضوعی است که به‌طور مستقیم در حوزهٔ تحقیق و پژوهش ما نیست بلکه فقط از نظر تأثیری که عناصر اساطیری درصور خیال شاعران فارسی زبان داشته‌اند ما به‌این مسأله می‌پردازیم و با اشاراتی چند، اهمیت اسطوره را در تصویر و نیز تحول دید شاعران را نسبت به‌اسطوره‌ها نشان خواهیم داد.

برروی‌هم دوگونه اسطوره، درمیان اساطیر مورد نظر شاعران می‌توان یافت. نخست، اسطوره‌های غنایی ودیگر اسطوره‌های قهرمانی و حماسی. این دونوع اساطیر، به‌دونوع دیگر نیز قابل تقسیم است: اساطیر سامی و اساطیر ایرانی. در میان اساطیر سامی تقسیم‌بندیهای دیگری می‌توان کرد مثلا اساطیر برخاسته از محیط اسلامی و یا اساطیری که از دورهٔ قبل از اسلام وجود داشته و از خصایص نژاد سامی است. حتی درمیان اساطیر اسلامی نیز، تقسیم‌بندیهایی از نظر شیعی و سنی می‌توان درنظر گرفت. با توجه بهمان نکته‌ای که در آغاز گفتیم وحوزهٔ مفهومی اسطوره را تا حد رمزها و اشارات نیمه تاریخی نیز گسترش دادیم.

هرکدام از این انواع اساطیر، درشعر فارسی، تلقی‌های مختلف داشته‌اند و تحولات تاریخی درپی‌ند یا رد این عناصر اساطیری تأثیرها داشته است. درآثار صوفیه شاخه‌های دیگری از اساطیر به وجود می‌آید و تلقی ایشان از اساطیر دورهٔ قبل نیز رنگ دیگری دارد وگذشته از این‌ها ادبیات صوفیه، اسطوره‌هایی ویژهٔ خویش دارد چنانکه در شعر و نثر صوفیه چهرهٔ حلاج به‌یك اسطورهٔ عجیب بدل شده و فریدالدین‌عطار در تذکرةالاولیاء خود آن حماسهٔ ارجمند را ازچنان اسطوره‌ای به‌وجود آورده است[1].

۱) فریدالدین‌عطار کدکنی‌نیشابوری، تذکرةالاولیاء، ج ۱۲۲/۲.

دردورهٔ مورد بحث ما نشانه‌های این‌نوع تلقی مطلقاً وجودندارد زیرا شعر عرفانی به‌آن معنی هنوز در زبان فارسی ظهور نکرده است.

با همهٔ نیرو و سلطه‌ای‌که نژاد ترك درطول چندین قرن برزبان و ادب پارسی داشته، نشانه‌های تأثیر اساطیر ترکی مطلقاً در ادب پارسی دیده نمی‌شود، اما اسطوره‌های عربی، یونانی وگاه هندی، کم‌وبیش‌در شعرشاعران‌ایرانی تأثیرکرده و درصورخیال شاعران‌ترکیب‌های گوناگون یافته‌است.

برداشت و طرز تلقی شاعران از اسطوره‌ها، همچنانکه از نظر تاریخی به جو سیاسی و اجتماعی و محیط زندگی ایشان بستگی دارد، به‌میزان هنرمندی‌وقدرت تخیل ایشان‌نیز وابسته است.اشاره به‌اساطیر، خواه اساطیر ایرانی و خواه غیر ایرانی، درتصویرهای شاعران‌مختلف، رنگ‌های گوناگون بخود گرفته است و مطالعه در تحول شعر فارسی نشان می‌دهدکه درطول‌زمان، بهره‌مند شدن شاعران از اسطوره‌ها،لطف و رقت شعری بیشتری یافته و این رمزها تا مرز دقیق‌ترین معانی انسانی و الهی بالا رفته:

شاه ترکان‌که پسندیدوبه‌چاهم‌افکند
دستگیر ار نشودلطف‌تهمتن‌چکنم؟

که اسطورهٔ بیژن و منیژه را در آن لطافت عرفانی شعرخود به یاری طلبیده است و این تصویر زیبا را ارائه داده است. درصورتی که در قرن چهارم، نهایت برداشتی‌که شاعران از همین اسطوره کرده‌اند در حد کمك‌گرفتن برای‌ساختن‌یك‌تصویرساده‌است چنانکه درشعرمنوچهری می‌خوانیم:

ثریا چون منیژه بر سر چاه
دوچشم من بدو چون چشم بیژن[1]

قدما درکتابهای بلاغت، مسألهٔ بهره‌مندشدن شاعر را ازاساطیر، در باب ویژه‌ای، با عنوان تلمیح[2]، آورده‌اند و در تعـریف آن گویند: «این است که شاعر در خلال شعر خویش به داستانی یا شعری یـا مثلی اشارت کند و بگونهٔ رمز و نشانه‌ای آن را بیاورد»[3] و چنانکه می‌بینیم باب خاصی برای اسطوره‌ها قائـل نشده‌انـد و از اهمیت آن در موضوع صور خیال سخنی نگفته‌اند.

برای کسی که شعر فارسی را بطور پراکنده مطالعه‌می‌کند، مسألهٔ تحول اساطیر وطرز تلقی شاعران از اسطوره‌ها، چندان محسوس نیـت، اما مقایسهٔ شعرهای چنددوره، بخوبی می‌تواند نمایشگر این دگرگونیها باشد.

همانگونه که در آغاز این گفتار یادآور شدیم در دورهٔ سامانیان. تصویرهایی که شاعران با کمك گرفتن از اسطوره‌ها بوجـود آورده‌انـد اغلب همراه با نوعی احترام نسبت به‌عناصر اسطوره است و اسطوره‌هـا نیز بیشتر اسطوره‌های نژاد ایرانـی است ودر دورهٔ بعد بتـدریج هـم از میزان ایرانی بودن اسطوره‌ها کاسته می‌شود و هـم از میـزان احتـرام و بزرگداشت عناصر اسطورهٔ ایرانی.

بی‌گمان نفوذ سیاسی نژاد ترك، عامل اصلی بود و ازسوی دیگـر

---

۱) دیوان منوچهری، ۵۷.
۲) صاحب الطراز در ضبط این کلمه‌تلمیح و تملیح‌هر دو را یاد می‌کندودومی را با معنی مناسب‌تر می‌داند. ر.ك: ج۱۷۴/۳.
۳) الطراز، ج ۱۷۱/۳.

گسترش یافتن دین، نوعی بی‌اعتقادی و بی‌حرمتی نسبت به اسطوره‌های ایرانی به‌همراه داشت چرا که اینها یادگارهای گبرکان بود و عنوان اساطیر الاولین داشت.

اوج بی‌احترامی وخوار شمردن عناصر اساطیر ایرانی‌و نشانه‌های رمزی آن در اواخر این دوره، در شعر امیرمعزی، بروشنی محسوس است. او چندین جای بصراحت‌تمام‌فردوسی را ـ که در حقیقت نمایندهٔ اساطیر ایرانی است ـ به طعن وطنز و زشتی یاد می‌کند و از این گفتار او می‌توان میزان بی‌ارج شدن اسطوره‌های ایرانی را در عصر او بخوبی دریافت و دید که چگونه این خوارمایگی اساطیر سبب شده است که فردوسی، یعنی احیاءکنندهٔ‌آن اساطیر، نیزمورد اهانت قرارگیردچنانکه در این ابیات معزی می‌خوانیم:

گفت‌فردوسی، به‌شهنامه‌درون، چندان‌که‌خواست
قصه های پر عجایب فتحهای پر عبر
وصف کردست او که رستم کشت‌درمازندران
گنده پیر جادو و دیو سپید وشیر نر
گفت: «چون رستم‌بجست از ضربت اسفندیار
بازگشت از جنگ و حاضر شد بنزد زال زر
زال کرد افسون و سیمرغ آمد از افسون او
روستم به شد چو سیمرغ اندرو مالید پر»
من عجب دارم ز فردوسی‌که تا چندان دروغ
از کجا آورد و بیهوده چرا گفت آن سمر
در قیامت روستم گوید که من خصم‌توام
تا چرا بر من دروغ محض بستی سر بسر

گر چه او از روستم گفته است بسیاری دروغ
گفتهٔ ما راست‌است از پادشاه نامور . . . [1]

و در دیوان او موارد بسیاری از این دست می‌توان‌یافت.

اسطوره‌های شعر اواخر این دوره ترکیبی است‌که عنصرغالب در آن اساطیر سامی و بیشتر ماجراهایی است‌که در تورات آمده ورمزهایی از آن در قرآن دیده می‌شود و مفسران اسلامی‌تفصیل ماجرا را ازتورات و راویان یهودی‌الاصل، در کتابهای خودنقل‌کرده وگاه به تطبیق‌عناصر اسطورهٔ ایرانی و سامی پرداخته‌اند از قبیل آمیزشی‌که درموردسلیمان و جم شده است چنانکه درشعر معزی می‌خوانیم:

اگر چه قدرت حق بیشتر ز قدرت جم
بوقت قدرت تدبیر، هست‌آصف‌پیر[2]

که آصف‌وزیر سلیمان را به تناسب جمشید در این شعر آورده‌و این‌تداخل‌اسطوره‌ها در دوره‌های بعدگسترش بیشتری یافته ودرشعرحافظ نمونه‌های روشنی ازآن میتوان سراغ‌گرفت. البته درکتابهای تاریخ‌نیز به این تطبیق اشاراتی رفته ومخصوصاً از قدیمترین‌کسانی که به تطبیق اساطیرایرانی وسامی‌پرداخته‌یکی‌مطهربن‌طاهرمقدسی،صاحب کتاب‌البدء والتاریخ است که جای جای می‌کوشد اسطوره‌های سامی را با اسطوره‌های ایرانی انطباق دهد.[3]

---

۱) دیوان امیرمعزی، ۲۸۶.
۲) همان کتاب، ۱۵۶.
۳) مطهربن طاهر، البدء و التاریخ، ج ۱۴۸/۳ چاپ پاریس و ترجمهٔ آن‌به عنوان آفرینش و تاریخ، از شفیعی‌کدکنی، بنیاد فرهنگ ایران ج ۱۲۳/۳ تهران ۱۳۴۹.

رمزهای اسطوره‌واری که در شعر گویندگان این عصر، در زمینهٔ عشق وجود دارد، بیشتر رمزهای اسطوره‌ای عرب است، بخصوص داستانهای عشقی شاعران عرب، حتی گویندگان دورهٔ اسلامی، در شعر گویندگان این عصر جنبهٔ اسطوره‌ای و رمزی بخود گرفته و معاشیق شعر عرب و عرایس شعر گویندگان تازی، بگونهٔ اسطوره‌هائی درآمده که شاعران ایرانی بی‌آنکه خود از چند وچون آنها آگاهی داشته باشند، از آنها سودمی‌جویند و جای‌جای در شعر خود بدانها اشارت می‌کنند.

معشوقگان عرب در شعر فارسی، خود زمینهٔ تحقیق جداگانه‌ای است که اینجا مجال واردشدن بدان نیست و نگارنده پیش از این بطور مستقل تحقیقی در این زمینه انجام داده است، اما یادآوری این نکته را در اینجا لازم می‌داند که بسیاری از این معشوقگان در زبان اصلی، یعنی در شعر گویندگان تازی جنبهٔ اسطوره‌ای ندارد، اما بعضی مانند «سلمی» رمز و اسطورهٔ عشق‌اند چنانکه در این شعر حافظ می‌خوانیم:

گر به سر منزل سلمی رسی ای بادصبا!
چشم دارم که سلامی برسانی ز منش

وپیش از او در شعرعصر مورد بحث ما می‌خوانیم:

مشوش است دلم از کرشمهٔ سلمی
چنانکه خاطر مجنون ز طرهٔ لیلی[1]

---

۱) این بیت در دیوان رودکی (چاپ مسکو، ۱۰۲) به‌نام رودکی و در دیوان قطران (۵۰۷) به‌نام قطران آمده و از نظر بعضی خصایص صور خیال متعلق بقطران است.

ودرادب‌عرب، این‌نام خوداسطوره ورمزی ازمعشوقه است چنانکه در این شعرها آمده است، و نجبة‌بن جنادهٔ عذری‌گفته:

سَرَتْ لِعَيْنِكَ سَلْمىٰ عِنْدَ مَغْنَاهَا
فَبِتَّ مُسْتَلْهِياً مِنْ بَعْدِ مَسْرَاهَا[1]

یا شاعر دیگر:

يَا دَارَ سَلْمىٰ بَيْنَ دَارَاتٍ عَوَجّْ
جَرَتْ عَلَيْهَا كُلُّ رِيحٍ سَيْهَوَجّْ[2]

که سلمی‌اسطورهٔ عشقی است مبهم و خطایی است که مخاطبش وجود خارجی ندارد.

رمزهای عشقی واسطوره‌وارهایی‌که در زمینهٔ شعرهای غنایی این دوره می‌بینیم کمتر رنگ ایرانی دارد و از داستانهای عشقی ایرانی قدیم؛ مثلا ویس ورامین، وحتی خسرو وشیرین، بعنوان رمز عشق و اسطورهٔ محبت‌کمتر نشانی می‌توان‌گرفت در صورتی که مثلا عروه و عفرا ـ که دوتن از معاشیق عرب‌اند و در دورهٔ اسلامی زیسته‌اند ـ در شعر این دوره، جنبهٔ اسطوره‌ای و رمزی بخود گرفته‌اند و مورد نظر و اشارت شاعران ایرانی‌اند:

چون چهرهٔ عروه گشته از زردی
بوده چمنی چو صورت عفرا[3]

---

۱ و۲) ابوعلی قالی، امالی، ج ۱۴۷/۲ و ۴۸.
۳) دیوان مسعود سعد، ۱۴ در متن غفره و غفرا، بقرینهٔ متون دیگر تصحیح‌شد.

وعفرا در شعر عرب نیز جنبهٔ اسطوره‌ای یـــافته چنانکه در شعر قیس‌بن ذریح یا دیگری می‌خوانیم:

اَلا یا غُرابَ البَینِ مالَكَ کلّما
نَعَبْتَ بفقدانٍ عـــلـیَّ تَـحوم؟
اَبا لبینِ مِنْ عَفراء اَنْتَ مُخبّری؟
عَـــدمّنْتُكَ مِنْ طیرٍ فانتَ مَشوم[1]

همچنین نام: مـی، میه، هند، و لیلی، و عـزه، اسماء، سلیمی نیز بگونهٔ اسطوره‌هایی‌درآمده‌است و ابن رشیق درالعمده ـ از آنجاکه به‌جنبهٔ رمزی و اسطوره شدن این نام‌ها توجه نداشته ـ مـی‌گـوید: «و نامهایی هست که آسان‌تر بر زبان شاعران جاری می‌شود و برای ایشان شیرین‌تر است وآنها، چه‌بسیارکه بدروغ، آن نام‌ها رامی‌آورند مانند: لیلی، هند، سلمی، دعـد، لبنی، عفراء، اروی، ریـا، فاطمه، میه، و امثال ایشان[2]».

ساختن مجاز واستعاره، از اسطوره، کاری است‌کـه دردوره‌های بعد رواجی پیدا می‌کند و ترکیباتی ازقبیل «یوسفستان» و «یوسف‌زار» در شعرگویندگان دورهٔ بعد، دراین باب، قابل ملاحظه است بـخصوص از نظرگسترش اساطیر سامی. اما در دورهٔ موردبحث ما این‌گونه‌کوشش بطور محسوس در شعر شاعران به‌چشم نمی‌خورد، ولی توسعهٔ تعبیرات اسطوره‌ای سامی، از اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم؛ بطور عـادی همه‌جا به‌چشم می‌خورد و این توسعهٔ عناصر اسطوره‌ای سامی وکاهش از

---

۱) اغانی، ابوالفرج، چاپ قاهره، ج ۲۶۴/۱.
۲) ابن رشیق، العمده، ج ۱۲۱/۲.

ارج اسطوره‌های ایرانی بحدی است که در طول عمر یك شاعر کاملا آشکار است وگوینده‌ای که در آغاز عمر خود گرایش به اسطوره‌های ایرانی داشته وبگفتهٔ خودش:

بسی گوهر داستان سفته‌ام
بسی نامهٔ باستان گفته‌ام

درآخر عمر می‌گوید:

نگویم کنون نامهای دروغ
سخن را زگفتار ندهم فروغ
دلم گشت سیرو گرفتم ملال
هم ازگیووطوس‌وهم ازپورزال[1]
که آن داستانها دروغ است‌پاك
دوصدزان نیرزد بیك‌مشت‌خاك[2]

و این تمایل به‌اسطوره‌های سامی و مذهبی در چنین فاصلهٔ نسبتاً کوتاهی قابل ملاحظه و دقت است وهمین گوینده؛ پس از آنهمه سخن که از اساطیر ایرانی گفته، به‌داستان یوسف واسطورهٔ او روی می‌آورد.

همانگونه که توجه به‌نظم‌این اسطوره‌هااندك‌اندك افزایش می‌یابد و ازنظم اسطوره‌های باستانی ایران‌کاسته می‌شود؛ استفاده از آنها در شعر و تصویرهای شعری نیز به‌همین تناسب تغییر می‌کند.

---

۱) یوسف و زلیخا، از شاعری معاصر طغانشاه، و اشتباهاً منسوب به‌فردوسی، چاپ کتابفروشی ادیه، صفحه ۴.
۲) همان کتاب، ۵.

حرکت و ایستایی درصور خیال

هر یك از صور خیال، جداگانه، یا در ترکیب، گزارشگر حالتی یا نسبت وصفتی است که از رهگذر بیان‌شاعربگونهٔ تصویری، گاه‌روشن و زمانی پیچیده، ارائه می‌شود. مجموعهٔ این تصویرهای حاصل ازانواع خیال، در دیوان هر شاعری، کم‌وبیش گزارشگر لحظه‌هایی است که با درون و جهان درونی او سروکار دارد. آنکه نهانی پویا[1] ومتحرك‌دارد، با آنکه درونی ایستاده وآرام دارد، آنکه حیاتش در زمینهٔ مادی و یا معنوی متحرك است و آنکه زندگانی‌ایستا[2] و بی جنبش دارد، شعرشان یکسان نیست.

شاعری‌که قلبش با زندگی و طبیعت می‌تپد با آنکه این همرایی وهمسرایی باحیات را ندارد درارائهٔ تصویرها و ترسیم صور خیال‌یکسان نیست و بر روی هم‌شعرهرکس، بویژه‌تصویراو، نمایندهٔ روح وشخصیت

1) Dynamic.
2) Static.

روانی اوست و بیهوده نیست اگر می‌بینیم بعضی از ناقدان قدیم، حتی، درشتی ونرمی زبان شعر و الفاظ گویندگان را حاصل طبیعت و خصایص روانی ایشان دانسته‌اند.[1]

طبیعت زنده وپویا آنگونه که در شعر شاعران خاصی جلوه دارد در شعر دسته‌ای دیگر دیده نمی‌شود ودرشعر فارسی از آغاز تا پایان قرن پنجم که دورهٔ مورد بررسی ماست هردو نوع تصویر در بالاترین مرحلهٔ ضعف یاقوت خود، نمونه دارند. وناگفته نگذریم که این حکم همچنانکه در مورد یك شاعر نسبت به شاعری دیگر مصداق دارد در مورد یك دوره نسبت به دورهٔ دیگر نیز صادق است.

از آغاز دورهٔ دوم که دورهٔ رشدوتکامل صور خیال است تا تقریباً پایان دورهٔ سوم بطورکلی، دورهٔ تحرك وپویایی درصور خیال است و از آغاز دورهٔ چهارم به‌بعد دورهٔ ایستایی تصویرها آغاز می‌شود.

البته این حکم عمومی وطرح کلی وضع تصویرها است، وگرنه در هر یك از این سه دوره، نمونه‌هایی می‌توان یافت که کم وبیش کلیت و شمول این حکم را نقض کند اما اگر از این موارد استثنایی بگذریم چنین جریانی در مجموع صور خیال در شعر این سه مرحله حاکم است. تحرك و پویایی تصویرهای شعر رودکی، دقیقی (در غیر گشتاسپنامه) کسایی، شاهنامه، منوچهری، و فرخی چیزی است که بهنگام مقایسه با ایستایی و سکون تصویرهای شعرابوالفرج‌رونی، مسعودسعدسلمان، معزی وازرقی‌هروی روشن‌تر ومحسوس‌تر قابل تحلیل و بررسی است تا نمایشگر آن کلیت وشمول باشد و از سوی دیگر بعنوان استثناء سکون وایستایی در تصویرهای شعر عنصری، بهنگام سنجش با شعرمنوچهری- همروزگار

---

۱) قاضی جرجانی، الوساطه، چاپ دوم ۱۹۵۱ صفحات ۱۸ و ۱۷.

و احتمالا زیردست او ـ بخوبی می‌تواند نمایندهٔ این باشد که در یك زمان ومکان معین‌هم‌موارد نقض این کلیت را می‌توان یافت، همچنانکه در دورهٔ ایستایی و سکون تصویر، پویایی و تحرك نسبی تصویرهای‌شعر ناصرخسرو، نسبت به‌سکون و ایستایی‌صورخیال در شعر معاصرانش خود مورد دیگری برای نقض این کلیت است. با این همه چنانکه یاد کردیم آنچه ملاك نظر وبحث است عمومیتی است‌که‌در هریك از دوسوی وجود دارد و در این بحث، تصویر، همانگونه‌که پیش از این یادکردیم‌به‌معنی عام آن مورد بحث‌است تا درضمن آن‌مسألهٔ پویایی و ایستایی صورخیال به‌معنی‌محدود کلمهٔ Images روشن شود.

در نخستین تأمل، حرکت یا ایستایی تصویر را در شعرهر شاعری به نیکی می‌توان دریافت، اما رمز این پویایی یا ایستایی و علت آنرا بسادگی نمی‌توان تحلیل‌کرد و توضیح داد. کافی است که خواننده‌ای آشنا دو وصف‌بهار یا خزان را ازدیوان منوچهری با مورد مشابه آن‌از دیوان عنصری بسنجد. در نخستین تأمل درخواهد یافت که وصف یا تصویری‌که از بهار یاخزان در شعر منوچهری آمده، تصویری است که با حرکت وجنبش‌زندگی همراه است یعنی به طبیعت زنده نزدیك‌است، اماتصویری که‌عنصری‌ارائه‌می‌دهدتصویری‌است مرده‌وایستاده وملال‌آور، گویی از پشت شیشه‌ای تاریك وکدر شبحی از بهار یا خزان را بزحمت نشان داده. آنهم شبحی از عکس‌آن نه‌شبحی از اصل طبیعت‌را. اما شعر منوچهری پویا است و نزدیك به واقعیت هستی با اینکه هزاران مرحله از نفس آن واقعیت بدور است.

نخستین عاملی‌که در تحرك یا ایستایی تصویرها می‌توان‌تشخیص داد میزان نزدیکی شاعر به تجربه‌های‌خاص‌شعری است. شاعری‌که صور

خیال خودرا ازجوانب مختلف حیات‌واحوال‌گوناگون طبیعت می‌گیرد، یا آنکه از رهگذر شعر دیگران یا کلمات، بـا طبیعت و زندگـی تماس برقرار می‌کند، اگرچه‌ذهنی خلاق‌وآفریننده و آگاه داشته باشد، وضعی یکسان ندارد. تجربهٔ شعری حاصل از تماس مستقیم با ادراك طبیعت، ناگزیر، تحرك وپیوندبیشتری با زندگی دارد. زیرا درساختمان هرتصویر مقدار زیادی از حرکت و جنبش موضوع اصلی‌گرفته می‌شود تا به ثبت و ثبات برسد و قابل نمایش و نمودن‌گردد وهنگامی‌که تصویری حاصل شد، آنکه بخواهد تجربهٔ شعری خود را از تأمل در بارهٔ‌آن‌تصویر حاصل کند، هرقدر بکوشد که تصویر او زنده و پویا باشد، باز مقدار زیـادی از حرکت و جنبش را بطور طبیعی باید ازدست بدهـد و ایـن نکته را بهنگام مطالعهٔ نسبت ایستایی وپویایی میان تشبیه و استعـاره بخوبـی می‌توان دریافت زیرا تشبیه تصویری نزدیکتر به‌طبیعت و مستقیم‌تـر از استعاره است‌واستعاره‌درحقیقت تصویری‌است‌که ازیك تشبیه حاصل‌شده است و همین تفاوت در نزدیکی و دوری طبیعت است که باعث‌می‌شود، عموماً، در تشبیهات حرکت وجنبش بیشتر از استعاره‌ها بـاشد. مقایسهٔ این تصویر از یك موضوع می‌تواند تا حدی روشنگر ایـن بحث بـاشد. وصفی از آغاجی شاعر اواخر قرن چهارم دربارهٔ برف‌وتصویرآن:

به هوا در نگـر کـه لشکر برف
چون کند انـدر اوهمی پـرواز
راست همچون کبوتـران سپید
راه گـم کـردگـان زهیبت باز[1]

با وصفی از قطران شاعر اواخر قرن پنجم هم از باربدن برف که

۱) لباب‌الالباب عوفی، ۳۳.

از نظر وزن هردو در یك بحرند واز نظر قافیه محدودیت ردیف ندارندتا باعث تنگنای بیان شده باشد بخصوص که‌شعر قطران قافیه‌ای وسیع‌تر دارد:

تا سر دشت و کوه‌سیمین گشت
باد دیماه گشت چون سوهان
لاجرم در میان سونش سیم
دامن کوهسار گشت نهان[1]

اساس شعر آغاجی بر تشبیه استوار است و بر نوعی تشخیص و بنیاد شعر قطران بیشتر بر استعاره، اما نکتهٔ دیگری که نباید فراموش کرد و آن جستجو از سبب ایستایی استعاره وپویایی تشبیه است. آنچه در مرحلهٔ اول بنظر می‌رسد این است که میان استعاره وتشبیه تفاوتی وجود ندارد جز در مسألهٔ حذف یا ذکر ادات، اما اگر دقت کنیم یك نکتهٔ بسیارمهم‌روشن‌می‌شودکه‌از رهگذرآن می‌توان به‌رمز و رازحرکت در تشبیه وایستایی در استعاره رسید. چنانکه می‌دانیم استعاره آوردن اسمی است به جای اسمی دیگر به اعتبار همانندی و شباهت‌آنها، و در اینگونه‌موارد استفاده ازفعل‌کمتر موردنظر است اما درتشبیه، بیشترفعل به کارمی‌رود وهمین فعل‌است که‌سهم‌عمده‌ای درحرکت‌و جنبش‌تصویرها دارد. برای نمونه می‌توان در همان‌دو شعر قبلی، از این‌نظر، دقت‌کرد. در هر چهار مصراع شعر قطران فعل موجود «گشت» است که نقش رابط را بعهده دارد، حتی در مصرع دوم که بیانی کاملا تشبیهی است و این «گشتن» با اینکه نوعی حرکت و سیر در آن وجود دارد اگر بافعل‌«همی

---

۱) دیوان قطران تبریزی، ۲۵۴.

کند پرواز» وقید «راه گم کردگان» که نوعی تشویش و اضطراب را بهمراه دارد، سنجیده شود، دانسته خواهد شد که حرکت وجنبشی که در تصویر ایجاد شده است بیشتر از رهگذر فعل موجود در تصویر است که در شعر قطران وجود ندارد.

با توجه به این نکته می‌توان پویایی یا ایستایی تشبیهات را بر اساس فعل موجود در کلام، که بیش و کم درساختمان تصویر سهمی دارد بررسی کرد و دریافت که هر فعل در نمایش ایستایی یا پویایی تصویری که همراه دارد، چگونه تأثیری بجای می‌نهد. قدما در مباحثی که در باب تشبیه داشته‌اند به اینگونه نکات توجه نکرده‌اند فقط بعضی به این موضوع پرداخته‌اند که ممکن است دو چیز را ازنظر حرکت به یکدیگر تشبیه کرد ولی این امر که بعنوان زنده بودن و حرکت داشتن تصویر امروز مطرح می‌کنیم محدود به تشبیه چیزی به چیزی از نظر حرکت نیست بلکه بیشتر از این باب است که دریك تصویر، اگرچه مورد نظرشاعر ایجاد شباهت از نظر گاهی خاص باشد، بازهم می‌توان زنده بودن و حرکت تصویر را مورد ملاحظه قرارداد.

ممکن است در مثال قبلی ایرادگرفته شود که این تفضیل میان دو تصویر صحیح نیست زیرا یکی ازلحظهٔ باریدن برف سخن می‌گوید ویکی از لحظه‌ای که برف زمین و کوه را سپید کرده ودو گونه تصویر است اما همانطور که بعضی از قدما یادآور شده‌اند لازم نیست که در مفاضلهٔ میان دو شاعر یعنی ارزش شعری ایشان، شعرهای مورد سنجش حتماً در یك موضوع و یك وزن وقافیه باشد. بااینهمه برای اینکه مسائل دیگری که در موضوع پویایی و ایستایی تصویرها مطرح است روشنتر ودقیق‌تر بررسی شود یك موضوع راکه چهار شاعر دریك وزن ویك قافیه و از یك زاویهٔ

دید موردنظر قرار داده‌اند، اینك مورد سنجش قرار می‌دهیم:

در آغاز قرن‌پنجم، یعنی مرحلهٔ سوم دورهٔ مورد بحث ما، فرخی سیستانی ـ تا آنجاکه مدارك موجودنشان می‌دهد، بی‌سابقهٔ قبلی ازنظر قالب شعری ـ آمدن‌وباریدن‌ابری را اینگونه با تصویرهای پویا ومتحرك ارائه داده است:

برآمد قیرگون ابری ز روی قیرگون دریا
چو رأی عاشقان گردان چو طبع بیدلان‌شیدا
چو گردان گشته سیلابی، میان آب آسوده
چو گردان‌گردبادی، تندگردی تیره‌اندر وا
ببرید ازهم وبگسست‌وگردان‌گشت برگردون
چو پیلان پراکنده میان آبگون صحرا
تو گفتی گرد زنگار است، برآئینهٔ چینی
توگفتی موی سنجابست بر پیروزه‌گون دیبا
بسان مرغزار سبز رنگ‌اندر شده گردش
به یك ساعت ملون کرده روی گنبد خضرا
تو گفتی‌آسمان‌دریاست، از سبزی‌وبررویش
بهرواز اندر آورده است ناگه بچگان عنقا
همی رفت‌از برگردون گهی تاری وگه روشن
وزوگه آسمان پیدا و گه خورشید ناپیدا
بسان چندن سوهان زده بر لوح پیروزه
بکردار عبیر بیخته بر صفحهٔ مینا
چو دودین‌آتشی‌کابش به‌روی اندر زنی ناگه
چو چشم بیدلی کز دیدن دلبر شود بینا

هـوای روشن از رنگش مغبر گشت‌وشد تیره
چو جـان کافـر کشته ز تیغ خسرو والا[1]

پس از او سه شاعر دیگر، ازگویندگان بزرگ اواخر دورهٔ مورد بحث ما ـ که یکی از آنهادر حقیقت‌مقدار کمی ازعمرش را در این‌دوره گذرانیده وباید اورا از شاعران‌دورهٔ بعد بشمارآورد، یعنی امیرمعزی ـ هرکدام‌کوشیده‌اند تا این تصویر را در شعر خود بازسازی‌کنند در همین قالب و در حوزه خاص شعر فرخی. مسعودسعدسلمان‌گفته است:

سپاه ابـر نیـسانی ز دریـا رفت بـر صحرا
نثار لؤلؤ لالا به صحرا بـرد از دریـا
چو گردی کش برانگیزد سم شبدیز شاهنشه
ز روی مرکز غبرا به روی گنبد خضرا
گهی مـانندهٔ دودی، مسطح برهوا شکلش
گهی مانندهٔ کـوهی معلق گشته اندر وا
چو گردون‌گشت باغ وبوستان ازابر نیسانی
گل از گلبن همی تابد به سان‌زهـرهٔ‌زهـرا
ازین پرمشك [شد]گیتی‌وزان، پردرهمه عالم
از این‌پربوی‌شادبستان، وزان‌پرنور شد صحرا
گهی‌چون‌تخته‌تخته ساده سیم‌اندرهوا بر هم
گهی چون توده‌توده سوده‌کافور است بر بالا
گهی مانندهٔ خنگی لگـام از سر فـرو کنده
شده تا زنـده انـدر مرغـزاری خـرم وخضرا

---

۱) دیوان فرخی سیستانی، صفحهٔ ۱.

گهی برقش درخشنده ، چو نور تیغ رخشنده
گهی رعدش خروشنده، چو شیر شرزه در بیدا
فلك در سندس نیلی، هـوا در جامـهٔ کحلی
زمین در فرش زنگاری، که اندر حلهٔ خضرا[1]

و پس از او، درشعر ازرقی هروی، می‌خوانیم :

چه‌جرم‌است‌اینکه‌هرساعت ز روی‌نیلگون‌دریا
زمیـن را سایبـان بندد بـه پیش گنبد خضرا
چو در بالا بود باشد بـه چشمش‌آب‌در پستی
چو در پستی بودباشد، به کامش دود بر بالا
گهی از دامن دریا شود، بر گـوشهٔ گـردون
گهی از گوشهٔ گردون، رود بر دامن دریا
گهی از گردش گردون، به دریا بر زند کله
گهی از جنبش دریا بگـردون برزند کمـرا
فلك‌کردار برخیزد، کران پـر اختر روشن
صدف کردار بر جـوشد، میان پر لؤلؤ لالا
ز موج آسمان پهنا. ز چرخ چنبری گوهـر
ز چـرخ چنبری گوهـر، ز مـوج‌آسمان پهنا
بجای قطرهٔ بـاران ، هـوا او را دهـد لؤلؤ
بعرض لؤلؤ مکنون زمین او را دهد مینا
هوا از چهر او گـردد، بسان دیدهٔ شاهیـن
زمین از اشك او گردد بسان سینهٔ عنقا

---

۱) دیوان مسعود سعدسلمان، ۲۱.

سپاهش را بر انگیزد به دریا برزنـد غـارت
مصافش را بپیوندد، بگردون بر، کند غوغا[1]

و معزی که نمایندهٔ تصویرهای مکرر وتقلیدی است گوید:

برآمد ساجگون ابری ز روی ساجگون دریا
بخار مـرکـز خاکـی نقـاب قبهٔ خضرا
چوپیوندد به‌هم گویی که دردشت است سیمابی
چو از هم بگسلد گویی مگر کشتیست دردریـا
گهی چون خرمن مشك است برپیروزه‌گون مفرش
گهی چون تودهٔ ریگ است، برزنگارگون صحرا
گهی چون شاخ نیلوفر، میان باغ پر نرگس
گهی چون تل خـاکستر فـرازکوه پـر مینا
گهی کافور بارآید چه‌برکوه وچـه بر هامون
گهی لؤلؤ فشان آید، چه برخار وچه بر خارا
گه لؤلؤپرا کندن، بـود چـون‌عـاملی جابـر
گه کافور پاشیدن، بود چون عاقلـی شیدا
از او هـر ساعتی جیحون شود پر تختهٔ نقره
وز او هر ساعتی دریا شود پـر لؤلؤ لالا
چوبگراید سوی‌بالا برآرد گوهـر از پستی
چوباز آید سوی پستی فشاند گـوهر ازبالا
گهی‌با خاك در بیعت، گهی با باد درکشتی
گهی با آب درصحبت، گهی باآتش اندوا[2]

---

۱) دیوان ازرقی هروی، ۱.
۲) دیوان امیرمعزی، ۲۹.

با توجه به اینکه اجزای خیال و عناصر تصویر در شعر این گویندگان، پس از فرخی، تقریباً تازگی ندارد، یعنی یا عین خیال‌های او را ازهمین شعر خاص گرفته‌اند یا از خیالهایی که فرخی و معاصرانش (منوچهری و پیش از او شاعران قرن چهارم) دراشعاردیگر داشته‌اند، ترکیب کرده‌اند و تصویری که این سه شاعر از همان موضوع داده‌اند بعلت عدم تماس مستقیم گویندگانشان با طبیعت. در سنجش باتصویرهای فرخی، سخت ایستاده و مرده است، اگرچه از جنبش ابر و حتی طوفان سخن بگویند زیرا تصویری که بار دوم، از رهگذر شعر دیگران بوجود آید، بناچار مقدار زیادی از پویایی وحرکت آن گرفته می‌شود و قابل یادآوری است که شعر فرخی از نظر افعال نیز حرکت و پویایی بیشتری دارد بخصوص بعلت قیدهایی از قبیل گردان و قیدهای تشبیهی دیگری که در ابیات بعد می‌آید و از نظر قرار دادن طبیعت زنده بخصوص انسان در برابر طبیعت بی‌جان شعرش از همه‌قوی‌تر است زیرا نسبت سنجش طبیعت مرده با طبیعت زنده در شعر معزی $\frac{۱}{۹}$ و در شعر ازرقی نیز $\frac{۱}{۹}$ ودرشعرمسعود سعد نیز $\frac{۱}{۹}$ است و در شعر فرخی این نسبت به $\frac{۵}{۹}$ می‌رسدوبدینگونه حیات و حرکت در تصویرهای او از همه بیشتر جلوه‌می‌کند.

بگذریم از اینکه از نظر استفاده از رنگها ـ که خودگونهٔ دیگری از حرکت و دگرگونی و تنوع تصویرهاست ـ شعر او بالاترین حدرنگ‌آمیزی و تنوع الوان را، حتی ازنظرآوردن نام رنگها. در بر دارد.

در شعر معزی رنگها عبارتند از: ساجگون، خضرا، پیروزه‌گون، زنگارگون ومینا (اگرچه به عنوان رنگ نیامده است)

در شعر مسعودسعد نیز رنگها عبارتند از: خضرا، نیلی، کحلی، زنگاری و در شعر ازرقی نیز عبارتند از: نیلگون وخضرا، روشن اما در شعر فرخی رنگهاچنین است: قیرگون، نیلگون، آبگون، زنگار، پیروزه ـ

گون، سبزرنگ: ملون. خضرا، سبزی(تاری) و (روشن) پیروزه، مینا، (مغبر وتیره).

عنصر دیگری که حرکت و حیات را در تصویرها تجسم بیشتر می‌بخشد تضادی است که در ماهیت اجزاء آنها وجود دارد؛ زیرا حرکت از نظر فلسفی و فیزیکی نیز جز دگرگونی نسبت یك شئی با مبدأخاصی نیست و از رهگذر آمدن اجزاء متضاد است که این دگرگونی احساس می‌شود، آنگونه که درابیات فرخی جلوه می‌کند: چوگردان گشته سیلابی، میان آب آسوده...

از آنجاکه تصویر عبارتست از مجموعهٔ رنگ و شکل ومعنی و حرکت؛ می‌بینیم تصویر در شعر فرخی از همه قوی‌تر است، بخصوص عنصر حرکت ـ که در تصویر بالاترین مقام را دارد ـ در شعر او بیش از همه آشکار است.

همانگونه که شاعران مرحلهٔ چهارم، یعنی آخر قرن پنجم، نسبت به شاعران قرن چهارم و آغاز قرن پنجم، تصویرهای شعرشان ایستا و ساکن است، در قرن چهارم واوایل قرن پنجم نیز بعضی شاعران نسبت به معاصران‌شان همین وضع را دارند، واین موضوع ازمقایسهٔ شعرمنوچهری و عنصری بخوبی روشن می‌شود.

در شعر منوچهری اغلب موارد یك سوی خیال شاعر. انسان یا جانوری زنده است وآن سوی دیگر، طبیعت مرده؛ وبدینگونه درطبیعت مرده نیز. با سنجش و مقایسه، حرکت وجنبش ایجاد می‌کند:

ابر سیاه : چون حبشی دایه‌ای شده است
باران چو شیر ولاله‌ستان کودکی به شیر

گر شیرخواره لالهٔ سرخ است، پس چرا
چون شیرخواره بلبل کوهی زند صفیر!
صلصل به‌لحن زلزل‌وقت سپیده دم
اشعار بونواس همی خواند و جریر
بر بید عندلیب زند «باغ شهریار»
بر سرو زندواف زند: «تخت‌اردشیر»
عاشق شده است نرگس‌تازه به‌کودکی
تا هم به‌کودکی قد او شد چو قدپیر
با سرمه‌دان زرین‌ماند«خجسته» راست
کرده بجای سرمه بدان سرمه‌دان عبیر
گلنار همچو درزی استاد برکشید
قوارهٔ حریر، ز بیجاده گون حریر
گویی که شنبلید همه‌شب زریر کوفت
تا بر نشست گرد برویش بر، از زریر
بر روی لاله قیر به شنگرف برچکید
گویی که مادرش همه‌شنگرف‌دادوقیر[1]

در همهٔ این ابیات، جزبیت: با سرمه‌دان زرین ماند خجسته...، همه جا یکسوی، طبیعت‌بی‌جان‌بود ویك سوی، انسان و این پیوند میان طبیعت بی جان وانسان‌چیزی‌است که‌تصویرهای او را زنده وپویا ساخته و در مجموع تصاویر او طبیعت تشخیص شده وتشخیص در میان انواع تصویر، زنده‌ترین و پر حرکت‌ترین شکل آنست. در صورتیکه بهار شعر عنصری را در همین قافیه بدینگونه می‌بینیم، با توجه به اینکه خود از

---

۱) دیوان منوچهری، ۳۳.

«حرکت و تصویر» به صراحت سخن گفته و خواسته است جنبش و پویایی طبیعت را نمایش دهد زیرا می‌گوید: «هوا و راغ تو گویی دو عالم اند بزرگ/ یکی پر از حرکات و یکی پر از تصویر» با اینهمه در مجموع شعر، هیچگونه جنبش و حرکتی دیده نمی‌شود بخصوص در سنجش با تصویرهای منوچهری:

نگر به لاله وطبع بهار رنگ پذیر
یکی برنگ عقیق و دگر ببوی عبیر
چو جعد زلف بتان شاخهای بید وخوید
یکی همه زره است و دگر همه زنجیر
درخت ودشت مگر خواستند خلعت ابر
یکی طویلهٔ گوهر، یکی بساط حریر
بخار تیره و از ابر دشت مینا رنگ
یکی بسان غبار و دگر بسان غدیر
ز رنگ و بوی گیاوزمین تو گویی هست
یکی ز حله بساط و دگر زمشك خمیر
هوا و راغ تو گویی دو عالم‌اند بزرگ
یکی پر از حرکات و دگر پر از تصویر
هوا ز عکس سماتیره و زمین گلگون
یکی چو خامهٔ مانی یکی بت کشمیر
بدشت سنبل ومینا سپه کشید ونشست
یکی به معدن برف و دگربجای زریر
نگار های بهاری چو شعرهای بدیع
یکی است پر ز موشح دگر پر ازنشجیر[1]

---

۱) دیوان عنصری، ۲۹.

در تمام ابیات او، انسان یا طبیعت جاندار دیگری‌وجود ندارد و اگراز مانی یا بتان(بجای‌زنان‌زیبا) سخن می‌گوید، بازهم سخن از خامهٔ مانی است‌وجعدبتان که‌چندان‌زمینهٔ زنده وپویایی در آنها نیست‌وعنصر تشخیص که مایهٔ حیات و حرکت تصویرهاست دراین شعر مطلقاً وجود ندارد.

در این دوقطعه‌که هرکدام دارای ۹ بیت است منوچهری فقط در یك بیت انسان وطبیعت زنده را نیاورده ودرهشت بیت دیگرسخنش در یك سوی تصویر باانسان پیوند دارد وعنصری فقط دریك مصراع‌از مانی سخن می‌گویدکه آنهم به‌شخص او ـ که انسان و طبعاً دارای پویایی وحرکت است ـ کاری ندارد بلکه باخامهٔ او ـ که جماد است ومرده ـ سروکار دارد. درهمین‌جا می‌توان نوع افعالی راکه‌درتصاویر این دوشاعر آمده بررسی‌کرد وسنجید: درشعرمنوچهری: است، صفیر زند، شعرهمی خواند، آهنگ ... زند، شده است، شد، ماند، کرده، برکشید، زریر کوفت، برنشست، برچکید، داد. و درشعر عنصری فعلها بدینگونه‌است: است، خواستند، هست، اند: سپه‌کشید، نشست، است که پنج فعل ایستا وساکن ازقبیل «است» و «اند» دارد ویك فعل «سپه‌کشید» که حرکتی درآن هست و نوعی تشخیص ویك فعل متوسط «خواستن» که امری است معنوی وظهور ونمایش مادی وحسی ندارد (مجموع افعال ۷فعل).

اما درشعرمنوچهری‌سه فعل ساکن «است»و «شد»دارد وبقیه‌افعالی است که حرکت وجنبش درآنها محسوس وآشکار است: صفیر زدن، شعرخواندن، آهنگ‌زدن. کردن، برکشیدن. کوفتن، برنشستن، برچکیدن، دادن (مجموع افعال ۱۴ فعل) و وجود چند مضارع‌که ادامهٔ حرکت را در زمان‌گسترش می‌دهد وتصویرها را پیش چشم زنده نگه می‌دارد قابل

توجه‌است واین نکته‌ای‌است‌که درمطالعهٔ‌تصاویرشعری‌همهٔ‌گویندگان‌باید در نظرگرفته شودکه‌نوع فعل‌چگونه فعلی‌است زیرا فعل ماضی هیچگونه جنبشی ندارد و برعکس مضارع، چون‌یك‌طرف آن در زمان حال جاری است، با حرکت وسیری طبیعی ومداوم همراه است.

ممکن است گفته شود، بعضی از افعال درشعر عنصری بقرینه حذف شده‌است اولین ایراد همین حذف فعل‌است‌که حرکت را ازتصویر می‌گیرد، دیگر اینکه‌افعال حذف شده، همه افعال ربط (= است، اند، و...) است‌که هیچگونه حرکت وجنبشی درمفهوم آنهانیست واگر هم باشد جز سکون هیچ چیز دیگری القاء نمی‌کند.

همانگونه که این ایستایی وپویایی درتصویرها محسوس است، بهنگام تجزیهٔ‌صورخیال‌این‌خصوصیت رادر یك‌یك‌آنها ـ که اجزاءسازندهٔ تصویرند ـ نیز بخوبی می‌توان دریافت‌ودید اگرچه‌عوامل‌دیگری‌را نیزدر موضوع‌پویایی وایستایی‌ـ جزآنچه یادآور شدیم ـ مؤثر بدانیم وناگفته پیداست‌که‌عوامل بسیاری می‌تواند دراین زمینه مؤثرباشد وما دربررسی شعریك‌یك‌گویندگان‌به‌این‌نکته‌خواهیم‌پرداخت‌ومخصوصاً درباب‌عنصری جای دیگرهم به‌تفصیل یادآور شده‌ایم‌که وی درعصرخود سرآغازابتذال تصویرهاست واز شعراوست که جمود وایستایی بمعنی وسیع‌کلمه آغاز می‌شود و درشعر دیگران‌که بشعر اونظر دارند، راه پیدا می‌کند و او در نیمهٔ اول قرن پنجم‌کاری را آغاز می‌کندکه معزی ولامعی وشعرای‌آخر قرن پنجم آنرا درمجموعهٔ آثارشان به‌اوج می‌رسانند.

برروی هم، هرچه شاعران از تشبیهات تفصیلی و روایی به استعاره‌های فشرده روی می‌آورند و ازمادی بودن عناصر تشبیه می‌کاهند حرکات وپویایی تصویرها کمتر می‌شود وچنانکه درمباحث دیگر

به‌تفصیل یادآور شده‌ایم، شعر فارسی ازاین نظر سیری خاص دارد یعنی از اوایل‌قرن‌پنجم ازتشبیهات‌تفصیلی وروایی‌کاسته می‌شود واستعاره‌های فشرده جای آنها را می‌گیرد ـ مگر درشعر بعضی‌گویندگان ـ وهمچنین اندك اندك بعلت لطفی‌که دربعضی تشبیهات انتزاعی وجود دارد شاعران تشبیهات مادی را نمی‌پسندند و حتی نوع تشخیص گویندگان بـا دورهٔ قبل تفاوت دارد واغلب تشخیص نیز در صورت یك استعاره ـ که هیچ گونه فعلی درآن وجود ندارد ـ تلخیص می‌شود چنانکه درشعر مسعود سعد وگویندگان عصر او به‌تفصیل مورد بحث قرار خواهد گرفت ولـی درشعر منوچهری وشاعران‌قبل ازاونوع تشخیص جنبهٔ تفصیلی و روایی داشت وطبعاً با حرکت وحیات بیشتری همراه بود.

گذشته از همهٔ این نکات، آن نکتهٔ اصلی راکه منشأ اصلی تمام این نکات دیگراست نباید فراموش کـرد وآن مایه‌گرفتن تصویرهـای شاعران دورهٔ قبل ازطبیعت و تجربهٔ مستقیم‌گویندگان است درصورتی که تصویرهای گویندگان دورهٔ بعد اغلب ازطریق‌کلمه ومطالعه در شعر گذشتگان حاصل شده است وچنانکـه به‌تفصیل بحث کـرده‌ایم جنبهٔ تلفیقی وترکیبی داردوگذشته‌ازینها به‌علت نوعی توجه به‌صنایع بدیعی از جنبهٔ سادگی تصاویرکاسته شده وهمواره در ورای تصویر، نوعی ذهن اندیشمند واستدلال کننده وجود دارد که می‌خواهد امری را از رهـگذر احتجاج وتعلیل در آن تصویر جستجو کند، درصورتی‌که درشعر دورهٔ قبل جز درموارد خاص این احتجاج و تعلیل وجود نداشت وتصویرها حاصل احساس طبیعی ومستقیم گوینده بود بدون هیچ پیرایهٔ صنعت یـا استدلال وپرسشی.

عنصر رنگ و مسألهٔ حسّامیزی[1]

زبان فارسی از نظر دایرهٔ لغت[2] در زمینهٔ رنگها چندان گسترده نیست یا بهتراست بگوییم زبان ادب پارسی چنین است زیرا بسیاری رنگها درزبان رایج مردم هست که درادب‌مورد استفاده قرارنگرفته است اما شاعران پارسی زبان همواره کوشیده‌اندکه این محدودیت دایرهٔرنگها را از رهگذر استعاره‌ها وتعبیرات خاصی که خلق کرده‌اند جبران کنند. بعضی شاعران رنگهای خاصی رابیشتر درصورخیال خویش به‌کاربرده‌اند و ازبعضی رنگهای دیگر غافل مانده‌اند، شاید ریشه‌های روانی دراین کار وجود داشته باشد، که بی‌شك چنین است زیرا هرکسی در زندگی، و در دوره‌های مختلف آن، ممکن است از رنگ خاصی لذت ببرد ویا نسبت به‌رنگی حساسیت داشته باشد.

امروز ازنظر علمی دایرهٔ لغات، درمورد رنگها توسعهٔ بسیاری

1) Synaesthesia.
2) Vocabulary.

یافته وامکانات ترکیب وایجاد رنگهای گوناگون چندان گسترده است که شاید درهیچ‌زبانی نتوان‌برای‌یك‌یك‌آن رنگها برابرهای دقیق‌جستجو کرد اما بااینهمه زبان امروز ما، که اندك‌اندك داخل‌ادب وشعر می‌شود، توسعه‌ای در زمینهٔ رنگها یافته وبرای هردسته‌ای از رنگها درجاتی‌قائل است و برای هر رنگی باآوردن صفاتی، انواع قائل میشود، آبی تیره، آبی روشن، آبی سیر، آبی آسمانی...

در روزگارگذشته، رنگها ثابت بوده‌اند، یعنی چون رنگ‌تازه‌ای کمتر در زندگی ومواد موجود در زندگی ظاهر می‌شده است، اهل‌زبان نیازی به‌توسعهٔ دایرهٔ لغوی خود درمورد رنگها، احساس نمی‌کرده‌اند سالها وقرن‌ها می‌گذشته تا ماده‌ای‌با ترکیبی خاص‌بوجودآید ورنگی بر رنگهای موجود در زبان افزوده شود ازاین روی مسألهٔ رنگ درادب فارسی تحولات بسیاری ندیده و در دوره‌های مختلف دایرهٔ لغوی زبان شاعران درحوزهٔ رنگها دگرگونی بسیاری ندیده است.

ناگفته پیداست که زبان هر قومی نسبت به‌محیط جغرافیایی و اقلیم حیاتی ایشان ـ که باچگونه رنگهایی‌ازنظرطبیعت وافق سروکار داشته باشند ـ تفاوت‌ها دارد، قومی‌که درسواحل دریا وکنارهٔ جنگلهای سبز وکبود و درمیان پرندگان وگلهای رنگارنگ وابرهای گوناگون زیسته‌باشد باقومی‌که درصحرای سوزان‌ومیان خاك وغباروآفتاب‌سوزان زیسته‌باشد و با جانوران بیابانی‌سروکارداشته باشد دایرهٔ‌لغوی متفاوتی دارد ونیاز ایشان به‌انواع رنگ‌ها متفاوت است مثلا قبیلهٔ دنکا ـ که درقسمت‌های بالای نیل سفید زندگی می‌کنند ـ زبانشان ازنظر رنگها بسیار غنی است وسموئیدها ـ درشمال روسیه ـ برای رنگ سربی ۱۲ نوع قائل‌اند وبرای هرکدام واژه‌ای دارند.

شبلی نعمانی درضمن بحث از زیبایی ورنگهای پوست آدمی از قبیل سپید، گندمگون وغیره می‌گوید: در هرمملکتی رنگی خاص مورد توجه ومنظور نظراست مگر ایران که چون مجموعه‌ای است از تمام مراتب ومدارج حسن وجمال، لذا هر رنگی درآنجا مورد توجه واقع شده حتی برای هریك نامی است[1] وبعد به‌تعبیراتی ازقبیل حسن سبز وحسن لیمویی وحسن مهتابی می‌پردازد.

در زبان عرب دورهٔ جاهلی که برخاسته ازمحیط صحراست، سیاه وسفید و زرد وقرمز رنگهای اصلی است ونیز خاکستری. از رنگهای دیگر به‌دشواری می‌توان نشان یافت. در زبان ایشان نامها ودرجاتی که برای رنگ سیاه وجود دارد قابل ملاحظه است. ازفصلی که ابن‌سیده در المخصص خود درباب رنگها آورده اهمیت رنگ سیاه ودرجات وانواع آن در زبان عرب‌جاهلی، بخوبی روشن می‌شود[2] درصورتی که همین‌زبان پس‌از اینکه درمناطق دیگری غیر از عربستان وصحراگسترش می‌یابد، بنابر خصایص اقلیمی، دایرهٔ لغوی رنگ‌آن توسعه می‌یابد و باکمك گرفتن از زبانهای دیگر، نام وصفات رنگهایی را درگروه واژهٔ خویش داخل می‌کند که پیش از آن سابقه نداشته ومقایسهٔ شعر جاهلی و شعر دورهٔ عباسی بهترین راه نشان دادن‌این موضوع است.

هررنگ درمحیط خاصی ممکن است یادآور موضوعی باشد وهر قوم ممکن است، به‌مناسبت‌اوضاع اقلیمی خود، رنگی را دوست بدارد واز رنگی نفرت داشته‌باشد. عرب جاهلی رنگ سبز را ـ که یادآور بهار ومراتع خرم وچراگاههای خوب است ـ بیش از هررنگ دیگری دوست

---

۱) شبلی نعمانی، شعرالعجم، ج ۱۵۴/۲.
۲) ابن‌سیده، المخصص، بولاق، ۱۳۱۷، ج ۱۱۱/۳–۱۰۳.

داشته‌اند زیرا مسألهٔ چراگاه برای ایشان‌مهمترین امر زندگی بوده‌است[1] وبیجا نیست اگرمی‌بینیم زیباترین رنگها، درقرآن، نیز سبز است:

مُدْهامّتان (سبزی نزدیك به سیاهی)[2]

ثیابُ سُنْدُسٍ خُضْر (جامه‌های سندس سبز)[3]

وَیَلْبَسُونَ ثیاباً خُضْر (ومی‌پوشند جامه‌های سبز)[4]

مُتکأینَ عَلیٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ (تکیه‌زنندگان بربالشهای سبز)[5]

واینها همه وصف رنگهای بهشت است وپاداش بهشتیان. در عوض رنگ قرمز را دوست نمی‌داشتند مثلا سال قرمز (السَنَةُ الحَمْراء) به‌معنی خشکسال بود ومرگ سرخ (میتةٌحَمراء) بدترین نوع‌مرگ و باد سرخ (ریحٌ حَمْراء) نیز بدترین باد بود شاید ازاین نظرکه با خاك سرخ همراه بود، اما هنگامی که زبان عرب ازمحیط صحراء ـ که به‌مناسبت وضع طبیعی خودباعث اینگونه تصورات واندیشه‌ها شده بود ـ به‌مناطق دیگر انتقال یافت، تصورات اهل زبان نیزاز رنگهادگرگون شد، رنگ سرخ که بدترین رنگها بود، مظهر زیبایی وجمال گردید، آنگونه که در شعربشار[6] می‌خوانیم:

---

۱) جمیل سعید، احساس‌الشعراء العرب بالالوان والاصوات ، مجلهٔ کلیةالادب و العلوم، بغداد ۱۹۵۶ ص ۸.

۲) قرآن‌کریم، الرحمن، ۶۲.

۳) قرآن‌کریم، انسان، ۲۱.

۴) قرآن‌کریم، کهف، ۳۱.

۵) قرآن‌کریم، الرحمن، ۷۶.

۶) بشار، کورمادرزاد بوده ومسألهٔ رنگ دردیوان اوقابل بررسی است،بعضی از محققان معاصر برآنند که وی بعلت فقدان بینایی در آوردن رنگ‌ها افراط می‌کند تا جبران این نقص طبیعی خود را کرده باشد و در حقیقت نسبت به موضوع رنگ نوعی عقده دارد.

همچنین عدم تصور دقیق او از رنگ سبب شده‌که رنگ را در حوزهٔ وسیعتری←

هجانٌ عَليها حُمْرَةٌ فی بیاضِها
تَروقُ بها العَیْنَین والحُسْنُ أَحْمَرُ

می‌بینیم که اگر درشعر جاهلی ـ که برخاسته از محیط صحراء بود ـ رنگ‌سرخ آنگونه مورد نفرت‌بود، درشعر شاعران عرب زبان‌اقالیم دیگر، بخصوص شاعران عراق ـ که درآب وهوای خوشی مـی‌زیستند ـ یادآور رنگ گونه‌ها وگـل سرخ است وبهتریـن نمودار بهار وهمواره شاعران عراقی‌گل سرخ را باگونه همراه‌کرده‌اند وهرکدام ازاین‌دو، یادآور دیگری است ونیز یادآور سرخی شراب است[1].

برروی هم درصور خیال، رنگ‌یکی از مؤثرترین عوامل آفرینش است، هم از نظر مجازی‌های زبان شعر وهم ازنظر اهمیتی کـه در خلق تشبیهات واستعاره‌های متحرك وحسی دارد.

یکی از وجوه برجستهٔ ادای معانی از رهگذر صور خیال، کاری است که نیروی تخیل درجهت‌توسعهٔ لغات وتعبیرات مربوط به‌یك حس انجام می‌دهد، یا تعبیرات‌ولغات‌مربوط به‌یك‌حس را به‌حس دیگر انتقال می‌دهد و این مسأله‌ای است کـه ناقدان اروپایی آن راSynaesthesia می‌خوانند و مـا اصطلاح حسامیزی را در برابرآن پیشنهاد می‌کنیم. حسامیزی درشعر فارسی خود می‌تواند موضوع تحقیق جداگانه‌ای قرار گیرد وما در جای دیـگر به‌تفصیل ازآن بحث خواهیم کرد[2] درقـلمرو

← بکار ببرد و این کار او، نوعی ابتکار هنری تلقی شده و بعضی شاعران عرب از او تقلید کرده‌اند. رجوع شود به: تاریخ الشعرالعربی حتی آخرالقرن‌الثالث، از نجیب محمد البهبیتی، ۱۹۶۷ ص ۳۵۹.

۱) جمیل سعید، احساس‌الشعراء، ۱۱و۱۲.

۲) درباب حسامیزی مراجعه شود به: ←

حسامیزی پرامکان‌ترین حس‌ها حس بینایی‌است که رنگ مهمترین عنصر ادراکات این حس‌است. هریك ازحواس ما، یعنی حواس ظاهری که‌عبارت است‌ازبینایی، بویایی، چشایی، بساوایی‌وشنوایی، لغات‌واحتیاجات بیانی مخصوص بخود دارد، مثلا:

حس بینایی با: رنگ، شکل، اندازه ... وافعال هرکدام ازقبیل دیدن و رؤیت وتماشا.

حس شنوایی با: نغمه، صدا، صوت، آواز وافعال هر کدام از قبیل‌گوش دادن و شنیدن ونیوشیدن.

حس چشایی با: شیرینی، تلخی، بیمزگی ... وافعال هرکدام از قبیل خوردن وچشیدن ونوشیدن.

حس بویایی با: عطر وعفونت وافعال هرکدام ازقبیل بوییدن واستشمام.

حس بساوایی با: نرمی، درشتی، زبری، خشونت‌وافعال هرکدام از قبیل لمس‌کردن سروکار دارد.

افعالی که درحوزهٔ مفهومی‌ومرتبط باهر دسته از این محسوسات باشند اسناد طبیعی وحقیقی آنها به‌یك حس خاص خواهد بود. سرخ را می‌بینیم همچنین مثلث را و نیزکوتاهی وبلندی را اما آواز، صوت، نغمه، صدا را می‌شنویم‌وعطر رامی‌بوییم‌ودرشتی ونرمی رالمس‌می‌کنیم.

P. Dombi Erzsébet: *Synaesthesia and Poetry* in Poetics No II.- P. 23-44..1974

که یکی از دقیقترین مطالعات زبانشناسیك در باب حسامیزی است و در باب حسامیزی درآثار رمانتیك‌ها، بویژه، مراجعه شود به:

Stephen De Ullmann: *Romanticism and Synaesthesia*, in Publication of the Modern Language Association of America Vol. LX 1945 P.810-827.

این استعمالات درحوزهٔ لغوی وحقیقی کلمات وتعبیرات است اما نیروی تخیل گاه به‌ما این مجال را می‌دهدکه محسوسات یکی از این حواس را به‌شیوهٔ دیگری اسناد دهیم مثلا روشن بودن راکه از ویژگیهای دیدنی است و ازصفات رنگ است به‌آوازکه ازمحسوسات گوش ونیروی شنوایی است گسترش دهیم وبگوییم آواز روشن چنانکه درهدایةالمتعلمین می‌گوید: «و دیگر منفعت دمزدن و روشن داشتن آواز»[1] ویا تلخی راکه از صفات امور چشیدنی و محسوس به‌حس ذائقه است در امور دیدنی ومربوط به‌چشم توسعه دهیم وبگوییم «ماهتاب تلخ» آنگونه که دراین شعر ظهوری ترشیزی آمده:

با آفتاب جام به‌گل گشت شب خرام
بی‌ساقیان چه‌ذوق از این ماهتاب تلخ[2]

و ازاین مقوله است بسیاری از این تعبیرات مانند خبر تلخی که می‌شنویم یا حادثهٔ ناگواری که می‌بینیم درصورتیکه تلخی را نمی‌توان شنید و حادثه‌ای که امری است دیدنی از مقولهٔ خوردنیها و نوشیدنیها نیست که گوارا باشد یا ناگوار و بدینگونه می‌بینیم که امکان گسترش یا انتقال صفات مربوط به‌هردسته از محسوسات بدستهٔ دیگر، در یک جدول وسیع وجود دارد اما پذیرفتن اهل زبان شرط اصلی صحت اینگونه

---

۱) هدایةالمتعلمین، اخوینی، چاپ دکترجلال متینی، مشهد ۷۷ و درشاهنامهٔ فردوسی‌هم می‌خوانیم:

زبند این دوپای من آزاد کن — نخستین به خسرو براین یادکن
گشاده‌شود زین‌سخن راز تو — به‌گوش آیدش روشن آواز تو

(شاهنامه، چاپ بروخیم ج ۹/ ۲۷۲۹ بیت ۹۳۴ داستان خسروپرویز).

۲) دیوان ظهوری، چاپ نول‌کشور، ۱۹۱.

تصرفات خواهد بود چنانکه در زبان ادبی قرن چهارم «آواز روشن» را می‌پذیرفته‌اند ودر زبان شعری قرن چهاردهم «جیغ بنفش» راکه درست از همان مقوله و درهمان جدول است ـ یعنی آوردن صفت امور دیدنی برای امور شنیدنی ـ نمی‌پذیرند و با شوخی و استهزاء تلقی می‌کنند. البته بعضی تعبیرات از این‌دست در زبان عامه رایج است از قبیل «چشم شور» و «سیاه‌سلفه» که ممکن است بازگشت آن بامور دیگر باشدازقبیل عقاید خاص و خرافات مربوط به‌این امور.

اگر به‌موارد موجود در زبان ادب و حوزهٔ استعاره‌های اهل هنر بنگریم خواهیم دیدکه استعاره‌هایی ازینگونه ـ چه‌آنهاکه در زبان‌بطور کامل پذیرفته شده و چه‌آنهاکه قبول عام نیافته ـ بیشتر درجهت انتقال دادن صفات یا افعال مربوط به‌حس بینایی‌است و رازآن‌هم آشکاراست زیرا فعال‌ترین حس انسان حس بینایی اوست که بیشترین سهم را در فعالیتهای ادراکی او داراست.

آنچه مسلم است اینست که عنصر رنگ به‌عنوان گسترده‌ترین حوزهٔ محسوسات انسانی در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد و از قدیمترین ایام مجازها و استعاره‌های خاصی، از رهگذر توسعه دادن رنگ‌درغیر مورد طبیعی خود، در زبان‌وجود داشته‌است چنانکه‌بسیاری از امور معنوی که به‌حس بینایی درنمی‌آیند، با صفتی که از صفات رنگهاست، نشان داده شده‌اند حتی تعبیرات ساده و پیش‌پا افتاده‌ای از قبیل «سخن رنگین» را اگر بدقت بنگریم می‌بینیم از توسعهٔ در همان جدول خاص بوجود آمده است و از اواخر قرن پنجم در شعر فارسی بسیاری از امور معنوی و انتزاعی را به‌رنگ کشیده‌اند چنانکه در شعر ازرقی‌هروی سخن از «قرمز کردن روح» یا حتی «بنفش شدن روح»

می‌رود:

بدان امیدکه ارواح دشمنت، در رزم
شود چو گوهر تیغ تو ارغوانی رنگ[1]

یا:

جان‌ما؛جانا! بنفش‌ازداغ‌توچندان بود
کز بنفشه عارض تو داغ داردبرسمن[2]

و این توسعهٔ زمینهٔ رنگ به‌نیروی تخیل، در صورخیال شاعران دوره‌های بعدگسترش می‌یابد و در دورهٔ معروف به‌دورهٔ شاعران اسلوب هندی، بسیاری از امور انتزاعی را به‌رنگهای مختلف وصف می‌کنند، مثلا زیبایی راکه خود امری مجرد است یا توسعه‌ای درحوزهٔ استعمالات رنگها بدینگونه بکار می‌برند:

حسن لیه‌ویی آن آینه روهم بد نیست

اشرف

یا:

حسن مهتابی دلدار تماشا دارد

صائب

یا:

این‌حسن شسته‌ای که‌تو داری‌نداشت‌صبح

سالک[3]

---

۱) دیوان ازرقی هروی، ۴۷.
۲) همان‌کتاب، ۶۴.
۳) شبلیٔ نعمانی، شعر العجم، ج ۱۵۴/۴.

یا:

حسن‌سبزی به خط سبز مـرا کـرد اسیر

غنی‌کشمیری[1]

البته همین نمونه‌هابرای نشان‌دادن جدول امکانات‌خلق‌استعاره‌های هنری از رهگذر توسعه‌دادن رنگ در زمینه‌های غیر قـابل رؤیت به‌چشم، بسنده‌ست بخصوص‌که در دورهٔ مورد مطالعه وبررسی ما هنوز این توسعات رواج‌کامل نیافته بوده است. وبراثر اهمیتی‌که عنصررنگ در ارائهٔ تصویرها داشته تعبیراتی ازقبیل: به‌رنگ شعله یا به‌رنگ‌موج و غیره در زبان دوره‌های متأخرداخل زبان شعر شده‌که‌گاه هیچ‌ارتباطی هم با رنگ و مدرکات حس بینایی ندارد مثلا چیزی است‌که مربوط به امور معنوی است یـا حرکت یك شئی را مـی‌خواهند نشان دهند، امـا تعبیر «به‌رنگ...» را درآن بکار می‌برند.

یك نکته را نباید فراموش‌کرد‌که‌بعضی شاعران ما به‌مسألهٔ‌رنگ حساسیت بیشتری داشته‌اند یعنی درتصویرهاشان عنصر رنگ را با دقت بیشتری مورد نظرقرار داده‌اند، بعضی‌دیگر، نوعی‌کور رنگی دارند یعنی جز چند رنگ سیاه و سپید و سبز را نمی‌بینند و از همین چند رنگ‌هم که احساس می‌کنند، به‌هنگام ارائهٔ تصویر و درصور خیال استفادهٔ‌لازم را نمی‌برند ویا اگرنام رنگها را هم می‌برند، مثل اینست‌که، رنگها در زبـان ایشان معنی اصلی و روشنی ندارد و کلمات مـربوط به‌رنگ در شعر ایشان‌کلماتی نـاتوان و ضعیف است‌کـه فقط برای پـرکردن وزن می‌آید.

---

۱) فرهنگ مترادفات، ۳۴۵.

دراین دوره‌که مورد مطالعهٔ ماست، توجه شاعران بـه رنگ، در تصویرها بسیار دقیق است و به‌نسبت دوره‌های بعد، یعنی اواخر قـرن پنجم و اوایل قرن ششم و حتی بعدازآنهم، گویندگان به مسألـهٔ رنگ توجه بیشتری دارند، هرچیزی‌که در شعر ایشان ارائه می‌شود، بارنگی خاص درصورت امکان ترسیم می‌شود و در ارتباطی کـه میان زندگی و طبیعت برقرار می‌کنند، عنصر رنگ‌رابه‌خوبی درنظر می‌گیرند،همچنین روشنی و تاریکی را که خود گونهٔ دیگـری از مسألهٔ رنگ است و در تصویرسازی بالاترین وظیفه را بعهده دارد و سایـه روشن تصویرها بـه عهدهٔ آن است.

شاید زبان شعری گویندگان قرن چهارم نسبت به دوره‌های دیگر از نظر دائرهٔ لغت در حوزهٔ رنگها وسیع‌تر نباشد، امـا توجه شاعران در این دوره به‌رنگ‌هاوکوشش برای مرزبندی اشیاء از نظر رنگ و نیروبخشیدن و زندگی دادن به‌تصویرها ازاین رهگذر امری است‌که‌خواننده را، بی‌اختیار، به‌خود جلب می‌کند. ناقدان قدیم و علمای بلاغت‌به‌این مسأله تـوجه نـداشته‌اند و تنها دربحث تشبیه به‌یادآوری ایـن نکته پرداخته‌اندکه ممکن است تشبیه چیزی به‌چیزی از نظر رنگ باشد ولی هرگز از اهمیت و چندوچون آن سخن نگفته‌اند.

یادآوری این نکته نیز لازم است‌که ارائهٔ رنگ و توجه به‌آن در تصویرهای‌شعری سرایندگان این دوره‌بیشترازآن جهت است‌که‌تصویرها گسترده و باز وتفصیلی است نه‌به‌گونهٔ استعاره‌های‌کوتاه شده و خلاصه که در دورهٔ بعد رایج می‌شود و جای تشبیهات تفصیلی و دقیق را می‌گیرد، همچنانکه حرکت و جنبش تصویرها تا حد زیادی به‌این موضوع وابستگی داشت و پیش از این به‌تفصیل مورد بحث قرارگرفت.

در شعراین‌دوره براثر توجه بسیاری‌که گویندگان، درصورخیال خود، به‌رنگ دارند، گاه، عنصر رنگ خود بخود جای اصل‌کلمه با موصوف را می‌گیرد و این خصوصیت‌با اینکه از نظر هنری ارزش‌بسیار دارد، وقابل‌گسترش است، در دوره‌های بعد کمتر مورد توجه قرارگرفته، چنانکه در شعرمنجیك می‌بینیم ازمعشوق به‌عنوان «سبز» یاد می‌کندکه:

گوگرد سرخ‌خواست‌زمن، سبزمن، پریر
و امروز اگر نیافتمی روی زرد می[1]

«سبز من» تصویر زیبای بدیعی است‌که جای‌آن در دوره‌های‌بعد در ادب[2] فارسی همچنان خالی است واین اواخر اغلب جوانان به‌تقلید از شعر زبانهای فرنگی‌کوششی برای احیاء اینگونه صفت‌ها کرده‌اند از قبیل آبی غروب یا قرمز غروب.

برروی‌هم درشعر این دوره اگر دقت شود، دراغلب تصویرها، ذهن‌گویندگان هنگامی‌که می‌خواهد میان اشیاء نسبتی برقرارکند، جهت رنگ یا وجه مشترك رنگ را بیش از دیگر وجوه ممکن در نظر دارد،

---

۱) المعجم، چاپ دانشگاه، ۳۷۶.

۲) درحاشیهٔ المعجم چاپ استاد محترم‌آقای مدرس رضوی ذیل این شعر، یادداشتی از استاد بزرگوار آقای دکتر محمد معین، بدینگونه آمده است: سبز «مرحوم دهخدا اظهار می‌داشتندکه کلمهٔ سبز را بمعنی معشوق غیر این مورد درکلمات قدما دیده‌اند وجناب‌آقای فروزانفر حدس می‌زدندکه این‌کلمه در مقابل «ریحانهٔ عربی» به‌کار رفته است.» براین یادداشت استاد دکتر معین،می‌توان شعر فرخی را افزود آنجا که از زبان سروها می‌گوید: که «سبز» بود نگارین تو وما سبزیم. رجوع شود به دیوان فرخی چاپ دبیرسیاقی، ۱۵۸ و شایدآن مورد دیگر که مرحوم دهخدا اشارت‌کرده، همین‌شعر فرخی باشد.

یعنی حتی بیش از تشابه هندسی و شکل مادی اشیاء چنانکه در ابن ابیات ازکسایی می‌خوانیم:

نیلوفر کبود نگه کن میان آب
چون تیغ آبداده و یاقوت آبدار
همرنگ آسمان و بکردار آسمان
زردیش برمیانه چوماه ده وچهار
چون‌راهبی که‌دورخ‌اوسال‌وماه‌زرد
وز مطرف کبود ردا کرده و ازار[1]

که‌آنچه بیش از هرچیز تداعی این تصویر را سبب شده، رنگ مشترك اشیاء وعناصر سازندهٔ تصویر است نه‌شکل هندسی‌آن یعنی‌رنگ زردی راهب وکبودپوشی او یا کبودی‌آسمان وزردی رنگ ماه‌وکبودی تیغ وسرخی یاقوت و جنبهٔ هندسی تصویر مطلقاً موردنظر او نبوده است و اگر این تصویر را با تصویری از شاعران دوره‌های بعد مقایسه‌کنیم، موضوع روشنتر خواهد بود و خواهیم دیدکه در دوره‌های بعد به‌علت توجه به‌مسائل انتزاعی‌درتصویرها مسألهٔ‌رنگ اندك‌اندك از میان‌می‌رود و اگرهم تصویر حسی باشد به‌این روشنی و صراحت نیست و رنگ‌ها جهت تداعی قرار نمی‌گیرند مثلادراین تصاویر بهار که درشعرابوالفرج می‌خوانیم:

بادبان پرده بر کشید صبا
معتدل گشت باز طبع هوا

---

۱) لباب‌الالباب عوفی، ۲۷۱.

خاك دیبا شده‌ست پرصورت
جانور گشته صورت دیبا
شاخ‌چون‌کرم‌پیله‌گوهرخویش
بر تنند گرد تن همی عمدا
سبزه اندر حمایت شبنم
سر ز پستی کشید بر بالا[1]

که تا پایان این وصف، مسألهٔ رنگ به‌هیچوجه مطرح نیست و هرجا تصویر حسی وملموس‌می‌شود موردی است‌که نوعی شباهت‌هندسی مطرح است.

همانگونه‌که درآغاز این بحث یادآور شدیم، از آنجا که رنگ قلمرو حس بینایی است در وصف‌های مادی وتصویرهای محسوس‌قوی‌ترین عامل انتقال مشابهت و ارتباط می‌تواند قرار گیرد و از آنجا که وصفهای شعری‌آغاز این دوره، تا نیمهٔ دوم قرن پنجم همه مادی‌وحسی است، توجه‌گویندگان به‌رنگ بیش از دوره‌های بعد است ودر دوره‌های بعد چنانکه یادآور شدیم زمینهٔ مادی وحسی تصاویر به‌تدریج ضعیف می‌شود وجای خود را به‌تصویرهایی می‌دهدکه یا هردوسوی آنها امری انتزاعی ومجرد است یا دست‌کم یکطرف ارتباط امری انتزاعی است و به‌تعبیری دیگر درشعر شاعران فارسی‌زبان تا اوائل قرن پنجم، تصویرها ابتدایی است و ازآنجا که توجه به‌رنگ ابتدایی‌ترین طرز توجه به اشیاء است، رنگ مهمترین عنصر تصویرهاست ولی بعدها شاعران به آثار اشیاء توجه می‌کنند واین نوع توجه که توجهی عمیق و همراه با اندیشه وحتی نوعی استدلال است، مجالی برای آن تصویرهای حسی و

۱) دیوان ابوالفرج رونی، ۷.

ابتدایی بجای نمی‌گذارد.

برای اینکه اختلاف درجهٔ توجه‌گویندگان در تصویرهای شعری به‌مسألهٔ رنگ روشن شود ملاحظهٔ آثار بازماندهٔ یکی از شاعران‌طبیعت‌گرای نیمهٔ دوم قرن چهارم ـ که متأسفانه آثار ارجمند وشعرهای دل‌آویز او اغلب از میان رفته و جز چند قطعهٔ کوتاه و یکی دو قصیده از او برجای نمانده ـ می‌تواند مثال خوبی برای این بحث باشد، این شاعر استادکسایی مروزی است که در ۳۴۱ متولد شده و احتمالا در حدود چهارصد ـ کمی قبل یا بعد ـ درگذشته است و از این نظر نمایندهٔ تمام عیار شعر فارسی نیمهٔ دوم قرن چهارم، یعنی عصر فردوسی است.

از میان بیست‌وهشت قطعه شعرکوتاه و بلندی که از کسایی نقل کرده‌اند[1] و اغلب قطعاتی است مرکب از دویاسه بیت، در بیست قطعه مسألهٔ رنگ کاملا مطرح است گاه یکی دو رنگ وگاه چندین رنگ و ما دراینجا یکی از آن قطعات را که از نظر وصفی از همه غنی‌تر است و یکی از شعرهای بلندکسایی درشمار است از نظر توجه به‌رنگ در صورخیال مورد بررسی قرار می‌دهیم و برای آنکه تفاوت شعر این دوره از نظر نگرش ودقت درآوردن‌رنگها با دورهٔ بعد، و دورهٔ آخرکه‌شاعران به‌نسبت زیادی‌کور رنگ‌می‌شوند، سنجیده شود، نمونه‌هایی از شاعران دورهٔ بعد ازکسایی یعنی نیمهٔ اول قرن پنجم، ودورهٔ آخرکه نیمهٔ دوم قرن پنجم است، خواهیم‌آورد تا این مسأله به‌خوبی روشن شود:

روز آمد و علامت مصقول برکشید
وز آسمان شمامهٔ کافور بر دمید

---

۱) بیست‌قطعه را عوفی، در لباب‌الألباب (ج۲/۱ـ۲۷۰) نقل‌کرده و هشت قطعه را مرحوم سعید نفیسی، درحواشی همان‌کتاب، صفحات ۶۵۵ به‌بعد، از تذکره‌ها وجنگهای دیگر نقل‌کرده است.

گویی که دوست قرطهٔ شعر کبود خویش
تا جایگاه ناف به عمدا فرو درید
خورشید با سهیل عروسی همی کند
کز بامداد کلهٔ مصقول برکشید
وآن عکس آفتاب نگه کن علم علم
گویی به لاجورد می سرخ برچکید
یا بر بنفشه‌زار گل نار سایه کرد
یا برگ لاله‌زار همی برچکد بخوید
یا آتش شعاع ز مشرق فروختند
یا پرنیان لعل کسی باز گسترید
جام کبود و سرخ نبید آر کاسمان
گویی که جامهای کبود است پرنبید
جام کبود وسرخ نبید و شعاع زرد
گویی شقایق است و بنفشه است و شنبلید[1]

و درهمهٔ ابیات چیزیکه بنیاد تصاویر را به‌وجودآورده مسألهٔ رنگ است خواه با نام رنگ ازقبیل لاجورد و سرخ و زرد وکبود و خواه با جانشینهای رنگ ازقبیل شمامهٔ کافور یا پرنیان لعل وحتی تصویرهایی ازنوع «یا بربنفشه‌زار گل نار سایه‌کرد» که ترکیب سرخ و بنفش است و نیز تصویر: «یا برگ لاله‌زار همی برچکد بخوید» که بازهم ترکیبی است ازسرخی وسبزی. حال اگرهمین تصویرها را با یکی از زیباترین وصفهای صبح که در دیوان مسعود سعد در آخر این دوره آمده مقایسه کنیم خواهیم دیدکه چه‌اندازه از عنصر رنگ کاسته شده

---

۱) المعجم، شمس قیس رازی، ۵۰–۲۴۹.

است. در دیوان او چندین وصف از صبح شده که شاید زیباترین آنها این ابیات باشد:

زیور آسمان چو بگشایند
کله‌های هوا بیارایند
کوه را سر به سیم درگیرند
دشت را رخ به‌زر بیندایند
زنگ‌ظلمت به‌صیقل خورشید
همچو آئینه پاك بزدایند
اختران نور مه بدزدیدند
زان بدو هیچ روی ننمایند
مهر چون روز نور مه بستد
اختران شب همی پدید آیند
بینی اندر سپیده دم به‌نهیب
که ز لرزه همی نیاسایند
ایستاده همه ز بهر گریز
رایت آفتاب را پایند
در هزیمت ز نور وتابش او
هر چه دریافتند بر بایند[1]

از مقایسهٔ این ابیات با ابیات کسایی، تفاوت نوع تصویرها را به‌خوبی می‌توان دریافت که درشعرکسایی چگونه عنصر رنگ وسیع‌ترین عنصرکشف ارتباطات میان اجزای تصویر بود و در شعر مسعود، هیچ

---

۱) دیوان مسعود سعد، ۹۶.

توجهی به‌آن نشده بلکه بیشتر ذهن شاعـر در جستجوی نـوعی تعلیل و استدلال است و به‌آثارموضوع توجه دارد نه به‌صورت ساده ومحسوس آن تا نیازی به‌مسألهٔ رنگ داشته باشد.

برروی‌هم درشعر این دوره به‌خصوص درنیمهٔ دوم قرن چهارم و تا حدی نیمهٔ اول قرن‌پنجم، که آنرا دورهٔطبیعت درشعرفارسی‌خواندیم، به‌علت حسی‌بودن تصاویر، عنصر رنگ یکی از وسیع‌ترین ارکان‌ساختن تصویرهاست و به‌تدریج با کاسته‌شدن از تصویرهای دقیق حسی وآمدن تصاویری‌که از امور انتزاعی‌حاصل شده، و نیز کوتاه‌شدن شکل تصویرها در قالب استعاره‌ها و دورشدن شاعران از طبیعت وکمك‌گرفتن ازمسائل فرهنگی و فکری به‌جای طبیعت، اندك اندك عنصر رنگ اهمیت خود را درصورخیال شاعران از دست می‌دهد و رنگ از مفهوم مادی ومحسوس خود دور می‌شود و در شعر دوره‌های بعد اگرهم رنگ‌ها مطرح شود بـه عنوان عامل اصلی ایجاد تصویر نیست، بلکه امری است درحاشیه.

همانگونه‌که یادکـردیم درشعر این دوره رنگ دارای مفهومـی کاملا مادی است واز حوزهٔ اشیاء مادی به‌عناصر معنوی و انتزاعـی راه نمی‌یابد ولی در دوره‌های بعد چنانکه در آغاز این بحث یادآور شدیم، از حوزهٔ طبیعت و ماده به‌مفاهیم واشیاء مجرد راه پیدا می‌کند ودرآثار دوره‌های بعد، چنانکه در اواخر این‌دوره درشعر ازرقی دیدیم بسیاری‌از امـور ذهنی و انتزاعی با رنگ نشان داده مـی‌شود حتی «عقل» نیز در دیدگاه سهروردی «رنگ سرخ» به‌خود می‌گیرد و عنوان رساله‌ای‌رمزی و شاعرانه می‌شود.[1]

---

۱) عقل سرخ، شهاب‌الدین سهروردی، انجمن دوستداران کتاب، تهران.

مسألهٔ انتقال‌دادن رنگ از اشیاء دیدنی به‌محسوسات مادی‌دیگر از قبیل اصوات ومزه‌ها چیزی است‌که درین دوره، هیچ رواجی نداردو کوشش‌هایی که شاعران دوره‌های بعد، بـه‌خصوص سبك هندی، دربـن باره‌کرده‌اند، دراین دوره هیچ نمونـه‌ای ندارد ولی گاه‌گاه نمونه‌هایـی می‌توان یافت‌که درآنها شاعران به‌گونه‌ای خاص جای حسی را بـه‌حس دیگر بخشیده‌اند چنانکه فرخی در وصف معشوق خویش می‌گوید:

از دلارامی و نغزی‌چون غزلهای شهید
وز دلاویزی‌وخوبی چون‌ترانهٔ بوطلب[1]

یا:

نگاری، چـو در چشم، خـرم بهـاری
نگاری، چو درگوش، خوش داستانی[2]

که به‌خصوص دربیت دوم، و مصراع دوم‌آن، نوعی انتقال دادن محسوسات سمعی به‌حوزهٔ محسوسات بصری است و ازاین‌گونه‌تصرفات لازمهٔ خلاقیت ذهن شاعر است و نمی‌توان برای‌آن حدی قائل شد، تنها شرطی‌که می‌توان‌برای‌آن‌درنظرگرفت زیبایی‌وتأثیرو پذیرفتن‌ذوقهاست، اگر این شرط حاصل‌شد هیچ مانعی در راه‌نیست چرا که دراین‌کارقدرت القایی بیان شاعرگسترش بیشتری‌می‌یابد و بیهوده نیست اگر مـولوی، برای گزارش آن حالات و لحظه‌های عجیب خود، آرزو می‌کند کـه مسموعات و محسوسات حس شنوایی به‌گونهٔ مبصرات درآید یا برعکس تا مخاطب بهتر بتواند جهان درونی او را حس‌کند:

---

۱) دیوان فرخی، ۵.
۲) همان کتاب، ۳۸۳.

آینه‌ام، آینه‌ام، مرد مقالات نیم
دیده شود حال من ار گوش شود چشم شما[1]

و اوخود ازاین‌گونه تصرفات درتصویرهای شعر خود بسیار دارد و بسیاری از محسوسات یك حس را با صفات محسوسات حس دیگر وصف می‌کند و در شعر او خندهٔ باغ نیز زرین است:

از گریهٔ آسمان درآمد
صد باغ به خندهٔ مذهب[2]

و بهانه نیز زرین است:

به‌ترانه‌های شیرین به بهانه‌های زرین
بکشید سوی خانه، مه خوب‌خوش‌لقارا[3]

و هیچ راهی ـ برای حسی کردن تصویرها ـ بهتر ازکمك‌گرفتن از عنصر رنگ یا دیگر خصایص مبصرات نیست.

شاید یادآوری این نکته مناسب باشدکه قدما، علاوه براینکه در عمل‌به‌مسألهٔ حسامیزی توجه می‌کرده‌اند، درنظریه و تفسیر شعرهم به‌آن توجه داشته‌اند. یکی از شارحان مثنوی مولوی، که در قرن یازدهم می‌زیسته، در تفسیر: لیك چشم وگوش را این نور نیست، گوید: در اکثر نسخ، چشم‌وگوش به‌واو عاطفه واقع است ولیکن اضافت بهتر است و

۱) دیوان‌کبیر، چاپ استاد فروزانفر، ج۱/۳۱.
۲) همان کتاب، ج ۱/۱۸۰.
۳) همان کتاب، جلد ۱/۱۰۵.

عطف درکار نیست، حاصل معنی آنکه گوش همه کسی صاحب دیدوتمییز نیست تا سرّ ناله دریابد. ونیز اشارت است به‌این معنی که شنیدن همین دیدن می‌تواند شد. چنانکه جای دیگر می‌فرماید که، بیت:

گوش چون نافذ شود دیده شود
ورنه غل در گوش پیچیده شود[1]

---

۱) مولوی محمدرضا، مکاشفات رضوی شرح مثنوی مولوی، چاپ نول کشور، ۱۸۷۷/۱۲۹۴ ص ۴۰.

صبغهٔ اشرافی صورخیال

در شعر این دوره

اگرچه شعر پارسی‌درهمهٔ ادوار، بیش وکم مستقیم وغیرمستقیم، شعری درخدمت اشراف ودر حوزهٔ فهم وشعور و موازین ادراکی ایشان بوده و شعری‌که از خصایص زندگی تودهٔ مردم بهرهٔ کامل برده باشد، و تصویر حیات مردم عادی درآن جریان داشته باشد به‌نسبت بسیار کم داریم، اما خصوصیت اشرافی بودن شعر فارسی درآثار شعری این‌دوره، شایدبیش از دوره‌های دیگرقابل ملاحظه باشد، به‌خصوص که نشانه‌های بسیاری از تأثیرات طرز فکر اشرافی را درشعر دوره‌های بعد نیز باید از میراث‌های شاعران این عصر به‌شمار آورد، یعنی انتخاب‌عناصر زندگی اشرافی ویا تأثیر غیر مستقیم این عناصر درشعر شاعران این دوره سبب شده است‌که گویندگان‌دوره‌های بعد به‌تأثیر از صورخیال اینان‌مایه‌های اشرافی را درعناصر خیال خود رعایت‌کنند.

شعر فارسی از آغاز پیدایش خود تا پایان این دوره و نیز تا دوره‌های بعد، از پشتیبانی دربارها برخوردار بوده و مشوقان اصلی شاعران همین دربارها بوده‌اند که گاه با درنظرداشتن مسائل سیاسی و گاه براثر گرایشهای ذوقی خاصی که بعضی از اهل سیاست داشته‌اند، شاعران را به سرودن شعر وامی‌داشته‌اند و شاعران به‌چند جهت همواره می‌کوشیده‌اند که تصویرهای شعری خود را از عناصر زندگی اشرافی برگزینند:

نخست اینکه از چیزهایی سخن بگویند که در دسترس تودهٔ مردم نیست و این امر خود نوعی جنبهٔ افسانه‌ای و اساطیری به تصویرهای شعری ایشان می‌داده که وقتی مردمان دیگر می‌شنیده‌اند هم تشبیه و استعاره برایشان تازگی داشته و هم عناصری که یک‌سوی استعاره را و تشبیه را بوجود آورده است.

نکتهٔ دیگر اینکه گویا در ضمیر شاعران چنین مرتسم شده بوده است که زندگی مردم عادی ارزشی ندارد و عناصر و اجزای آن پایدار نیست زیرا پیش پاافتاده و غیرقابل تأمل است و همین نکته سبب شده است که شاعران به‌عناصری ـ که در زندگی عادی ایشان جریان داشته ـ کمتر توجه کرده‌اند و همین عدم توجه و دقت نکردن در مسائل زندگی روزانه و عادی تودهٔ مردم، که بی‌ارزش و غیر قابل تأمل تشخیص داده شده است؛ سبب دیگری است برای گرایش شاعران به تأمل در عناصری که از محیط زندگی اشرافی برمی‌خیزد و درنظر شاعران پایداری و بقاء و ارزش همیشگی دارد و اصولا درین دوره به‌تصریح بعضی از نویسندگان، جز طبقهٔ اشراف، بقیهٔ مردم داخل آدم نبودند و از فضل بن یحیی که یکی از رجال درباری عصر عباسی است روایت کرده‌اند که گفته است: مردم چهار طبقه‌اند:

۱ـ پادشاهان که سزاوار تقدم‌اند.
۲ـ وزیران که هوش و رأی ایشان را برتری بخشیده.
۳ـ بزرگانی که ثروت وسرمایه ایشان را پایگاه بخشیده.
۴ـ طبقه‌ای که‌از رهگذر ادب بدینها نزدیکی یافته‌اند.

ومردمان دیگر خار و خاشاک‌اند وکف دریا واحمق‌وکودن[۱] یعنی اصلا بحساب نمی‌آیند وبه‌گفتهٔ آدام‌متز دراین دوره (قرن چهارم‌هجری) شرف وبرتری نتیجهٔ سرمایه وسلطهٔ‌سیاسی‌بوده است وبس[۲]وبی‌جانیست اگرشاعران برای‌کسب شرافت بیشتری درعناصر تصویری‌شعرخودبکوشند از چیزهایی‌که ویژهٔ زندگی همان طبقات بالای جامعه است‌کمک‌بگیرند وشاید فقط زیبایی را درهمان اشیاء محدود می‌دانسته‌اند بی‌آنکه بدانند «زیبایی صفت ذاتی اشیاء نیست بلکه در نفس بیننده است و اوست‌که در اشیاء آن را می‌تواندکشف کند[۳].»

گذشته از این نکته‌ها، مخاطبان اهل شعرکه پادشاهان و امیران بوده‌اند خود از عوامل مؤثردراین امر بوده‌اندکه شاعر از عناصری‌سخن بگوید که در زندگی مخاطب او وجود دارد وحتی مورد توجه وعلاقهٔ اوست مگرنه اینست‌که محمود غزنوی در لحظهٔ مرگ دستور می‌دهد «تا از خزانه صره‌های زر سرخ وسفید وانواع جواهر نفیسه واصناف نفایس‌که درمدت حیات خود جمع‌کرده بود در صحن‌سرای حاضر ساخته خانه راگلستان‌ارم‌گردانیدند واودرآنهابه‌چشم‌حسرت نگریسته‌بهای‌های گریست وبعد از ساعتی به‌خزانه واپس فرستاد[۴].»

---

۱) ابن‌فقیه همدانی، البلدان، چاپ لیدن، ۱.
۲) آدام متز، الحضارةالاسلامیة، ج ۱/ ۲۵۰.
۳) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۶.
۴) تاریخ فرشته، ج ۱/۴۵.

اگر عناصر خیال را در تصویرهای شاعران این عصر موردتجزیه‌و تحلیل قرار دهیم می‌بینیم سهم‌عمدهٔ آنهااز عناصری است‌که در زندگی اشرافی ومحیطهای شاهانه جریان داشته واگرنه‌چیزهایی است‌که در هر دونوع زندگی، یعنی هم در زندگی اشرافی وهم در زندگی تـودهٔ مردم رایج‌بوده است، وگرنه به‌دشواری‌می‌توان‌نمونه‌ای یافت‌که ازویژگیهای زندگی طبقهٔ پائین جامعه وتودهٔ مردم باشد. این خصوصیت را بیش‌وکم درشعر شاعران عرب زبان نیز می‌توان یافت وتفاوت این مسأله را هم‌در شعرگویندگان دورهٔ جاهلی‌با دورهٔ اسلامی بخوبی می‌توان تشخیص‌داد. در شعر شاعران دورهٔ اسلامی غلبهٔ عناصر زندگی اشرافی ـ که‌اندك‌اندك روی درگسترش دارد ـ برعناصر زندگی عادی کاملا محسوس است و مانند شعر فارسی است اما در شعر جاهلی عناصر خیال شاعران از زندگی‌بسیار عادی وحتی فقیرانه‌ای سرچشمه می‌گیرد و در شعر اشرافی امیرزاده‌ای، همچون امرءالقیس، مواد زندگی عادی جریان بیشتری دارد تـا در شعر ابن رومی. ارتباطی‌که امرءالقیس میان دانهٔ فلفل وپیاز و ابریشم تافته وخوشهٔ‌خرماوتخم‌مرغ‌با معانی ذهنی خود برقرار می‌کند ـ ودر معلقهٔ او نشان اینگونه تصویرها بسیار است ـ گواه این‌معنی است.

مسألهٔ دید اشرافی وعناصر زندگی طبقهٔ بالای جامعه در شعر این دوره هم در زبان فارسی وهم درعربی، ریشه‌ای ایرانی دارد و بی‌گمان نشانهٔ تأثیرفرهنگ ایران باستان واحتمالا شعرهای درباری عصر ساسانی است‌که متأسفانه نمونه‌هایی از آن باقی نمانده واگر دراین وصفی‌که از کسری روایت‌کرده‌اند دقت شود بخوبی این نکته آشکار می‌شودکه وی دربارهٔ نرگس‌گفته است: «یاقوت زردی است درمیانـهٔ مرواریدی سپید بـرزمردی سبز» و یکی از شاعـران عصر عباسی همان وصف را در شعر

خویش بدینگونه آورده است:

وَ یـا قوتةٍ صَفراء فی رأسِ دُرَّةٍ
مُرَکّبةٍ فـی قـائمٍ مِنْ زَبَـرجَد
کـأنَّ بقایا الدَمْعِ فـی جَنَباتِها
بقیّةُ دَمْـعٍ فـوقَ خَدٍّ مُـوَرَّد[1]

و نیز ازهمین مقوله است این تصویر ـ که بعدها در شعر فارسی وعربی به‌گونه‌های مختلف تکرار شده ودر شعرحافظ بگونهٔ:

جـوزا سحر نهاد حمایل برابرم

آمده وپیش از او درشعر مسعودسعد مکرر دیده‌ایم:

همیشه جوزا بـر آسمان کمربسته
ازآنکه‌خدمت‌رای تومی‌کندجوزا[2]

و:

برفرق عدوی توکشد خنجر گردون
درخدمت قدرتوکمربندد جوزا ـ [3]

و همه به‌فارسی بودن آن اشارت‌کرده‌اند:

لَولَمْ تَکُنْ نیّةُالجَوزاءِ خدمَتَه
لَمارُأیتَ علیها عِقْدَ مُنتَطِق[4]

---

۱) الفن و مذاهبه فی‌الشعرالعربی، ۸۷ به‌نقل از ضحی‌الاسلام ج ۲۸۳/۱.
۲) دیوان مسعود سعد، ۱۲.
۳) همان کتاب، ۱۷.
۴) معاهدالتنصیص ج۱۵/۲ به‌نقل‌شوقی‌ضیف‌درالفن‌ومذاهبه‌فی‌الشعرالعربی۸۸.

بی‌گمان تحولی‌که در شعر عرب از نظر عناصر تصویر روی داده نتیجهٔ برخورد با فرهنگ‌ایرانی است و این‌اشرافیت‌که درعناصرتصویری شعرگویندگانی از قبیل ابن‌معتز و ابن‌رومی دیده می‌شود، بی‌هیچ تردید از دید اشرافی ایرانی وایران قدیم سرچشمه‌گرفته.

شبلی نعمانی دراین باب نکته‌ای داردکه قابل یادآوری است او می‌گوید: «شاعر عجم وقتی چشم بازکرد شاعری عرب خود عجمی شده بود، و فرقی‌کـه با هم داشتند فقط در زبان بود بنابراین شاعر ایرانـی به‌ظاهر از عرب تقلید کـرده، لیکن درحقیقت این تقلید از خودش بوده است زیرا تغییر شاعری عرب بواسطهٔ شاعری عجم بوده است وبس[1]» و این نکته‌ای است درست و ازهمه مهمتر اینکه شعرایی‌کـه در عرب این تحول در شعرشان آشکار است اغلب مستقیم وغیرمستقیم از دید ایرانی واشرافی بهره‌مند شده‌اند، ابن‌رومی مادرش ایرانی بود[2] وابن‌معتزنوعی پرورش ایرانی واشرافی داشت وبقول ابوالفرج اصفهانی در «میادین‌نور وبنفشه و نـرگـس وفرشهای فـاخر وآلات‌گزیده، پرورش یافته بوده[3]» و گرایش به‌وصف شراب ومجالس باده‌گساری وقصرها وباغ‌ها وگل‌ها از جمله تمایلات‌آریایی است‌که نخستین باردرشعرابونواس و امثال اودیده می‌شود[4] وناقدان معاصر عرب فرهنگ شعری این دوره از تاریخ ادبیات عرب (یعنی‌عصرعباسی واموی) را فرهنگ ایرانی می‌دانندکه رهبری آن با رجال ایرانی‌بود وگذشته ازآنها درشعرعربی غم، منشأالهام، طبیعت و اراضی ایران بود[5].

---

۱) شبلی نعمانی، شعرالعجم، ج ۱۰۱/۴.
۲) شوقی ضیف، الفن و مذاهبه، ۱۱۶.
۳) اغانی، ساسی ۱۳۳/۹.
۴) محمود غناوی‌الزهیری، الادب‌فی‌ظل بنی‌بویه، مصر ۱۹۴۹ صفحهٔ ۶۲.
۵) الادب فی‌ظل‌بنی بویه،۶۸، ۵۹.

اگر همانگونه‌که مدایح شاعران ـ که مخاطبش امیران و اشراف بوده‌اند ـ برجای مانده، هجوهایی کـه سروده‌اند ـ واغلب مخاطب آن مردمان عادی‌وهم‌طبقهٔ شاعران بوده‌اند ـ نیز برجای مانده بود، به‌خوبی می‌توانستیم این موضوع را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار دهیم‌که درهجوکه مخاطب غیر اشرافی است، یعنی مردمان عادی هستند، چگونـــه عناصر خیال از زندگی روزانهٔ طبقهٔ پائین جامعه وتودهٔ مـردم‌گرفته شده و در مدح‌ها، چنانکه می‌بینیم، عناصر اشرافی و ویژگیهای زندگانـی طبقهٔ بالای جامعه حکمفرماست. اما: متأسفانه هجوها وچه بساکه انواع‌دیگر شعری‌که مورد خطاب آن مردم عادی بوده‌اند از میان رفته‌وجز بندرت، آنهم تك بیت‌هایی که شاهد لغت خاصی در فرهنگها بوده، باقی نمانده است و ازهمان ابیات پراکنده ونوع لغات و عناصری‌که درآنها به‌کار رفته به‌خوبی مـی‌توان تشخیص دادکه درهجوها عناصر خیال از زندگی تودهٔ مردم گرفته می‌شده است، برخلاف مدیحه‌ها، و از نمونه‌هایی کـه به‌عنوان ادبیات‌فقرا درکتب ادب‌عرب نقل شده به‌خوبی می‌توان دریافت که درآنها، عناصر دید اشرافی درتصویرها مطلقاً وجود ندارد[1].

اگرچه آثار صوفیه، بیش‌وکم از نظر عناصر خیال بطور میراثی متأثر از عناصر خیال شاعران این دوره وبرروی هم متأثر از شعراشرافی است ولی مطالعه در آثـار صوفیه و شعر ایشان به‌خوبی می‌تواند مـا را راهنمایی‌کند به اینکه درآنجا تأثیرمستقیم‌حکومت اشرافی وجود ندارد و بطور طبیعی عناصر خیال اززندگـی عادی مردم گرفته می‌شود و اگـر مایه‌های اشرافی در دید شاعران صوفی دیده شود به احتمال قوی چیزی است‌که از مواریث این دوره و شعرهای درباری دوره‌هـای بعـد است.

---

۱) برای نمونه رجوع شود به:آدام متز، الحضارةالاسلامیة ج۱/۵ ـ ۴۴۴.

مثلا مقایسهٔ بهار در شعر مولوی با بهار در شعر عنصری یا یك شاعر درباری دیگر بخوبی‌نشان می‌دهدکه تصویرهای هرکدام با یکدیگر چه تفاوتهایی دارد و نسبت اجزاء سازندهٔ عناصر ساختمانی تصویر، از نظر وجود عناصر زندگی اشرافی و غیر اشرافی، چه تفاوتهایی دارد.

بی‌آنکه انتخابی درکارباشد، بطورعادی،می‌توان این تصویربهار را از دیوان عنصری با تصویر بهار در شعر مولوی مقایسه‌کرد:

باد نوروزی همی دربوستان‌بتگر شود
تا ز صنعش هر درختی لعبتی دیگر شود
باد همچون کلبهٔ بزاز پر دیبا شود
باد همچون طبلهٔ عطار پر عنبر شود
سوسنش سیم سپید از باغ بردارد همی
باز همچون عارض خوبان زمین اخضر شود
روی بند هر زمینی حلهٔ چینی شود
گوشوار هر درختی رشتهٔ گوهر شود[1]

که سخن از دیبا و عنبر و سیم سپید وحلهٔ چینی و رشتهٔ گوهر است و اینها همه چیزهایی است‌که در زندگی اشرافی‌آن روزگار وجود داشته و مردم عادی را حتی‌دیدار آنها، ازدور، بدشواری حاصل می‌شده است. ولی بهار شعر مولوی به گونه‌ای دیگر است و عناصر تصویر در شعر او، از اینگونه عناصر اشرافی نیستند:

---

۱) دیوان عنصری،۱۷۰.

بهار آمد، بهار آمد، بهار خوش‌عذار آمد
خوش و سرسبز شدعالم، اوان لاله‌زار آمد
ز سوسن‌بشنو ای‌ریحان! که‌سوسن‌صدزبان‌دارد
بدشت آب وگل بنگرکه پر نقش و نگار آمد
گل‌ازنسرین‌همی‌پرسدکه: «چون‌بودی‌درین‌غربت؟»
همی‌گوید: «خوشم‌زیرا خوشیها زان دیارآمد.»
سمن با سرو می‌گویدکه: «مستانه‌همی رقصی»
بگوشش سرو می‌گویدکه: «یار بردبار آمد»[1]

و در این ابیات او، هیچ نشانی از عناصر زندگی اشرافی وجود ندارد، و در شعر مولوی و دیگر شاعران غیردرباری‌اگر نشانی از عناصر زندگی اشرافی دیده‌شود، میراث گذشتگان است و تأثیر آثار ادبی‌دورهٔ قبل. و بر اساس همین اصل می‌توان عناصر اشرافی را در صور خیال ناصرخسرو، اگرچه به‌اندازهٔ‌معاصرانش نیست، تفسیرکرد و ای بسا که‌این آثار بقایای زندگی او در محیط اشرافی آغاز جوانی وی باشدکه مردی دبیرپیشه بوده است وسروکارش با دربار سلاطین و پیداست‌که شخصیت ادبی او، و ضمیر ناخودآگاه وی ـ که هر خیال حاصل کوشش آن ضمیر است ـ سالها قبل و قبل از چهل سالگی او انعقاد یافته بوده‌است و گذشته ازهمهٔ اینها او خود نیز به‌نوعی دیگرمخاطب اشرافی دیگری داردکه خلیفهٔ فاطمی مصر است و ناصرخسرو، یك‌چند در دربار او بسر برده و در قصاید خویش از تجمل آن دستگاه سخن می‌گوید، دستگاهی که دیگر اشراف و بزرگان جهان باید افتخارکنند که در آنجا به‌دربانی راه یابند:

---

۱) غزلیات شمس، چاپ استاد فروزانفر ج ۲۷/۲.

آن خداوند که صد فخر کند قیصر
گربه باب‌الذهب آردش به‌دربانی[1]

و دوره‌ای است که عضدالدولهٔ دیلمی در شیرازقصری می‌سازد که سیصدوشصت حجره دارد و هرروز از سال را در یکی از آن حجره‌ها جلوس می‌کند[2] و حتی در مردن نیز اشرافیت حاکم است چندان که تمیم‌بن‌معز را در قرن چهارم در شصت جامه پیچیده بخاك می‌سپارند.[3]

اگر از آثار ادبی‌تودهٔ مردم، در آن‌روزگار، اسنادکاملی دردست می‌داشتیم، بامقایسهٔ آن‌آثار و شعرهایی که‌گویندگان این‌عصرسروده‌اند، به‌خوبی می‌توانستیم موضوع را روشن کنیم و تأثیر حکومت اشرافی را در عناصر خیال شاعران این دوره بررسی کنیم.

در حاشیهٔ تأثیرات حکومت‌اشراف‌وطرز فکراشرافی برقلمروخیال‌و تصویرهای شاعران این دوره، از یك نکتهٔ دیگر نباید غافل بود و آن تأثیری است‌که این مسأله بردایرهٔ لغوی‌وزبان شعری این شاعران‌گذاشته و از آنجاکه تصویرها در حوزهٔ عناصر زندگی اشرافی بوده‌اند، لغاتی که گزارشگر این تصویرها و خیال‌ها بوده، مجال را بر دیگر لغات زبان که مربوط بزندگی تودهٔ‌مردم بوده تنگ‌کرده‌و بازنشانه‌های این موضوع را در خلال ابیات هجوی‌که از گویندگان این عصر باقی است، می‌توان یافت و جای دریغ است که این شعرهای هجوی فقط تك‌تك در میان فرهنگ‌ها، فقط برای‌حفظ یك لغت یا یك اصطلاح، باقی مانده‌وصورت

---

۱) دیوان ناصرخسرو، ۴۳۱.
۲) آدام‌متز، الحضارةالاسلامیة،۱۸۷/۲.
۳) همان کتاب، جلد ۱۹۵/۲.

کاملی از آنها در دست نیست تا این دوموضوع را با مطالعهٔ دقیق آنها بررسی کنیم.

یك نکتهٔ دیگر که در باب عناصر اشرافی تصویر در شعر این دوره قابل یادآوری است این است که گذشته از اشرافی بودن عناصر تصویر، طرز نگرش و دید شاعران با طرز دید تودهٔ مردم متفاوت است، یعنی شاعران درباری اگرهم به‌عناصرزندگی مردم عادی‌روی آورند دید اشرافی آنها تصویرها را دگرگون می‌کند،مثلاخرمن که عنصری‌از زندگی طبقهٔ کشاورز و زحمتکش است ـ ودر دوره‌های بعدکه شعر از دربارها دور می‌شود تصویرهای بسیاری از خرمن به عنوان یك عنصر زندگی کشاورزی می‌توان یافت از قبیل:

برق غیرت چو چنین می‌جهد از مکمن غیب
تو بفرما که من سوخته خرمن چکنم[1]

و بسیاری‌تصویرهای‌دیگر ـ درشعرشاعری‌درباری مانند منوچهری بدینگونه مورد استفاده قرار می‌گیرد که:

برآمد زاغ رنگ وماغ پیکر
یکی میغ از ستیغ کوه قارن
چنان چون صد هزاران خرمن‌تر
که عمدا در زنی آتش به‌خرمن[2]

و آتش زدن عمدی خرمن، یك عمل غیر عادی و اغلب اشرافی و

۱) دیوان حافظ، چاپ قزوینی، ۲۳۷.
۲) دیوان منوچهری، ۵۸.

از سر بی‌نیازی است و نمایندهٔ نوعی قدرت حکومتی است که بر دید این شاعر درباری سایه گسترده و اینگونه‌تصویری را بوجود آورده‌است بگذریم از اینکه مثل همهٔ تصویرهای شعر درباری، در روی دیگرسکهٔ تصویر، زمینهٔ انسانی‌وعاطفی مطلقاً وجود ندارد و فقط نفس تصویر مورد نظرگوینده است.

قبل از اینکه بحث را به‌پایان بریم یادآوری این نکته ضروری است که قلمرو اشرافی شعر این دوره تأثیر دیگری نیز بر تصاویر شعری گویندگان کرده و آن مسألهٔ کلیشه شدن صور خیال است که به تفصیل در بخشهای دیگرکتاب ازآنها سخن گفته‌ایم ودر اینجا به یکی از علل آن می‌پردازیم که همین نفوذ زندگی اشرافی در شعر است و از نظر اجتماعی ثابت شده است که زندگی اشرافی‌همیشه همراه بانوعی کلیشه شدن و ثبات است، حرکت درآن راه ندارد و زمان بسیاری لازم‌است تا یك سنت‌درمحیط اشرافی‌جای خودرا به‌سنتی دیگر بدهد و همچنانکه سنت‌های دیگر زندگی اشرافی دیر و دیرتر تغییر می‌کند، تصاویرشعری ادب درباری نیز ـ که‌جنبهٔ سنت و تشریفات پیدا کرده ـ به‌دشواری تغییر می‌یابد.

نکتهٔ دیگر اینکه اغلب‌این مخاطبان شعر درباری‌آن مایه از درك و تشخیص ادبی نداشته‌اندکه اگر شعری با تصاویری تازه‌تر ودور از آن کلیشه‌های رایج خطاب بدیشان سروده شود دریابند و شاعران، چه بسا که با هراس از همین عدم درك مخاطبان، بیشتر، کوشیده‌اند کلیشه‌های تصاویر را ثابت نگاهدارند وصور خیال در دورهٔ نفوذ دربارها در شعر، تا آن حدکلیشه و جامد بماند.

آنچه‌مسلم است این‌است که: وچون وضع‌استخدامی‌هنرمندان‌یکی

از عواملی است که آنان را به ترك جهان‌بینی و هنر طبقهٔ خودمی کشاند، هنرپروران یا بهتر بگوییم، قشرهای هنرپرور طبقهٔ فائق جامعه نقش بارزی درتاریخ تحولات هنرجامعه ایفامی کنند و از این روشناخت تحولات هنری جامعه ضروری است، هنر همیشه برای آدم‌ها به‌وجود می‌آید، و البته سنجش آن بدون سنجش شخصیت آدم‌هایی که منظور هنربوده‌اند، امکان نمی‌پذیرد.[1]»

دقت در هریك از نمونه‌های شعر درباری، این موضوع را بروشنی ثابت می کند که شاعران حرص بسیاری در اشرافی کردن عناصر تصویر خود داشته‌اند، در شعر منوچهری، کوشش شاعر همواره بر این است که برای هر عنصری ازعناصرطبیعت، برابری از زندگی اشرافی جستجو کند و در آنجا همه چیز سیمین است و زرین است و مرواریدگون و شاهوار:

سوسن آزاد و شاخ نرگس بیمار جفت
نرگس خوشبوی و شاخ سوسن آزادیار
این چنان‌زرین‌نمکدان بر بلورین مائده
وان چنانچون برغلاف زرسیمین گوشوار
زردگل بینی؛ نهاده روی را بر نسترن
نسترن بینی گرفته زردگل را در کنار
این‌چوزرین چشم‌بروی‌بسته‌سیمین چشم‌بند
وان‌چوسیمین گوش‌اندرگوش‌زرین گوشوار[2]

---

۱) ا. ح. آریان پور، سبك‌شناسی دینامیك، سخن، ۱۳/۴.
۲) دیوان منوچهری، ۲۷.

و همین کوشش برای سیمین و زرین و یاقوتین کردن اشیاء است که اندك‌اندك در شعر گویندگانی از قبیل ازرقی، صورت اغراق‌آمیزتری از تأثیرات محیط اشرافی را منعکس می‌کند و در آنجا بسیاری از چیزهایی که سیمین و زرین بودنش تقریباً محال است، سیمین و زرین می‌شود: پروانه سیمین است و سوسمار و مار زرین است و سخن از بیشهٔ الماس است و ثعبان سیم‌پیکر و پیروزه استخوان[1] و چنان رنگ اشرافی دارد که گویی به‌هنگام خواندن آن از قصرهای هزارویك شب عبور می‌کنیم و از جهان افسانه می‌گذریم.

جامه‌هایی که در این تصویرها، عناصر اصلی صورخیال را تشکیل می‌دهد، همه دیبا و انواع بافتنی‌های گرانقدر محیط زندگی اشرافی است و می‌بینیم که تصویر رنگین کمان بگونهٔ پیراهن‌های رنگ برنگی که روی هم پوشیده باشند و هرکدام از دیگری کوتاه‌تر باشد درطول زمان اشرافی‌تر می‌شود، نخستین‌بار ابن‌رومی یا سیف‌الدولهٔ حمدان گفته:

وَ قَدْ نَشَرَتْ اَیدی السحابِ مَطارفا
عَلی‌الجَوْدکناً وَ الحواشی علی‌الارض
یُطرِّزُهـا قَـوسُ السحابِ بـا صفرٍ
عَـلیٰ اَحمرٍ فـی اَخْضَرٍ تَحْتَ مبْیَض
کاذیـالِ خَـودٍ اَقْبَلَتْ فـی غلائل
مُصَبَّغَةٍ و البَعْضُ اَقْصَرُ مِـنْ بَعْـض[2]

و امیرطاهربن فضل آن را بدینگونه درآورده:

---

۱) دیوان ازرقی، صفحات ۷۲، ۶۲، ۶۶.
۲) رجوع شود به‌معاهدالتنصیص ۱/۲۴ ویتیمةالدهرثعالبی ۱/۲۰ چاپ دمشق و لباب‌الالباب، عوفی، ۲۷.

آن میغ‌جنوبی چویکی مطرف‌خور بود
دامن بزمین بسرزده همچون شب ادهم
بربسته هوا چون کمری قوس قزح را
از اصفر و از احمر و از ابیض معلم
گویی‌که دوسه‌پیرهن است‌ازدوسه‌گونه
از دامن هر یك ز دگر پارگکی کم[1]

و منوچهری صورت اشرافی‌ترآن را بدینگونه ترسیم کرده‌است:

بامدادان برهوا قوس قزح
بر مثال دامن شاهنشهی
پنج دیبای ملون بر تنش
باز جسته دامن هردیبهی[2]

این خصوصیت دید اشرافی و برگزیدن عناصر زندگی اشرافی در صور خیال، چیزی است‌که در شعر سراسرقلمرواسلامی آن روزگارحاکم بوده یا دست‌کم درآن‌قسمت ازشعر این منطقه‌که امروز دراختیارماست، چنین می‌نمایدوکافی است‌که‌کتابهایی راکه درباب ادب وصفی‌دراقالیم مختلف اسلام، دراین عصر تألیف شده ـ از قبیل‌البدیع فی‌وصف‌الربیع تألیف ابوالولیداسماعیل‌بن عامرحمیری[3]که ویژهٔ وصفهای بهار در شعر شاعران اندلس است ـ مورد بررسی قراردهیم و یاهرکدام از کتب ادبی این عصر راکه از شعر تمام‌اقالیم‌اسلامی آن روزگار نمونهٔ شعری‌دارد،

---

۱) لباب‌الالباب، ۲۹.
۲) دیوان منوچهری، ۹۱.
۳) البدیع‌فی‌وصف‌الربیع، چاپ هنری‌پرس، رباط، ۱۹۴۰.

از قبیل یتیمةالدهر ثعالبی ، از نظر بگذرانیم خواهیم دید ، عناصر زندگی اشرافی بر مجموع شعرهای این دوره فرمانرواست و به‌ندرت اشاراتی و تصویرهایی که از زندگی طبقات پائین جامعه برخاسته باشد، در آنها وجود دارد وچه اندك است که در عصر موردبحث ما، در دیوان ازرقی، بخوانیم:

چرخ چرخه، ابرپنبه، رشتهٔباران کناغ
دوك‌ریسی طرفه پیش آوردزال‌روزگار[1]

که تصاویری ازعناصر زندگی غیر اشرافی درآن‌دیده شود ازقبیل پیرزال زحمت‌کش ودوك رشتن او، ویا ازرسوم و رفتارهایی‌که درطبقهٔ وسیعی از جامعهٔ آن روزگار ـ که صوفیه‌اند ـ نشانی در شعر او و در تصاویر شعری او بخوانیم:

تصوف است همانا طریقت گل سرخ
که برسماع بدرید جامه صوفی وار[2]

وپیش‌ازاودردورهٔقبل‌منوچهری‌چنین اشارتی به‌حیات‌صوفیه‌دارد:

قمری‌درشد به‌حال، طوطی‌درشد برقص
بلبل درشدبه لحن، فاخته درشد به‌دم[3]

گرچه به‌احتمال قوی نمی‌توان‌گفت‌که وی به «حال» در اصطلاح صوفیه نظرداشته باشد وبرروی هم بدشواری انعکاس عناصر زندگی غیر اشرافی را درشعرگویندگان این دوره می‌توانیم ببینیم.

---

۱) دیوان ازرقی، ۲۱.
۲) دیوان ازرقی، ۳۰.
۳) دیوان منوچهری، ۵۴.

رنگ سپاهی تصویرهای غنایی

تاثیر عنصر ترک و زندگی سپاهی درصورخیال گویندگان

شعرفارسی، به‌ویژه نوع غنایی‌آن، از نظرتصاویر خاص معشوق، درهمهٔ ادوار، تا روزگارما، با سپاه وزندگی سپاهی پیوندی ناگسستنی دارد، از قرن پنجم نمونه‌های آشکاری از تأثیر سپاهیان وابزارهای سپاهی درتصاویر شعرغنایی‌فارسی دیده می‌شود واین خصوصیت‌همچنان ادامه دارد و در دوره‌های بعد، بی‌آنکه عامل اصلی ومنشاء طبیعی آن بطور عمومی وجود داشته باشد، بازهم، براثر بوجود آمدن نوعی سنت شعری و تصویرهای کلیشه‌ای، رنگ این‌گونه تصاویر همچنان برجای خود باقی است ودرادب صوفیه وشعرهای بلند عرفانی گویندگانی نظیر حافظ نیز دیده می‌شود ومی‌خوانیم:

درکمینگاه نظر بادل خویشم جنگ است
زابرو و غمزهٔ او تیر و کمانی به من آر

حافظ

وبرای آشنایان‌باشعر فارسی، نیازی به‌آوردن نمونه‌های‌بیشماری که از این دست تعبیرات در شعر گویندگان فارسی زبان وجود دارد، نیست.

درمرحلهٔ اول، تشبیهات و استعاراتی از نوع تیر غمزه، کمان ابرو، کمند زلف که از رایج‌ترین تصاویر شعر غنایی فارسی است امری طبیعی می‌نماید و نیازی به‌توجیه تاریخی ندارد. اما اگر مقایسه‌ای از این نظرمیان ادب فارسی باادبیات دیگرملل بشود به‌خوبی دانسته‌خواهد شدکه عاملی تاریخی سبب شده است‌که اینگونه تصاویردرادب اسلامی، بویژه درادب فارسی، گسترش یابد واین خصوصیت چیزی است که از ادب این دوره، یعنی قرن چهارم وپنجم، به‌شعر دوره‌های بعد انتقال می‌یابد زیرا عشق به‌همجنس‌که اغلب غلامی ترك وسپاهی است موضوع عمومی تغزلهای‌گویندگان این عصر است وکار همجنس بازی در مشرق ایران ـ که مرکز انتشار ادب‌وشعردری است ـ دراین عصر امری‌شناخته وآشکارا بوده‌که ثعالبی در ثمارالقلوب عنوانی برای آن قائل شده و می‌گوید: جاحظ‌گفته است‌که سبب شیوع این‌کار درمیان مردم خراسان و عادت ایشان بدین‌کار این بوده که ایشان در جنگها، بسیار شرکت می‌کردند و نمی‌توانستند زنان و دوشیزگان را به‌میدان جنگ ببرند و ناگزیرغلامانی را باخود می‌بردند تادرتهیهٔ مئونهٔ زندگی ایشان را یاری کنند وچون‌کارماندن غلام‌با خواجهٔ خویش درجنگ، بطول می‌انجامید، و در همهٔ احوال همراه او بود، ایشان را که در تنگنای شهوت بودند، وادارکردکه به‌غلامان روی آورند ودر سفرها بدین‌کارعادت‌کنند وچون به‌منازل خویش بازگشتند این میل در ایشان ریشه دوانده بود... و اگر این‌کار در میان اعراب شایع نبود، در غزلهای ایشان منعکس می‌شد و

موضوع فخرها وهجوها قرار می‌گرفت ودر اشعار و اخبار ایشان آشکار می‌شد وآنچه دلیل سلامت ایشان ازین کار است، نبودن اینگونه معانی درشعرها وآثار ایشان است واگر هم دیده شود، درمورد افراد پست و بی‌گوهراست ومردم‌گویندکه درهندنیز اندکی از این اخلاق زشت وجود داردکه آشکارا نیست...[1]

همانگونه که جاحظ دقت‌کرده این رسم درمیان اعراب نبوده و ازهمین روی در شعرایشان انعکاسی ندارد وفقط در بعضی ازداستانهای مربوط به‌بعضی از پادشاهان یمن اشاراتی درین باب هست‌که در بعضی ازکتب تاریخ درباره آن سخن‌گفته‌اند[2] وبرعکس در شعر فارسی، بویژه شعر دورهٔ غزنوی، این مسأله چندان رواج دارد که معشوق مؤنث به دشواری می‌توان یافت وبیشتر خصایصی‌که از معشوق در شعرمی‌آورند خصایص جوانی است جنگی ودلیرکه در جنگ دشمن‌شکار است و در بزم عاشق‌کش و عشوه‌گر وچنانکه خواهیم دید درشعر همهٔ‌گویندگان عصر غزنوی‌با صراحت‌تمام‌ازسپاهی بودن معشوق سخن می‌رود و دیوان فرخی سیستانی سرشار از تغزلهایی است‌که مخاطب آن مردی است وبه تعبیر خود اوسرهنگی است‌که ازگرد راه جنگ ومیدان نبرد بازآمده و ترکش وتیروکمان هنوز همراه اوست:

برکش ای‌ترك وبه‌یکسو فکن این جامهٔ جنگ
چنگ برگیر و بنه درقه و شمشیر از چنگ

---

۱) ثعالبی،ثمارالقلوب فی‌المضاف و المنسوب، مصر۱۹۶۵ صفحهٔ ۵۵۳.
۲) رجوع شود به: مطهربن‌طاهر مقدسی، البدء و التاریخ، ۱۸۲/۴ و ترجمهٔ فارسی آن: آفرینش و تاریخ، ج ۱۵۸/۳.

وقت آن شد که کمان افکنی اندر بازو
وقت آنست که بنشینی و برداری چنگ
ای مژه تیر و کمان ابرو! تیرت به چه کار
تیر مژگان تو دلدوزتر از تیر خدنگ
تیر مژگان تو چونان گذرد بردل و جان
که سنان ملك مشرق بر آهن و سنگ[1]

و می‌بینیم که این ترك سپاهی که از میدان نبرد آمده و هنوز در سلاح جنگ است وتیروکمان را ازخود بدور نیفکنده، سبب شده است که شاعر از تیروکمان آهنین وچوبین او به‌یاد مناسبتی که میان مژه وابروی اوبا تیروکمان هست می‌افتند و تصویری می‌سازد از قبیل: «ای مژه تیروکمان ابرو!» و اینگونه معشوقه‌های سپاهی در سراسر دورهٔ فرمانروایی ترکان غزنوی‌وسلجوقی مخاطبان شعر عاشقانهٔ گویندگان‌در-باری هستند با وصفهای‌گوناگونی که ازایشان شده، ودر عصر سلاجقه معزی بدینگونه از ایشان سخن می‌گوید:

این شوخ سواران که دل خلق ستانند
گویی زکه زادند و بخوبی به‌که مانند
ترك‌اند به‌اصل اندروشك نیست ولیکن
از خوبی و زیبایی خورشید ز مانند
میران سپاهند و عروسان و ثاقند
گردان جهانند و هژبران دمانند

---

۱) دیوان فرخی، ۲۰۵.

مشکین خط وشیربن‌سخن وغالیه‌زلفند
سیمین بر و زرین‌کمر و موی میانند
شیرند بزور و به‌هنر، گرچه غزالند
پیرند به عقل و به‌خرد، گرچه جوانند
چون راحت روح‌اندچوبا ساغرراح‌اند
چون‌حصن‌حصین‌اندچوبرپشت‌حصانند[1]

این بردگان ترک‌که بهترین انواع بردگان بودند[2] گذشته‌ازاینکه به‌مناسبت پیشهٔ سپاهیگری اینگونه تصاویر را درحوزهٔ شعرهای غنایی فارسی واردکردند، بسیاری از ملاکهای زیبایی را برسلیقهٔ مردم تحمیل کردند چنانکه چشمان تنگ‌را دراین روزگار، بمناسبت خصایصی‌که‌در همین بردگان ترک‌بود، می‌پسندیدندوابن‌بطلان‌بغدادی‌دربارهٔ ایشان‌گوید:

«وترکان زیبایی ونرمی‌پوست و سفیدی را با هم دارند وچشمان ایشان با همهٔ‌کوچکی حلاوتی دارد»[3] واین چشمهای‌کوچك درشعر مشرق ایران، هم در آثاری‌که به‌زبان عربی سروده شده وهم در آثار شاعران فارسی زبان، انعکاسی خاص دارد چنانکه درشعر طاهر بن‌فضل چغانی می‌خوانیم:

دلم تنگ دارد بدان چشم تنگ
خداوند دیبای فیروزه رنگ[4]

---

۱) دیوان امیرمعزی، ۱۷۶.
۲) البته درمرحلهٔ اول، صقالبه قرار داشتند که از بلغار آنها را می‌آوردندولی رواج و گسترش عنصر نژادی ترك در مشرق ایران بسیاربود به‌حدی که بعدها در بسیاری از نقاط دنیای اسلام ترکان بر اوضاع حکومت مسلط شدند.
۳) به‌نقل آدام متز در الحضارةالاسلامیة، ج ۲۷۳/۱.
۴) لباب‌الالباب، ۲۹.

و یکی از شاعران قرن چهارم که از مردم مشرق ایران بوده‌دربارهٔ غلامی ترکی بدینگونه سروده است:

قَدْ اَکْثَرَالنـاسُ فی‌الصفاتِ وَقَد
قالوا جَمیعا فـی‌الاعیُـنِ النُجْلِ
وَ عَیـنُ مَـــولای مِثلُ مَـوعِـدِه
ضَیِّقَةٌ عَـــن مَـراوِدِ الکُحْـلِ[1]

و در قرن هفتم، درشعر مولوی، می‌خوانیم که خطاب‌به‌معشوقی ترك، می‌گوید: «رزق مرا فراخی از آن چشم تنگ‌تست».[2]

و بعضی‌ازمحققان کوشیده‌اندکه تشبیه‌نرگس را به‌چشم‌برخاسته از همین محیط خاص و از تصویراینگونه چشمهای ریز و تنگ بدانند و استدلال ایشان درست می‌نماید، شبلی نعمانی گوید: چون معشوق اول ترك بوده و چشم تنگ داشته، نرگس را بدان تشبیه کرده‌اند[3] و اوپا را فراتر نهاده و بسیاری از ترکیبات و تصاویر زبان فارسی راکـه با زدن ترکیب مـی‌شود از قبیل: حـرف زدن، مثل زدن[4] گـام زدن ساغر زدن نتیجهٔ این می‌داند که در همهٔ اینها تخیل سپاهـی و جنگی مقـدم است[5]

---

۱) یتیمةالدهر، ثعالبی،۸۲/۴.
۲) غزلیات شمس، چاپ‌استاد فروزانفر، ج ۷۳/۶.
۳) شبلی نعمانی، شعرالعجم، ج ۱۵۳/۴.
۴) این سخن اوبخصوص در مورد مثل‌زدن دور از حقیقت است زیرا مثل‌زدن ترجمهٔ تحت‌اللفظی«ضرب‌مثل» است وضرب‌الله مثلا در قرآن‌کریم بسیار دیده می‌شود. و گذشته از اینها «داستان‌زدن» که برابر دقیق «ضرب‌مثل» است، در شعر فارسی پیش از نفوذ ترکان، از جمله در شاهنامه فراوان دیده می‌شود.
۵) همان‌کتاب، ج ۱۳۶/۴.

اگر هم این قسمت از گفتار او را نپذیریم، تعبیراتی از قبیل تیر مژه و کمان ابرو را بطور طبیعی باید نتیجهٔ این نظام خاص در محیط اجتماعی آن عصر بدانیم.

گرچه تصاویری که از محیط زندگی سپاهی برخاسته ازنظر زمینه بسیار محدود است. اما این تصاویر چندان با شعر غنایی فارسی پیوند یافته که به هیچ‌گونه از ادب ما قابل تفکیك نیست هر جا وصف عشقی و معشوقی هست این تصاویر، با تفاوتهایی کم وبیش تکرار می‌شود و گویندگان ادوار بعد با اینکه از منشاء طبیعی این‌گونه تصاویر، بدور بوده‌اند در منطقهٔ محدود همین چند تصویر، آنقدر تصرف و تغییرایجاد کرده‌اندکه یکی از وسیع‌ترین ابواب صور خیال در شعر غنایی فارسی است و اینگونه تصاویر خودبخود بگونهٔ میراث شعری قدما از شعرنسلی به نسل دیگر منتقل شده استو برای‌اینکه از شیوع وگسترش تصاویری که از محیط سپاهی و از ویژگیهای معشوق سپاهی برخاسته آگاه‌شویم کافی است که‌درکتابهایی‌ازنوع‌انیس‌العشاق‌شرف‌الدین رامی و یافرهنگ مترادفات صاحب آنندراج ذیل ابرو وکمان و مژه و نگاه و مواردمشابه آن بنگریم و تصاویر جنگی متعددی را که در این زمینه‌ها بوجود آمده بررسی کنیم. مثلا در ذیل مژگان می‌خوانیم: تیغ، تیغ لنگردار، تیغ زهرآلود، شمشیر، خنجر، دشنهٔ سیه‌ناب، نشتر، سنان، تیر، ناوك، خدنگ، پیکان[1] و از این دست استعاره‌ها در باب بسیاری از جنبه‌های غنایی شعر فارسی می‌توان یافت.

در شعر موجود فارسی، تا اواخر قرن چهارم و آغاز روزگار فرمانروایی ترکان غزنوی، نشانی ازینگونه تصویرهای جنگی در باب

---

۱) مترادفات، صاحب آنندراج، ۳۷۵.

معشوق وجود ندارد، در وصفهایی که شاعران از معشوق دارند بیشتر عناصر طبیعت از قبیل گلهای بنفشه وگل سرخ و مورد، چیزهایی است که تصاویر معشوق را بوجود می‌آورد چنانکه در این ابیات ابوشعیب می‌خوانیم:

دوزخی کیشی بهشتی روی و قد
آهو چشمی حلقه زلفی لاله خد
لب چنان کز خامهٔ نقاش چین
بر چکد از سیم بر شنگرف شد
بینی او تارکی ابریشمین
بسته بر تاری ز ابریشم عقد
از فروسو گنج و از برسو بهشت
سوزنی سیمین میان هر دو حد
سلسله جعدی، بنفشه عارضی
کش فریدون افدر و پرویز جد [1]

و با اینکه به یک‌یک اعضای معشوق پرداخته، هیچ نشانی از تصاویر جنگی در شعرش دیده نمی‌شود و این خصوصیت تا اواخر دورهٔ ساسانی ادامه دارد و در آغاز فرمانروایی غزنویان و اواخر چغانیان ـ که ترکان در سپاه مقام‌ها می‌یابند وعنصر ترک افزونی می‌یابد ـ نشانه‌هایی از تعبیراتی مانند: کمند زلف را در شعر دقیقی می‌خوانیم:

گویی کمند رستم گشت آن کمند زلف
کز بوستان گرفته گل سرخ را اسیر [2]

---

۱) لازار، اشعار پراکنده، ۱۲۹.
۲) همان کتاب، ۱۷۶.

ومی‌دانیم که او کسی است که به‌گفتهٔ فردوسی جوانیش‌را خوی بد یار بوده و بدست یکی بنده‌بر، کشته شده است[1] و آغاز اینگونه تعبیرات هم از شعر او و همروزگاران اوست.

عشق به این ترکان جنگی وسپاهیان زیبا که انگیزهٔ بوجودآمدن اینگونه تصویرهادرشعرفارسی‌شده است، اندك‌اندك‌کار را بجایی‌کشانیده که ترك مفهوم لغوی و قاموسی خود را از دست داده و بـه معنی مطلق معشوق ومطلق زیبا به‌کار رفته و این مجـاز شعری چیزی است کـه در آثار گویندگان دوره‌های بعد روشن‌تر قابل بررسی است، یعنی‌وقتی در شعر منوچهری می‌خوانیم:

ای ترك من! امروز نگویی به کجایی
تاکس بفـرستیم و بخـوانیم و بیایـی[2]

اگرترك رادرمفهوم‌غلام‌ترك دریابیم، که واقع امرنیزهمین است، در شعر حافظ، دیگر این امر یقینی نیست، بلکه عکس‌آن یقینی است که ترك معشوق است بطور مطلق:

آن ترك پریچهره که دوش از بر ما رفت
آیا چه خطا دیـد کـه از راه خطـا رفت[3]

و حتی در شعر سعدی:

---

۱) فردوسی، شاهنامه، ج ۲۲/۱.
۲) دیوان منوچهری، ۸۵ چاپ دوم.
۳) دیوان حافظ، چاپ قزوینی، ۵۷.

سعدی از پردهٔ عشاق چه خوش می‌گوید
ترك من! پرده برانداز که هندوی توام[1]

و در شعر متأخرین بتـدریج جنبهٔ استعاری آن آشکارتر می‌شود.

گذشته از اینکه معشوق مردی سپاهی وجنگی است، عاملی‌دیگر نیز سبب شده است که در تصاویرشعر غنایی ازعناصر سپاهی‌کمك‌گرفته شود و آن توسعهٔ شعر درباری در این روزگار است‌که وسیع‌ترین حـوزهٔ معنوی شعر فارسی را، تا قرن ششم، تشکیل می‌دهد و می‌دانیم که‌درشعر درباری مخاطب همیشه‌کسی است که خود اهل جنگ و پیکار و آشنا با سلاحهای جنگی است و حتی در ارائهٔ تصاویر طبیعت نیز شاعـران ـ از دورهٔ قبل ـ می‌کوشیدنـد عناصر سپاهـی و جنگی را در شعر داخل کنند چنانکه در شعر رودکی، بهار بدینگونه وصف می‌شود:

چرخ بزرگوار، یکی لشکری بکرد
لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب
نفاط برق روشن و تندرش طبل‌زن
دیدم هزارخیل وندیدم چنومهیب[2]

و در شعر منوچهری سخن از لشکر زمستانی است‌که سپاه‌نوروز بر او حمله‌آورده واینك‌جشن سده رابه‌گونهٔ طلایهٔ خویش فرستاده‌است:

بر لشکر زمستـان، نوروز نامدار
کرده‌ست رای تاختن و قصد کارزار

۱) دیوان سعدی، چاپ دکتر مظاهر مصفا، ۵۷۳.
۲) دیوان رودکی، چاپ مسکو، ۱۴.

وینك بیامده‌ست به پنجاه روز پیش
جشن سده ، طلایهٔ نوروز و نوبهار
آری هر آنگهی که سپاهی شود برزم
زاول بچند روز بیاید طلایه‌دار[1]

و پیداست که از حوزهٔ دلبستگیهای ممدوح سخن می‌گوید و این زمینهٔ شعر درباری در عهد غزنویان وسلاجقه گسترش بیشتری می‌یابد و سرایندگان دربار محمود ـ که خودمردی جنگجو و سپاهی‌بوده ـ دراین باره سخن را به حد تکرار کشانده‌اند و درعصراوست که‌می‌بینیم فرخی ـ سیستانی، تصویرهای شعر غنایی خود را از اشیاء جنگی و عناصرسپاهی لبریز می‌کند و معشوق او خود مردی است «لشکری» یا «بت‌لشکرشکن» و «خورشید سپاه» یا تیر مژگان و کمان ابرو:

کمانکشی است بتم با دوگونه تیربر او
وزان دو گونه همی‌دل‌خلد به‌صلح و بجنگ
بوقت صلح، دل من خلد، به تیر مژه
بوقت جنگ، دل دشمنان، به تیر خدنگ[2]

با اینکه ترکان پیش از عهد غزنویان در خراسان استقرار یافته بودند و اشارات مربوط به ایشان و حتی‌تصاویری که به شخصیت‌ایشان وابستگی دارد، در شعر عصر سامانی، نمونه‌هایی چند دارد از قبیل این شعر فرالاوی:

---

۱) دیوان‌منوچهری، ۳۰.
۲) دیوان فرخی، ۱۱۲.

میغ چون ترکی آشفته که تیر اندازد
برق‌تیراست مراورامگر و رخش‌کمان[1]

تصاویری ازنوع تیرمژگان وکمان ابرو ـ که در شعر عصر فرخی و معاصرانش گسترش می‌یابد ـ در آن روزگار مطلقاً دیده نمی‌شود و علت این امر به روشنی آشکار نیست، شاید مسألهٔ تمایل به هم‌جنس، هنوز در آن روزگار، شیوع و رواج عصر غزنوی را نداشته است ونفوذ زندگی سپاهی تا این‌حد نبوده است.

با اینکه تصاویر شعری گویندگان فارسی و عربی در قرن چهارم و پنجم تقریباً از نظر نوع مواد و حتی طرز دید و شیوهٔ برقرارکردن ارتباط میان‌عناصرتصویر، یکسان‌است ومی‌بینیم که دو فرهنگ‌مختلف سامی و آریایی از برخورد با یکدیگر ترکیبی خاص بوجود می‌آورند و در بحث تأثیرات تصاویر شعر عرب بر شعر گویندگان ایرانی‌عصر مورد بحث ما، ازتشابهات و نزدیکیهای دید گویندگان سخن گفته‌ایم، یک نکته را نباید فراموش‌کرد که تصاویر غنایی در حوزهٔ عناصر سپاهی چیزی است‌که از شعر فارسی به عرب راه می‌یابد و درآن زبان چندان گسترشی نیز نمی‌یابد و علت آن راهم باید در همان سخن جاحظ‌جستجو کرد که در آغاز این بحث بروایت ثعالبی آنرا نقل کردیم و می‌توان برای مقایسه، قسمتهای مختلف یتیمةالدهر راازاین نظربا یکدیگرقیاس کرد که در شعر گویندگان خراسان[2] و مشرق ایران ـ که قلمرو زبان فارسی نیز هست ـ تأثیراینگونه‌تصاویر آشکارتر از شعر بخش‌های دیگر است با اینکه به‌علل مختلف‌که در جاهای دیگر از آن بحث کرده‌ایم

---

۱) لازار، اشعار پراکنده ۴۳.
۲) یتیمةالدهر، ثعالبی، ج۴/ شعرای خراسان و ماوراءالنهر.

شیوع هرنوع‌تصویری از یك‌نقطه شروع می‌شود و در زمانها ومکانهای مختلف گویندگان دیگر از روی محور عمومی زبان شعر، وسنت‌های شعری، آن را تکرار می‌کنند وچنانکه بارها تکرارکرده‌ایم رنگ عمومی تصاویر شعری در ادبیات عصر خلفای عباسی (عصر عباسی اول) درتمام کشورهای اسلامی از اندلس تا خراسان یکسان است چه در فارسی وچه در عربی.

ناگفته پیداست که آنچه دربارهٔ تأثیر ترکان سپاهی در زمینهٔ تصاویر شعرغنایی‌وصورخیال معشوق یادآور شدیم بیشتر ازنظرتوسعه‌ای بود که ایشان به اینگونه تصاویر دادند یعنی سبب شدند که اینگونه تصاویر رواج و گسترش بیابد وگرنه تداعی کمان و ابرو چیزی نیست که حتماً منحصرآدر مورد ترك‌سپاهی‌زیبا و معشوقی که جنگجوی باشد، حاصل شود، و در شاهنامه نیز تصاویری از زن زیبا داریم که در آن نشانه‌های اینگونه عناصر جنگی دیده می‌شود:

دو چشمش بسان دونرگس به باغ
مژه تیرگی برده از پر زاغ
دو ابرو بسان کمان تراز
برو توز پوشیده از مشك ناز [1]

که باز از نظر فضای حماسی شاهنامه، و ارتباط آن با جنگ و سپاهیگری، قابل توجیه است ولی اگر شاهنامه را از این نظربا آثار هم عصر آن قیاس کنیم نشانه‌های اینگونه تصاویر درآن بسیارکم است.

---

۱) شاهنامهٔ فردوسی، چاپ مسکو، ج ۱۵۷/۱.

عناصر طبیعت در صور خیال

شعر فارسی را در فاصلهٔ سه‌قرن‌نخستین، یعنی تا پایان قرن‌پنجم هجری، باید شعر طبیعت خواند زیرا، با اینکه طبیعت همیشه از عناصر اولیهٔ شعر در هر زمان و مکانی است وهیچگاه شعر را از طبیعت‌به‌معنی وسیع‌کلمه نمی‌توان تفکیک کرد، شعر فارسی در این دوره بخصوص از نظر توجه به طبیعت، سرشارترین دورهٔ شعر در ادب فارسی است. چرا که شعر فارسی در این دوره شعری است آفاقی[1] و برون‌گرا. یعنی دید شاعر بیشتر در سطح اشیاء جریان دارد و در ورای پردهٔ طبیعت وعناصر مادی هستی، چیزی نفسانی وعاطفی‌کمتر می‌جوید‌بلکه مانند نقاشی‌دقیق که بیشترین کوشش او صرف ترسیم دقیق موضوع نقاشی‌خودشود شاعر نیز در این دوره همت خود را مصروف همین‌نسخه‌برداری از طبیعت و عناصر دنیای بیرون می‌کند و کمتر می‌توان حالتی عاطفی یا تأملی‌ذهنی را در ورای توصیفهای گویندگان این عصر جستجوکرد.

1) Objective.

به‌گفتهٔ الیزابت درو: «شعری که از طبیعت سخن بگوید درهمهٔ اعصار مورد نظر شاعران بوده است اگر چه نوع آن به اختلاف ذوق هردوره و حساسیت شاعران، متفاوت بوده است[1]» اما در شعر فارسی، یا در نظر گرفتن ادوار مختلف‌آن، هیچ دوره‌ای‌شعر به طبیعت ساده و ملموس این مایه وابستگی نداشته است و این قدر نزدیك نبوده است زیراکه در هیچ دوره‌ای شعر فارسی اینقدر از جنبهٔ نفسانی انسانی و خواطر آدمی بدور نبوده است و این‌مسألهٔ‌آفاقی‌بودن شعر فارسی در این عصر، بیشتر به خاطر این است‌که در این دوره از نظر موضوعی بیشترین سهم از آن شعرهای درباری و مدحی است و یا حماسه‌ها و در هر دو نوع، «من» شاعر مجال تجلی‌نمی‌یابدتا شعر رابه‌زمینه‌های انفسی ودرونی[2] بکشاند.

طبیعت در شعر این دوره به دو گونه مطرح می‌شود نخست ازنظر توصیف های خالص که وصف بخاطر وصف باید خوانده شود واینگونه وصفها در قطعه‌های کوتاهی‌که‌ازگویندگان عصر سامانی ازقبیل‌شعرهای کسایی بر جای مانده بخوبی دیده‌می‌شودو بی‌گمان این شعرها شعرهایی است کامل و نباید تصورکردکه بریده‌هایی از یك قصیدهٔ مدحی است مانند:

آن خوشه‌های رزنگر آویخته سیاه
گویی همی شبه‌به زمرد درو زنند
وآن بانك چزدبشنو در باغ نیمروز
همچون‌سفال نو که به‌آبش فرو زنند[3]

---

1) *Poetry: A Modern Guide to its Understanding and Enjoyment*, by Elizabeth Drew, P. 222.

2) Subjective.

۳) لباب‌الالباب، عوفی، ۲۷۲.

و اینگونه قطعه‌های کوتاه وصفی درشعر شاعران تازی‌از قبیل ابن‌معتز و ابن رومی وسری‌رفاء نمونه‌های بسیار دارد ومنظور ازآنها وصف بخاطر وصف است و نوعی نقاشی.

از این‌گونه شعرهای کوتاه که بگذریم قصایدی است در بارهٔ طبیعت که مستقیماً مطرح می‌شود اما به بهانهٔ مدیح یا بندرت موضوعی دیگر در همین حدود، این دسته شعرها را نیز بایداز مقولهٔ وصف بخاطر وصف بشمار آورد، ازقبیل‌بیشتر وصفهای منوچهری.

در این‌گونه‌وصفها، که‌حاصل مجموعه‌ای ازتصاویر طبیعت‌است، جز ترسیم دقیق چهره‌های طبیعت شاعر قصدی هنری ندارد واینگونه تصاویر طبیعت گاه بطور ترکیبی در ضمن قصاید ترسیم می‌شود وگاه جنبهٔ روایی و وصف قصه‌وار دارد و در این وصفهای قصه‌وار، اگر چه تنوع کمتر دیده می‌شود، اما حرکت و حیات بیشتراست، از قبیل بعضی قصاید منوچهری که درآن به‌طور روایی‌به وصف طبیعت می‌پردازد و نمونهٔ دقیق‌تر آنرا باید در مسمط‌های او جستجوکرد.

در مجموع، همهٔ این انواع توصیف ـ که باید آنها را وصف به خاطر وصف خواند ـ تصویرهایی هستند بسیار ساده وآفاقی دور از هرگونه زمینهٔ عاطفی و در بحث ما مجال تحقیق دربارهٔ انواع و جزئیات این وصفها نیست و اصل موضوع که تحقیق دربارهٔ وصف است خود می‌تواند جداگانه به‌تفصیل مورد بررسی قرارگیرد، اما یک نکته را در باب اینگونه‌وصفها نبایدفراموش کردکه عناصری که‌صور خیال‌را تشکیل می‌دهد بطور طبیعی از اجزای دیگر طبیعت و دنیای ماده است و این کار نتیجهٔ طبیعی موضوع شعر است اگر چه در همین نوع شعرها نیز ـ

ـدر پایان این دوره ـ گاه، یك روی‌تصویر طبیعت امور انتزاعی وذهنی است آنگونه که در اواخر این دوره در شعر مسعودسعد می‌خوانیم:

دوش گفتی ز تیرگی شب من
زلف حور است و رای اهریمن
زشت چون ظلم و بیکرانه چو حرص
تیره‌چون محنت و سیه چو حزن[1]

و با اینکه طبیعت یك چیز است برداشت شاعران ازآن دگرگون می‌شود و یادآور آن سخن کالریج است که گفت: طبیعت هرگز تغییر نمی‌کند بلکه تأملات شاعران دربارهٔ طبیعت است که دگرگونی می‌پذیرد و پیرو احساسات و طبایع ایشان است[2]

گذشته از وصفهای متنوع وگسترده‌که در شعر این دوره وجود دارد طبیعت بگونه‌ای دیگردرصورخیال گویندگان‌این‌عصرتجلی‌داردکه‌از نظر مجموعهٔ تصاویر شعری این دوره قابل بررسی است بدینگونه که گویندگان، گلشته ازوصفهایی‌که از طبیعت می‌کنند، در زمینه‌های‌غیر از طبیعت ـ یعنی درحوزهٔ بسیاری ازمعانی تجریدی و یا تصاویری که از انسان وخصایص حیانی اوست ـ بازهم از طبیعت وعناصر آن کمك می‌گیرند دراینجاست‌که رنگ اصلی عنصر طبیعت درتصاویر شعری این دوره روشن‌تر ومحسوس‌تر آشکار می‌شود زیرا در وصف مستقیم‌طبیعت ازطبیعت کمك‌گرفتن امری است‌بدیهی‌اما به‌هنگام‌سخن‌گفتن ازچیزهایی

---

۱) دیوان مسعود سعد، ۴۵۷.

2) Elizabeth Drew: *Poetry*, P. 245.

که بیرون از حوزهٔ طبیعت است اگرشاعری از طبیعت وعناصر آن کمك بگیرد درآنجاست که شعرش بیشتر عنوان شعرطبیعت می‌تواند پیدا کند واین نکته‌ای است که درباب هریك از موضوعات دیگر قابل یادآوری است واین نکته‌اغلب‌ازنظرناقدان‌وشاعران‌عصرمانیزموردغفلت واقع‌شده است‌که تصور می‌کنند سخن‌گفتن مستقیم‌از روستا، تصاویر یا دیدشاعر را روستایی می‌کند همچنین اگرگوینده‌ای دربارهٔ جبرواختیار یا مرگ‌و زندگی سخن‌گفت دیدفلسفی دارد، درصورتی‌که درچنین مواردی، نفس موضوع است‌که روستا است ونفس موضوع است‌که فلسفه است. اگر شاعردر زمینه‌های غیرفلسفی، مثلا طبیعت، چنان سخن‌گفت‌که تصویر شعرش جنبهٔ فلسفی داشت آنگاه او را می‌توان شاعری با دید وتصاویر فلسفی خواند، همچنین اگر گوینده‌ای در زمینه‌های دیگر زندگی، حتی زندگی شهری، به‌گونه‌ای‌سخن‌گفت وتصویری ارائه دادکه عناصر خیال او و طرزترکیب و برداشت اوروستایی بود، باید او را شاعری‌روستایی خواند. انتخاب‌نفس موضوع‌که امری اختیاری‌است. بنابراین هرشاعری که دربارهٔ مرگ وزندگی سخن بگوید شعرش شعر فلسفی و تصاویرش دارای زمینهٔ فلسفی نخواهد بود.

جستجوی عناصر طبیعی در شعر گویندگان این عصر نشان‌می‌دهد که دید گویندگان این دوره بیشتر دید طبیعی‌است و نه‌تنهادر وصفهای طبیعت بلکه در زمینه‌های دیگرنیزتوجه شاعران به‌طبیعت نوعی تشخص و امتیاز دارد و در هر زمینه‌ای از زمینه‌های‌معنوی شعر، در تصویرهای شعر، عنصر طبیعت بیشترین سهم را داراست. البته این طبیعت در این سه قرن تحولاتی داردکه نباید فراموش شود زیرا در دورهٔ نخستین تا نیمهٔ اول قرن چهارم ـ بجز درموارد استثنایی ـ ساده و زنده‌است ودر

شعر نیمهٔ دوم قرن‌پنجم ـ بجزدرموارد استثنایی ـ طبیعتی‌است‌مصنوعی ولی در هر دو دوره، طبیعت امری آشکار است. چنانکه در مدیحه‌های منوچهری خصایل‌روانی‌ممدوح‌با طبیعت و عناصر طبیعت‌سنجیده‌می‌شود و تصاویری از اینگونه درشعر او و معاصرانش بسیار می‌توان دید:

الایـا سایهٔ یـزدان و قطب دیـن پیغمبر!
به‌جود اندر چو بارانها، بخشم‌اندرچو آذرها
بهار نصرت و مدحی و اخلاقت ریاحینها
بهشت حکمت وجودی و انگشتانت کـوثرها[1]

که تصاویری از نوع «به جود اندرچو بارانها» و «بخشم‌اندر چو آذرها»و یا «بهار نصرت و مدح» و «ریاحین‌اخلاق» همه تصاویری‌هستند ساخته از عناصر طبیعت و معانی انتزاعی. و این جنبهٔ گسترش عناصر طبیعت‌را درتصاویر این‌دوره،در شریطه‌های‌قصاید بیشتر می‌توان‌احساس کرد چنانکه در این شریطهٔ فرخی:

همی تا درشب تاری ستاره تابد از گردون
چو بـــر دیبـای فیروزه فشانی لؤلؤلالا
گهی چون آینه‌ی چینی نماید ماه دو هفته
گهی چون مهرهٔ سیمین نماید زهرهٔ زهـرا
عدیل شادکامی بـاش وجفت ملکت باقی
قرین کامکاری باش و یـار دولت‌برنا[2]

---

۱) دیوان منوچهری، ۲.
۲) دیوان فرخی، ۳.

دیده می‌شود و در وصفهایی کـه فرخی و دقیقی و دیگـر گویندگان این عصر از معشوق در تغزلهای خود دارندرنگ طبیعت‌و زمینهٔعناصرطبیعی را در تصاویر ایشان بروشنی می‌توان احساس‌کرد:

شب سیاه بـدان زلفکـان تو ماند
سپید روز به پاکی رخان تو ماند
به بوستان ملوکان هـزارگشتم بیش
گل شکفته برخسارگان تـو مـانـد
دو چشم آهو، دو نرگس‌شکفته ببار
درست و راست بدان چشمکان تومانند
ترا بسروین بـالاقیاس نتوان کـرد
که سرو را قد و بالا بدان تو ماند

دقیقی[1]

که اگر چه به ظاهر طبیعت را با معشوق قیاس‌کرده ولـی منظور ارائهٔ تصاویری از زیبایی معشوق است و در همهٔ این تصاویـر یك روی ترکیب خیال، طبیعت است و این‌گسترش عناصر طبیعت در تصویرها به تصاویر شعرهای غنایی ومدحی‌محدود نمی‌شود حتی درحماسه‌نیزبیشترین سهم، از آن تصاویری است که اجـزای آن را عنـاصر طبیعت تشکیل می‌دهد چه در تصویرهایی که به‌گونهٔ اغراق ارائه می‌شود از قبیل:

سپاهی که خورشید شد نـاپدید
چو گـرد میاه از میان بـردمید

---

۱) لازار، اشعار پراکنده، ۱۲۷.

نه دریا پدید و نه هامون نه‌کوه
زمین آمد از پای اسبان ستوه[1]

و چه در تصویرهایی‌که جنبهٔ تشبیهی یا استعاری دارد مانند:

ز گرد سواران هوا بست میغ
چو برق درخشنده پولاد تبغ
هوا را تو گفتی همی برفروخت
چوالماس روی‌زمین را بسوخت
به مغزاندرون‌بانگ پولادخاست
به‌ابراندرون آتش وبادخاست[2]

و از آنجا که شعر این دوره، بیشتر، آفاقی است و بندرت‌نمونهٔ شعری‌که گرایش به‌بیان انفسی داشته‌باشد می‌توان‌یافت ـ مگردر اواخر این عهد در بعضی شعرهای مسعودسعد و در رباعیهای خیام که بیانی کاملا انفسی دارد ـ در شعر این دوره بیشترین‌عنصر، عنصر طبیعت‌است که دید گویندگان همواره در کار پیوستن اجزای آنست چه در وصفهای عمومی و چه در ساختن تصویرهای دیگر، از این روی هیچ جای اغراق نیست اگر بگوییم شعر فارسی در این دوره شعر طبیعت است هم از نظر وسعت عناصر طبیعت در تصاویر گویندگان این عصر و هم از نظر توجه به سطح و قشر ظاهری طبیعت که طبیعت را در شعر این دوره ملموس و ساده محفوظ نگه داشته‌و شاعر به هیچ روی در آن سوی تصاویرطبیعت امری معنوی را جستجو نمی‌کند.

---

۱) فردوسی، شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۲/۱۱۷.
۲) فردوسی، شاهنامه، همان چاپ، ج ۱/۱۲۳.

البته میزان دلبستگی گویندگان این دوره به طبیعت یکسان نیست و بر اثر همین اختلاف در زمینهٔ دلبستگی به طبیعت است که تصاویر شعری بعضی گویندگان از قبیل منوچهری در قیاس با گویندگانی از قبیل عنصری از نظر مواد طبیعت غنی تر است و این تفاوت در قیاس شعر گویندگان قرن چهارم با گویندگان نیمهٔ دوم قرن پنجم نیز به خوبی آشکار است هم از نظر توجه به وصف طبیعت ـ چه وصفهای کوتاه که آن را وصف بخاطر وصف خواندیم، و چه از نظر وصفهای دیگر ـ و هم از نظر استفاده از عناصر طبیعت؛ مثلا قیاس شعر فرخی سیستانی با ابوالفرج رونی می‌تواند نمایندهٔ خوب این اختلاف باشد که نخستین می‌کوشد مسائل بیرون از حوزهٔ طبیعت را با کمك تصویرهای طبیعت حسی کند و دومی می‌کوشد طبیعت ملموس را از رهگذر تصویرهای انتزاعی تازگی و لطافت و رقت بیشتری ببخشد و این کوشش او شعرش را از جنبهٔ ملموس بودن و حسی بودن دور کرده و به صورت مجموعه‌ای از تصاویر پیچیده و گاه نامفهوم درآورده است و همچنین مسعود سعد سلمان، در قیاس با منوچهری. اما هیچکدام از این گویندگان جز در موارد استثنایی نتوانسته‌اند مانند شاعران دوره‌های بعد نهفتگی‌های درون انسان را در تصویرهای طبیعت کشف کنند و این خصوصیتی است که در شعر اروپایی نیز در دوره‌های خاصی تجلی دارد، مثلا در ادب انگلیسی ورد زورث و پیروان او چنین کوششی در شعرهای طبیعت از خود نشان داده‌اند[1].

نقصی را که در کار شعر فارسی ـ وبویژه در بحث معانی مشترك ـ یادآور شدیم یعنی موضوع عدم تشخص صبغهٔ اقلیمی در تصاویر شعری، در اینجا بهتر می‌توانیم بار دیگر مطرح کنیم، یعنی از ملاحظهٔ شعر فارسی در این عصر، که بحق باید آن را دورهٔ طبیعت در شعر فارسی

1) Elizabeth Drew: *Poetry*, P. 230.

خواند، بخوبی دانسته می‌شود که با همهٔ فراخی دامنهٔ جغرافیایی محیط زیست شاعران و با همهٔ اختلافاتی که از نظر اوضاع طبیعی درهرناحیه‌ای از نواحی مختلف نفوذ شعر فارسی وجود داشته، رنگ عمومی شعرهای طبیعت یکسان است وبهار با پائیز یا هرپدیدهٔ دیگرازپدیده‌های‌طبیعت، در شعر مسعودسعد و معزی و قطران یکسان است با اینکه محیط زیست ایشان از یکدیگر جداست، مسعود در هند زیسته و معزی در خراسان و قطران درآذربایجان وبالطبع‌هرکدام‌ازبن نواحی‌ازنظر طبیعت‌ویژگیهای خاصی را داراست.

تأثیر صور خیال شاعران عرب

درشعراین دوره

از چند وچون شعر فارسی [ایرانی] پیش از اسلام آگاهی چندان نداریم و در دورهٔاسلامی، هنگامی‌که‌شعر دری‌آغاز می‌شود، ازنخستین نمونه‌هایی که در دست هست، نشانه‌های فراوان در حوزهٔ مشابهتها و مشارکتهای معنوی میان شعر پارسی و عربی وجود دارد. این مشابهتها و همانندیها را بدو گونه می‌توان مورد بررسی قرار داد:

اگر مثل بعضی از ناقدان معاصر ـ که اندك شباهت لفظی را تا مرز سرقت و اخذ پیش می‌برند ـ بیندیشیم، می‌توانیم نیمی و بیشتر از نیمی تصویرها و خیالهای شاعران ایرانی راگرفته شده از تصویرها و خیال‌های شاعران عرب بدانیم زیرا مشابهت به حدی است‌که قابل‌انکار نیست، اما اگر بپذیریم که درمحیط‌فرهنگی مشترك و در حوزهٔاجتماعی خاصی ـ که ارتباط‌های معنوی‌دارای وسیع‌ترین مفهوم است ـ اینگونه

مشابهت‌ها امری طبیعی است فقط می‌توانیم از مشابهت موجود سخن بگوییم بی‌آنکه‌این مشابهت‌را از راه بحث سرقات‌تفسیر و توجیه کرده باشیم. هم‌ناقدان امروز و هم ادیبان و علمای بلاغت در قدیم، متوجه این نکته بوده‌اند که اگر دو شاعر در یك اقلیم خاص و در یك زمان معین زندگی‌کنند حاصل زندگی معنوی و اندیشه و تصویرهای ایشان، نزدیك به یکدیگر خواهد بود و این موضوع‌در مورد شعر شاعران‌پارسی زبان و عرب‌زبان بخوبی مصداق دارد زیرامحیط اجتماعی اسلام، درآن روز، هم ازنظرخصایص اقلیمی‌و هم از نظر وضع فرهنگ وامورمعنوی، در نقاط مختلف، تفاوتی‌چندان نداشت، بخصوص‌که مشابهات موجود، در شعر شاعرانی است که در ناحیهٔ عراق‌و شام می‌زیسته‌اند و این دو منطقه با مناطق فارسی زبان چندان تفاوتی ازنظر اقلیم و آب و هوا نداشته است حتی شاعران اندلس نیز که بیش وکم محیط جغرافیایی و اقلیم ویژه‌ای داشته‌اند در مجموع رنگ تصویرهای شعریشان نزدیك به شاعران مشرق است و به‌دشواری می‌توان تفاوتی در آنها دید مگر اینکه برخاسته از رسم و آئینی محلی باشد چنانکه در این تصویر از ابوعمر احمدبن‌فرج با برادرش عبدالله می‌خوانیم:

وَ نرجسٍ تَطْرِفُ اَجفانُهُ
كَمُقْلَةٍ قَدذَبَّ فيها الوَسَن
كانّه مِن صُفْرَةٍ عاشِقٌ
يَلْبَسُ لِلبَيْنِ ثِيابَ الحَزَن[1]

وصاحب‌کتاب البدیع‌توضیح می‌دهد که این تصویر براساس‌آداب

---

۱) البدیع‌فی‌وصف‌الربیع، ۹۷.

و رسوم رایج درمحیط اندلس ساخته شده‌که درسوگـواری جامهٔ سپید می‌پوشند، برعکس مردمان مشرق‌که سیاه‌پوش مـی‌شوند. وبرای اینکه بدانیم مجموعهٔ بیشماری از تشبیهات و استعارات رایج درشعر فـارسی این دوره ودوره‌های بعد چیزی نیست‌که از تجربهٔ یك تن‌یا شاعران یك ناحیه برخاسته باشد‌کافی است کـه نگاهی به‌فصول مختلف‌کتاب‌سحر-البلاغة ثعالبی بیفکنیم[1]این‌کتاب مجموعه‌ای است از تصویرهای‌کلیشه شده تاآغاز قرن پنجم. مؤلف‌درهرزمینه‌ای بطور دقیق یك‌یك استعاره‌ها وتشبیهات‌مربوط به‌موضوع‌را می‌آورد و نمودار جامعی است ازتصاویر کلیشه‌ای شعرعرب تا پایان قرن چهارم‌ومی‌بینیم‌که بسیاری‌ازتشبیهات شعر فارسی این دوره چیزهایی است در مقولهٔ معانی مشترك و تصاویر رایج وتکراری.

نکتهٔ دیگراینکه‌هرگونه تصویر یاخیال شاعرانه‌ای‌کم‌وبیش‌حاصل چندین نسل اندیشه وخیال است وبطور قطع نمی‌توان احساس مشابهت میان «نرگس» و «چشم» را امری خاص شاعران‌فارسی زبان قرن چهارم وگویندگان عرب زبان قرن سوم دانست چنانکه ثعالبی در ثمارالقلوب می‌گوید: تشبیه چشم به‌نرگس معروف است ومشهور،همچنین استعارهٔ نرگس برای چشم[2] از این روی همیشه این احتمال هست که هردوگروه متأثر ازیك تصویر کهنه‌تری‌باشندکه دردورهٔ قبل،درمحیط ادبی‌ایران‌ودر زبان مردم رایج بوده است وبدینگونه مطرح‌کردن مسألهٔ اخذ و سرقت دور ازآگاهی و دور ازشناخت هنراست.

بااینهمه‌نباید فراموش‌کردکه بعضی‌از مشابهتهاکه در صورخیال

---

۱) سحرالبلاغة وسرالبراعة، ثعالبی، وقف‌علی‌طبعه احمدعبید، چاپ‌دمشق، ۱۳۵۰.
۲) ثمارالقلوب، ثعالبی، ۵۹۳.

بعضی از شاعران ایرانی با بعضی شاعران عرب زبان وجود دارد، دیگر از رهگذر توارد واتفاق قابل توجیه نیست وباید بپذیریم کـه بعضی از گویندگان، همچنان‌که خود درآثارشان اشارت دارند، بیش‌وکم ازطرز تصویرها وخیال‌های شاعران عرب مایه‌گرفته‌اند.

جستجو در اجـزاء ویك‌یك این تأثیرات، حتی درمورد یك شاعر خاص، چیزی است‌که عمری وقت وزمان می‌طلبد واز آنجا که حوزهٔ مطالعات‌ما بررسی خصایص عمومی صورخیال‌در شعر فارسی ونشان‌دادن خطوط برجستهٔ آن است، در این بحث فقط به‌آوردن‌کلیاتی در این‌باب می‌پردازیم ودر ضمن بحث ازهرشاعری نیز تصویرهایی راکه ممکن‌است از سرایندگان عرب زبان‌گرفته باشد یادآوری خواهیم‌کرد، باتوجه بـه اینکه میزان این اخذ و توجه درشاعران دورهٔ مورد بحث تفاوت بسیار دارد، بعضی کـم و بعضی بسیار از صور خیال شاعـران عرب استفاده کرده‌اند.

قبل‌ازآنکه داخل دراصل موضوع شویم، یادآوری این نکته‌لازم است‌که‌بعضی از استعاره‌ها وتشبیهاتی‌که در شعر شاعران این دوره دیده می‌شود ازآنجاکه مربوط به‌مسائل وموضوعاتی‌است‌که‌در زندگی ایرانی بیشتر وجود داشته، احتمال‌اینکه‌گویندهٔ اصلی از محیط ایرانی‌برخاسته باشد ـ خواه در دورهٔ اسلامی، و خـواه در دورهٔ قبل از اسلام ـ بسیار قوی است، ولی بعضی ازخیالها به‌گونه‌ای است‌که از محیط عرب‌بادیه برخاسته ونشانه‌های‌ارتباط‌آن با زندگی قبیله‌ای‌وچادرنشینی‌وصحرایی، آشکار است‌واینگونه خیال‌ها بیشترخیالهایی است‌که در شعردورهٔ‌جاهلی عرب وجود دارد.

نمودار این تأثیر پذیری را بر روی‌هم دردوخط جداگانه می‌توان ترسیم کـرد. این دوخط اگرچه درمبدأ و اصل اندیشه از یك سرچشمه آغاز می‌شود امادارای دوگونهٔ مشخص است که‌ازیکدیگر جدا می‌شوند. درنوع اول استعاره‌های کوتاهی است که بیش ازآنکه جنبهٔ هنری‌داشته باشد، داخل زبان عادی ومورد استفادهٔ همهٔ شاعران است از قبیل «ابنة الکرم» در مورد شراب کـه همهٔ شاعران وحتی غیر اهل شعراین اضافـهٔ تشبیهی را در آثارشان به‌کاربرده‌اند و در زبان پارسی شاعران‌ایرانی از نخستین‌ادوار، تعبیراتی از قبیل «مادرمی» وبچهٔ‌او و «دختررز» و «دختر تاك[1]» را درآثارخود، به‌تأثیرازاین تعبیرات آورده‌اند. اینگونه تعبیرات بیشتر ازخصایص زبانی وفرهنگی یك‌قوم‌ممکن است سرچشمه‌گرفته‌باشد که عرب‌کنیه را درمورد همه چیز توسعه داده و مشابـه این نکته است آنچه‌درباب «مردن شمع» و «کشتن‌آتش» در زبان فارسی‌می‌توان‌جستجو کردکه این‌استعاره از خصایص‌فرهنگی ایرانی برخاسته ودر زبان‌فارسی جنبهٔ لغوی بخود گرفته است زیرا درمحیط زردشتی بوجود آمده است؛ محیطی‌که درآن‌آتش مقدس است‌واین تقدس وتعظیمی‌که دارد شخصیت استثنایی وممتازی به‌آن می‌بخشد کـه بطور تشخیص تامرحلهٔ انسان و جاندار زنده آن را بالا می‌برد ومی‌گویند: «آتش راکشت» یا «آتش‌مرد» بی‌گمان اگر این تعبیر به‌ظاهر سادهٔ زبان فارسی را تحت‌اللفظی ودقیق برای مردم زبانهای دیگر ترجمه‌کنیم، در نظر ایشان استعاره و تشبیهی است شاعرانه، اما برای‌ما ـ که درمتن زبان ما جاری است ـ فقط جنبهٔ لغوی دارد.

---

۱) مقایسه شود با:

عَللانی بصَوتِ نایٍ وَ عُودِ — واسقِیانِی دَمَ «ابنةعنقود» (۲۲۱/ابن‌معتز)
صفَةُالطُلولِ بَلاغَةُ القُـدْمِ — فاجْعَلْ‌صفاتَكَ‌لها بنتِ‌الکرْمِ» (۳۷۲/ابونواس)
«بناتُ‌الکُرومِ»تُسَلّی‌الهُمُوم — وَ تسلی‌الغُمومَ وَتنفی‌العَدم(۱۱/فصول‌التمالیل)

دستهٔ دوم تشبیهات و استعاراتی است که خاص زبان شعراست و باگویندهٔ خاصی ارتباط دارد، یعنی خواندن یا شنیدن آن استعاره وتشبیه بی‌اختیار انسان را به‌یادگویندهٔ خاصی می‌افکند، این دسته خیال‌هاست که در بررسی شعراین دوره قابل ملاحظه است وگاه چنان دقیق ونزدیك بهم است که جز به‌ترجمه کردن و اخذ قابل‌توجیه وتفسیر نمی‌باشد. در-بارهٔ تأثیر معانی شعری عرب، از نظر مفاهیم حکمی واخلاقی وفلسفی، جای‌جای درکتابهای فاضلان معاصرجستجوهایی‌شده اما ازنظرتصویرها، جزبه‌ندرت تحقیقی نشده است‌وفقط عمرمحمد داودپوتا درکتاب‌تأثیرات شعر عربی‌درگسترش شعر فارسی[1] فصلی آورده‌که فقط به‌ذکر چند تشبیه معروف‌بسنده کرده‌ومادراین‌فصل‌درمواردی‌به‌کتاب اواشارت‌خواهیم کرد.

دسته‌بندی اینگونه خیالها اگربه‌شیوهٔقدما، ازنظر انواع‌استعاره وتشبیه ومجاز باشد، کاری است بی‌فایده ودور از هدف بحث، و برای آنکه نموداری از این تأثیر پذیری‌نشان‌داده شود، بهتر است ازنظرمعنی وعناصر خیال دسته‌بندی‌شود تا مسائل اقلیمی وصبغهٔ محلی بعضی صور خیال نیز درضمن روشن شود. البته چنانکه یادآور شدیم دربحث ازهر شاعری، جداگانه مشابهت‌های صورخیال او را باشاعران عرب یادآور خواهیم شد دراینجا فقط نمودارمشابهت‌ها بطور عام مطرح است:

۱. گلها، دراین دوره ازآنجاکه دورهٔ طبیعت و اوصاف طبیعت است، تصاویر مربوط به‌گلها وباغها بیشتر از دیگر تصاویر رواج دارد وازمقایسهٔ شعرهای‌گویندگان‌دوزبان مشابهت‌هایی بسیاردرنوع‌تشبیهات ایشان در زمینهٔ‌گلها به‌چشم می‌خورد، مثلا تشبیه بنفشه به‌آتشی که

---

1) *The Influence of Arabic Poetry on the Development of the Persian Poetry*, By Muhammad Umar Daudpota Bombay,1934.

بر گرد گوگرد ـ در لحظهٔ روشن‌کردن‌ـمی‌دود؛ دراین شعرزیبای منجیك که به‌نام رودکی نیزثبت شده:[1]

بنفشهٔ طبری خیل خیل سربر کـــرد
چو آتشی که به‌گوگرد بردوید کبود[2]

و قطران آنرا بدینگونه تکرار وتصرف کرده است:

بنفشه برده بارخوش میان شنبلیدکش
چوگوگردازبر آتش‌چوزرلاجوردآگین[3]

از این تشبیه معروف و رایج شعر عرب ـ که دربارهٔ گوینده‌اش اختلاف است ومسلم درقرن سوم هجری یا پیش ازآن می‌زیسته ـ گرفته شده است و این تشبیه درقرن چهارم از اندلس تاخراسان همه‌جا شهرت داشته است:

بَنَفْسَجٌ جُمِعَتْ اَنوارُه فَحَكَتْ
كُحْلاًتَشَرَّبَ دَمعاً يَوْمَتَشتيتِ
كانّها وِحِقاقُ الغُصْنِ تَحْمِلُها
اوائِلُ النارِفی‌اَطرافِ كبريتِ[4]

و بدین‌صورت نیز شهرت دارد:

---

۱) دیوان رودکی، ۴۸.
۲) مجمع‌الفصحاء، ج ۱/۵۰۷.
۳) دیوان قطران، ۲۸۲.
۴) در دیوان ابن‌معتز، به‌نام اوتقل شده (ر ك: دیوان ابن‌معتز، ۳۰۴).

وَ لازَوَرْدیّةٍ تَزهـو بزُرْقَتِها
بینَ الریاضِ عَلیٰ حُمْرِ الیَواقیت
کانّها فَوقَ قاماتٍ ضَعُفْنَ بها
اوایلُ النارِ فی اَطرافِ کبریتِ

که درکتاب البدیع به‌نام ابن‌هانی اندلسی ضبط شده ودرنهایة‌الارب نویری به‌نام ابوالقاسم بن‌هذیل اندلسی ثبت شده و همچنین آنرا به‌نام ابوالعتاهیه نیزگفته‌اند وبنام ابن رومی نیزمشهور است[1] همچنین تشبیه بنفشه به‌خد وگیسو که در شعر این دورهٔ ادب فارسی رواج دارد ودرشعر عرب دورهٔ قبل رواج داشته ودرشعر اندلس نیزمی‌خوانیم:

کما البَنَفْسَجُ خَدٌّ
اَبقیٰ بِهِ الهشمُ عَضَّه[2]

که‌از ابوبکربن قوطیه‌است وتشبیه به‌گیسو درشعر ابوعلی‌ادریس بن‌یمان:

شَهِدَت لنُوّارِ البَنَفْسَجِ اَلْسُنٌ
مِن‌لَونِهِ الاحْوَیٰ وَ من‌انیاعه
بمُشابِه الشَعْرِ الأثیثِ اعـاده
قَمَرُ الجَبینِ‌الثلت نورشعاعه[3]

---

۱) رجوع شود به‌نهایةالارب، ۶۶۲/۸ و البدیع /۱۰۲ و حاشیهٔ‌همان‌کتاب.
۲) البدیع، ۲۳.
۳) همان کتاب، ۱۰۲.

تشبیه گل باقلا به چشم احول که در شعر بلفرج رونی در اواخر این دوره آمده و بظاهر بدیع می‌نماید:

باقلیها شکوفه آورده
راست چون چشم اعور و احول[1]

از تشبیهات رایج در شعر گویندگان قرن چهارم عرب است چنانکه در این شعرها از کشاجم می‌خوانیم:

وَلاحَ وَرْدُ الباقلاءِ ناظِرا
عَنْ مُقْلَةٍ تَفتحُ جَفْناً عَنْ حَوَر[2]

و هم او گفته است:

وَكانَ وَرْدَ الباقلاء دراهمٌ
قَدضُمِّخَتْ أَوساطُها بالعَنبرِ
وكأنّه مِن فَوقِ مَتْنِ غُصُونِهِ
يَرنُو بمُقْلَةِ أَقْبَلٍ أو أَحْوَرِ[3]

و در شعر ابن وکیع می‌خوانیم:

كأنَّ نَورُ الباقلاء ازايدا
لناظِريه أَعْيُنٌ فيها حَوَر[4]

---

۱) دیوان ابوالفرج رونی، ۷۰.
۲) نهایة الارب، ۲۱/۱۱.
۳) نهایة، همان جلد و همان صفحه.
۴) یتیمة الدهر، ۳۱۷/۱.

وتشبیه نرگس به‌صورتی همه چشم که درشعر منوچهری آمده:

نرگس چون‌دلبری است سرش همه‌چشم
سرو چو معشوقه‌ای است تنش همه قد[1]

دراین شعر ابن‌معتز نیز دیده می‌شود:

عُیُونٌ بلا اَوْجُهٍ
لَهاحَدَقٌ مِنْ ذَهَب[2]

ونیز تشبیه ثریا به‌نرگس وبرعکس که در شعر فیروز مشرقی می‌خوانیم:

هست پروین چو دستهٔ نرگس
همچو بنات نعش رنگینان[3]

و در شعر ناصر خسرو پس از او:

پروین به‌چه ماند؟ ـ به‌یکی دستهٔ نرگس
یانسترن تازه که بر سبزه نشانیش[4]

تصویری است که در شعر عرب بدینگونه رواج داشته، ابن‌معتز گوید:

فَنَا و لَنِیها وَ الثریّا کانّها
جَنیٰ نَرجِسٍ حیّی الندامابِدالساقی[5]

---

۱) دیوان منوچهری، ۱۵.
۲) التشبیهات، ابن‌ابی‌عون، ۱۹۳.
۳) اشعار پراکنده، ۲۰.
۴) دیوان ناصرخسرو، ۲۲۳.
۵) دیوان ابن‌معتز، ۲۳۹.

و تشبیه‌گیسو به‌موردکه در شعر سپهری ماوراء النهری آمده:

شاخه‌های مورد بر رفته ببین و برگهاش
بسرشکسته جعداندرجعد چون زلفین‌یار[1]

و پس از او منوچهری‌گفته است:

آن شاخه‌های مورد تر
چون‌گیسوی پرغالیه[2]

که عیناً دراین تصویراز شاعران اندلس، ازابوجعفربن‌ابار، دیده می‌شود:

و آسٍ کاسِمِه للسَّهْمِ آسٍ
تَنِیْهُ بِحُلی الزمنِ القشیبِ
وَاَرْسَلَ کالغدائرِ مُرسَلاتٍ
بها قَطَطٌ وَنَمَّ بکلِ طیبِ[3]

واین تشبیه درخت بید درشعر عماره:

شاخ بید سبز گشته روز باد
چون یکی‌مست‌نوان سرنگون[4]

---

۱) لباب‌الالباب، ۲۶۵.
۲) دیوان‌منوچهری، ۷۹.
۳) الهدیع وصف‌الربیع، ۸۹.
۴) لباب‌الالباب، ۲۶۳.

یادآور این تشبیه‌ابن‌معتز است:

نَشوان یَحکی مَیلُه
غُصْناً بابدی‌الریحِ رَطْبا[1]

و همچنین در شعر ابوالفرج واواء دمشقی:

یَمیلُ النَسیمُ با غصانِها
فَبَعضٌ نَشاویٰ وبعضٌ مُفیق[2]

۲. تشبیه برکه‌ونسیم به زره که در شعر این دوره رواج بسیار دارد، در شعر منوچهری:

باد زره‌گر شده‌ست آب مسلسل زره[3]

و در شعر قطران می‌خوانیم:

آب چون جوشن شده است اندر غدیر ازفعل باد
باغ جوشن‌پوش گشت از بیم باد اندر غدیر[4]

و عنصری گفته:

وگر فروشود آهن بآب ـ و طبع اینست ـ
چرا برآید جوشن همی بروی غدیر[5]

---

۱) دیوان ابن‌معتز، ۲۰۹.
۲) یتیمةالدهر، ج ۲۱۱/۱.
۳) دیوان منوچهری، ۵۵.
۴) دیوان قطران، ۱۴۴.
۵) دیوان عنصری، ۵۲.

و بعد بصورت مبتدل تکرار می‌شود، اصلش از عرب گرفته شده و در شعر ابن‌معتز می‌خوانیم:

وَ کأنَّ دِرْعاً مُفْرَغاً مِـن فِضَّةٍ
ماءُ الغَديرِ جَرَتْ عَلَيهِ صباهُ[1]

و در عربی رواج بسیار داشته است بحتری گفته است:

اِذا عَلَتْها الصبا اَبْدَتْ لَهـا حُبُکاً
مثلَ الجَواشِنِ مَصقولاً حَـواشِيها[2]

و در شعر ابوفراس حمدانی می‌خوانیم:

وَ اذا الرياحُ جَـرَتْ عَليه
فی‌الذهابِ و فـی‌الرُجوعِ
نَثَرَتْ عَلی بعضِ الصَفا ـ
ئِحِ بينَنا حلَقَ الدُرُوعِ[3]

و قبل از همه در دورهٔ جاعلی عمروبن کلثوم گفته:

کأنَّ غُصُونَهُنَّ مُتونُ غُدْرٍ
تَصَفِّقُها الرياحُ اِذاجَرَيْنا[4]

---

۱) التشبیهات، ۲۰۱.
۲) همان کتاب، ۲۵۵.
۳) یتیمةالدهر، ج ۳۹/۱.
۴) الشعرالعربی بین التطور و الجمود، ۱۹۲.

۳. آسمان و ستارگان: بسیاری از تصاویر شعری این دوره، در زمینهٔ آسمان و ماه وهلال و ستارگان نیز در شعر عرب رواج داشته و می‌توانیم برای نمونه این‌تصویر منوچهری را که دربارهٔ هلال می‌گوید:

و یا چون دو سر از هم‌باز کرده
ز زر مغربی دستاور نجن[1]

یادآوری کنیم که تشبیه‌ابن‌معتز را به یاد می‌آورد:

وَ کأنَّ الهلالَ نِصفُ سِوارٍ
والثُریّا کَفٌ یُشیرِالیه[2]

و در شعر تمیم‌بن‌المعز آمده که:

وانجَلی‌الغَیْمُ عَن هلالٍ‌تبدّیٰ
فی‌یَدِالافقِ مثل نِصفِ‌سوارِ[3]

و نیز تصویر دیگر منوچهری از هلال که‌گفته است:

و یا پیراهنی نیلی‌که‌دارد
زشعرزرد، نیمی‌زه‌به‌دامن[4]

عیناً برابر است با این تصویر هلال در شعر سری‌رفاء:

---

۱) دیوان منوچهری، ۵۸.
۲) دیوان ابن‌معتز، ۳۲۷.
۳) وصف‌الهلال‌فی‌وصف‌الهلال، ۷۳.
۴) دیوان منوچهری، ۵۸.

وَلاحَ لنـاالِهـلالُ كَشَطْرِ طَوقٍ
عَلـىٰ لَبَـاتِ زَرْقـاءِاللبـاسِ[1]

و یا تصویر داس مه‌نو که در شعر معزی می‌خوانیم:

کشت حاجت زود بدرودند بر دست امید
زانکه همچون‌داس زرین‌بودبرگردون‌هلال[2]

یادآور این تصویر ابن‌معتز است:

اُنْظُرالیٰ حُسْنِ هـلالٍ بَـدا
یَهْتِكُ مِن انوارِه الحِنْدِسا
كِمِنْجَلٍ قَدْ صِيْغَ مِنْ فِضَّةٍ
يَحْصُدُمِن‌زَهْرالدُجیٰ‌نرجسا[3]

و همچنین تصویر هلال بصورت زورق‌که در شعر فرخی‌آمده:

به پیش رای وی اندر پدید شد رودی
هلال زورق و خور لنگروستاره سنا[4]

که در شعر ابن‌معتز دیده می‌شود:

اُنْظُر اِلَيهِ كَزُورقٍ مِنْ فِضَّةٍ
قَدْاَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِن عَنْبرٍ[5]

---

۱) دیوان سری رفاء، ۱۵۲.
۲) دیوان معزی، ۴۵۴.
۳) دیوان ابن‌معتز، ۳۳۰.
۴) دیوان فرخی، ۶۳.
۵) دیوان ابن‌معتز، ۳۱۳.

و تشبیه هلال به‌ابروی پیران‌که درشعر قطران آمده:

بسان طبع دلگیران ویا چون ابروی پیران
چوگرد محفلی‌ویران‌فراز آری‌توزرین‌نون[1]

که عیناً در شعر شریف ابوالحسن علی‌بن‌حسین‌بن حیدره عقیلی آمده:

اَوَ ماتَریٰ حُسْنُ الهلالِ کأنّه
لَمّا تَبدّیٰ‌حاجِبٌ‌قَد شا با[2]

و نون زرین درهمان‌شعر قطران‌یادآور این تشبیه علوی اصفهانی است:

ماللهلال ناحلاًفی المغرب
کالنونِ قدخُطَّتْ بماءالذهبِ [3]

و این تصویر بسیار معروف در شعر طاهربن‌فضل چغانی:

بربسته هوا چون کمری قوس قزح را
از اصفر و از احمرو از ابیض معلم
گویی که‌دوسه‌پیرهن‌است ازدوسه‌گونه
وز دامن هر یك ز دگر پارگکی کم [4]

---

۱) دیوان قطران، ۲۹۶.
۲) وصف‌اللال، ۷۲.
۳) التشبیهات، ۱۳.
۴) لباب‌الالباب، ۹۳.

که منوچهری آنرا بدینصورت درآورده:

بامدادان بر هوا قوس قزح
بر مثال دامن شاهنشهی
پنج دیبای ملون بر تنش
باز جسته دامن هردیبهی[1]

و معزی بدینگونه:

نماید خویشتن قوس قزح، چون چنبر رنگین
که باشد در زمین پنهان یکی نیمه ازآن چنبر
چو پوشیده ز پیراهن که هر یك را بود پیدا
به تن جامه یکی اخضر یکی احمر یکی اصفر[2]

از این تصویرمعروف، منسوب به ابن رومی یا سیف الدولهٔ حمدان، گرفته شده است:

وَقَدنَشَرَتْ اَیدی الجَنوبِ مَطارِفا
علیٰ الجَوِّ دُکناً وَالنَواشی علی الارضِ
یُطَرِّزُها قَوسُ السحابِ بِا صفرٍ
علی اَحْمَرٍ فی اَخْضَرٍ تحتَ مبْیَضِ
کاذیالِ خَوْدٍ اَقْبَلَتْ فی غَلائِلٍ
مُصَبَّغَةٍ وَالبَعضُ اَقْصَرُ مِنْ بَعضِ[3]

---

۱) دیوان منوچهری، ۹۳.
۲) دیوان معزی، ۲۴۶.
۳) لباب الالباب، ۲۹ و یتیمة الدهر، ۲۰/۱ و معاهد التنصیص، ۳۴/۱.

که در حماسهٔابن‌الشجری[1] به‌نام قبیصی نقل شده است. و تصویر جوزا، بصورت کمربند و حمایل ـ با اینکه به فارسی بودن آن از قدیم اشارت کرده‌اند ـ در شعر عربی این دوره میخوانیم و ثعالبی گوید: قال بعض‌اهل‌العصر و هوالهمذانی:

فَعِقْدُالثُّریّافی مَحاسِنِ ثَغْرِه
وَمَنْطِقَةُالجَوزاءِ فی‌خَصْرِه‌تَجْرِی[2]

و تشبیه مجره به جویبار درین شعرعنصری:

مجره‌وار یکی جوی اندر و گذرد
بر آب‌خضرتبه‌کرده آب او بازار[3]

یادآور این تصویر مجره است در شعر ابن‌معتز:

وکأنَّ المَجرَّ جَدْوَلُ ماءٍ
نَوَّرَالاقحوانُ فی‌جانِبَیهِ[4]

و این تصویر از ثریا، در وصف درازی شب ، درشعر دقیقی:

درنگی که گفتم که‌پروین‌همی
نخواهد شد از تارکم زاستر[5]

---

۱) حماسهٔ ابن‌الشجری، حیدرآباد، ۱۹۲۵، ۲۳۱.
۲) ثمارالقلوب، ۶۸۲.
۳) دیوان عنصری، ۹۳.
۴) دیوان ابن‌معتز، ۳۲۷.
۵) اشعار پراکنده، ۱۵۶.

عیناً یادآور این تشبیه امرءالقیس است:

كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَتْ فی مَصامِها
بِأَمراسِ كَتّانٍ الی صُمِّ جَنْدَلِ[1]

ودر زمینهٔبرق و ابر، تصویری‌نظیرخندهٔ برق که‌در شعر مسعودسعد می‌خوانیم:

زمین زگریهٔ ابر استچون بهشت نعیم
هوا ز خندهٔ برق است چون که سینا[2]

یادآور این تصویر سری رفاء است:

عَلاقالَبْرقُ يَبسمُ دو ـ
نَـهوالـرعـدُ يَنْتحِـبُ[3]

وتصویر طراز علم از برق دراین شعر منوچهری:

بـاد علمدار شد ابـر علـم شد سیاه
برق چنانچون ز زر یك دوطراز علم[4]

همان است‌که در شعر سری رفاء بدینگونه آمده است:

---

۱) به‌نقل: *The Influence of Arabic Poetry*,...P. 152
۲) دیوان مسعود سعد، ۱۱.
۳) دیوان‌سری‌رفاء، ۶۱.
۴) دیوان منوچهری، ۵۴.

كأنّها و البَرق فی ابتسام
كتيبةٌ مُذهَبةُ الاعلام[1]

وخندهٔ زنگی درمورد شب و سپیده‌که در این شعر فرخی‌آمده:

چنان سیاه شبی اندکی سپید بروی
چوزنگی‌بی‌که به‌خنده‌گشاده باشدلب[2]

یادآور این تصویر در شعرتنوخی است:

كأنَّ ظَلامَ‌اللیل والفَجْرُ ضاحك
یلوحُ وَ یَبدو اَسْوَدٌ یَتَبَسّمُ[3]

و تشبیه رعد به‌طبل زن سپاه‌که در شعر رودکی آمده است:

نفاط برق روشن و تندرش طبل‌زن
دیدم هزار خیل وندیدم چنومهیب [4]

و در شعر منوچهری آمده:

رعد پنداری طبال همی طبل زند
بر در بوالحسن بن‌علی‌بن موسی [5]

---

۱) دیوان سری رفاء، ۲۵۷.
۲) دیوان فرخی، ۹.
۳) من‌غاب‌عنه‌المطرب، ۲۵۸.
۴) دیوان رودکی، ۱۴.
۵) دیوان منوچهری، ۱۰۵.

در شعر اندلس همین روزگار از ابوعمر رمادی بدینگونه دیده می‌شود:

قـامَتْ رَواعِـدُهـا بطُبول
فی‌حَربِها وَبُروقُـهابنُصُولِ[1]

و تصویر تیغ برکشیدن صبح که در شعر مسعودسعد آمده:

زان بیم کافتاب زنـدتیغ
لرزان‌شده‌زگردون‌کوکب[2]

و در شعر این‌دوره‌رواج دارد، در شعرعرب بدینگونه آمده‌است:

امّـا الظلامُ فحینَ رقَّ قَمیصُهُ
واری‌بیاض‌الصبحِ کالسیفِ‌الصَدِی[3]

و این تصویر صبح در شعر کسایی:

گویی‌که دوست قـرطهٔشعر کبود خویش
تا جایگـاه ناف بـه عمـدا فـرو دریـد[4]

که عیناً این تصویر صبح را در شعر سری رفاء بیادمی‌آورد:

وانظُرْ الـی‌اللیلِ‌کیفَ تَصْدَعُهُ
رایـةُ صُبحٍ مُبیضَةُالعَـذَبِ

---

۱) البدیع‌فی‌وصف‌الربیع، ۱۰.
۲) دیوان مسعود سعد، ۴۲.
۳) التشبیهات، ۱۸.
۴) المعجم شمس قیس، ۳۲۷.

كـراهِبٍ حَـنَّ للهوىٰطَرَبـاً
فَشَقَّ جَلبابَهُ مِـنَ‌الطـرَبِ[1]

۴. بزم شراب و شرابخواری: در این زمینه اشتراك تصاویر شاید بیش از هر موضوع دیگر باشد چنانکه تصویـر بسیار معروف شعر فیروز مشرقی که گفته:

گـه قنینه بـه سجود اوفتد از بهر دعا
گه زغم برفکند یك‌دهن از دل خـونا[2]

و پس از او در شعر فرخی می‌خوانیم:

کنون در زیرهرگلبن قنینه درنماز آید
نبیندکس‌که ازخنده‌دهان‌گل فرازآید[3]

و همچنین منوچهری:

بـه قـدح بلبله را سر بسجودآور زود
که همی بلبل بر سرو کند بانگ نماز[4]

و حتی معزی:

به نمـاز آرسر بلبله در پیش قدح
چوسرخویش برآرند حریفان‌زنماز[5]

---

۱) دیوان سری رفاء، ۶۳.
۲) اشعار پراکنده، ۱۹.
۳) دیوان فرخی، ۲۰۳.
۴) دیوان منوچهری، ۳۹.
۵) دیوان معزی، ۲۱۷.

از این تصویر ابن معتز گرفته شده است:

وَ حانَ رُکوعُ ابریقٍ لکاسٍ
وَنادی الدیکُ حَیَّ علی‌الصَبُوحِ[1]

که بصورت‌های دیگر هم در شعر عرب تکرار شده است و اصل این تصویر گویا از این تشبیه ابونواس گرفته شده است که گفته:

اِبریقُنا مُنْتَصَبٌ تارَةً
وَ تارةً مُبْتَرِكٌ جاثِ[2]

که در شعر فارسی نیز بهمین صورت انتقال یافته و قاضی‌منصور فرغانی گفته است:

برخیز که شمع است و شراب است و من و تو
آواز خروس سحری خاست ز هر سو
برخیز که بر خاست پیاله به یکی پای
بنشین که نشسته‌ست صراحی بدو زانو[3]

و یا تشبیه جام در لطافت و صفا بدینگونه که در شعر کوکبی مروزی آمده است:

قدح و باده هر دو از صفوت
همچو ماه دو هفته داد اثر

---

۱) دیوان ابن‌معتز، ۲۱۷.
۲) دیوان ابونواس، ۲۵.
۳) لباب‌الالباب، ۱۶۶.

یا قدح بی می است، یا می ناب
بی قدح در هـوا، شگفت نگـــر[1]

که در شعر بحتری دیده می‌شود:

تُخفِی‌الزجـاجةُ لونَها فکـانّها
فـی‌الکفِّ قـائِمةٌ بغیرِانـــاءِ[2]

و این تشبیه عضایری رازی:

باده به من داد از لطـافت و گفتم
جـام‌بـه‌مـن داده وشراب نـداده[3]

و در التشبیهات ابن‌ابی‌عون تصویری دیگـر نقل شده بدینگونه:

کأسٌ صَفَتْ‌وَصَفَتْ منهـا زجاجَتُها
کـأنّها لاشتبـاهِ‌اللـونِ جَـوفـاءِ[4]

و در شعر امیة بی‌ابی‌الصلت نیز آمده :

مِن‌شرابٍ کأنّه لیسَ فی‌الکأ ـ
سِ‌اذا مـا صَبَبْتَه مـن صِفائه[5]

---

۱) همان‌کتاب، ۲۹۷.
۲) التشبیهات، ۳۹.
۳) گنج بازیافته: عضایری رازی و اشعار او، ۲۳.
۴) التشبیهات، ۱۷۴.
۵) همان‌کتاب، همان صفحه.

و صاحب‌بن عبادنیز بدینگونه سروده است:

رَقَّ الزُّجاجُ وَرَقَّتِ الخَمْرُ
فتشابَهـا فَتَشا كَـلَ الامرُ
فكـأنّـه خَمْـرٌ ولا قَـدَحٌ
وكأنّهـا قَـدَحٌ وَلا خَمْرُ[1]

و در شعر کسایی نیز بدینگونه آمده است:

آن صافی‌یی که چون به کف دست برنهی
می از قدح ندانـی و نـی از قدح نبید[2]

و این تصویر شراب راکه درشعر رودکی آمده:

نابسوده دو دست رنگین کرد
ناهشیده به تارك اندر تاخت[3]

در شعر ابونواس نیزمی‌خوانیم:

كأسٌ مِنَ الراحِ العَتيقِ بريحِها
قبـلَ المَذاقَةِ فی‌الرؤسِ تَسُورُ[4]

و این تصویر که در شعر دقیقی آمده:

---

۱) یتیمةالدهر، ۹۲/۳.
۲) لباب‌الالباب، ۲۷۱.
۳) دیوان رودکی، ۲۲.
۴) دیوان‌ابونواس، ۲۱.

زان ستاره که مغربش دهن است
مشرق او را همیشه بر رخسار[1]

و در شعر منجیك می‌خوانیم:

بیار ماها آن آفتاب کش بخوری
فروشود زلب وازدورخ برآیدزود[2]

در شعر ابونواس بدینگونه است:

کأساً اذا انحَدَرَتْ فی‌حَلْقِ‌شارِبِها
أَجْدَتْه حُمْرَتَها فی‌العَینِ والخَدِّ[3]

و جانب دیگر این تصویرهم در شعر او بدینگونه آمده‌است:

فی‌کؤسٍ کأنَّهُنَّ نُجُومٌ
طالعاتٌ بِرُوجُها أَیدینا
طالعاتٌ مِنَ‌السُقاةِ‌الینا
فاذا ماغَرَبْنَ‌یَغْرُبْنَ فینا[4]

و این تصویر شراب در شعر اسدی طوسی:

می‌زردکف برسرش تاخته
چودر ازبر زر بگداخته[5]

---

۱) اشعار پراکنده، ۱۵۰.
۲) مجمع‌الفصحاء، ۵۰۷.
۳) دیوان ابونواس، ۲۷.
۴) التشبیهات، ۱۳۰.
۵) گرشاسپنامهٔ اسدی، ۵۱.

که عینا ترجمهٔ دقیق تشبیه زیبای ابونواس است:

كأنَّ صُغْرىٰ وَكُبْرىٰ مِن فَواقِعِها
حَصْباءُ دُرٍّ عَلىٰ ارضٍ مِنَ الذَّهَبِ[1]

و تشبیه شراب به چشم خروس در شعر مسعودسعد:

به صفو جرم هوا و به بوی مشك نبت
به رنگ چشم خروس و به طعم ماء معین[2]

در شعر اعشی دیده می‌شود:

وكاسٍ كَعَيْنِ الديكِ باكَرتُ حدَّها
بفتيانِ صِدقٍ والنواقيصُ تُضْرَبُ[3]

و نیز در شعر ابونواس:

و اشرِبُ سُلافاً كَعَيْنِ الديكِ صافيةً
تَسْمُو بِحَظَّيْنِ مِنْ: حُسْنٍ ولالاءِ[4]

و یا این تشبیه در شعر غضایری:

گفتم: مهر است؟ گفت: مهرش پرورد
گفتم: ماه است؟ گفت: ماهش زاده‌ست[5]

---

۱) فصول التماثیل، ۳۷.
۲) دیوان مسعودسعد، ۴۳۳.
۳) دیوان اعشی، ۲۰۳.
۴) دیوان ابونواس، ۴۴.
۵) گنج بازیافته: غضایری رازی و اشعار او، ۲۳.

که در شعر ابن‌معتز می‌خوانیم:

اَصْبَحَ اَسقیٰ کاْسَهـا وَاَمْسیٰ
فی قَمَرٍ کاَنّه ابنُ شَمْسِ[1]

و تصویر قهقههٔ قنینه‌که در شعر منوچهری بدینگونه آمده‌است:

از قهقههٔ قنینه چومی‌زو فـروکنی
کبك دری بخندد شبگیر تاضحی[2]

ابن‌معتز آنرا بدینگونه سروده است:

لَمّـا استَحَثَّتْهُ السُقاةُ جَثیٰ لها
فَبکیٰ علی‌قَدَحِ‌الندیـمِ وَقَهْقَها[3]

و جای دیگرگوید:

وَیا ساقِیَیّ الیـومَ عُودا و ثَنِیّـا
بابریقِ راحٍ فـی‌الکؤسِ مُقَهْقِهِ[4]

و صورت بهتری از این تصویرکه در شعر دوره‌های بعد، درعصر صفوی، در شعر فارسی آمده است، از خان‌احمدخان‌گیلانی است که در قلعهٔ قهقهه محبوس بوده و چنین‌گفته است:

---

۱) دیوان ابن‌معتز، ۲۳۴.
۲) دیوان‌منوچهری، ۹۴.
۳) التشبیهات، ۱۸۸.
۴) دیوان ابن‌معتز، ۲۵۳.

از گردش چـرخ واژگـون می‌گریـم
وز جور زمانه‌بین کـه چـون مـی‌گریم
با قد خمیده چون صراحـی شب وروز
در قهقهه‌ام ولیك خـون مـی‌گریـم [1]

درست از این تصویر سری‌رفاء گرفته شده است:

اشرِبْ فَقَدْ شَرَّدَ ضَوءُالصُّبحِ عنّاالظَّلَما
وَصَوِّبِ‌الابریقَ فی‌الکأس مُداما عَنْدَمـا
کأنه اِذمَجَّهـا مُفَهَّقهٌ یَبکـی دَمـا [2]

و این تصویرهای زیبای شمع که در شعر منوچهری آمده‌از قبیل:

چون بمیری آتش اندر تو رسد زنده شوی
چون شوی بیمار بهتر گردی ازگردن‌زدن [3]

و در شعر سنایی نیز آمده:

درد دین خودبوالعجب‌دردیست کاندر وی چو شمع
چـون شوی بیمـار، بهتـر گـردی از گـردن زدن [4]

عیناً ترجمهٔ این تصویر در شعر سری رفاء است:

---

۱) تذکرهٔ نتایج‌الافکار، ۳۵.
۲) من‌غاب عنه‌المطرب، ۲۸۲ و دیوان سری رفاء، ۲۶۰.
۳) دیوان منوچهری، ۲۴.
۴) دیوان سنایی، چاپ اول، ۳۷۶.

جـائتْ هَـد يتُكَ التـى
هِـىَ شَمسُنا بعدَالغيـابِ
صُفْـرُالجُسومِ كـأنّمـا
صِيْغَتْ مِنَ الذَهَبِ المُـذابِ
وَ إذا عَـرَتْهـا مَـرْضَةٌ
فَشفاؤهـا ضَـرْبُ الرِقابِ[1]

که در جای دیگر هم سری آنرا تکرار کرده:

شفاؤها إنْ مَرِضَتْ ضَرْبُ العُنُق[2]

و در شعر میکالی نیز بدینگونه آمده است:

إذا مـا عَلَتْهُ عِلَّةٌ خُـرَّ رأسُه
فيَخْتالُ فی ثَوبٍ جَديدٍ مِن العُمْرِ[3]

واینکه درشعر منوچهری، درخطاب به‌شمع، می‌خوانیم:

پیرهن درزیرتن‌پوشی وپوشدهرکسی
پیرهن برتن‌تو تن‌پوشی همی برپیرهن[4]

عیناً درشعر کشاجم بدینصورت تصویرشده:

---

۱) دیوان سری‌رفاء، ۴۱.
۲) همان‌کتاب، ۱۸۶.
۳) زهرالآداب، ۱۱۶/۳.
۴) دیوان منوچهری، ۶۴.

وَصُفْرٍمن بناتِ‌النَحْلِ تُكْسیٰ
بَواطنها و اَظْهُرها عـوارِ[1]

و درشعر میکالی بدینگونه:

یَشْبهُ العاشقَ فی لو-
نٍ و دَمعٍ ذی انکسابِ
کُسِیَ البـاطِـنُ مِنهُ
وَ هوعُریانُ الاهـابِ[2]

و تصویر دیگر شمع درشعر منوچهری:

هر زمان روح‌تولختی ازبدن کمتر کند
گویی‌اندر روح‌تومضمرهمی‌گردد بدن[3]

که در این بیت سری نیز دیده می‌شود:

ارواحُها تَـأکُلُ اجسامَها
عمداً وَتفْنیٰ حِینَ تُفنِیها[4]

وتشبیه آتش به‌رایت زرد که در شعر فرخی آمده:

برکشیده آتشی چون مطرد دیبای زرد
گرم‌چون طبع‌جوان‌وزرد چون زرعیار[5]

---

۱) زهرالاداب، ۳/۱۱۶.
۲) همانجا،همان صفحه.
۳) دیوان منوچهری، ۶۲.
۴) دیوان سری‌رفاء، ۲۷۲.
۵) دیوان فرخی، ۱۷۶.

درشعر ابن معتز دیده می‌شود:

فوقَ نارٍ شَبْمیُ مِنَ الحَطَبِ الجَزْ ـ
لِ اذا ما التَظَتْ الیهِ شرار
فهی تَعلُوا الیفاعَ کالرایةِ الحَمْراء
تفری الدُجا الیٰ کلِّ سارِ[1]

و به‌صورت رایت سرخ و زرد درشعر سری رفاء:

خفقَتْ رایةُ الصباحِ وللنا ـ
رِ لَهیبٌ کرایةِ الصَفْراء[2]

۵.انسان ومعشوق: بعضی از تصاویرمربوطبه‌زیبایی معشوق‌چنان شبیه تصویرهای گویندگان عرب است‌که نمی‌توان آنها را نادیده‌گرفت ازقبیل:

ای نیمشب گریخته از رضوان
ونـدر شکنج زلف شده پنهان[3]

که در شعر فرخی آمده وعیناً از این تعبیر بسیار رایج: «عرب‌من الرضوان» زبان عرب گرفته شده که در روزگار فرخی ـ به تصریح ثعالبی ـ ازکلیشه‌های رایج زبان عرب بوده است که «مِنْ غُرَرِ اَلفاظِهِم فی اَوصافِ المُرْدِ: هَرَبَ مِنَ الرِضوان»[4] وبی‌گمان فرخی‌آنرا در شعرخود

۱) التشبیهات، ۲۰۵.
۲) دیوان سری رفاء ۱۱.
۳) دیوان فرخی، ۲۸۱.
۴) من‌غاب‌عنه‌المطرب، ۲۷۵.

ترجمه کرده است و مسعودسعد یا از او گرفته یا از عربی وگفته است:

گفتم که: چگونه جستی از رضوان
ای بچهٔ ناز پرور حورا[1]

این تصویر درشعر ازرقی:

برزمین چشم گوزنان است گویی صف زده
اختران جزع پیکر درعقیقین آسمان[2]

یادآور این تصویر در شعر امرألقیس است:

كأنَّ عُيُونَ الوَحْش حَوْلَ خِبائنا
وَأرْحُلِنا الجَزْعُ الذی لَمْ يُثَقَّبِ[3]

وتشبیه گیسوی معشوق به‌خوشهٔ انگور که در شعر فخرالدین گرگانی می‌خوانیم:

دو زلف انگور و رخ چون آب انگور
غلام هر دو گشته مشك و كافور[4]

و شعر قطران:

---

۱) دیوان مسعودسعد، ۱۳.
۲) دیوان ازرقی هروی، ۷۵.
۳) دیوان امرء القیس، چاپ بیروت، ۷۰.
۴) ویس ورامین، ۱۱۱.

سیاه زلفش بر سرخ رخ فتاده مدام
هم آنچنان که به‌ضاب درفتاده‌عنب[1]

واستاد فروزانفر این تشبیه را ـ درشعر فخرالدین اسعد گرگانی ـ دارای تازگی دانسته‌اند[2] ونوشته‌اند زلف درعربی به‌خوشهٔ خرما تشبیه شده است و از شعر امراء القیس شاهد آورده‌اند که گفته است:

وَفَرْعٍ یَزینُ المَتْنَ اَسوَدَ فاحِمٍ
اثیثٍ کقِنْوِ النَخْلَةِ المُتَعَثْکِلِ

باید یادآوری شود که تشبیه چندان تازه‌ای هم نیست گلشته از آنکه قبل از آنها در شعر فرخی آمده است:

آنکه زلفش چوخوشهٔ‌عنب است
لبش از رنگ همچو آب عنب[3]

و معزی نیز آنرا بدینگونه آورده است، و در خطاب به‌گیسوی معشوق گفته:

گه خوشهٔ عنبی گه عقدهٔ ذنبی
گه پردهٔ قمری گه حلقهٔ سمنی[4]

ازتشبیهات بسیار رایج شعرعرب بوده چنانکه ابن معتز درفصول

---

۱) دیوان قطران، ۲۱.
۲) سخن و سخنوران، ۲/۲.
۳) دیوان فرخی، ۱۵.
۴) دیوان معزی، ۸۲۹.

الثعالبی می‌گوید:

زنی از عرب گیسوان دخترش را بدینگونه وصف می‌کند که: همچون سم اسب است که دامن گسترده و اگر رهایش کنی زنجیر است و اگر شانه بزنی همچون خوشهٔ انگوری است که بارانش جلا بخشیده باشد[1] و در شعر ابن معتز نیز آمده است:

كَأَنَّ سُلافَ الخَمْرِ مِنْ ماءِ خَدِّها
وَعُنْقُودُها مِن شَعْرِهِ الجَعْدِ تُقْطَفُ[2]

که عیناً شعر فرخی را به‌یاد می‌آورد و تشبیه زلف به‌عقرب و کژدم که یکی از تصاویر رایج شعرهای غنایی فارسی است و تاهمین دورهٔ متأخر آن را می‌پسندیدند و امروز در نظر ما تصویری خنده‌آور می‌نماید و درقرن چهارم بسیار رایج بوده چنانکه درشعر دقیقی می‌خوانیم:

زخم عقرب نیستی برجان من
گرورا زلف معقرب نیستی[3]

و منوچهری گفته است:

زانکه زلفش کژدم است و هرکه را کژدم گزید
مرهم آن زخم را کژدم نهد کژدم فسای[4]

---

۱) فصول‌الثعالبی، ۵.
۲) التشبیهات، ۱۸۱ و دیوان ابن‌معتز، ۲۳۷.
۳) اشعار پراکنده، ۱۶۳.
۴) دیوان منوچهری، ۱۰۳.

از تشبیهات و استعارات رایج شعر عرب است چنانکه در این ابیات از ابن‌معتز می‌خوانیم:

تحکی ذوائبُها فی
رَواجِها والمَجیّه
عَقارِبا شالات
اَذنا بِها مَحْمِیّه[1]

و همچنین تشبیه زلف به چوگان‌که از رایجترین تصویرهای این دوره است و در شعر رودکی می‌خوانیم:

بزلف چوگان نازش همی کنی تو بدو
ندیدی‌آنگه او راکه زلف چوگان‌بود[2]

در شعرابن معتز بدینگونه دیده می‌شود:

وان یکُنّ للقوم ساقٍ یعشق
فجفنُه بجفنِهِ یدبق
ورأسُه کمثلِ فرقٍ قد مطر
وَصُدْغُهُ کالصولجانِ المُنکَسِر[3]

و از نظر وصف‌حالات عاشق و معشوق این معنی، اگر چه جنبهٔ تصویری به آن شکل که مورد نظر ماست ندارد، در شعرامرء القیس:

---

۱) دیوان ابن‌معتز، ۲۵۴.
۲) دیوان رودکی، ۲۸.
۳) دیوان ابن‌معتز، ۳۱۰.

تَسَلَّتْ عَمایاتُ الرِجالِ عنِ الهَوىٰ
وَلَیسَ فؤادی عَن هوایَ بِمُنْسَلِ [1]

درست یادآور این معنی است که در شعر منوچهری می‌خوانیم :

ز خواب هوی گشت بیدار هرکس
نخواهم شدن من ز خوابش مفیقا [2]

و این تشبیه ویس و رامین، در مورد وصف هماغوشی عاشق و معشوق:

اگر باران بر آن هر دو سمن بر
بباریدی نگشتی سینه‌شان تر [3]

در شعر علی‌بن‌جهم بدینگونه آمده است:

فَبِتْنا جَمیعاً لَوتُراقُ ز جاجَةٌ
مِنَ الخَمْرِ فیمابیننالَم‌تُشَرَّبِ [4]

و این تصویر که در شعر این دوره بسیار رایج است چنانکه مسعود سعد گفته:

---

1) *The Influence of Arabic Poetry...*,P. 43.

۲) دیوان منوچهری، ۵.
۳) ویس و رامین، ۱۱۱.
۴) التشبیهات، ۲۳۹.

چو دید عزم مرا بـر سفر درست شده
فرو شکست به لؤلؤ کنارهٔعناب[1]

یادآور تشبیه معروف وأوای دمشقی است :

فَأَمْطَرَتْ لؤلؤً من نرجسٍ وَسَقَتْ
وَرْدا وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابَ بالبَرَدِ[2]

۶. در مورد جانوران و پرندگان: تشبیه اسب به درخت نخل که در شعر مسعودسعد می‌خوانیم:

پرورده تنی چو کوهی اندر تن
بر رفته سری چو نخلی اندروا[3]

یادآور تصویر شعر اعشی است:

وَكُلَّ كُمَيْتٍ كَجِذْعِ الخِصا ـ
بِ يرنـو القِناءَ اذا مـا صفن[4]

و تشبیه‌صهیل اسب به رعدکه در شعر منوچهری‌می‌خوانیم:

ابر سیر و باد گرد ورعد بـانگ و بـرق‌جه
پیل گام و سیل‌بر و شخ نورد و راهجوی[5]

---

۱) دیوان مسعودسعد، ۳۳.
۲) دیوان واوا دمشقی، چاپ لندن، ۱۹۱۳، صفحهٔ ۴۷.
۳) دیوان مسعودسعد، ۱۵.
۴) دیوان اعشی، ۲۱.
۵) دیوان منوچهری، ۱۱۱.

عینا در شعر بحتری دیده می‌شود:

و کأنّ صَهْلَتَهُ اذا استعلی بها
رَعدٌ یُقَعقِعُ فی ازدحامِ غمامِهِ[1]

و این تصویر که در باب حرکت اسب در شعر منوچهری:

همچنان سنگی که سیل آنرا درانداز د ز کوه
گاه زانسو گاه زینسو گه فراز وگاه باز[2]

و نیز در شعر معزی:

فری سمند توکاندر نبرد گردش اوست
چو گاه سیل ز کهسار گردش جلمود[3]

و شعر عنصری دیده می‌شود:

چنان بود که ز افراز در نشیب آید
چوسنگ کان‌به‌نهیبش‌برانی ازکهسار[4]

عیناً ترجمه‌ای است از این‌تصویر معروف امرءالقیس:

مِکَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَاً
کَجُلمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّیْلُ مِنْ عَلِ[5]

---

۱) التشبیهات، ۳۳.
۲) دیوان منوچهری، ۲۱.
۳) دیوان معزی، ۱۳۵.
۴) دیوان عنصری، ۱۳۳.
۵) دیوان امرء القیس، چاپ بیروت، ۵۲.

و تشبیه مرغان بر درختان به خطیبان که در شعر فرخی:

بلبلان گویا خطیبان‌اند
بر درختان همی کنند خطب[1]

می‌خوانیم و در شعر گویندگان نیمهٔ اول قرن چهارم شهرت بسیار دارد، در شعر عربی رواج داشته چنانکه ابوالعلاء سروی گفته:

وَ غَرَّدَتْ خُطَباءُ الطَّیْرِ ساجِعَةً
عَلیٰ مَنابِرَ مِنْ وَرْدٍ و مِنْ آسِ[2]

و در شعر اندلس نیز نمونه‌اش را بدینگونه می‌بینیم:

وَالطَّیرُ فی اَیکِها مُغَرِّدَةٌ
کأنّها فی منابر تَخطب[3]

و این تشبیه زیبای مسعودسعد از خروس:

ما را به‌صبح‌مژده همی‌داد
آن راستگو خروس‌مجرب
برزد دو بال خود را برهم
از چیست آن ندانم‌یارب

---

۱) دیوان فرخی، ۱۳.
۲) لمارالقلوب، ۴۲۷ و یتیمةالدهر، ۴۷/۴ ولی در من‌غاب‌عنه‌المطرب، ثعالبی، آنرا به‌نام ابوالعلاء معری نقل کرده است، ۲۲۱ واحتمالا غلط مطبعی است.
۳) البدیع فی‌وصف‌الربیع، ۱۵.

هست از نشاط آمدن روز
یا از تـأسف شدن‌شب[1]

درست ترجمهٔ این تصویر ابن‌معتز است:

بَشَّرَ بالصبحِ طائرٌ هَتَفا
مُستَوفیاً للجـدارِ مُشترفا
مُذَکِّراً بالصبوحِ سال بنا
کخاطبٍ فوقَ مِنبرٍ وَ قَفا
صَفَّقَ اِمّا ارتیاحةً لِسِنیٰ الـ ـفَجْرِ واما علی الدُجیٰ اَسَفا[2]

۷. در زمینهٔ مدح معانی بسیاری گرفته شده کـه جنبهٔ تصویری ندارد و یا اگر دارد چندان قابل یادآوری نیست از قبیل این تصویر که ممدوح خورشید است و دیگران ستارگان که چون طلوع کند از میان می‌روند و درشعر قطران می‌خوانیم:

ورچه انجم صدهزار است ویکـی هست آفتاب
چون برآیـد آفتـاب‌انجـم همـی پنهان شود[3]

در شعر نابغه بدینگونه آمده است:

---

۱) دیوان مسعودسعد، ۵۲.
۲) دیوان ابن‌معتز، ۲۳۸.
۳) دیوان قطران، ۷۷.

فأنّكَ شَمسٌ والمُلوكُ كواكِبٌ
إذا طَلَعَتْ لم يَبدُ مِنهن كَوكَبُ[1]

و از نظر وصف میدان جنگ این تصویر فردوسی:

درخشیدن تیغهای بنفش
از آن سایهٔ کاویانی درفش
تو گفتی که اندرشب تیره‌چهر
ستاره همی برفشاند سپهر[2]

چنانکه استاد فروزانفر و استاد مینوی یادآور شده‌اند، این شعر بشار را به یاد می‌آورد:

كأنَّ مُثارَالنَقْع فوقَ رُؤسِنا
وَاسيافَنالَيْلٌ تَهاوىٰ كواكِبهُ[3]

و شعر مسلم‌بن‌ولید:

فی عَسكَرٍ تَشرِقُ الارضُ الفضاءَ بهِ
كالليلِ اَنْجُمُهُ القُضْبانُ والاَسَلُ[4]

این تصویر رزمی دقیقی‌را:

---

1) *The Influence Of Arabic Poetry*...,P. 84.

۲) شاهنامه، ۱۰۲/۵.
۳) اسرارالبلاغه، ۱۵۹.
۴) التشبیهات، ۱۵۲.

برآید بخورشید گرد سپاه
نبیندکس از گرد تاریك راه
فروغ سرنیزه و تیرو تیغ
بتابد چنان چون ستاره زمیغ[1]

و این تشبیه عنصری از شمشیر :

گر بجنبانیش آب است اربلرزانی درخش
ور بیندازیش تیر است اربخمانی کمان[2]

یادآور تصویری است که در شعر ابن‌معتز می‌خوانیم :

وَجُرِّدَ مِن اَغمادِهِ کُلَّ مُرهَفٍ
اذا ماانتَضَتهُ الکفُ کادَیَسِیلُ[3]

و این تصویر فرخی:

بر کاخهای او اثر دولت قدیم
پیداتراست از آتش بر تیغ کوهسار[4]

که یادآور شعر خنساء است:

---

۱) شاهنامه، ۹۲/۶.
۲) دیوان عنصری، ۲۲۷.
۳) التشبیهات، ۱۴۱.
۴) دیوان فرخی، ۱۵۳.

وَإِنَّ صَخْراً لَتَأتَمُّ الهُداةُ به
كأنّه عَلَمٌ فی رَأسِهِ نارُ[1]

۸. در زمینه‌های دیگر، تشبیهات واستعاراتی می‌توان یافت که در شعر عرب رواج داشته و شاعران فارسی‌زبان این دوره آنرا به شعر خود نقل کرده‌اند از قبیل این تشبیه زیبای ناصرخسرو:

در لشکر زمانه بسی گشتم
پرگرداز این شده است ریاحینم[2]

که عینا در شعر عربی آمده است و ثعالبی در مورد سرایندهٔ آن می‌گوید: کان ابوالسمط مروان‌بن‌الجنوب یلقب بغبارالعسکر لقوله:

لَمّا بَدالَوْنُ المَشیبِ سَتَرْتُهُ
وَ تَرَکْتُ مِنه ذَوائباًلَم تُسْتَر
قالَتْ: أریٰشَیبابرأسِكَ قُلتُ: لا
هذا غُبارٌمِن غُبارِالعَسْکَرِ[3]

و شباهتی دارد به گفتهٔ فردوسی:

فریدون فرزانه شد سالخورد
به باغ‌بهار اندر آورد گرد[4]

---

۱) دیوان خنساء، چاپ بیروت، ۴۹.
۲) دیوان ناصرخسرو، ۲۷۰.
۳) ثمارالقلوب، ۶۸۶.
۴) شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۹۱/۱.

که در شعر اسدی طوسی نیز بدینگونه تصویر شده است، در بارهٔ شب و روزگوید:

دوگون است ازاسبان‌شان گرد خشك
یکی همچوکافور و دیگر چو مشك
ز گرد دو رنگ اسب ایشان براه
سپیدست گه موی وگاهی‌سیاه[1]

و در زمینهٔ تشبیهات قراردادی و حروفی، این تشبیه‌رودکی:

زلف ترا جیم که کردانکه او
خال ترا نقطهٔ آن جیم کرد[2]

یادآور این تصویر زلف و خال در شعر ابن‌معتز است:

غِلالَـة خـده صبغت بوردٍ
وَنونُ‌الصُدْغِ مُعْجَمَةٌ بخالِ[3]

بر روی هم بکارگرفتن تشبیهات و معانی شعر عربـــی ، در قرن پنجم، یکی از هنرهای شعری بوده که صاحب ترجمـان البلاغـه بعنوان ترجمه یادکرده و نمونه‌هایی می‌آورد، در شعر بحتری آمده است:

لَهُ حَدُّ صَمصامٍ وَمِشْيَةُ حَيَّةٍ
وَ قالبُ عُشّاقٍ ولَونُ حـزينِ

---

۱) گرشاسپنامهٔ اسدی، ۷.
۲) دیوان رودکی، ۸۲.
۳) دیوان ابن‌معتز، ۲۲۳.

و شاعری ترجمه کرده:

تیزی شمشیر دارد وروش مار
کالبد عاشقان وگونهٔ بیمار

و باز بحتری گفته:

تُخفی‌الزجاجَةُ لَونَها فکأنّها
فی‌الکفِّ قائِمةٌ بغیرِإناءِ

و شاعری ترجمه کرده:

اندر قدح به کف بر پنداری
برکف تست بی قدح استاده

و شاعری عرب‌زبان گفته:

وَ لَوتَریٰ کَفَّهُ علیٰ فَمِهِ
رَأیْتَ شَمساً یُقَبِّلُ‌القَمَرا

و ترجمه شده‌به:

گر بر دهن نهاده بود جام پر نبید
گویی ستاره بوسه دهد ماه را همی

و اعشی گفته:

فَبانَتْ و فی‌الصَدْرِ صَدْعٌ لَها
کَصَدْعِ الزُجاجَةِ مایَلتَئِمْ

و ترجمه شده است به:

چن آبگینهٔ ریزان این دل از غم او
کی هرچه گونه‌بسازم نگیرد اوپیوند

و ابونواس گفته:

لَهْفِی عَلیٰ فِتْیَةٍ نادَمْتُهُم زمنا
مثلَ الشیاطین فی‌دَیرِ الشیاطینِ
مَشَوا اِلیٰ الراحِ مَشْیَ الرُخِّ و انصَرَفوا
والراحُ یَمشی بِهِمْ مَشْیَ الفَرازین

که ترجمه‌اش را صاحب ترجمان‌البلاغه بدینگونه نقل می‌کند:

دریغ خُرّان یارانِ من به برنایی
کی بود آن مجلسها زفرمازینا
چورفتن‌رخ‌رفتارمابه مجلس لهو
وبازگشتن رفتن چو رفتِ‌فرزینا[1]

---

۱) ترجمان‌البلاغه،۱۱۷.این ابیات‌را که رادویانی به‌نام ابونواس نقل‌کرده، ثعالبی در یتیمة‌الدهر ج ۱/۴۶۸ به‌نام سری رفاء آورده است بیت اول در روایت او با متن ما تفاوتهایی دارد:

و فتیة زهر الآداب بینهم
ابهی وانضرمن‌زهر الریاحین

ابن خلکان نیز در وفیات‌الاعیان ج ۱/۲۱۹ چاپ سنگی ایران عیناً به‌نام سری رفاء نقل‌کرده است. ثعالبی ابیات دیگری نیز درهمین معنی ازسری‌رفاء نقل می‌کند.

آنچه در این فصل آوردیم بیشتر برای نشان دادن وجوه تشابه میان طرز دید و نوع تصویرهای گویندگان دو زبان بود، اما اینکه ریشهٔ این تشبیهات؛ حاصل ذوق اهل کدام زبان است چیزی است که باید از نظر عناصر سازندهٔ آن و تناسبی که با محیط جغرافیایی هرناحیه دارد بررسی شود، بی‌گمان بخش عمده‌ای از این تشبیهات، ویژهٔ ایرانیان بوده اگرچه برطبق اسناد موجود، ظهور آنها در شعر عربی زودتر آغاز شده است. اگر کتابهایی ازنوع: ثمارالانس فی‌تشبیهات الفرس[1] ـ که ابونصر سعدبن یعقوب از فاضلان معاصر صاحب‌بن‌عباد تألیف کرده ـ امروز در دست بود می‌توانستیم به بسیاری از ریشه‌های این تشبیهات دست یابیم تشبیهاتی که هرکدام ممکن است حاصل چندین نسل تجربهٔ شعری باشد چرا که بگفتهٔ دی‌لویس: بسیار خیالها و تصویرهای شعری متولد می‌شود و می‌میرد تا یك تصویر زنده بماند[2].

---

۱) یتیمةالدهر، چاپ قاهره، ج ۳۵۸/۴.

2) *Poetic Image*.P. 25.

بررسی صور خیال درانواع‌شعر فارسی

یکی از دشوارترین کارها، تقسیم‌بندی شعر فارسی است، ازنظر معنا ومضمون. آنچه به‌عنوان شعرغنایی یا تمثیلی یا حماسی وحکمی و عرفانی معرفی شده، چندان مرزهای متداخل ودرهم شده‌ای دارد که جز درعالم تعریف ومباحث مجرد وکلی نمی‌توان آنها را ازیکدیگر جدا کرد. تعریفاتی‌که ناقدان اروپایی ازهرکدام از این انواع ادبی[1] کرده‌اند به‌هنگام تطبیق وسنجش[2] بانمونه‌های شعردری قابل انطباق نیست وهر چه در این‌راه بیشتر کوشش شود، حاصل کار پریشانتر خواهد بود زیرا، همان شعری که بعنوان حماسی معرفی می‌شود ناگهان در زمینه‌ای، بر طبق همان تعریف اروپایی شعری غنایی شناخته خواهد شد از این روی سعی در تطبیق آراء و تعریف‌های ناقدان فرنگی، برشعر فارسی کاری

1) Genres or Literary types.

۲) رجوع شود به نظریة‌الانواع‌الادبیه، تالیف N.L.Abbe Ci. Vincent ترجمهٔ دکتر حسن عون، اسکندریه.و نیز:
Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, P.307-9.

دشوار وبی‌فایده می‌نماید و بیهوده نیست اگر می‌بینیم قدمای ایرانی و عرب شعر را بیشتر از دیدگاه قالب وشکل دسته‌بندی کرده‌اند، زیرا در حوزهٔ شکل وفرم است که می‌توان انواع آثار ادبی فارسی وعربی را دسته‌بندی‌کرد و اگر بخواهیم از نظر معنی به‌دسته‌بندی آنها بپردازیم، چندان متداخل وبهم آمیخته‌اندکه جدا کردن آنها دریك‌شعر، حتی، گاه ازمحالات است زیرا بعلت بعضی خصایص شکلی که درشعر فارسی و عربی وجود دارد، شاعرکمتر می‌تواند یك دستی اندیشه وخیال خود را حفظ کند و ناچار، بر اثر نفوذ آن عوامل ـ از جمله قافیه در ساختمان قصیده بخصوص ـ ناگزیر است که میدان معنوی شعر خود را چندان فراخ وبی‌نظام تلقی‌کندکه دریك‌قصیده‌انواع‌اندیشه‌ها و معانی راه‌یابد.

شعر فارسی، در دورهٔ مورد بحث ما، بیشتر قصیده است واگرهم قطعاتی دیده می‌شودکه امروز درشمار قصیده محسوب نیست چون دقت شود، به‌خوبی دانسته می‌شودکه اغلب، پاره‌ای‌وبریده‌ای از یك قصیده بوده است که به‌علتی اصل و تمام آن ازمیان رفته وآن چند بیت باقی مانده است. البته مثنویها را جداگانه درکنارشکل قصیده می‌توان مورد بحث قرار داد ولی غزلوارهایی که باقی‌مانده درحقیقت تشبیب‌های قصایدی است که از میان رفته وچنانکه می‌دانیم دورهٔ استقلال غزل از آغاز قرن ششم و دورهٔ بعدی است. مسمط نیز جز در دیوان منوچهری سابقه ندارد و رباعی، ازنظرقالب، چندان محدود است‌که درکنارقصیده ومثنوی نمی‌توان از آن یادکرد. البته قطعه را اگرچه به‌استقلال سروده باشند، باز می‌توان شامل حکم قصیده دانست. از این روی اگرمهمترین شکل شعری این دوره را قصیده بدانیم چندان ناروا نگفته‌ایم. اما چرا قصیده، اینگونه نظام‌درهم ریخته‌ای دارد وزمینهٔ معنوی وبه تعبیر دیگر

محور عمودی خیال در آن ضعیف وبی‌هماهنگی است. این نکته‌ای است که توجه به‌مبدأ پیدایش قصیده آنرا روشن می‌کند. قصیده یك شکل عربی است. بی‌گمان شعر فارسی پیش ازاسلام ازشکلی به‌عنوان قصیده برخوردار نبوده‌است زیراقافیه‌های پی‌درپی‌که خصوصیت اصلی‌ساختمان قصیده است درآن وجود ندارد[1] واینگونه قافیه‌ها از خصایص شعرعربی وحتی ازخصایص زبان عربی است[2] و آنها که از نظر علمی و تاریخی‌در ساختمان قصیده به تحقیق پرداخته‌اند، به‌این نتیجه رسیده‌اند که شکل قصیده حاصل محیط طبیعی و زندگی اجتماعی عرب‌است‌که درناحیه‌ای صحرایی زیسته و از فرهنگ وسواد خواندن و نوشتن بی‌بهره بوده است و از آنجا که درمیان اقوام امی ـ که قدرت خواندن ونوشتن ندارند ـ نیروی حافظه اهمیت بسیار دارد وسهم آن در مسائل معنوی بالاترین سهم‌هاست،اعراب‌همیشه‌می‌کوشیده‌اند که‌آنچه ازنظرمعنوی برای ایشان ارزشی داشته ازقبیل امثال وحکم ونکته‌های اخلاقی وغیره، همه را در یك زنجیرهٔ خاص حفظ کنند مانند کسی که مجموعه‌ای از مهره‌های رنگ رنگ و پراکنده راکه از جنسهای مختلف‌اند برای اینکه‌گم‌نشوند دریك رشته می‌کشد.

ساختمان‌قصیده که‌ظرفیت عمومی اطلاعات عرب ونگهبان دانشها

---

۱) دکتر خانلری، وزن شعر، ۸ چاپ دانشگاه.

۲) رجوع شود به اساس‌الاقتباس، ۵۸۷ و مقالهٔ حازم‌القرطاجنی‌و نظریات ارسطو، ازعبدالرحمن بدوی در یادنامهٔ طه حسین به‌عنوان: الی‌طه‌حسین فی‌عید میلاده‌الستین، ۱۴۱ و اهمیت قافیه در شعر عرب بحدیست که بعضی آن را از نظر تاریخی مقدم بروزن دانسته‌اند، رجوع شود به: تاریخ الادب‌العربی، سباعی بیومی، ج۱/۱۰۵ و نیز رجوع شود به:

A Literary Histry of the Arab,by R.A.Nicholson P.24.

وحکم ونکته‌های ارزندهٔ ایشان بوده است[1] همواره نقش یك رشتهٔ درازی را به‌عهده داشته که هر اندیشه وحکمت ونکته‌ای را از هرکجا بخاطر داشته‌اند، برای اینکه‌گم‌نشود و ازمیان نرود، در این‌رشته می‌کشیده‌اند وحاصل این کوشش فراهم‌آمدن شکل قصیده است که اندك اندك دردورهٔ اسلامی،هم در زبان عرب وهم در زبان فارسی، عنوان مهمترین شکل شعری را، تا مدتی دراز حفظ کرده است.

بدینگونه می‌بینیم که شکل قصیده‌که وسیع‌ترین شکل شعری‌این دوره است، چیزی است متنوع ودارای انواع معانی از وصف طبیعت‌و گزارش وصل وهجر گرفته تا مرثیه وهجو ومدح وحکمت و اخلاق واین همه معانی پریشان به‌فرمان قافیه‌و براثر وحدت شکل و وزن توانسته در کناریکدیگر قرارگیرد و هیچ‌کس ازناهمواری این معانی دلتنگ نگردد. همین فرمانروایی شکل برمسائل‌معنوی‌باعث شده است که محور عمودی خیال درشعر فارسی بسیار محدود باشد، یعنی طرح اصلی شعرها از نظر مضمون ومحتوی بسیار ضعیف و ناتوان بماند مگر در موارد استثنایی که به تفصیل دربارهٔ آنها بحث خواهد شد، البته این محدودیت محور عمودی خیال را اغلب شاعران توانا و خلاق توانسته‌اند با توسعه‌ای‌که درمحور افقی ابیات و خلق استعاره‌ها وتشبیهات وخیالهای دل‌انگیز، بوجود آورده‌اند جبران‌کنند اما در واقع این‌نقص همیشه برشکل قصیده حاکم بوده است و دربعضی از ادوار ودرمورد بعضی ازشاعران وناقدان می‌بینیم که این محدودیت را خود نوعی قانون وسنت تلقی می‌کرده‌اند ازقبیل آنچه ازبعضی از ناقدان قدیم عرب درمباحث پیشین نقل‌کردیم، ازاین‌گفتار ایشان، تسلیمی راکه در برابر محدودیت محور عمودی‌خیال

---

۱) قیاس شود با: الشعرديوان‌العرب، و رك: ثمارالقلوب ثعالبی،۱۵۹.

شاعرانه داشته‌اند، به‌خوبی می‌توان دریافت.

با یادآوری‌این نکات، اگربخواهیم شعر فارسی را درحوزهٔمعانی تقسیم‌بندی کنیم دشواریهای بسیار دربرابر خود احساس خواهیم کرد وهرگز نخواهیم توانست آراء منتقدان فرنگی را درباب تقسیمات شعر و انواع ادبی بر شعر فارسی تطبیق دهیم. اما به‌یك صورت می‌توان طرز تقسیم‌بندی ایشان را درشعرفارسی مورد استفاده قرار داد بشرط اینکه‌از بسیاری جوانب کار چشم‌پوشی شود، یعنی به‌هنگام بحث از شعرغنایی مثلا، توسعه‌ای درمفهوم قائل شویم وجنبهٔ اغلب و غالب را در نظر بگیریم.

این خصوصیت، با میدانی فراخ‌تر، در مورد مثنوی ـ که احتمالا قالبی خاص ایرانیان است ـ قابل‌توجه است. یعنی حوزهٔ معنوی‌مثنویها وسیع‌ترین و پرگنجایش‌ترین ظرفیتهای شعر فارسی است و درهمین دورهٔ مورد بحث‌ما ونیزدوره‌های بعد انواع معانی و اندیشه وخیالهای شعری را در خود جای داده است. چنانکه می‌دانیم قالب مثنوی در ادب عرب اصالت ندارد و شاعران ایشان جز در مواردی بسیار محدود، از شکل مزدوجه استفاده نکرده‌اند وآنهم‌بیشتر خصوصیت شعرهایی است که در دورهٔ اسلامی درشعر عرب بوجودآمده[1] و احتمال تأثیر شعر قدیم فارسی در آن بسیار قوی است. نمونه‌هایی که در دورهٔ اسلامی از این شکل شعری در ادب عرب داریم بسیار محدود وتنگ‌میدان وغیر قابل توجه

---

۱) مانند مزدوجهٔ ابان بن عبدالحمیدلاحقی که به‌طور پراکنده در کتب تاریخی نقل‌شده (از قبیل البدء و التاریخ و تاریخ‌الخلفاء، چاپ مسکو) و نیز مانند مزدوجهٔ‌ابن‌معتز، در وصف شراب و بزمهای باده‌گساری، که در دیوان او نقل شده است.

است وهمین امرباعث شده است که ناقد هوشیار آغاز قرن هفتم، ضیاء الدین ابن الاثیر، درکتاب گرانقدر خود «المثل السائر»[1]، به‌هنگام بحث از امکانات مختلف شاعر ونویسنده چنین بنویسد: «شاعر هرگاه بخواهد اموربیشماری راکه معانی پراکنده‌ای دارنددرشعرخویش بیاورد نیازمند آن باشد که سخن خویش را دراز دامن کند و دویست یا سیصد بیت یا بیشترازاینها بسراید، بی‌گمان‌درهمهٔ‌آن ابیات نیك‌آور وموفق‌نخواهدبود وحتی‌دربیشترآنها نیز. چراکه توفیق اودراندکی‌ازآن ابیات‌است‌وبیشتر آن‌ابیات‌پست وناپسند خواهد بود، اماکار نویسنده‌بدینگونه نیست چرا که اودریك نامه‌چندان‌که به‌ده‌ورق‌ازکاغذها برسد وحتی‌بیشترازاینها - می‌نویسد به‌حدی که مشتمل برسیصد سطر یا چهارصد وپانصد باشد ودر همهٔ این نوشته‌ها موفق و خوش‌سخن خواهد بود و این امری است که هیچ خلافی درآن نیست‌چراکه‌ماآن را خود دیده‌ایم‌وشنیده‌ایم وگفته‌ایم واز این روی است‌که من دریافتم‌که ایرانیان در این نکته برعرب‌ترجیح دارند چراکه شاعر ایشان‌کتابی را، ازآغاز تاپایان، به‌شعر تصنیف‌می‌کند و این کتاب‌گزارش داستانها وحالات است وبا اینهمه درزبان ملی ایشان، درنهایت فصاحت و بلاغت است همچنانکه فردوسی درسرودن کتاب معروف شاهنامه این کار را کرده است و این کتاب شصت هزار بیت شعر است شامل تاریخ ایرانیان و این‌کتاب قرآن این ملت است و همهٔ فصیحان ایران همرای وهم عقیده‌اندکه درزبان ایشان‌کتابی‌فصیح‌تر ازشاهنامه‌نیست و چنین‌چیزی درزبان عرب‌یافت نمی‌شود باهمه‌گسترشی که این زبان دارد وباهمه شاخه‌هایی که در هنرها وهدفهای آن هست و با اینکه زبان فارسی نسبت‌به‌عربی همچون قطره‌ای است دربرابر دریا.» و این سخن اونشان می‌دهدکه میدان معنوی و امکان گسترش اندیشه و

---

۱) ابن اثیر، المثل‌السائر، به‌تحقیق محمدمحیی‌الدین عبدالحمید، ج ۴۱۹/۲.

خیال در مثنوی گشاده‌تر از انواع دیگر شعر است. بهرحال آنچه قابل یاد-آوری است این است که درمثنوی نیز حوزهٔ معانی محدود به‌نوع خاصی نیست ومثنوی، چنانکه‌نمونه‌های موجودآن نشان می‌دهد، پرگنجایش-ترین ظرفیت‌های شعر فارسی است.

بقیهٔ قالبهای شعر فارسی، نسبت به‌این دوشکل، چندان اهمیتی ندارد، مسمط هم از نظر کاربرد و هم ازنظر امکانات ـ همهٔ صورتهای آن که با توسعه‌ترکیب بند و ترجیع‌بند را هم جزء آن می‌توان شمرد ـ محدود است، و شکلهایی از قبیل غزل و قطعه درحقیقت همان صورت کوچك شدهٔ قالب قصیده است ورباعی ودوبیتی، از نظر مجال کلی، و بخصوص زمینهٔ پیوند اجزاء و محورعمودی خیال، چندان مورد بحث نیست وبیشتر از نظر محور افقی خیال می‌تواند موضوع بحث و جستجو باشد.

با یادآوری این نکات، می‌توان به‌این بحث پرداخت که درانواع شعر فارسی از نظر محتوی ومعانی کدام‌یك ازصور خیال گسترش‌بیشتری داشته و در چه معانی و اندیشه‌هایی، کدام‌یك از صور خیال بیشترمورد استفاده قرار گرفته است و در تحولی که شعر فارسی در طول این مدت (از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن‌پنجم) و حتی دوره‌های بعد تا عصرما داشته نمودار این دگرگونی وتحول چگونه است وعلت توفیق یاشکست بعضی شاعران در یکی از جوانب کار، مثلا حماسه‌سرایی، تا چه اندازه به‌رهایت این اصل پیوستگی دارد.

آنچه بطور عام، مجموعهٔ معانی شعری و حوزهٔ کلی محتوی شعر فارسی‌را در دوره‌های مورد بحث ما، تشکیل‌می‌دهد، عبارت است

از: غزل وغنا، مدح، وصف، هجو، رثا، حماسه،زهدیات و حکم‌وبی‌شك‌درهرکدام ازاین‌معانی یکی ازصورخیال بیشترمی‌تواند مورد استفاده قرار گیرد اگر چه تا کنون هیچ کس به‌جستجو در این موضوع نپرداخته و تحقیق در این امر تا حدودی به‌کار آمارگیری و مراجعه به نسبت‌های ریاضی‌وابستگی دارد اما نشان دادن نمودار و طرحی، درحدودامکانات موجود، می‌تواند ترسیم کنندهٔ گوشه‌هایی از این امر باشد.

از انواع صور خیال، بر طبق همان اصطلاحات قدیم، بیشترین نوعی که در حماسه می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد، مبالغه یا غلو است که پیش از این درباب حدود و ارزشهای آن بحث‌کرده‌ایم وآراء ناقدان قدیم را از ارسطو تا دورهٔ متأخر، کم و بیش،نشان داده‌ایم. از بررسی شاهنامه و قیاس کار فردوسی با دو حماسه‌سرای قبل و بعدش، یعنی‌دقیقی و اسدی، این نکته بروشنی دانسته می‌شود که عنصر عمومی و اصلی در خیال حماسی، باید مبالغه و اغراق باشد، آنگونه که در شاهنامه هست، نه استعاره ودیگر مجازهایی که ذهن را به تأمل در ریزه کاریها و جزئیات وادارد.

حماسه جای استعاره و حتی در مواردی تشبیه نیست، و تشبیه در موارد خاصی از ساختمان حماسه، می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. درفواصل‌حوادث درگزارش صحنه‌ها و یا مواردی که زمینهٔ‌کار ازحماسه بسوی شعر غنایی یا حکمی در حرکت است و در بحث از فردوسی این نکته را به‌تفصیل نشان خواهیم داد. بر خلاف استاد طوس که این‌نکتهٔ عجیب بلاغی را با شم خاص خود دریافته و جای جای در شاهنامه بکار برده، این‌خصوصیت را اسدی نتوانسته، آنچنان‌که باید، مورد نظرقرار دهد و چنانچه در بحث از شعر اسدی یاد خواهد شد او بجای استفادهٔ

بیشتر از عنصر مبالغه، اساس کار خـود را براستعاره و تشبیه بناکرده و همین امر سبب شده است کـه گرشاسپنامه، با همه استواری الفاظ و وفور تشبیهات و استعارات زیبا، نتوانسته در کنار شاهنامـه ارزش و مقدار لازم را بدست آورد.

پیش از فردوسی، دقیقی از نظر مبالغه، بسیار ضعیف و بر روی هم مجموع صورخیال درشعرش بسیار محدود و اندکیاب است وبه‌همین سبب ارزش حماسی کار او در برابر شاهنامه هیچ جلوه‌ای ندارد و اگـر از دورهٔ مورد بحث خود اندکی فراتر رویم، همین ضعف و نقص را در حماسهٔ نظامی گنجوی (اسکندر نامه) به‌روشنی خواهیم دید و در آنجا بطور محسوس‌تری می‌توان به این نکته پی‌برد که در ساختمان حماسه مبالغه نیرومندترین عنصرخیال شاعرانه است ونظامی‌بعلت توجه‌بسیاری که بـه‌استعاره و تشبیه داشته، از این امـر غافل مانده و کارش ارزش حماسی‌چندانی، دربرابرفردوسی، وحتی اسدی، ندارد و این خصوصیت را در حماسه‌های بعد از نظامی بصورت روشن‌تری خواهیم دید به حدی که بعضی از گویندگان ـ به‌علت توجه بسیار به‌استعاره و تشبیه، آنهم استعاره‌ها و تشبیهاتی که اغلب یك‌سوی تصویـــر یا هر دوسوی آن از امور انتزاعی وغیرحسی‌است کمك‌گرفته‌اند ـ کارشان هیچ ارزش حماسی ندارد. در صورتی که هر گـونه استعاره و تشبیهی کـه در حماسه مورد استفاده قرار میگیرد ـ همانگونه که استاد طوس عملا این کار را نشان داده ـ باید استعاره‌ها و تشبیهاتی باشد از عناصرحسی و تجربی ومادی نه امور انتزاعی و خیالی. ریشهٔ روانی این امر شاید چندین چیز مختلف باشداما آنچه به‌ذهن نگارنده می‌رسد این است که در حماسه‌گفتار شاعر دربارهٔ اموری است‌که دردسترس تجربه وتعقل‌نیست و از حوزهٔ‌اندیشه‌ـ

هایی‌که از حس وآزمونهای روزانهٔ زندگی‌سرچشمه می‌گیرد بیرون‌است و اسطوره Myth از جهانی دیگر است، جهانی که هیچ نظامی از نظامهای دنیای ما بر آن حاکم نیست و جهانی‌که از قلمرو منطق عادی ما بدور است واجتماع نقیضین وبسیاری ازمحالات در آن عادی وجاری است، گزارش این‌چنین جهانی، اگر با کمك گرفتن از تشبیه و استعاره استوار شود، بی‌گمان فرود آوردن و تنزل دادن آن عالم است در حد همین عالم موجود و دنیای حس و تجربهٔ ما و این خود عملا نقض غرض و نادیده گرفتن هدف اصلی حماسه است ازین‌روی براساس عنصرمبالغه بهتر می‌توان آن جهان را نمایش داد وتصویری از آن ساخت. همچنین یادآوری این نکته لازم است‌که تعبیر تصویری در شاهنامه اساسی دیگر دارد، جز استفاده از مجاز و تشبیه،چنانکه در بحث تصویر یادآور شده‌ایم.

از حماسه که بگذریم، حوزهٔ معنوی دیگر شعر پارسی، در این دوره، غنا وغزل وگزارش عوالم عشق وعاشقی است. از نخستین‌نمونه‌های موجود شعر فارسی رنگ غنا وغزل به صورت بسیار ساده و طبیعی آن را می‌توان مشاهده کرد و غزل و غنا کهنه‌ترین شاخهٔ معنوی شعر است، اگر چه بعضی از نظر تاریخی کوشیده‌اند حماسه را مقدم بر همهٔ انواع بدانند[1] به هرحال در این نوع از معانی شعری از مجموع عناصر خیال در ادوار مختلف‌کمك گرفته شده و هر شاعری درهر دوره‌ای‌ممکن است یکی از صورخیال را بیشتر در غزل خویش مورد استفاده قرارداده باشد اما آنچه در این دوره می‌توان مشاهده کرد و تکامل شعر فارسی در ادوار بعدآنرا تأیید می‌کند این است‌که قوی‌ترین عنصر درساختمان

---

۱) رجوع شودبه نظریةالانواع‌الادبیه، ۳۰.

شعرغنایی‌وعاشقانه استعاره است زبانی‌که می‌تواند عواطف واحساسهای رقیق و نرم را، دور از جریانات عادی گفتار و دور از منطق معمولی سخن، بیان‌کند. تغزلهای‌فرخی در این دوره می‌تواند ازنمونه‌های‌خوب این موضوع باشد با اینکه وقتی‌تغزل او به‌وصف می‌آمیزد، عنصر تشبیه نیز در کنار استعاره مورد استفاده قرار می‌گیرد:

یاد باد آن شب، کان شمسهٔ خوبان طراز
بطرب داشت مرا تا به‌گه بانگ نماز
من و او هر دو به‌حجره در و می‌مونس ما
باز کرده در شادی و در حجره فراز
گه به صحبت بر من با بر او بستی عهد
گه به‌بوسه لب من با لب او، گفتی‌راز
من چو مظلومان، از سلسلهٔ نوشروان،
اندر آویخته زان سلسلهٔ زلف دراز[1]

و پیش از او در تغزل‌دقیقی، که بیشتر جنبهٔ وصفی داشت،عنصر غالب تصویرها تشبیه بود. البته در طول این مدت، با حرکتی که شعر در زمینهٔ عمومی صور خیال کرده از این خصوصیت اندك اندك کاسته می‌شود و عنصر عمومی و اصلی تمام شعرهای عاشقانه و غزلی را ـ جز در مواردی که وصف‌مطرح است ـ استعاره تشکیل می‌دهد. دکتر شوقی ضیف درین باره می‌گوید: تشبیه درحالت تأثرشدید مورد استفاده قرار نمی‌گیرد، از این روی در شعر وصفی و در نوع نثر فنی شیوع داردولی در شعر غنایی کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد چرا که در این گونه‌شعر

---

۱) دیوان فرخی، ۱۹۹.

عاطفهٔ شاعر هیجان دارد و در آن هنگام به‌مقارنات و مشابهات توجه نمی‌کند و درشعرغنایی‌مجازها وانواع استعاره شیوع دارد زیرا اینگونه تصویرهاست که با شور عاطفی هماهنگی دارد و به‌کمك نیروی مجاز و استعاره و ایجازی که در آنهاست و تبلوری که به تعبیرات می‌بخشند می‌توان بیان را نیرو بخشید[1]. و با توجه به‌اینکه شعر غنایی‌بیشترشعری است که «من» شاعر در آن ظاهر می‌شود و گزارش تأثرات اوست این‌راه نیافتن تشبیه را به‌شعر غنایی در شعرهای عاطفی فرخی، از جمله آنچه در سوك مرگ محمود سروده، به‌خوبی می‌توانیم مشاهده کنیم.

نوع دیگر از معانی شعری این‌دوره وصف است که یکی‌از وسیع‌ترین ابواب شعری در همهٔ زبانهاست. شعر فارسی در این دوره از نظر وصف، در یکی از غنی‌ترین ادوار خود قرار دارد و شاعران توانایی در حوزهٔ وصف‌های طبیعت و دیگر جوانب حیات، آثاری به‌وجودآورده‌اند که از نظر نزدیکی به‌طبیعت و حس و تجربه‌دارای بالاترین پایگاه در ادب پارسی است. تصویرهایی که منوچهری و فرخی و اندکی بعد ناصر خسرو، ازچهره‌های‌گوناگون طبیعت ساخته‌اند تا امروز، زیباترین‌تصویر های شعر فارسی است و در این حوزه، تشبیه اصلی ترین عنصر خیال شاعرانه به‌شمار میرود و طبیعی است که دروصف، هیچ یك ازصورخیال نمی‌تواند به‌اندازهٔ تشبیه مورداستفاده قرارگیرد اما این‌تشبیهات‌چنانکه در مباحث آینده خواهیم دید، از نظر عناصرسازندهٔ‌آنها، یعنی دو سوی تصویر، تحولاتی دارد که از دورهٔ نخستین ـ یعنی روزگار رودکی ـ تا آخرین مرحله ـ که پایان قرن پنجم است و شعر ازرقی هروی و بلفرج می‌تواند بهترین نمودارآن باشد ـ دگرگونیهایی یافته‌که در طی‌مباحث

---

۱) شوقی ضیف، فی‌النقدالادبی، ۱۷۱.

آینده روشن خواهد شد، یعنی خواهیم دید که تشبیه از ترکیب عناصر حسی و تجربی که در زندگی مادی همه‌جا وجود دارد شروع می‌شود وتا ترکیب دو عنصر انتزاعی و تجریدی و گاه قراردادی سیر می‌کند و این حرکت، حرکتی تدریجی است و امری ناگهانی وبه‌دلخواه ـ که باقصد یك شاعر انجام شده باشد ـ نیست اگر چه جلوه و نمای آن ممکن است در شعر یك شاعر، آشکارتر و محسوس‌تر باشد.

حوزهٔ معنوی دیگر شعر پارسی در این دوره که زمینهٔ عام و رکن اصلی در گسترش شعر وگرمی بازار شاعری است مدح است، در این قلمرو، شاعران از مجموع صورخیال، کمك می‌گیرند آما آنچه به مدح و ستایش می‌انجامد و در کسار مدح بیشتر مورد توجه شاعران است اغراق و مبالغه است ، استفاده از صور گوناگون مبالغه در شعر درباری امری طبیعی است و نیازی به‌یادآوری ندارد، اما ترسیم نمودار و شیوهٔ کار شاعران مداح در طول زمان قابل بررسی است و در فصول آینده نشان داده خواهد شد که استفاده از مبالغه در مدح چگونه آغاز می‌شود و با چه سرعتی حرکت می‌کند. همانگونه که در بحث از محور عمودی خیال، یادآوری شده است در قصاید مدحی، عر شعر غالباً با تشبیب یا نسیبی به اصطلاح پیشینیان ـ و در حقیقت با نگرشی به‌طبیعت یا نگاهی‌به‌عالم عشق ـآغاز می‌شود. آنچه درین قسمت بیشتر مورد استفادهٔ شاعران است، تصویرهایی است که از تشبیه (در مورد وصفهای طبیعت) یا استعاره (در مورد گزارش عشق و عاشقی) تشکیل می‌شود و به‌هنگام‌گریز به‌مدح (که نوع بدیع وجالب آن را حسن‌تخلص خوانده‌اند) عنصراغراق و مبالغه جایگزین‌آن دو عنصر قبلی (یعنی‌تشبیه و استعاره) می‌شود البته همانگونه که در بحث از مبالغه یاد شد گاه

مبالغه دربارهٔ حقیقت و ماهیت اشیاء و حالات است که چندان زیبایی و لطفی ندارد و گاه در جهت تداعی تصویرها و ساختن خیالهای شاعرانه است که خود بازگشتن به‌نوعی تشبیه با اسناد مجازی است. تحول این امر یعنی استفاده از مبالغه در شعر درباری، سرگذشت جالبی دارد و نگاهی کوتاه به دیوانهای شعر فارسی، نمایندهٔ تحول روحی و غرور ممدوحان و زبونی و بی‌شخصیتی شاعران است. اگر در آغاز، دلیری و خوی جوانمردی و آزادگی ممدوح از سر اغراق و مبالغه با رستم و کارهای او سنجیده می‌شود ـ آنگونه‌که درشعرهای رودکی‌ومعاصرانش اغلب دیده می‌شود ـ در شعر دورهٔ بعد ممدوح، هر که خواهد باشد، از هر نژاد و آیین که هست، برتر از رستم است و مبالغه در سطحی است که به‌مفهوم اصطلاحی آن نزدیکتر است، دردورهٔ بعد استفاده از مبالغه برای شاعران چندان آسان و ساده شده است که رستم و شاهنامه و تمام دنیای اساطیری را درپای یك امیربی‌عرضه وناتوان‌بیگانه، خوارو زبون و بی ارج می‌کنند چنانکه در بحث اسطوره‌ها در صور خیال پیش از این یاد کردیم و این کار نمایندهٔ بالا رفتن توقع ممدوح‌ها و بی‌شرمی روز-افزون ستایشگران‌است. همین خصوصیت را در زمینهٔ چهره‌های دینی‌که اندك‌اندك بگونهٔ اسطوره Myth درآمده‌اند، نیز می‌توان بررسی کرد و در فصلهای آینده تصویر دقیقی ازاین جنبهٔ خیال شاعرانه خواهیم داد.

هجو و ناسزاگویی نیز از همان عنصر اغراق مایه می‌گیرد، ولی گاه تشبیه‌و کنایه بیشتربرآن حاکم است، به‌خصوص در نمونه‌هایی‌که از شاعران اواخر قرن چهارم داریم و ابیات پراکنده‌ای که در فرهنگها موجود است. شاید اگر کار هجوسرایی، در وضعی قرار می‌گرفت که به اندازهٔ مدح و ستایش گسترش یابد، عنصر اغراق، در هجو نیز، جای

تشبیه وکنایه را می‌گرفت زیرا خلق هنری، درحوزهٔ تشبیه و استعاره، دشوارتر از نوع عادی اغراق است، البته اغراق هم چنانکه یاد کردیم انواع دارد، بعضی‌ارزش هنری دارد وبعضی نه. دکتر م. محمد حسین، در کتاب الهجاء والهجائون، درباب صور خیال در شعرهجوآمیز بحث کرده و می‌گوید: «حقیقت امر این است که تعمق در خیال و اصراف‌در هنر شعر و تکلف در زیبایی‌عبارت و بلندی آن، هجو را ضعیف می‌کند زیرا بین‌آن و واقع فاصله می‌افکند از این روی اصحاب صنعت در این باب ضعیف‌اند و هجو ابوتمام سست وضعیف است زیرا او با تشبیهات خود هجو را ضعیف کرده است[1]» در همین جا باید از مراثی نیز یاد کرد که اساس آن مانند مدح بر اغراق بیشتر استوار شده است و خود نوعی مدح است.

در حوزهٔ معانی‌زهدی وحکمی، بیشترین نوع خیال، تمثیل است و این خصوصیت در دوره‌های بعد ـ کـه این باب گسترش می‌یابد ـ به صورت محسوس‌تری مورد استفاده‌قرار می‌گیرد و شاعران دوره‌های بعد از این صورت خیال بیشتر استفاده می‌کنند و اگر حرکت و تحول شعر فارسی از نظر دگرگونـی صور خیال، در همهٔ ادوار، بررسی شود روشن خواهد شد که استفاده از صـورت تمثیل در دوره‌های بعد بیشتر است و به‌خصوص در سبك هندی، این صـورت از صور خیال بیش از هر دورهٔ دیگر مورد استفادهٔ شاعران است و استفادهٔ ایشان از تمثیل گاه به حدی زیباست که زیبایی و تأثیر همهٔ انواع خیال را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد آنگونه که در شعر صائب می‌بینیم.

همانگونه که پیش ازاین یاد شد در طول تحول شعر فارسی،حتی

---

۱) الهجاء والهجائون فی‌الجاهلیة، مصر، مکتبة‌الاداب، ۳۴.

در همین دورهٔ مورد بحث ما، استفاده از صور گوناگون خیال درانواع معانی شعری به یك وضع نبوده و درهردوره‌ای ممکن‌است نوعی از صور خیال در خدمت نوعی خاص‌از معانی شعری قرار گیرد و همین اصل‌است که قوت گرفتن و کمال یکی از انواع شعر را در یك دوره وانحطاط و ابتذال آن را در دورهٔ دیگر توجیه می‌کند وکمترکسی‌به‌این مسأله‌توجه کرده است.

مراحل شعر فارسی از نظر صور خیال

در این دوره

بی‌آنکه بتوان مرز مشخصی میان دوره‌های مختلف شعر فارسی از آغاز تا پایان قرن پنجم قرارداد، بطور عمومی وبا نمودن خطوطی نه چندان دقیق وپررنگ، می‌توان دگرگونیهای شعر فارسی را از نظر صور خیال درشعراین دوره درسه یاچهار مرحله مورد بررسی قرار داد.شناخت مرز دقیقی میان این مراحل ازکارهای دشوار است وشاید با وسایل و اسناد موجود هرگز نتوانیم مرز دقیق و مشخصی از تحولات صورخیال وعوامل مؤثردرآن را درحوزهٔ عمومی‌شعرشاعران پارسی‌زبان بازشناسیم. اما خصایص این چهار مرحله، به‌طور کلی می‌تواند ـ درحدود اسناد موجود به‌گونه‌ای بسیار کمرنگ و نه‌چندان مشخص ـ برای خوانندگان ترسیم شود.

علت این امر که یاد کردیم یعنی دشواری و مشکل راه در ترسیم

خطوط مشخص کار، درمرحلهٔ اول فقدان مجموعهٔ کاملی از شعرشاعران این دوره‌هاست. چنانکه می‌دانیم مجموعهٔ آثار هیچ یك از شاعران این قرن‌ها، بطور کامل در اختیار مانیست، ازبعضی شاعران فقط نامی و یا چند بیتی در تذکره‌ها و فرهنگها یاد شده و از بعضی دیگر چند قصیده وقطعه و از بعضی ـ که بسیار محدودند ـ دیوانی‌بسیار ناقص و ناتمام‌و یامنظومه‌ای که‌نمودار یك شیوه‌ازکارشاعر است، دراختیار داریم. گذشته از نبودن اسنادکامل شعری درادب این عصر، وضع زندگی وخصوصیات فردی‌وحتی اجتماعی‌شاعران‌این‌دوره‌نیزمشخص وروشن نیست و پیداست که در بررسی عنصر خیال، درشعر هر شاعری، ناگزیر از ورود به‌حوزهٔ مسائل روانی وشعوری وحسی وعاطفی اوهستیم و بی‌آنکه خصوصیات فردی و اجتماعی شاعر شناخته شود به‌درستی نمی‌توان از اصالت یاعدم اصالت بعضی خصوصیات خیال شعری او سخن گفت.

درحاشیهٔ همین مطلب باید از ناشناخته ماندن مسائل اقلیمی و محلی درشعر این دوره سخن‌گفت، اگر بعضی ازشاعران زادگاه و محیط پرورش وزیست ایشان،امروزکم‌وبیش برای ما روشن است، عدهٔ‌بسیاری هستند که هیچگونه اطلاعی از این باب در مورد ایشان وجود ندارد و این امر سبب مشکلی دیگر در تشخیص رنگ محلی واقلیمی خیال‌های شاعر می‌شود.

آنچه مسلم است این است‌که شاعران پارسی زبان این دوره ــ از آغاز تا پایان قرن پنجم ـ در قلمرو بسیار وسیعی زندگی کرده‌اندکه از نظر مسائل اقلیمی و آب و هوا و خصوصیات دیگر جغرافیایی دارای تفاوتهایی بوده است، اگر در آغاز فقط شاعران ماوراءالنهر و بخارا هستند در دورههای بعد شاعران گرگان وآذربایجان و حتی هند و ناحیهٔ

جبال و ری دراین حوزه مورد بحث قرار می‌گیرند و پیداست که ازنظر طبیعی این نواحی هر کدام دارای خصایصی بوده که باید کم وبیش در شعر این شاعران از نظر صور خیال تأثیر داشته باشد، اما به‌همان عللی که یاد کردیم و به‌علت‌های دیگری که درضمن مباحث دیگر یادآوری خواهد شد، به‌دشواری می‌توان امتیازاتی از این نظر میان صور خیال شاعران این اقالیم مختلف قائل شد وعلت اصلی را چنانکه پس از این خواهیم دید باید در «تثبیت شدن» اسلوب شاعری ونفوذ شاعران‌ماوراءالنهردر شعر نواحی دیگرجستجوکرد یعنی همچنان‌که زبان وخصوصیات لغوی و دستوری‌شعر ایشان برشاعران نواحی دیگر تسلط و فرمانروایی یافته، عناصرخیال‌وصورذهنی‌ایشان نیز-سواربر مرکب‌کلمات‌وتعبیرات-شهرهای اندیشه وخیال شاعران مرزهای دیگررا فتح‌کرده‌است‌وبدینگونه شاعرآذربایجانی یا شاعر هندی، با پذیرفتن زبان شعری شاعران ماوراءالنهر، قسمت عمدهٔ عناصر خیال خود را نیز از چیزهایی گرفته که در شعر شاعران مورد نظر او وجود داشته است و این نکته‌ای است‌که‌کمتر بدان توجه شده است، یعنی نفوذ مرکزادبی سامانیان در دیگر مراکزشعر دری نه‌تنها از نظر زبان بوده بلکه در سایهٔ نفوذ زبان توانسته رنگ اقلیمی و محلی خود را کم و بیش برشعر شاعران اقالیم دیگر تحمیل کند ودر این باب می‌توان شعر فرخی سیستانی را باشعرمسعود سعد (که بیشتر درهندزیسته) وهمچنین ابوالفرج‌رونی (که او نیزدرهندزیسته) را باشعر قطران تبریزی مقایسه‌کرد. البته اگرحوزهٔ این قیاس و سنجش را در ادوار بعدی توسعه دهیم اندك‌اندك خطوط روشن‌تری بدست می‌آیدکه مسألهٔ رنگ اقلیم و محیط را در شعر خاقانی نسبت به‌جمال‌الدین اصفهانی که معاصر اوست تا حدی تفاوت و دگرگونی می‌دهد اما در دوره‌ای که مورد بحث ماست ، بهمان عللی‌که یادکردیم ، بررسی

و ترسیم این خطوط کاری دشوار است که به‌طور قطع هیچگونه اظهار نظری درباب آن نمی‌توان کرد. بگذریم از مواردی استثنایی که درشعر منوچهری بعضی خصایص محیط زیست اورامی‌تواند نشان دهد یابعضی نشانه‌های کوچك در شعر فرخی که نشانهٔ سفرهای او به محیط هند است و فقط جنبهٔ استحسانی دارد از قبیل مقایسه‌ای که میان «پرطوطی» با «برگ بید» می‌کند و به‌احتمال می‌توان گفت تأثیر سفر اوست دررکاب محمود به‌هند ودیدن این پرندهٔ سبزدرآن اقالیم که فراوان است وهمین عنصر خاص را در دیوان مسعود نیز می‌توان به‌علت اقامت او در هند، جستجو کرد. اگرچه درشعری که فرخی در مدح امیر چغانی سروده نیز این تصویردیده می‌شود.

اما این موارد چندان محدود است که به‌هیچ روی نمی‌توان آنها را به‌نتایج قطعی و مسلم رسانید. بعضی از ناقدان قدیم اشاراتی به‌این موضوع دارند ازجمله ابوهلال عسکری‌آنجا که می‌گوید: «وچون قومی از یك قبیله ویك سرزمین باشند، خاطره‌ها ویادهاشان نزدیك‌بهم خواهد بود، همانگونه‌که سیماواخلاق ایشان نیزنزدیك‌بهم خواهد بود[1].» وآمدی درکتاب الموازنه نکته‌ای نزدیك به‌این معنی داردآنجا که می‌گوید: هیچ بعید نیست‌که دوشاعر همزمان ـ که اهل دوشهر نزدیك‌به‌هم باشند ـ در بسیاری از معانی با یکدیگر اتفاق پیدا کنند[2].

برروی هم شعر فارسی را در این دوره، می‌توان به‌این بخش‌ها تقسیم کرد، اگرچه این‌تقسیم‌بندی چندان دقیق ومشخص نیست ومرزهای دقیقی ندارد:

---

۱) ابوهلال عسکری، الصناعتین، ۲۳۱ و مشکلةالسرقات، ۱۶۳.
۲) الموازنه، ۴۵.

I- دورهٔ ابتدایی، دراین دوره به‌همان اندازه‌که شعر وسند شعری ازدك است عنصر خیال هم بسیار محدود وساده وناچیز است، به‌حدی‌که تفاوتی از این نظر باگفتار عادی ندارد، تنها عامل وزن است که شعررا از نثر و یاگفتار عادی جـدا می‌کند از قبیل چند نمونه‌ای که از شعر محمدبن وصیف درتاریخ سیستان نقل شده است وصورت بهتر آن راکه ازنوعی خیال شعری بهره‌مند است درآثار باقی ماندهٔ ابوسلیك گرگانی و فیروز مشرقی می‌بینیم.

II- مرحلهٔ دوم، که باید آن را مرحلهٔ تصویرهای حسی ومـرکب خواند، دورهٔ رودکی است که تا روزگار کسایی و فردوسی تا پایان‌قرن چهارم ادامه دارد واز نظر سادگی عناصرخیال و موجود بودن هردوسوی تصویر در خارج، طبیعی‌ترین دورهٔ شعر فارسی است و تجربه‌های‌شاعران در قلمرو زندگی وحوادث حیات‌آدمی است و هنوز تصاویر شعری جنبهٔ کلیشه‌ای نگرفته است.

III- مرحلهٔ سوم، ادامهٔ دورهٔ قبل است با این تفاوت که مقدمات نوعی تصویر «خیالی» درشعراین دوره به‌چشم می‌خورد و شاعران بااینکه از تصاویر مادی و محسوس استفاده می‌کنندغلب اجزای تصاویر شعری خود را با کمك ذهن از جهان خارج می‌گیرند و نمونهٔ این‌گونه تصاویر شعرهای منوچهری است که با اینکه‌تشبیهات اوهمه مادی است،عناصر خیالش به‌گونه‌ای‌ترکیب می‌شودکه در خارج چنان ترکیبی وجود ندارد ودرهمین عصر مقدمات نوعی تصویر انتزاعی نیز در شعر دیده می‌شود.

IV- مرحلهٔ چهارم، مرحلهٔ تثبیت وکلیشه شدن تصاویر شعری و دور شدن شاعران از تجربه‌های حسی‌است، دراین دوره‌چندگونه‌کوشش شعری وجود دارد نخست‌توجه‌بیش‌از پیش‌به‌تصویرهای انتزاعی‌وتجریدی و دیگر توجه به‌مسائل قراردادی واستفاده ازعلوم درخلق تصویرها و از

سوی دیگر وسعت زمینهٔ تلفیقی صور خیال که شاعران، دیگر به‌آفرینش تصویر کمتر می‌پردازند و بیشتر می‌کوشند درحوزهٔ تصاویر موجود، به کشف استدلال یا تعلیلی دست یابند و در حقیقت دورهٔ مضمون سازی است و ازنظر شکل‌تصویر، صورخیال خلاصه وفشرده می‌شود و تشبیهات تفصیلی جای خود را به‌استعاره‌ها می‌دهد.

خصایص عمومی صور خیال در شعر فارسی

دورهٔ اول

عصر فیروز مشرقی و ابوسلیك گرگانی

(از آغاز تا حدود ۳۰۰ هجری)

بی‌گمان زبان دری و دیگر زبانهای رایج ایرانی، در دورهٔ قبل‌از اسلام‌وحتی‌دورهٔ اسلامی‌تاهنگامی‌که‌نفوذ شعرعربی،عروض‌عرب وقوالب شعر تازی را براین زبان تحمیل کرد، آثار شعری داشته است ولی از چند وچون این شعرها در هیچ زمینه‌ای آگاهی درستی نداریم و برفرض که از نظر قالب یا عروض نمونه‌هایی پیدا شودکه از خصایص آنهاسخن بگوید موضوع‌صورخیال وخصایص تصویر درشعر این دوره‌را نمی‌توانیم از روی اسناد محدودی از این دست بررسی کنیم.

آنچه مسلم است‌این‌است‌که شعر در دورهٔ قبل نیز دارای دوشاخه بوده است یکی شعر درباری واشرافی و دیگری شعر مردم و عامهٔ اهل

زبان واگر نمونهٔ وصفی که ازکسری، درباب نرگس، نقل شده و دربحث عناصر اشرافی در تصاویر شعری آنرا آوردیم، ملاك و نمونهٔ بحث باشد و ابیاتی که به‌عنوان فهلویات از سروده‌های عامهٔ مردم نقل شده، آنها نیز نمودار شناخت شعر این طبقه از جامعه باشد، باید بپذیریم که شعر دورهٔ اسلامی ایران، بیش از آنکه متأثر از ادب تودهٔ مردم دورهٔ پیش‌از اسلام باشد، متأثر از شعر طبقهٔ اشراف آن روزگار است زیرا رنگ اشرافی در عناصر تصویری شعر دورهٔ اسلامی چیزی است آشکارا و جای دیگر از آن بحث کرده‌ایم ولی یك نکتهٔ دیگر درباب شعر دورهٔ قبل از اسلام پوشیده می‌ماند و آن تصاویری است که شعر این دوره داشته و داخل شعرهای عربی این عصر وشعر دری شده وبه‌طور نامشخص می‌توان گفت که بسیاری از خیالهای شاعران این دوره ریشه‌هایی درعصر قبل ازحملهٔ عرب دارد اما شناخت اینکه‌آن تصویرهاکدام تصویرهاست‌کاری است که امروز برای ما قابل تحقیق نیست.

آنچه مسلم است اینستکه تصاویر شعر آن دوره، تصاویری‌بسیار ساده و محسوس بوده از قبیل تشبیهاتی‌که در یکی ازخسروانیهای‌باربد بجای مانده، آنجا که می‌گوید:

قیصر ماه ماند و خاقان خرشید
آن من خذای ابرماند کامغاران
کخاهد ماه بوشدکخاهد خرشید[1]

---

۱) ر ك: مختارات من‌کتاب اللهو والملاهی، ابن خرداذبه، به‌کوشش الاب اغناطیوس‌عبده‌الخلیفة الیسوعی،مطبعهٔ کاتولیکی‌بیروت۱۹۶۱، ص۱۶ و رجوع شود به مقالهٔ شفیعی کدکنی باعنوان: کهنه‌ترین نمونهٔ شعرفارسی، یکی از خسروانیهای باربد، مجلهٔ آرش/۶ دورهٔ اول،خرداد۱۳۴۲.

و نمودار شعر درباری دورهٔ قبل از اسلام است باتمام خصایص شعر درباری از قبیل اغراقهای لازم درستایش ممدوح که در دورهٔ بعدبه حد اعلا می‌رسد و با اینهمه، تشبیهات ، بسیار ساده و حسی است ونمایندهٔ نوعی بدویت، در دید شعری. همین سادگی‌و حسی‌بودن‌تصاویر از شعر دورهٔ قبل از اسلام به شعر دورهٔ اسلامی نیز انتقال پیدا کرد و از این روی در شعر فارسی تا حدود سال سیصد که دورهٔ اول شعر فارسی دری است هیچ نشانه‌ای از تشبیهات پیچیده و یا انتزاعی دیده‌نمی‌شود با اینکه تصاویر انتزاعی در شعر عرب قرن سوم رواج داشته است.

از شعر این دوره، متأسفانه، نمونهٔ بسیاری در دست نیست و مجموعهٔ شعرهاییکه ژیلبرلازار درکتاب اشعارپراکندهٔ قدیمترین شعرای فارسی زبان[1] گرد آورده از حدود پنجاه بیت تجاوز نمی‌کند و در میان این ابیات نیز، هم در مورد گویندگانش از نظر زمانی جای تردیدهست و هم در انتساب اشعار به‌آنها.

شاعرانی که در این دوره نام و شعرشان بر جای مانده عبارتنداز حنظلهٔ باد غیسی، فیروز مشرقی ، ابوسلیك، محمدبن وصیف، محمود وراق، محمدبن‌مخلد وبسام‌کورد،که سطح لفظی‌ومعنوی شعرشان‌یکسان نیست، بعضی از قطعات منسوب به‌حنظله بسیار پخته و به‌هنجار است در صورتی‌که شعر محمدبن وصیف از هر جهت ضعیف وسست‌می‌نماید.

آنچه در باب‌مسألهٔ تصویر در شعر این دوره می‌توان گفت این است که مهمترین شکل تصویر تشبیه است و از استعاره به دشواری نشانی می‌توان یافت، تشبیهات همه محسوس و مادی است و در بعضی شاعران تأثیر تصاویر شعر عربی آشکار است چنانکه در این تصویرهای

---

۱) چاپ تهران ۱۳۴۲، صفحات ۱۲ تا ۲۲.

شعر فیروز مشرقی[1] :

گه قنینه به سجود اوفند از بهرنماز (۱۹)

و یا:

هست پروین چو دستهٔ نرگس (۲۰)

نشانه‌هایی از توجه به‌تشبیهات گویندگان تازی هست‌چنانکه در فصل خاصی از آن سخن گفته‌ایم ولی با اینهمه تشبیه لب و دندان به پروین در اوج خورشید (۱۹) و تصویری از نوع اینکه چنگ حزین از غم گل نوحه سر کرده موی گشاده و ناخن بروی می‌زند که در شعر او آمده (۱۹) تشبیهاتی است که از زیبایی و لطف بسیار برخوردار است‌و یادآور بهترین تصاویر دورهٔ بعد است و در این دوبیت حنظله نیزتشبیه به‌صورت نسبةپیچیده و تفصیلی آمده‌که یادآور نوع‌تصاویر شعرکسایی است:

یارم سپند اگر چه بر آتش همی فکند
از بهر چشم، تا نرسد مر ورا گزند
او را سپند و آتش ناید همی به کار
باروی‌همچوآتش‌وباخال‌چون‌سپند(۱۲)

که ازفرط پختگی و کمال سبب می‌شود که یا در انتساب آن به حنظله تردیدکنیم ویا در روزگارگوینده‌اش وبیش و کم بعضی‌خصایص شعر دورهٔ دوم قرن پنجم را دارد که نوعی تعلیل و استدلال در ورای

۱) شماره‌هایی که درکنار ابیات این فصل نهاده شده مربوط به صفحات کتاب اشعار پراکنده است.

تشبیه او نهفته است.

از شعـر این دو تن که بگذریم آثار بقیهٔ گویندگان به خصوص محمدبن وصیف که بیش از هر شاعری از وی شعر باقی مانده (۲۳بیت) از نظر تصویـری تهی است و چیز تازه‌ای در آن دیده نمی‌شود. در این دوره شاعری که جداگانه دربارهٔ خصایص تصویری شعرش سخن بگوییم وجود ندارد.

خصایص عمومی صور خیال در شعر فارسی

دورهٔ دوم

عصر رودکی تا فردوسی

(۳۰۰ تا ۴۰۰ هجری)

قرن چهارم که نخستین شاعر برجستهٔ آن رودکی است و آخرین شاعر آن فردوسی، بی‌هیچ تردید یکی از شکفته‌ترین و بارورترین دوره‌های شعر فارسی است، اما از میان آنهمه شعرهای خوب به‌جز شاهنامه و قصاید و قطعاتی چند از شاعرانی مانند رودکی و کسایی و منجیك و شهید و دقیقی، امروز شعر قابل ملاحظه‌ای در دست نداریم آنچه جز اینهاست ابیاتی پراکنده است که اغلب بخاطر اشتمال بر واژه‌ای مهجور، به عنوان شاهد لغوی در فرهنگها ثبت شده است و از نظرگاه بحث ما چندان قابل توجه نیست.

در آثار موجود این قرن ـ که ادامهٔ همان کوششهای ابتدایی و

صورت کمال یافتهٔ شعـرهای گویندگان دورهٔ آغازی شعر دری است، و از سوی دیگر زمینهٔ اصلی کوششهای دورهٔ بعد و حتی دوره‌های بعد ـ جنبهٔ تصویری بسیار قوی است بحدی که می‌توان گفت قرن چهارم،از نظر تصاویر حسی و تجـربه‌های مستقیم شعـری، بارورترین دورهٔ ادب فارسی است و همچنین از نظر تنوع زمینه‌های تصویری. و این دوره،در حقیقت دورهٔ مرزبندی اشیاء از نظر حوزه‌های تداعی است. شاعران این دوره، باآزادی تخیل خویش‌بسیاری از خیالهای شعری را به‌ادب‌فارسی تحمیل می‌کنند که قرنها، با تصرفات مختلف، در شعر شاعران‌نسلهای بعد در گردش است و تکرار می‌شود.

برجسته‌ترین خصوصیت شعـر این دوره، جنبهٔ تفصیلی تصاویـر شعری است که اغلب در فضای چند مصراع یك تصویر باتمام جزئیات ارائه می‌شودواین ویژگی ازآنجا سرچشمه‌می‌گیردکه‌دراین دوره،تصویر بخاطرتصویر، درشعر به‌وجود می‌آیدنه به عنوان وسیله، بجز در موارد استثنایی‌ـاز جمله شاهنامه ـکوشش شاعران بیشتر درجهت خلق تصویر است ودرآن‌سوی تصویرها،کمتر درجستجوی معنایا مقصودی است. در میان شعرهای باقی مانده از این دوره تصاویر بسیاری از طبیعت واشیاء وجود دارد که بی‌گمان بریدهٔ یك شعر طولانی نیست بلکه، حاصـل یك تأمل و یك تجربهٔ خاص دریك‌لحظهٔ کوتاه است‌که‌درقالب چند مصراع ثبت شده است از قبیل این تصویـر پسته در شعربزرجمهرقایینی:

آن پستهٔ سـر گشاده را بین
ـآورده بدست بر بصد نازـ

چونان که دهان ماهیی خرد
آنگه که کند ز تشنگی باز[1]

یا این تصویر نرگس، در شعر طاهربن فضل چغانی:

آن گلی کش ساق از مینای سبز
بـر سـرش بر سیم و زر آمیخته
ناخن حور است گویـی گرد گرد
دیـدهٔ باز از میانش انگیخته[2]

و گاه در یك بیت، حالت یا رویـدادی ارائه می‌شـود و در بیت دوم تصویر آن حالت که مجموعهٔ این دو، صـورت کمال یافتهٔ خیال شاعر است:

زین آمدن دیرت و غایب شدن زود
شادی ز دلم گم شد و اندوه بیفزود
چون تشنهٔ مخمور که آب سحری سرد
سائی به بلور اندر بنمودش وبربود[3]

با همهٔ تنوعی که در محیط زندگی شاعران این عصر وجود داشته و با همهٔ توجهی که به‌طبیعت و عناصر طبیعت در تصاویر خـود دارند رنگ محلی را در شعر ایشان به‌هیچ روی نمی‌توان مشخص کرد مگـر

---

۱) لباب‌الالباب، ۴۴.
۲) ترجمان‌البلاغه، ۴۱.
۳) لباب‌الالباب، ۲۹.

بطور منفی آنهم با قیاس‌شاعران دوره‌های بعد از قبیل نداشتن تصاویر مربوط به دریا و کشتی ـ که درشعر دوره‌های بعد وسعت دارد ـ ولی‌در شعر ایندوره به‌هیچ روی دیده نمی‌شود و علت آن آشکار است زیرا در این دورهٔ شعر فارسی، اغلب شاعران از خراسان هستند و محیطی که با دریا رابطه‌ای‌ندارد و اگر هم نام‌دریا درشعر ایشان بیاید، جنبهٔ‌تصویری ندارد و اگر داشته باشد تجربهٔ حسی و مستقیم نیست.

در شعر این دوره به‌علت آزاد بودن قالبهای شعر از ردیفهای دشوار تأثیر ردیف را در خلق استعاره‌های جدولی، چنانکه دردوره‌های بعد خواهیم دید، مطلقاً نمی‌توان دید و بر روی هم کوشش شاعران، از همهٔ انواع تصویر، بیشتر متوجه تشبیه است و در اواخر این دوره‌است که استعاره در شعر گسترش می‌یابد چنانکه در شعرمنجیك در اواخراین عهد استعاره‌های بسیار بدیع و تازه‌ای دیده می‌شود با اینهمه نوعی از استعاره که اغلب قدما از قبیل صاحب ترجمان البلاغه[1] آنرا تشبیه مکنی می‌خوانند در این دوره بسیار است ولی نه به‌فراوانی دورهٔ بعد چنانکه در این ابیات از جویباری می‌خوانیم:

به ابر پنهان کرد آفتاب تابان را
به‌سبزه بنهفت‌آن لاله برگ‌خندان‌را
بسوی هردومهش‌بردوشاخ‌ریحان بود
به‌شاخ مورد بپیوست شاخ‌ریحان را[2]

و صورت کاملتر استعاره ـ که‌به‌نوعی تشخیص بازمی‌گردد ـ در

---

۱) ترجمان‌البلاغه، ۲۹.
۲) لباب‌الالباب، ۲۵۰.

شعرهای این دوره بسیار کم دیده می‌شود از قبیل این بیت ابوشکور:

ز امتلا، چو قناعت همی زند آروغ
زخوان‌جود توازبسکه خورده‌معدهٔ‌آز[1]

و در این شعر از عمارهٔ مروزی:

از خون او، چوروی زمین‌لعل فام شد،
روی وفا سیه شد و چشم امید زرد
خونش‌بخواست‌خوردهمی خون‌مرگ‌را
مرگ‌ازنهیب‌خویش‌مرآن‌شاه‌رابخورد[2]

ودر اواخر این دوره درشعر منجیك به‌حالتی نزدیك به‌افراط می‌رسد ولی بر روی هم در شعر این دوره استعاره کمتر است و بیشتر تشبیه جای صورتهای دیگر خیال را می‌گیرد حتی در شعرهای غنایی نیز تشبیه براستعاره غالب است چنانکه در غزل معروف: شب سیاه بدان زلفکان تو ماند، دقیقی دیده می‌شود ویا در این بیت از ربنجنی:

بُنجِشْگ چگونه لرزد از باران
چون یاد کنم ترا چنان لرزم[3]

---

۱) لباب‌الالباب، ۸۲.
۲) همان کتاب، ۲۶۲.
۳) همان‌کتاب، ۷۱. واصل این تصویر از شعر معروف ابوصخر هذلی از شعرای عصر اموی است که گفته:
وَ انّی‌لَتَعْرُونِی لِذکراك هَزَّةٌ کما انتفَضَ العُصْفُورُ بلَّلَهُ‌القَطْرُ
مراجعه شود به‌ابن قتیبه: الشعر والشعراء، بیروت ۱۹۶۴ ج ۲۶۹/۲ و نیزهمو در عیون‌الاخبار، قاهره ۱۹۶۳ ج ۱۳۹/۴ که مصرع اول را به‌صورت‌های دیگر نقل کرده است.

در این دوره به‌علت نبودن شعرهای مفصل ـ جز در شاهنامه ـ در ـ بارهٔ مسألهٔ هماهنگی تصویرها با یکدیگر نمی‌توان سخن گفت ولی تزاحم تصویرهاکه بیش و کم از دورهٔ بعد شروع می‌شود و در شعر اواخر قرن پنجم بحد نهایی می‌رسد، در شعر این دوره مطلقاً وجود ندارد وچنانکه پیش از این یاد کردیم تصاویر همه متنوع‌اند و با دیدهای تازه، از این روی جنبهٔ تلفیقی در تصویرهای این دوره وجود ندارد و به‌علت اینکه حاصل تجربهٔ مستقیم گویندگان است و از سوی دیگر جنبهٔ تشبیهی بر تصویرها غالب است؛ عنصر رنگ و حرکت در تصاویر این دوره بیش از هر دورهٔ دیگری در شعرها دیده می‌شود، حتی حالتها با مسائل مادی و ملموس تصویرمی‌شود آنگونه‌که مستی و گسترش حالت می‌خوردگان را در این بیت هلیله می‌خوانیم:

وان باده همی رفت دربشان بلطیفی
چونانك در انگِشْت رَوَد آتشِ روشن[1]

اگرازشاهنامه بگذریم، اسلوب‌بیان شاعران، چندان متنوع‌نیست و بیشتر ـ چنانکه یاد شد ـ به‌تشبیه‌متمایل‌اند وازاسناد مجازی ـ که باب گسترده‌ای است در صورخیال ـ و همچنین تمثیل و تشخیص ـ درصورت تفصیلی و حتی فشردهٔ آن ـ تصویرهای کمتری در این عصردیده‌می‌شود.

علوم و مسائل قراردادی، بسیار اندك، در شعر این دوره تأثیر دارد ولی این تأثیر بحدی است که می‌توان آنرا نادیده گرفت و این ویژگی در سادگی و ملموس بودن شعر این دوره تأثیر بسیار دارد، در زمینهٔ توجه به‌مسائل قراردادی، تشبیهات حروفی درین دوره رایج است از قبیل این ابیات معروفی:

---

۱) لباب‌الالباب، ۲۹۷.

آن دوزلفین برآن عارض او گویی راست
بـه گـــل سوری بـر غالیه بفشاند نسیم
گشت برگشت سیه جعد چوعین اندر عین
تاب بر تاب سیه‌زلف چوجیم اندر جیم[1]

ولی جز مسألهٔ حروف، از مسائل قراردادی دیگر، کمتر نشانی می‌توان یافت. همچنین جنبهٔ‌انتزاعی تصویرها بسیار محدود است وآن شیوع و گسترشی که در دورهٔ بعد دیده می‌شود در شعر این دوره‌نیست. در شاهنامه ـ با همهٔ وسعتی کـه از نظر تصویرعا دارد ـ اینگونه خیالها تقریباً وجود ندارد و چند موردی هم که هست بسیار ناچیز است‌چنانکه دربحث مربوط به شاهنامه بـدان اشاره کـرده‌ایم. بیرون از شاهنامه در شعر دیگران نمونه‌هایی از این دست می‌توان یافت مـانند: به‌رخ وزلف توبه‌ای وگناه[2] که درشعر کسایی آمده و از خصایص شعرهای اواخراین دوره است و بسیار نادر است؛

اغراق نیز درصورتهای هنری‌آن درشعر این دوره نمونه‌های‌بسیار کمی دارد زیرا تصاویر شعری ایـن دوره بیش از حد امکان نزدیك بـه واقعیت است بااینهمه، چه در حوزهٔ معانی‌عشقی وغنایی و چه در زمینهٔ مدح ـ که طبعاً با اغراق پیوند دارد ـ نمونه‌هایی می‌توان دید از قبیل:

جای کمرت، شعر هماره‌ست، همانا
کز یافتنش خیره شود و هم خردمند[3]

---

۱) همان‌کتاب، ۱۳۴.
۲) لباب‌الالباب، ۲۷۳.
۳) ترجمان‌البلاغه، ۴۵.

ویا این شعر خسروی:

ای نازکك میان وهمه تن‌چو پرنیان
ترسم کی در رکوع ترا بگسلدمیان[1]

از نظر توجه به‌اسطوره‌ها نیز، شعر این دوره رنگ ایرانی مشخص‌تری دارد و بسیاری از اسطوره‌های ایرانی که در تصاویر شعری گویندگان این دوره بدان اشارت می‌شود در دورهٔ بعد فراموش می‌شود از قبیل آنچه در شعر رودکی است که: همچو اوستاست فضل وسیرت او زند[2] با توجه به‌اسطورهٔ تشتر در شعر دقیقی[3] که در دورهٔ بعد نشانهٔ اینگونه تأثیرات فرهنگ قدیم ایرانی را در صور خیال شاعران کمتر می‌بینیم و با اینهمه نشانه‌های توجه به‌مذاهب دیگر در شعر این دوره دیده می‌شود که در شعر دورهٔ بعد آشکارتر می‌شود همچنین نفوذ اساطیر سامی و اسلامی‌نیز در شعر این‌دوره به‌اندازهٔ شعر دورهٔ بعد نیست‌ونشانهٔ تأثیر نژاد ترك نیز کمتر دیده می‌شود مگر در شعر اواخر این دوره.

تصویرها اغلب ساده ارائه می‌شود وگویندگان به‌علت توجه مستقیم به‌اشیاء در جستجوی زینت یا تصرفات آمیخته به‌صنعت نیستند ازین روی کوشش برای یافتن استدلال وتعلیل در پیرامون تصویرها ـ که در دورهٔ بعد رواج پیدا می‌کند ـ در شعر این دوره بسیار کم است از قبیل این ابیات منطقی رازی، که گویا واقعاً اهل منطق بوده وذهنی استدلالی دارد:

---

۱) همان‌کتاب، ۳۶.
۲) دیوان رودکی، ۴۶.
۳) اشعار پراکنده، ۱۴۲.

که برسیم سکه چرا کنده‌اند
بدانستمی من همی‌آن زمان،
درمزان کف‌اوبه‌نزع‌اندراست
شهادت‌نهندش همی دردهان[1]

و اینگونه استدلالها، که تصاویر را از حد حس و سادگی بیرون می‌کند، در نمونه‌های بازمانده از شعر او بسیار است ولی در این دوره این‌کار رواجی ندارد.

با اینکه شعر ایـن دوره شعری است درباری و وابسته بـه‌محیط اشرافی، رنگ اشرافی‌صور خیال به‌قوت دورهٔ بعد نیست. دراواخردورهٔ محمود ، یعنی اوائل قرن پنجم این خصوصیت افزایش می‌یابد کـه درباره‌اش سخن خـواهیم گفت و تشبیهات خیالی در این زمینه رواج می‌یابد.

شاعران برجستهٔ ایـن دوره عبارتند از: شهید بلخی، فـرالاوی، مصعبی، ربنجنی، آغاجی، ابوشکور، رودکی، دقیقی، کسایی، جویباری، بشار مرغزی، عمارهٔ مروزی، منجیك، منطقی رازی، فردوسی که دربارهٔ چندتن از ایشان بطور جداگانه بحث خواهیم کرد.

توجه بـه‌تصاویر شعر گویندگان تازی در شعرهـای بسیاری از گویندگان این عهد آشکار است کـه در فصل خاصی دربارهٔ آن سخـن گفته‌ایم. همچنین بعضی ازصور خیال گویندگان این عصر حاصل نوعی توجه به‌تصاویر قرآنی است، از قبیل این تصویر:

---

۱) لباب‌الالباب، ۲۵۵.

برافکند پیری ضیا بسرسرت
به‌چشم بتان‌ظلمت است‌آن‌ضیا[1]

در شعر بوالمثل بخارایی که عیناً از: قالَ رَبِّ اِنّی وَهَنَ العَظْمُ مِنّی وَ اشتَعَلَ الرَّأْسُ شَیبا[2] گرفته شده است.

---

۱) همان‌کتاب، ۲۶۲.
۲) قرآن‌کریم، مریم، ۳.

صور خیال در شعر رودکی

اولین دشواری، در برابر کسی که بخواهد از چگونگی تصویرها وخیالهای شاعرانه در دیوان رودکی سخن بگوید: مسألهٔ انتساب‌ابیات و عدم انتساب آنها بدوست. زیرا از این شاعر پر شعر عصر سامانی جز ابیاتی چند که در دیوانی به نام اوگرد آمده سندی در دست نیست و از میان آنچه به‌نام اوست، جز چند قطعه را به‌یقین نمی‌توان از آن او دانست ودربارهٔ شعرهای دیگری که بدو منسوب است باید با احتیاط سخن گفت.

رودکی نمایندهٔ کامل وتمام عیار شعرعصر سامانی و بر روی هم اسلوب شاعری قرن چهارم است خیال شاعرانه در دیوان او بیش وکم درقلمرو عناصر طبیعت سیر می‌کند وآنگاه که از نفس طبیعت سخن‌می‌گوید او را بیشتر با انسان وطبیعت جاندار می‌سنجد و از این روی بدلایلی که در بحث ایستایی وحرکت‌درصورخیال یادکردیم، تصویرهای شعر او متحرك وجاندار وزنده است. درنظراو بهار دارای خصایص‌حیات

انسانی و زندگی آدمیزاد است که چرخ بزرگوار لشکری فراهم آورده است، دراین لشکر، که ابرتیره است، باد صبا نقیب لشکر است، برق روشن به‌منزلهٔ نقاط است و تندر طبل زن است (۱۴/۱۲)[۱] و ابر بمانند انسان سوگوار می‌گرید و رعد چون عاشق کشیب (۱۴) و خورشید نیز از زیر ابر، آنگاه که چهره می‌نماید و پنهان می‌شود، حصاریی است که از مراقب خود حذر دارد (۱۴) روزگار بیمار بود واینك بهبود یافت وبوی سمن داروی او شد (۱۴) خندیدن لاله از دور، بمانند سرانگشتان حنا بستهٔ عروسی است (۱۶) ژاله برلاله چون اشك مهجوران است (۹۸) ردیف درختان بادام و سرو درکنار جوی مانند قطار اشتران است (۹۸) از همین نمونه‌ها به‌خوبی می‌توان دریافت که عناصر خیال او را، در وصف طبیعت بی‌جان، انسان وجانوران دیگر که دارای حس وحرکتند تشکیل می‌دهد وهمین امر سبب زنده بودن طبیعت درشعر اوست، حتی شراب نیز درشعر او دارای شخصیت و جان و زندگی است و درخم می‌جوشد و مانند اشتر مست کفك به‌لب می‌آورد، ازهوش می‌رود وبه‌هوش می‌آید(۷۶)

درصور خیال او نشانه‌های فرهنگ زردشتی بخوبی محسوس‌است یا بهتر است‌بگوییم درصور خیال او عناصر ایرانی قدیم بیش از عناصر اسلامی و عربی است وبیشتر شعرهایی‌که منسوب بدوست و درآنهاسخن از فرهنگ عربی‌وسامی است،شعرهایی‌است‌که از او نیست از قبیل‌رباعی یوسف رولی کز او فغان‌کرد دلم (۱۳۲) یا تشبیه غم بکوه قاف (۱۳۲) یا اینکه دلش از کرشمهٔ سلمی چون خاطر مجنون از طرهٔ لیلی گرفته (۱۰۲) که مسلم از او نیست و از قطران تبریزیست.[۲]

---

۱) ارجاعات به‌صفحات دیوان «دکی» چاپ مسکو است.
۲) دیوان قطران، ۵۰۷.

در صور خیال او امور ذهنی و انتزاعی نیز به‌جامهٔ امور حسی و مادی در می‌آیند و اگر یك سوی خیال او مفهومی انتزاعی باشد، سوی دیگر امری محسوس و ملموس خواهد بود و ممدوح، شاخ مهربانی در دلها می‌کارد (۴۶) فضل به مانند ابستاست و سیرت او زند است (۴۶) جودش ابر است (۵۴) یا سیرت ممدوح تخم است ونعمت او آب است و خاطر مداح او زمین‌برومند. مدح شاعر بزر می‌ماند وپای طرب به‌دام گرم می‌افتد (۴۶) غزل شاعر آبدار است(۵۴) ودشمن ممدوح خمیرمایهٔ ادبار است (۴۶) و باید می‌خورد و سپاه غم را شکست داد (۷۶) عقل چمنی است که شراب خزان آنست و عشق گلشنی است که می بهارآن است (۱۰۲).

به‌دشواری می‌توان درمیان صورخیال او تصویری یافت که‌امری انتزاعی را به امری انتزاعی پیوند داده باشد و تشبیهی از جنس اینکه طرب را در دل به‌دعای مستجاب مانند کند بسیار کم دارد[1] (۱۰۶) و اگر باشد جای تردید است که از رودکی باشد مانند: تقدیر به عزم تیز گامت ماند (۱۲۸) که بدون شك‌از رودکی‌نیست وتشبیه امور محسوس به‌امور انتزاعی شاید جز یکی دو مورد درسراسر دیوان او نباشد ازقبیل مانند کردن شراب که از خوشی بمانند خواب در دیدهٔ بی خواب است (۱۰۶) و باز در انتساب آن بدو جای تردید باقی است.

در میان صور گوناگون خیال‌که در شعر او دیده‌می‌شود، به طور طبیعی‌بیشترین نوع، تشبیه است،آنهم درحوزهٔ ارتباط میان اشیاءمادی و محسوس با اشیاء مادی و محسوس دیگر: دندان او چراغ تابان است

---

۱) این قطعه مورد شك است وصاحب المعجم، مطلع آنرا به‌نام معزی نقل کرده است واینگونه‌تشبیه با دورهٔ‌معزی‌تناسب بیشتری دارد ر.ك. المعجم،۲۴۶.

و سیم زده و درو مرجان و ستارهٔ سحری وقطرهٔ باران (۲۶) معشوق ماه روی است، و مشکین موی، زلفش چوگان است و رویش بسان دیبا و مویش بمانند قطران (۳۰) رویش می سرخ‌است و زلف و جعدش ریحان (۷۸) قامت او به‌مانند سرو است (۸۰) و دهانش دانگکی نار است که بدونیم کرده باشند. (۴۲)

تصویر در شعر او به‌صورت گسترده و تفصیلی، که از خصایص صور خیال در شعر ایندوره است، ظاهر می‌شود و در اغلب موارد تمام اجزای تشبیه ذکر می‌شود، یعنی دربیشتر موارد مشبه و مشبه‌به و ادات تشبیه و حتی در مواردی وجه شبه‌ذکرمی‌شود، او تصویر را مثل‌شاعران اواخرقرن پنجم و یا حتی اوایل قرن‌پنجم خلاصه نمی‌کند. از این‌روی دردیوان اواستعاره‌بسیار کم است واگروجود داشته باشد حاصل‌تشبیهی بسیار معروف و محسوس است که به‌ذهن هر کسی می‌رسد:

به‌حجاب اندرون شود خورشید
چون توبرداری ازدو‌دلاله‌حجیب(۱۸)

که استفاده از تعبیر دولاله بطور استعاری در مورد دو گونه بسیار اندکباب و نادر است و در میان شعرهای مسلم رودکی کمتر نمونهٔ دیگری از این دست می‌توان یافت.

جز در حوزهٔ مدح، وی ازاغراق استفاده نکرده و نوع اغراق‌های او نیز بسیار ساده ونزدیك به‌واقعیت است: ممدوح را چنان می‌ستاید که اگر سخن او را بشنوی نحوست تو تبدیل به‌سعادت می‌شود، ممدوح سام سواری است‌که تا ستاره بتابد، اسب چنان سوارزی به‌میدان‌نخواهد

دید، نهایت اغراق او در این حد است که بگوید اگر اسفندیار ممدوح را می‌دید از سنانش می‌جهید (۸۶) و دروصف هرگز از اغراق بدان‌گونه که متأخران سود جسته‌اند استفاده نکرده واگر بیتی ازینگونه دردیوان او ثبت شده باشد که در وصف تندروی اسبی بگوید: آفتابی است که بر سرذره جولان‌می‌کند (۸۸) به‌احتمال بسیار قوی، همانگونه که اسناد گواهی می‌دهند، این شعر از او نیست.

رودکی‌گویا با شعر گویندگان عرب زبان‌آشنایی داشته و از این باب در میان صور خیال او گاه نشانه‌هایی از اخذ و مشابهت میان شعر او و شعر گویندگان عربی‌مشاهد می‌شود و بخصوص در حوزهٔ خمریات، بعضی از تصویرها و خیال‌های او نزدیك به‌شعر گویندگان تازی است به خصوص از شعر ابونواس در زمینهٔ تصویرهای خمری استفادهٔ بیشتری کرده و درفصل تأثیر صور خیال شاعران عرب در تصاویر شعری این‌دوره دربارهٔ آن سخن گفته‌ایم.

در شعر او به‌علت نبودن قصاید و شعرهای کامل، نمی‌توان از نیروی تخیل او در محور عمودی خیال سخن گفت، اما دریکی‌دوقصیدهٔ تقریباً کاملی که از او در دست داریم از قبیل قصیدهٔ:

مادر می را بکرد باید قربان
بچهٔ او را گرفت و کرد بزندان

و قصیدهٔ:

مرا بسود و فروریخت هر چه‌دندان‌بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود

به‌خوبی دانسته می‌شود که وی تخیلی‌قوی داشته و از نظر محور عمودی خیال نیزشاعری تواناست. سیر او از یك معنی به‌معنی دیگر و حتی طرز گریز زدن او به‌مدح نیز بسیار شاعرانه و طبیعی است و از ابتذالی که درسخن گویندگان دوره‌های بعد، در این باب دیده‌می‌شود، به‌دور است.

اسناد مجازی و شاخه‌های‌آن که نوع شاعرانه و زیبای آن‌مسألهٔ شخصیت بخشیدن به‌اشیاء است در شعر او کمتر است و این امر نتیجهٔ کم توجهی اوست به اغراق و تصویرهای اغراق آمیز که در دوره‌های بعد زینت‌بخش‌عمدهٔ‌دیوان‌های‌شاعران است. تشخیص در شعراوبه‌صورت تفصیلی است و به‌صورت استعاره در شعر او دیده نمی‌شود.

در میان صور خیال او کمتر چیزی از عناصر غیر طبیعی وجود دارد، تأثیر علم را به‌هیچگونه در خیال او نمی‌توان جستجو کرد واگر مسألهٔ کور مادرزاد بودن او امری مسلم باشد، در تمام صور خیال او جای شك باقی می‌ماند که از ریشه‌های دیگری گرفته شده باشد زیرا اینگونه تصویرها که از طبیعت ارائه می‌دهد جز از رهگذر چشمی بینا که تجربهٔ حسی دارد، قابل قبول نیست مگر اینکه بگوییم اونیزمانند شاعران دوره‌های بعد اجزای خیال خود را از شعردیگران گرفته و فقط در ذهن خود آنها را با تخیل شاعرانهٔ خویش تغییر داده و از خیالهای دیگران خیالهای تازه‌ای ابداع کرده‌است. مانند تصویری که از خال و زلف با یکدیگر داده است:

زلف ترا جیم که کرد، آنکه او
خال ترا نقطهٔ‌آن جیم کرد (۴۳)

و این تصویر حاصل کوشش ذهنی است که از طرز نگارش خط عربی آگاهی دقیقی داشته. از این روی، یا باید بپذیریم کـه او کـور مادرزاد نبوده و در مدتی از عمر خود برخوردار از بینایی و تجربه‌های حسی مردمان بینا بوده و سپس کور شده است یا اینکه بگوییم او همهٔ این تصویرها را با توجه به‌اجزایی که خیال وی از شعر دیگران گرفته بوجود آورده است وخود هیچ تجربهٔحسی نداشته. بی‌گمان پذیرفتن‌شق اول آسانتر و معقول‌تر است، به‌خصوص نسبت به‌عصر رودکی که دورهٔ آغاز شعر فارسی به‌شمار می‌رود و این خصوصیت اگر دربارهٔ امثال امیر معزی گفته شود قابل قبول‌تر است تا رودکی که نوع خیال‌هاو تصویر-های او خود گواه‌اند براینکه وی تجربهٔحسی در امور بصری داشته است به‌خصوص‌توجهی‌که گاه‌گاه به‌رنگ‌ها دارد بویژه که به‌تصریح‌می‌گوید: پوپك دیدم به حوالی سرخس (۱۰) که دوبار هم فعل دیدن را پی در پی تکرار می‌کند.

با اینهمه مقایسهٔ شعر او ـ ازنظر توجه به‌رنگ‌ها بطور مشخص- با شاعران هم عصر او و اندکی پس از او مانندکسایی، نشان می‌دهدکه وی نسبت به‌رنگ‌ها چندان حساس نیست و در شعرهای اصیل او که در انتساب آنها به وی جای شکـی نیست در تصویرها عنصر رنگ چندان مورد نظر نبوده است.

از سوی دیگردقتی‌که معاصرانش و شاعران دورهٔ بعد درجزئیات تصویـر دارند در شعـر او دیده نمی‌شود و شکـل هندسی دقیق اشیاء و جزئیات رنگها نیز برای او اساس تداعی تصویر قرار نمی‌گیرد، اگر در شعرهای مسلم او دقت کنیم نوع‌تصاویر تصاویر کلی است و از این‌نظر شبههٔ کور مادرزاد بودن او تأیید مـی‌شود به‌خصـوص که در قدیمترین

منابع مربوط به‌حیات او، عنوان اکمه (= کور مادرزاد) آمده است.

با توجه به‌اینکه تصاویر شعری او، آنها که مسلم از آن اوست و در مآخذ قدیم آمده همه تصویرهایی‌است که اجزای آنها و صورتهای دیگرش در شعر شاعران تازی سابقه دارد و امکان آنکه پیش از وی در شعر فارسی زبانان دیگر هم آمده باشد، هست می‌توان نظر ابوحیان توحیدی را، درالهوامل‌والشوامل، پذیرفت که از رودکی پرسیدندرنگ چیست درپاسخ گفت: مثل شتر.[1]

استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، از مقایسه‌ای‌که میان او و بشار بن‌برد کرده‌اند به‌این نتیجه رسیده‌اند که کور بودن او هیچ تضادی با خلق این‌گونه تشبیهات ندارد همانگونه‌که‌بشار تشبیهات بسیاری‌آفریده و مسلم کور مادرزاد بوده است[2].

جای شگفتی است که در شعر بشار و تصاویر او عنصر رنگ نیز با وسعت عجیبی مطرح است و بعضی از محققان معاصر عرب این توجه او را به عنصر رنگ در تصاویر خود حاصل نوعی عقدهٔ روانی می‌دانند که وی چون رنگ را بطورطبیعی درك نکرده بوده است خواسته باخیال آن را جبران کند.

تفاوت دیگری که رودکی با بشار دارد این است که بشار مسألهٔ مفهوم نبودن مبصرات در نظرش، بطور دقیق، چیزی است‌که ازمطالعهٔ دیوان اوجای جای‌دانسته می‌شود وحتی‌همین عدم تشخص‌دقیق مبصرات در نظر او سبب شده است که بسیاری از اشیاء غیر مبصر را با موازین

---

۱) ابوحیان توحیدی، الهوامل والشوامل، چاپ احمد امین و سیداحمد صقر، قاهره، ۸۰.

۲) مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران، ۳۳۸ شمارهٔ مخصوص رودکی.

مبصرات بسنجد و از رهگذر این‌نوع حسامیزی‌ها تصاویر خاص در شعر عـرب ایجاد کند.

نجیب محمدالبهبیتی، در این باب می‌گوید: تجددی که بشاردر شعر عرب ایجاد کرده حاصل کور بودن اوست و او چون بینایی نداشت تشبیه تقریبی را جانشین تشبیهات دقیق کـرد و چیزهای محدود را به غیر محدود توضیح داد:

وَكأنَّ رَجْـعَ حَـديثِهـا
قِطَعُ الـرياضِ كُسِينَ زَهْرا
وكأنَّ تَحْـتَ لِسانِهـا
هاروت يَنْفِثُ فيه سِحرا
حَوراءُ إنْ نَظَـرَتْ إلَيـ
ـكَ سَقَتْكَ بالعَيْنَيْنِ خَمرًا

و این ناقد معاصرمی‌گوید: «درین‌شعربشار، صدای او با باغهایی که‌گل پوش‌اند چه نسبتی دارد؟ چندین تصور می‌توانی داشته باشی‌ولی هیچ کدام را بطور مسلم نمی‌توانی بپذیری زیرا یکی از دو رکن تشبیه چیزی است شنیدنی و دیگری چیزی است دیدنـی، و مقارنهٔ آنها برای کسی‌که هم می‌شنود وهم می‌بیند، با کسی‌که فقط می‌شنود برابرنیست. صورت، در نظر او امر موهوم است ولی سخن را می‌شنود و اینها ازهم دورند وباید برای فهم آنها ازوهم یاری بطلبیم[1]». بعدتوضیح می‌دهدکه بسیاری از موهومات اگر در نفس استقرار یابد می‌تواند رکن تشبیه‌قرار گیرد مثل «وَ مَسْنُونَةٌزَرَقٌ كأنيابِ أغوالِ»[2] با این تفاوت که این گـونه

۱) تاریخ الشعرالعربی حتی آخر القرن‌الثالث، الطبعةالثالثه، ۳۵۶.
۲) از تشبیهات معروف امرءالقیس است.

تصویر، عنصر سازنده‌اش، خاص| وَهْمِ گوینده نیست اما آن ـ که در شعر بشار است ـ خاص گوینده است. این ناقد معاصر که با اسلوب تصاویربشار وتجدد او، تقریباً نوعی مخالفت ضمنی دارد درپایان نقدی که از تصاویر شعری بشار کرده می‌گوید: من هیچ دلیلی برای اینهمه توجه برنگ درشعراو نمی‌بینم جز اینکه خواسته است بر بینایان سبقت گیرد[1] و این نویسنده حساسیزی را در تصاویر شعری گویندگان تازی در دورهٔ بعد از بشار حاصل این کوشش بشار می‌داند[2] و این سخن او نکتهٔ قابل توجهی است که بعضی از فلاسفهٔ قدیم هم به‌آن توجه کرده‌اند از جمله داستانی که ابوحیان توحیدی در الهوامل و الشوامل نقل می‌کند که یکی از طلاب حکمت از مردی کور مادرزاد پرسید: تو سپیدی را چگونه تصور می‌کنی؟ گفت: «شیرین است» و بعد ابوحیان توضیح می‌دهد که این مرد کور چون حس درك سپیدی را نداشته، آن را به‌حاسهٔ دیگری که خود واجد آن بوده عبور داده است.[3]

بهر حال در شعر رودکی اینگونه حساسیزی‌ها ویا افراط در توجه به رنگ مطلقاً دیده نمی‌شود.

---

۱) تاریخ الشعرالعربی، ۳۵۹.
۲) همان‌کتاب، ۳۶۰.
۳) الهوامل والشوامل، ۸۳ـ۸۰.

صور خیال در شعر دقیقی

پس ازرودکی و قبل ازفردوسی، دقیقی، هم از نظر پایگاه‌شعری و هم از نظرآثاری که از وی در دست هست مهمترین شاعر قرن‌چهارم به‌شمار می‌رود. در میان شعرهایی که از وی بجای مانده هـزار و چند بیت مثنوی است در بحـر متقارب، که گـزارش گـوشه‌ای از اساطیـر ایرانی است و چند صد بیت پراکندهٔ دیگر که از قطعه‌ها وقصیده‌های اوست.

در شعر او نوعـی گـرایش به‌غزل و تغزل دیده می‌شود که قدرت خیال او را هم در این نوع آثار بازمانده از وی باید جستجوکرد وگرنه در حماسهٔ باز مانده از او تخیل بسیار ضعیف است، یعنی در قیاس با شاهنامه، هم محور عمودی خیال وی ناچیز است و هم محور افقی آن. حوادثی که می‌تواند هر کـدام برای شاعـر انگیزهٔ یك رشته خیال‌های شاعرانه و هیجانهای‌هنری باشد برای اوبسیار ساده تلقی‌می‌شود وناگزیر

در سراسر گشتاسپنامهٔ او هیچ نشانی از قدرت تخیل و تداعی حال‌ها و لحظه‌های شاعرانه به‌چشم نمی‌خورد و در تصویرهای شعری نیز ناتوان است به‌این معنی که هیچکدام از صور خیال، که در میان شاعران عصر او رایج بوده از انوع استعاره و تشبیه گرفته تا اغراق در صفت ـ که ویژهٔ حماسه است ـ درشعر او رنگ روشن و درخشانی ندارد وبخصوص از نظر عنصر اغراق ـ که می‌تواند میدان هنر نمایی‌او در حماسه باشد ـ بسیار ضعیف است. نمونهٔ اغراق‌های او در گشتاسپنامه بدینگونه است که: سم اسب ایشان کند کوه پست[1] یا:

چو ایشان بپوشند زاهن قبای
بخورشید و ماه اندرآرند پای
چو بر گردن آرند رخشنده گرز
همی تابد از گرزشان فرو برز
چنان بر دوانند باره بر آب
که تاری شود چشمهٔ آفتاب[2]

و نوع‌اغراق‌های اوکمتر در جهتی است‌که‌جنبهٔ هنری نیرومندی داشته باشد. ولی در ابیات دیگری که در همین بحر متقارب از وی نقل کرده‌اند، نشانه‌های قدرت در اغراق شاعرانه گاه دیده می‌شود چنانکه در این بیت می‌خوانیم:

چو بینایی دیده بی رنج راه
رسیدی به‌هرجا که کردی نگاه[3]

---

۱) شاهنامهٔ فردوسی، چاپ مسکو، ج ۸۳/۶.
۲) شاهنامه، ج ۸۳/۶.
۳) لازار، اشعار پراکنده، ۱۷۲.

و پیداست که زیبایی این تعبیر بیش از آنکه برخاسته از جنبهٔ اغراقی آن باشد حاصل تشبیه و تصویری است که از رهگذر آن به‌وجود آمده است.

با در نظر گرفتن ضعفی که گشتاسپنامه، هم از نظر صور خیال شاعرانه (اغراق، تشبیه،استعاره و انواع هر کدام) دارد و با توجه به ضعف وی در ارائهٔ تصویرها، حتی در مفهوم وسیع تصویر که حوزه‌ای وسیع‌تر از انواع خیال دارد، به خصوص در سنجش با فردوسی، حماسهٔ او را حماسه‌ای بسیار ضعیف می‌بینیم که البته با توجه به‌روزگاراو و با توجه به‌اینکه مجموع آثار وی در دست نیست، داوری قطعی‌در مورد صور خیال شعری او، کاری است دشوار.

از سوی دیگر درشعرهای دیگری که در قالبهای غیر از مثنوی‌از او باقی مانده، صور خیال او نسبت به‌عصری که در آن زیسته بدیع و زیباست و جبران ضعفی را که در گشتاسپنامه وجود دارد می‌کند.

در غزلها و تغزلهای او تصویرهای زیبایی، هم از طبیعت و هم از انسان، وجود دارد که از روشنی و دلاویزی بسیار برخوردار است، تقریباً در سراسر شعرهای بازمانده از او نشانهٔ تصویرهایی که یك سوی خیال در آنها امری انتزاعی باشد، نمی‌توان یافت، در صورتی که در میان معاصران او نشانه‌های چنین کوششی کم و بیش دیده می‌شود.

تصویرهای این دسته از شعرهای او، بسیار زنده و پویاست، واز خصایص‌شعراین دوره به‌کمال برخوردار است، یعنی‌جنبهٔ حیات وجنبش زندگی در این تصویرها و صور خیال او به خوبی دیده می‌شود، همه جا طبیعت با انسان یا حیوان یا مفهومی،که اگر چند بیرون از این دوست

اما دارای زندگی و حیات است، سنجیده می‌شود، ابر، زمین را خلعت اردیبهشتی می‌بخشد و درخت بمانند حور بهشتی است، جهان بگونهٔ طاووس است، جایی نرم و جایی درشت آنگونه زیباست و زنده و پویا که گویی تصویر دوست را از می و مشك برصحرا نوشته‌اند[1] ومی‌بینیم که در این تصویر او چندین حس ازحواس آدمی لذت می‌برد، هم ذائقه وهم شامه و هم باصره وبهتر است از زبان خودش بشنویم:

بدان ماند که گویی از می‌ومشك
مثال دوست بـــر صحـرا نوشتی[2]

و چشمهٔ آب را کـه به‌طعم نوش گشته، در روشنایی و صفا به رنگ دیدهٔ آهوی دشتی مانند می‌کند که راستی دل‌انگیز و زیباست.

در غزل او آثار نوعی بداوت، هم از نظـر تصویرها و هم از نظر زبان شعری و حتی مسائل فنی دیده می‌شود:

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند
سپید روز به پاکی رخان تومانند
عقیق راچوبساینـدونیك‌سوده‌شود
کـه آبدار بـود بالبان تو ماند

و در قیاس انسان با طبیعت، اولین نمونه‌هایی است‌که تشبیه را معکوس کـرده و گاه به صـورت مشروط از همانندی اشیاء سخن گفته است.

---

۱) لازار، اشعار پراکنده، ۱۶۴.
۲) همان‌کتاب، همان صفحه.

در شعر او و تصاویر وی فرهنگ زردشتی و اساطیر ایران باستان نشانه‌های عمیقی دارد، که احتمال زردشتی بودن او را تقویت می‌کند از قبیل اینکه می‌گوید:

گـر چه تشتر را عطا باران بود
مرترا در وگهرباشدعطا (۱۴۲)[1]

یا:

تشتـر راد خـوانمت شـرك است
اوچوتوکی بود به‌گاه‌عطا(۱۴۵)

و اینگونه اشارت به‌اساطیر ایرانی قدیم در شعر معاصران او هم بندرت می‌توان یافت با اینهمه درقصیده‌ای که به‌نام او نقل شده بعضی تصویرهایی، که چندان هم زیبا و شاعرانه نیست، وجود دارد که نوعی تأثیرات فرهنگ اسلامی وحتی‌عقاید شیعی‌را درتصویرهای آن بایدجست از قبیل این تشبیهات:

چنان کـز چشم او ترسم نترسد
جهودخیبری ازتیغ حیدر(۱۵۲)

یا:

چنان بر من کند آن جور وبیداد
نکـــردند آل بـوسفیان بـه شبر
چنان چون من براو گریم‌نگرید
ابرشبیر زهرا روز محشر (۱۵۲)

---

۱) ابیاتی که از دقیقی نقل‌می‌شود ازکتاب اشعار پراکنده است و شمارهٔ کنارهٔ ابیات شمارهٔ صفحات آن کتاب است.

که احتمال می‌رود اینگونه ابیات را در دوره‌های بعد بر این قصیده افزوده باشند. مقایسهٔ تصویرهای این قصیده که مطلع آن چنین است:

پری چهره بتی عیار و دلبر
نگاری سروقد و ماه‌منظر (۱۵۱)

با ابیاتی که مسلم از اوست، جای تردید را در انتساب اینگونه شعرها به‌دقیقی باز می‌گذارد.

نشانه‌های شخصیت بخشیدن به‌اشیاء هم در شعر او کم است و این خصوصیت در شعر همهٔ معاصران او کمتر دیده می‌شود، اگر هم باشد در حد معتدلی است چنانکه در این بیت او می‌خوانیم:

مدیح تا به بر من رسید عریان بود
زفروزینت‌من‌بافت‌طیلسان‌وازار(۱۵۰)

نوع استعاره‌های او نیز از این دست است: آب توبهٔ خالص، زنگار معصیت، موج کریمی (= کرم) لباس جاه که از دولت تار دارد و از اقبال پود (۱۶۳/۱۶۰)

صورخیال در شعر کسایی

ازنظرصورخیال‌وانواع تصویر بویژه در زمینهٔ‌طبیعت، شعرکسایی بهترین شعری است که ازگویندگان قرن چهارم در دست داریم. جـای دریغ است که دیوان این شاعر از میان رفته و جـز چند قطعهٔ پراکنده شعری از او باقی نمانده است، اما درمیان همان شعرهای باقی‌مانده همه جا خصایص برجستهٔ شعرقرن‌چهارم‌رابه‌کاملترین وصفی مشاهده می‌کنیم تصاویر او همیشه با نوعی‌سایه‌روشن همراه است.

غلبهٔ دید مادی و توجه به‌عناصر حسی درهمهٔ تصاویر او، امری است که در نخستین مطالعهٔ شعروی، نظر خواننده را به‌خود جلب مـی‌کند وگذشته از اینها توجه خاص او به‌عنصر رنگ در صور خیال، یکی ازخصایص دیگر شعر اوست که حتی نسبت بـه‌معاصرانش برجستگی و امتیازی دارد. پیوندی که او میان اشیاء برقرار مـی‌کند، پیوندی است که زنجیرهٔ آن امری مادی و قابل لمس است و از میان وجوه مشترکی

که اشیاء مادی نسبت به‌یکدیگر دارند، رنگ را بیشتر مورد نظر دارد، نه‌شکل هندسی‌را البته توجه به‌رنگ، در ایجاد نسبت میان اشیاء، چیزی نیست که خاص او باشد زیرا محسوس‌ترین وجه شبه درمیان اشیاء گوناگون رنگ است، اما در اغلب تصاویر شعری یك عامل از عوامل تشبیه رنگ است و درکنارآن، بیشتر به‌هماهنگی هندسی‌اشیاء نظرهست ولی او بیش از همه به‌رنگ می‌نگرد:

جام کبود و سرخ نبید آر کاسمان
گویی‌که جام‌های کبود است‌پرنبید[1]

پیداست که توجه او فقط به‌کبودی آسمان است، نه به‌انحنایی که در افق دیده می‌شود زیرا درین صورت «جام‌های» کبود نمی‌گفت و فقط جام کبود می‌گفت. او«خوشه‌های رزسیاه» را به‌گونهٔ «شبه درزمرد» می‌بیند که فقط تضاد دو رنگ سیاه و سبز، در هر دو سوی این تشبیه، نظر او را جلب کرده است.

درشعر او، نشانه‌های‌نوعی توجه به‌تصاویری که یك سوی‌خیال، امری انتزاعی وتجریدی باشد کم‌وبیش وجود دارد، اما با اینهمه ساده و قابل ادراك درنخستین برخورد است:

بلب و چشم راحتی وبلا
برخ وزلف‌توبه‌ای وگناه[2]

یا:

---

۱) المعجم، شمس قیس‌رازی، ۳۵۰.
۲) لباب‌الالباب، ۲۷۳.

به‌جام اندرتو پنداری روان است
ولیکن گر روان دانـــی روانی[1]

گاهی با کمك گـرفتن از امور غیر مادی و منتزعی است که از هر امر محسوس ومادی دیگر قـــابل لمس‌تر و آشناترند، وقتی از جنازهٔ شخصی که مورد علاقهٔ او بوده و درگذشته، سخن می‌گوید، آن جنازه‌را در پیکر حادثه‌ای ارائه می‌دهد:

جنازهٔ تـو ندانم کـدام حادثه بـود
که‌دیده‌هاهمه‌مصقول‌کرد ورخ‌مجروح[2]

و اینگونه تصویرسازی در شعر فارسی بسیار کم نظیر دارد و بـر روی هم شاعری که خصایص شعر کسایی را ازنظر صور خیال بـــه‌کمال دارا باشد، حتی درعصر او نیز کم داریم.

تصویرهای شعر او همه تصویرهای باز وگسترده است که گـاه در خلال چند بیت ارائه شده و در سراسر شعرهای موجود به‌نام او جـز یکی دو استعارهٔ سادهٔ حسی استعاره‌ای نمی‌تـــوان یافت با اینکه در دورهٔ او گرایش به‌استعاره امری رایج بوده و همروزگار او منجیك، تمام‌کوشش خود راصرف‌آوردن استعاره‌های بدیع وتازه‌کرده است، بحدی که تذکره نویسان نیز به‌استعاره‌های بیش از حد او توجه کرده‌اند.

در شعر او، به‌تشخیص اشیاءکمترپرداخته شده و با اینکه‌شاعران طبیعت‌به‌این‌نوع‌صورخیال‌توجه‌بسیاردارند درشعراو، که ازبهترین‌شاعران

---

۱) همان‌کتاب، ۲۷۱.
۲) همان‌کتاب، ۲۷۲.

طبیعت است، این خصوصیت ظهوری ندارد.

تصویرهای او همه تشبیه است و تنها دریك نمونه غزل که از او برجای مانده، کوششی به‌سوی نوعی بیان استعاری دیده می‌شود، امـــا درحقیقت بازهم همان تشبیه است:

هرکجا بنگری دمد نرگس
هر کجا بگذری برآیدماه[1]

---

۱) همان‌کتاب، ۲۷۳.

صور خیال در شعر منجیك

منجیك ترمذی شاعر هجوسرای قرن چهارم که در نیمهٔ دوم این قرن می‌زیسته و شاید سالیانی از قرن پنجم را نیز درك کرده باشد، از باب نوعی خصوصیت در صورخیال نمایندهٔ نوعی تحول در شعر فارسی این عهد است. قرن‌چهارم، چنانکه باد کردیم، بیشتر دورهٔ تشبیه است، آنهم تشبیه‌های تفصیلی ودقیق و حسی، ولی، درهمین دوره نشانه‌های نوعی تازگی هم درانواع تشبیه و هم در انتخاب استعاره به‌جای تشبیه و در حقیقت کوتاه‌کردن بیان شعری، در شعر گویندگان به خصوص در اواخر این قرن دیده می‌شود وشعر منجیك، در همان چند قطعه‌ای که از وی باقی است، نمایندهٔ کامل این گرایش است.

در میان چند قطعه‌ای که از او باقی است، غلبهٔ تصویرهای استعاری را بر تشبیه به‌تمامی می‌توان دریافت و از این باب او را می‌توان نقطهٔ مقابل کسایی دانست. بی گمان شهرت دیوان او در قرن

پنجم که ناصرخسرو از آن سخن می‌گوید[1] به‌سبب همین طرز بیان خاص وتازگی اسلوب سخن سرایی اوبوده است. بدون تردید باید او را پیشوای سبکی بدانیم که ابوالفرج رونی و تا حدی مسعود سعد بدان روی آورده‌اند و انوری همین شیوهٔ ادای معانی و طرز آوردن استعاره‌ها را در دیوان ابوالفرج دیده است که ولوعی بس تمام بدان پیدا کرده و در عصر انوری جهت اصلی شعر و صور خیال شاعرانه همان جهت خاصی است که در قرن چهارم با منجیك آغاز شده بود.

استعاره‌های منجیك در عصر او تازگی بسیار داشته و حتی درقرن هفتم نیز توجه عده‌ای را به‌خود جلب کرده است و براستی که وی در عصر خویش چهرهٔ تازه‌ای است از نظر خیال شاعرانه. عوفی گوید: «از ساحران شاعران بود، شعری غریب والفاظی خوب و معانی بکر و عبارتی بلیغ و استعارتی نادر...[2]» و با اینکه اغلب توصیفهای عوفی در مورد شاعران چندان پایه‌ای واقعی ندارد، باید بپذیریم که در مورد او، نسبت به‌زمان و عصر خودش، نیك دریافته و درست توضیح داده، به خصوص تعبیر «شعری غریب» و «استعارتی نادر» که نمایندهٔ اسلوب شعری منجیك است.

در شعر او با استعاره‌هایی از این دست روبرو می‌شویم که با دوره‌های بعد تناسب بیشتری دارد تا با دورهٔ او: «آفتاب خواب» ازچشم عاشق زوال می‌یابد، آنگاه که «خیل ستارگان خیال» می‌تابند و او «جام ناله» را از «می داغ دوست» مالامال می‌کند و در پاسخ هزاردستان می‌گوید، قضابه «دست فراق»، «چراغ وصال» راکشته است و فغان و زاری

---

۱) سفرنامهٔ ناصرخسرو، ۸.
۲) لباب‌الالباب، ۲۵۲.

شاعر از زلفی است که دران «طراز ملاحت» بر «آستین جمال» نقش‌است و از آن چهره‌ای که «فهرست فتنه» است.

اینگونه استعاره‌ها، هم ازنظرکوتاه شدن فرم تصویر، و هم ازنظر قراردادن‌عناصرانتزاعی‌وتجریدی‌در کنارامورمادی وحسی‌ازتازگی بسیار برخورداراست‌وچنانکه‌می‌بینیم‌درتمام آنها یك سوی‌تصویرامری‌انتزاعی است. تناسبی‌که‌وی‌میان اجزای‌این‌گونه‌تصویرها رعایت‌کرده،جنبهٔ هنری قوی وزیبایی شاعرانهٔ خاصی داردکه دردورهٔ بعد ـ با همه گسترشی که اینگونه‌صورخیال درشعرشاعران‌دارد ـ درکمترشاعری مانندآن‌را می‌توان یافت: ممدوح با «دشنهٔ‌آزادگی»، «گلوی سؤال» را می‌برد و چون «ابر شجاعت» او ببارد «گـل آمـال» می‌شکفد و چنانکـه می‌بینیم، در همین استعاره‌ها وی از نوعی تشخیص اشیاء غفلت نکـرده و صحنهٔ جنگ را لحظه‌ای می‌داند که «اژدهای قتال فراخ گام برمی‌دارد».

در شعر اونوعی‌ازاغراق‌ها ـ که در دورهٔ بعد رواج‌کامل می‌یابد ـ نمونه‌هایی دارد، ولی اغراقی که اگر چه در جهت تصویری اشیاء نیست اما از نوعی زیبایی برخوردار است، چنانکه در این بیت می‌خوانیم:

به چابکـــی برباید، چنانکه نازارد
زپوست‌روی‌مبارز، به‌نوك‌پیکان‌خال[1]

با اینهمه تشبیهات تفصیلی، به سبك معاصـرانش نیز دارد و در این گونه شعر توانایی او را در نقش‌بندی صور خیال، در جامهٔ عناصـر مادی به‌خوبی احساس می‌کنیم:

---

۱) حواشی لباب‌الالباب، ۶۵۱.

نیکو گـل دو رنگـ را نگه کن
درست بـزیـــر عقیـق سـاده
یا عاشق و معشوق روز خلـوت
رخساره بـه رخساره بـر نهاده[1]

در شعر او، همانگـــونه که استعاره، بر روی هم جای تشبیه را گرفته، نشانهٔ کوششی‌ارجمند برای جانشین‌کردن نوعی از صفات بجای موصـوف قابل یادآوری‌است و این کار پس از او، تا دوره‌های متأخر کمتر مورد نظر شاعران بوده است از قبیل به‌کاربردن صفت «سبز»بجای معشوق:

گوگرد سرخ‌خواست زمن،سبزمن‌پریر[2]

که پیش از این، در بحث عنصر رنگ در صور خیال، پیرامون آن سخن گفتیم.

نباید فراموش کرد که وی، درکنایه، یکی از قوی‌ترین شاعران عصـر خویش و از تواناترین گـویندگان زبان پارسی است که در چند نمونهٔ موجود از شعر او، بلیغ‌ترین کنایات را می‌توان یافت و چنانکه پیش از این یاد کردیم، در حوزهٔ هجو، عنصر اصلی بیان، کنایه است که محور اصلی‌به‌شمار می‌رود واغراق در مرحلهٔ‌دوم قرار دارد. ونمونهٔ کنایه در شعر او یکی همان قطعهٔ:

گوگرد سرخ خواست زمن سبزمن پریر
و اسروز اگـر نیافتمـی روی زردمـی

---

۱) لباب‌الالباب، ۳۵۳.
۲) المعجم، ۳۷۶.

گفتم که نیک بود که گوگرد سرخ خواست
گرنان خواجه خواستی ازمن چه کردمی؟

و دیگری این قطعه:

ای خواجه! مرمرا به‌هجا قصد تونبود
جز طبع خویش را به‌تو برکردم آزمون
چون تیغ نیک کش به‌سگی آزمون کنند
وان سگ بود به‌قیمت آن تیغ رهنمون[1]

---

۱) ترجمان‌البلاغه، ۹۵.

صور خیال در شاهنامه

هیچ دانسته نیست که فردوسی در کارسرودن شاهنامه، وپرداختن به‌جوانب گوناگون این حماسهٔ‌بزرگ مشرق از رمزها و رازهای کارخود چه‌مایه‌آگاهی داشته و چه‌اندازه این خصایص شگفت‌آور کار او، ناآگاه وحاصل طبیعت شاعر وذوق متعالی او بوده است. آنچه مسلم است این است که شاعران قبل از وی وگویندگان پس ازاو، همه در بیشترزمینه‌های کار به‌رمزهای توفیق‌او دست نیافته‌اند و با اینکه همواره به‌باریك وَهْم کوشیده‌اند ارزش کارهاشان درجنب اثر عظیم اوخرد و اندك‌جلوه کرده است، با اینکه اشراف اوبرمجموع لحظه‌ها و حالت‌ها و روحیات قهرمانان‌چیزی است‌آشکارا ودیگران دربارهٔ‌آن به‌تفصیل سخن‌گفته‌اند، و باآنکه تسلط او برگروههای‌کلمات چیزی است‌که درنخستین‌برخورد با شاهنامه آشکارمی‌شود، بازهم باید درجستجوی رازهای دیگری باشیم که عامل این برجستگی وکمال است و هرگاه که شاهنامه را از یك زاویهٔ‌خاص‌نگرش، موردمطالعه قراردهیم به‌یکی‌از این نکته‌ها برخواهیم

خورد.

هنگامی که شاهنامه را از دیدگاه صورخیال وجنبهٔ تصویری شعر بررسی کنیم خواهیم دیدکه او دراین راه نیزبه‌رمزها ورازهایی پی‌برده که همگنان را ازآن‌آگاهی نبوده است وچون به‌سنجش‌کار او بـا دیگر سرایندگان این عصر ـ از این دیدگاه ـ بپردازیم، خواهیم دید کـه وی در یك‌یك انواع تصویر و صور خیال با شاعران دیگر تفاوتهایی داردکه مجموعهٔ این تفاوتها در تشخّصِ کار او مؤثر افتاده است و شاهنامه‌را حماسه‌ای بی‌مانند کرده است.

نخستین نکته‌ای که درباب تصویرهای شاهنامه بایـد یادآوری کرد این است که او بـرخلاف همروزگارانش ـ که تصویـر را بخاطر تصویر در شعر مـی‌آورده‌اند ـ می‌کوشد که تصویر را وسیله‌ای قرار دهـد برای القاء حالتها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی، آنگونه که در متن واقعه جریان دارد، از این روی مسألهٔ تزاحم تصویرها ـ که درشعر این دوره از بیماریهای عمومی شعر است ـ در شاهنامه به‌هیچ روی دیـده نمی‌شود و هم این توجه به‌ارزش القائـی تصویرهاست که سبب‌شده است مجموعهٔ بیشماری از زیباترین‌تصویرهای شعر این دوره ـ که در شاهنامه است ـ به‌علت‌پراکندگی درسراسرکتاب، هیچ تجلی جـداگانه و بیرون از ترکیبی نداشته باشد و ایـن نکته بـه هنگامی آشکار می‌شود کـه ما شاهنامه را یك بار، از این دیدگـاه در مطالعه گیریم تا دریابیم که چه دریای پهناوری است.

در سراسر شاهنامه وصفهای تشبیهی یا استعاری ـ کـه سخن را دراز دامن کند ـ به‌دشواری می‌توان یافت یعنی از آن دست وصفهاکه

در آثار مشابه‌شاهنامه به‌وفور دیده می‌شود درشاهنامه به‌دشواری‌مشاهده می‌شود زیراهریك از تصاویر طبیعت‌یا لحظه‌های حیات،چنان درترکیب عمومی شعر حل می‌شود که خواننده وجود انفرادی آن را در نمی‌یابد. در طول حوادث این حماسه، بارها خورشید طلوع وغروب می‌کند و با اینکه او مجال هرگونه دراز سخنی واطناب در این زمینه‌را دارد، ازحد نیازمندی مقام هیچ‌گاه‌تجاوز نمی‌کند واغلب با ترسیم یك خط، ترکیب عمومی شعر را از هنجار پسندیده‌ای کـه دارد، بیرون نمی‌آورد، هیچ شب و صبحی چه درآغاز یك حادثه وچه در خلال آن از دوبیت تجاوز نمی‌کند و بیشترین نمونه‌های تصویر صبح یا سپیده یا شب، در سراسر کتاب از این‌گونه است:

بدانگه‌که‌دریای‌یاقوت‌زرد
زند موج برکشور لاجورد (۱۴۱/۴)[1]

یا:

چوخورشیدتابنده‌بنمود تاج
بگسترد کافور برتخت عاج (۱۴۴/۴)

یا:

چوشدروی‌گیتی‌زخورشیدزرد
بخم اندر آمد شب لاژورد (۱۱۸/۴)

و از حد همین ترسیم کـوتاه، تجاوز نمی‌کند ومثل بسیاری از گویندگان بـرجستهٔ زبان فارسی کـه در چنین مجالهایی هر تشبیه و

---

۱) تمام ارجاعات به شاهنامهٔ فردوسی، چاپ مسکو است، تا جلد هفتم و از ج ۷ به‌بعد چاپ ژول مول.

استعاره‌ای به‌ذهنشان می‌رسد در شعر می‌گنجانند نیست و از رمزتناسب تصویرها با موضوع آگاهی دقیقی دارد که یکی از جلوه‌های این‌آگاهی همین رعایت حد القالی تصویرهاست و این آگاهی او در یك خصوصیت دیگر تصویرهای اوآشکارترجلوه می‌کند وآن رنگ حماسی‌تصویرهاست وچنانکه خواهیم‌دیدطلوعها وغروب‌هاولحظه‌های زندگی‌وعناصرطبیعت نیز در شعر او از دیدگاهی کاملا حماسی تصویر شده‌اند: خورشید تابنده تاج خود را می‌نماید (۴۴/۴) و سپیده از خم‌کمان می‌دمد (۱۲۰/۴) و خورشید از نشیب سنان می‌زند (۱۲۲/۴) و تیغ از میان برمی‌کشد (۱۲/۴) و ازگردون درفش می‌زند ودم شب از خنجرش بنفش می‌گردد (۷۵/۴) و از چرخ بلند،کمندرخشان می‌افکند (۱۷۶/۲) وگاه خورشید برسان زرین سپر، سر از چرخ گردنده بیرون می‌آورد (۹۹/۳) ویا:

پدید آمدآن خنجر تابناك
بکرداریاقوت شدروی‌خاك (۴۵۸/۴)

و افعالی‌که به‌او نسبت می‌دهد بیش وکم حماسی و از سردلیری است:

چو خورشیدبا رنگ دیبای زرد
ستم‌کرد بر تودهٔ لاژورد (۲۶۴/۴)

و به‌صورت تفصیلی‌تر:

چو از کوه بفروخت گیتی فروز
دو زلف شب تیره بگرفت روز

از آن چـادر قیر بیرون کشید
بدندان لب ماه در خون کشید(۱۸۸/۴)

و رنگ حماسی دراغلب تصاویر او محسوس است در صورتی که نظامی صبح میدان جنگ را با چنین تصویری ارائه می‌دهد:

دگر روز کاین ساقی صبح خیز
زمی‌کرد بـر خـاك یاقوت ریـز
دو لشکر چو دریای آتش دمان
گشادند بـاز از کمینها کمـان[1]

مجموعهٔ تناسبهای تصویری را درشعر فردوسی، گاه در یك بیت بخوبی مـی‌توان ملاحظه کـرد مثلا آنجا کـه بتناسب حـادثه، چنین تصویری‌ارائه می‌دهد:

چو زرین سپر برگرفت آفتاب
سرجنگجویان برآمد ز خواب(۳۶۷/۶)

و در تصاویر شب نیز می‌خوانیم:

چو خورشید تابنده شد ناپدید
شب تیره بر چرخ لشکر کشید(۶۱/۴)

و از آنجا که شب بیشتر زمینهٔ آرامش دارد و روز محل تصویر حادثه‌هاست رنگ رزمی تصویرهای شب درشاهنامه بهاندازهٔ تصویرهای

---

۱) هفت پیکر، نظامی، ۱۱۰۵.

روز نیست و دقت در این مسأله، در شاهنامه، نشان می‌دهد که او چه مایه تناسب حالات و حوادث را با تصاویر هرکدام در نظر داشته وگاه برای اینکه انتظار ودرازی زمان را بیشتر نشان دهد، تصویر را طولانی می‌کند مانندآنجا که منیژه درانتظار است که شب فرا رسد و آتشی بر افروزدتا رستم بر سر چاه بیژن برود:

به خورشید بر چشم وهیزم به‌بر
که تاکی برآرد شب از کوه سر
چو خورشید از چشم شد ناپدید
شب تیره بر کوه دامن کشید
بدانگه که آرام گیرد جهان
شود آشکارای گیتی نهان
که لشکرکشد تیره‌شب پیش‌روز
بگردد سر هور گیتی فروز
منیژه سبك آتشی بر فروخت
که چشم شب قیرگون رابسوخت (۷۰/۵)

و قید «سبك» در بیت اخیرعکس‌العمل‌آن درازی زمان در تصویر قبلی است و با توجه به‌همین خصوصیت شعر اوست که تصویرهایی از نوع:

تبرزین بخون یلان گشت غرق
چو تاج خروسان جنگی بفرق

را اگر چه به‌نام اوشهرت یافته نمی‌توانیم از او بدانیم و اگردر

مصراعی بگوید: یکی لشکر آراسته چون عروس، که تشبیهی است غیر حماسی درمصراع‌دیگراین تصویر را بدینگونه تکمیل‌می‌کند که: بشیران جنگی و آوای کوس (۱۱۹/۱)

نکتهٔ دیگری که هم در باب آگاهی او از هماهنگی تصویر با موضوع باید یادآوری‌کرد، هوشیاری عجیب اوست‌در شناخت نقشهای مختلفی که هر یك از انواع صور خیال در شعر دارند. او نیك می‌داند که جای تشبیه کجاست و جای استعاره کجا و جای دیگر انواع تصویر در کجاست از این روی در وصفهای غنایی او استعاره ـ که مناسبترین نوع تصویر است ـ بیشتر به‌چشم می‌خورد و در وصف زن یا زیباییهای لطیف است که می‌خوانیم:

چو رخساره بنمود مهراب را
زخوشاب بگشود عناب را (۱۸۷/۲)

یا:

دوگل را بدو نرگس خوابدار
همی شست تا شد گلان آبدار (۱۸۴/۱)

یا:

فرو برد سروِ سهی را بخم
به نرگس گل سرخ را دادنم (۱۸۷/۱)

یا:

فرنگیس بگرفت گیسو بدست
گل ارغوان را بفندق بخست
پرازخون شدآن بند مشکبوی
پر ازآب چشم و پرازگردروی

همی اشك بارید بر کـوه سیم
دو لاله،زخوشاب‌شد،به‌دونیم (۱۳۹/۳)

و مجموعهٔ استعاره‌های او درزمینه‌های غیر حماسی شاهنامه‌است به‌حدی‌که دراینهمه وصف جنگ و میدان‌که دارد یك استعاره نمی‌توان یافت وسود جستن او ازتشبیه نیز در جریان هادی کارها و لحظه‌هاست، طلوع یا غروب یا ابر و بادآنگاه‌که در جریان عادی داستان قراردارند. و اگر در اوج حادثه، از تشبیه کمك بگیرد بگونه‌ای است که تشبیه‌در مرکز تصویر است‌وبه‌منزلهٔ هستهٔ آن ولی گسترش آن در زمینهٔ اسناد مجازی است:

درفشیدن تیـغ الماسگـون
بکـردار آتش، بگـرد انـدرون
توگفتی‌زمین‌روی‌زنگی شده‌ست
ستاره دل پیـل جنگـی شده‌ست (۹۴/۴)

و یا:

همه کـوه پرخون گودرزیان
به‌زنار خـونین ببسته میان (۱۲۱/۴)

و با تصویرهای تشبیهی نشان داده می‌شود ولی‌آنگاه که‌حرکت اصلی شعر آغاز می‌شود او با آگاهی عجیبی تصویرهای تشبیهی را رها می‌کند و از نوعی خاص‌که آن را بر روی هم باید اغراق شاعرانه‌خواند کمك می‌گیرد. البته پس از این، در باب صور گوناگون اغراق وارزش هنری آن سخن خواهیم گفت و چنانکه پیش از این نیز یادآورشده‌ایم،

نشان خواهیم داد که در حماسه اغراق شاعرانه جای همهٔ انواع تصویر را می‌گیرد زیرا تشبیه و استعاره حادثه را محدود و کوچك می‌نمایند.

فردوسی، با شم بلاغی‌خاصی که داشته این‌نکته رابه‌خوبی‌دریافته ولی دیگر حماسه‌سرایان اغلب متوجه آن نشده‌اند و با لبریزکردن شعر خود از تشبیه و استعاره زمینهٔحماسی را ازآن گرفته‌اند و بهترین شاهد این‌کار دوحماسه‌سرای بزرگ بعد از فردوسی یعنی اسدی و نظامی‌است که در باب اسدی در پایان این دوره بحث خواهیم کرد و یکی از علل شکست او را در سرودن حماسه، همین توجه به‌تشبیه واستعاره و ضعف جنبه‌های دیگر تصویر در شعر او خواهیم یافت.

آنها که از شعر توقع استعاره و تشبیه دارند، یعنی حوزهٔتصویر را محدود در این دوگونهٔ رایج تصویر می‌دانند، اغلب در باب شاهنامه اشتباه می‌کنند ومی‌گویند شاهنامه نظمی‌است استادانه، ولی‌آثارنظامی شعر است. اگر به‌علت اصلی این عقیدهٔ ایشان بنگریم خواهیم دید که این داوری ایشان برخاسته از نظر گاه محدود آنان در زمینهٔ تصویرهای شعری است، ولی مگر جوهر شعری، تأثیر و بگفتهٔارسطو تخییل‌نیست، در این‌صورت، در حماسه،چه چیز از اغراق شاعرانه خیال‌انگیزتر تواند بود، آیا تصویری ازینگونه که در این ابیات می‌خوانیم:

سپاهی که خورشید شد ناپدید
چو گرد سیاه از میان بردمید
نه دریا پدیدو نه هامون‌نه‌کوه
زمین آمد از پای اسبان ستوه (۱۱۷/۲)

و زمینهٔ تخییلی آن تا مرز حیرت گسترده است، می‌تواند از رهگذر تصویرهای استعاری و یا تشبیهی ترسیم شود؟ آنچه را فردوسی دریك مصراع ازرهگذراسناد مجازی ـ به‌معنی مصطلح ما در این کتاب ـ ارائه می‌دهد آیا می‌توان با هزار تشبیه و استعاره عرضه داشت:

به‌مرگ سیاوش سیه پوشد آب
کند زار نفرین بر افراسیاب (۱۵۰/۳)

و یا:

که زیبد کزین غم بنالد پلنگ
ز دریا خروشان بر آید نهنگ
و گر مرغ یا ماهیان اندر آب
بخوانند نفرین به افراسیاب (۳۸/۴)

شاهنامه از نظر تنوع حوزهٔ تصویر، در میان دفاتر شعر فارسی، یکی از شاهکارهای خیال شاعرانهٔ سرایندگان زبان پارسی است و صور خیال فردوسی محدود در شکلهای رایج تصویر ـ که استعاره و تشبیه است ـ نیست.

در شاهنامه وسیع‌ترین صورت خیال، اغراق شاعرانه است اغراق شاعرانه در شاهنامه دارای خصایصی است که با دیگر نمونه‌های مشابه آن در شعراین روزگار واعصار بعد نیز قابل قیاس نیست. در اغراقهای او قبل از هر چیز مسألهٔ تخییل را به‌قوی‌ترین وجهی می‌توان مشاهده کرد و از این روی جنبهٔ هنری‌آن امری‌است‌محسوس. برخلاف بسیاری از اغراقهای معاصران او و یا گویندگان دوره‌های بعد، که فقط نوعی ادعاست و این خصوصیت در اغراق شرط اصلی است و گرنه اغراق غیر

هنری، کار هر دروغ‌گویی است و اغلب شاعران، مرز میان گونه‌های مختلف اغراق را در نیافته‌اند و هر گونه ادعای دروغین را از مقولهٔ اغراق، شمرده‌اند و از همین‌جاست که بسیاری از ناقدان اغراق را، از میان صور خیال شاعرانه، نپسندیده‌اند ولی بعضی دیگر ـ چنانکه در فصول پیشین دیدیم ـ آن را بهترین نوع تصاویر شعری دانسته‌اند. اغراقهای شاهنامه ازآنجاکه بر مدار نوعی اسناد مجازی است، دارای تنوع بسیاری است و مطالعهٔ صور اغراق در شعر فردوسی نشان می‌دهد که حوزهٔ امکانات و تنوع زمینهٔ تصویری در اسناد مجازی بیش از همهٔ انواع تشبیه واستعاره‌است زیرا جدول‌امکان ترکیب واسلوب‌ساختمانی استعاره و تشبیه در حد معینی به‌پایان می‌رسد ولی در اسناد مجازی‌این کار حد و حصری ندارد و از همین نظر است که قدما فقط با ذکر همین اصطلاح، داخل جزئیات آن نشده‌اند و به بررسی حدود آن نپرداخته‌اند و بر اثر دید محدودی که درین زمینه داشته‌اند منطقهٔ معنوی اسناد مجازی را در حدود همان امثلهٔ رایج در کتب بلاغت تعیین کرده‌اند در صورتی که فراخنای دامنهٔ‌اسناد مجازی چندان هست که حدی برای‌آن نمی‌توان تصور کرد و یکی ازبهترین‌گواهان این دعوی شاهنامهٔ فردوسی و تصاویر مجازی آنست که ازحد وحصربیرون است وهرکدام ازتصاویر رزمی شاهنامه را که بررسی کنیم، هستهٔ اصلی آن نوعی اسناد مجازی است که بیش‌وکم با نوعی تشبیه ممکن است ترکیب شده باشد ولی‌در حقیقت تشبیه نیست حتی ابیاتی از نوع:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب (۲۵۷/۵)

که به‌ظاهر تشبیه می‌نماید، عمل آن نوعی اسناد مجازی است‌و

دمیدن حرکت و حیات انسانی است در «کوه آهن» که به‌مرحلهٔ درک و شناخت برسد.

بسیاری از گویندگان‌زبان فارسی، عنصر اغراق را در شعر به‌کار گرفته‌اند اما جهت دید آنان متوجه جزئیات وریزه‌کاریهای تصویربوده ازین روی حاصل‌تصاویر ایشان چیزی است گاه زیبا اما کوچك و اندك تأثیر، بر خلاف شاهنامه که در همهٔ تصاویر آن، اجزای سازندهٔ تصویر وسیع‌ترین عناصر هستی است: کوه است و دشت، ابر و دریا و خورشید و ماه و اسنادهای مجازی برخاسته از تصاویر او، به‌این‌گونه پدیده‌های عظیم هستی باز می‌گردد:

به تنها یکی گور بریان کنی
هوا را به شمشیر گریان کنی
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب
نیارد به نخجیر کردن شتاب
نشان کمند تو دارد هژبر
زبیم سنان تو خون بارد ابر (۱۷۵/۲)

وحرکت وجنبشی که دراینگونه‌تصاویرواسنادهای‌مجازی اووجود دارد به‌هیچ روی قابل قیاس با تصاویر تشبیهی یا استعاری رایج درشعر دیگران نیست و بدینگونه است که میدانهای نبرد او، پرجوش‌ترین صحنه‌های جنگ در حماسه‌های ایران و جهان بشمار می‌رود و قدرت القائی تصاویر او بحدی است که وسیع‌ترین حوزه‌های هستی و آفاق وجود را پر می‌کند: خروش دلیران او بحدی است که گفتی بدرد همی چرخ ماه (۲۹۰/۵) و از سپاهی سخن می‌گوید: کز آتش بدخنجر ببردند

رنگ (۱۰۲/۵) و میدان را چنان آراسته می‌سازد که رزم آرزو کـرد خورشید و ماه (۱۰۳/۵) و نعـره‌اش چنان است که: بتوفید ز آواز او کوه و دشت (۱۱۸/۲) و خوراز گـرداسبان پر اندیشه گشت (۱۲۷/۲) دلیری که:

فرود آرد از ابـر پـران عقاب
نتابد بـه تندی بـر او آفتاب (۱۷۷/۲)

و بیابانی که:

نیارد گذشتن به سـر برعقاب
ستاره نبیند زمینش بخـواب (۹۶/۲)

و سیاهی و سکوتی که:

تو خورشید گفتی به‌آب‌اندرست
سپهر و ستاره بخـواب اندرست (۱۲۳/۴)

و لشکری که:

تو گفتی سپهر و زمان و زمین
بپوشد همـــی چـادر آهنیـن
ز هـّرای اسبان و آوای کوس
همی آسمان بر زمین داد بوس (۱۳۳/۴)

به نیروی اسناد مجازی تصویـر می‌کند چندان وسیع است کـه عناصر سازندهٔ آن همه جا ابـر است و آفتاب و دریا و سپهر و ستاره و

زمان و زمین و اوهیچ‌گاه، در اغراقها، جهت دید خودرامتوجه‌جزئیات و ریزه‌کاریهای کوچك نمی‌کند و همیشه از مظاهر عظمت و بیکرانگی‌و ابدیت کمك می‌گیرد و این خود یکی از علل اصلی توفیق او درسرودن حماسهٔ شاهنامه است و هیچ‌گاه از عناصر انتزاعی و مجرد در اجزای تصویری شعر او نشانی نیست و این رنگ مادی تصاویر او چه بصورت اغراق و چه در تشبیهات و استعاره‌ها، از مؤثرترین نکته‌ها در تشخص کار اوست.

در سراسر شاهنامه یك تشبیه که از عناصر تجریدی ترکیب شده باشد دیده نمی‌شود. عناصر تشبیه و استعاره ـ و برروی هم همهٔ تصاویر او ـ عناصری است مادی و در حوزهٔ ملموسات و این مادی بودن دید او یکی از مهمترین رمزهایی است که بیان حماسی او را تا این حد ملموس وحسی کرده است زیرا در حماسه، چنانکه‌جای دیگر نیز یادآور شده‌ایم، به‌علت فضای خاص‌اساطیری، نفس حوادث‌دارای نوعی غرابت و پیچیدگی هست و اگر سراینده بخواهد با تصاویری که درك آنهاخود نیازمند تأمل است؛ به‌ترسیم حماسه بپردازد از صراحت و روشنی بیان او کاسته خواهد شد و ذهن خواننده بجای اینکه به‌عمق حادثه و مرکز متوجه شود در پیچ‌وخمهای تصاویر انتزاعی‌گم وگیج خواهد شد ویکی از علل بی‌ارجی حماسه‌های عصر تیموری همین کوشش‌سرایندگان آنسا در پرداختن به‌تصاویرانتزاعی است. نکتهٔ دیگر اینکه در حماسه، حیات و حرکت رکن اصلی تصویرهاست، و چنانکه دیدیم برای نشان دادن حرکت، هیچ‌چیز از عناصر مادی سزاواتر نیست، اما در نگرش به‌این عناصر مادی، ذهن اوهمیشه متوجه نتیجه وحاصل‌کاراست نه به‌مقدمات و وضع وجودی اشیاء:

سپاه اندر آمد همی فوج فوج
برآنسان‌که برخیزد از بادموج
در ودشت گفتی همه‌خون‌شده‌ست
خوراز چرخ گردنده بیرون‌شده‌است (۱۰۲/۵)

فردوسی جز یکی‌دومورد که در زمینه‌های غنایی از دو سه‌تشبیه تجریدی یاری گرفته، هیچ‌جای دیگر از مفاهیم انتزاعی برای خلق تصویرها، یاری نطلبیده است و آن چند مورد ـ که در سراسر شاهنامه از شمارهٔ انگشتان یك دست تجاوز نمی‌کنند ـ بدینگونه است: نخست دربارهٔ مادر سهراب است که می‌گوید: روانش خرد بود و تن جان پاك (۱۷۴/۲) و این تشبیه انتزاعی برای نشان دادن لطف اندام آن زن بسیار مناسب است و در حوزهٔ تصویرهای غنایی این دوره تشخصی‌دارد یا در مورد زنی زیبا، جای دیگر گفته است: دهانش به‌تنگی دل‌مستمند (۱۶۵/۱) و اگر بیتی ازین دست بخوانیم که:

به آب اندرون تن برآورد ویال
چنان چون شب تیره تار خیال

قابل اطمینان نیست[1] و «تشبیهات خیالی» نیز در شاهنامه بسیار اندك است با اینکه فضای حماسه است و سروکارش با خوارق عادات، فردوسی هیچ‌گاه از مفاهیم موهوم و خیالی در عناصر تصویری شعرش یاری نمی‌طلبد و بدشواری می‌توان تشبیهاتی از این نوع در شاهنامه

۱) این بیت در چاپ ژول‌مول ج۴۹/۱ آمده و درچاپ مسکو ج ۶۷/۱ در حاشیه است فقط دریك نسخه روایت شده است و طبعاً در اصالت آن جای تردید هست.

یافت که: جدا شد از او کودکی چون پری (۱۰/۳) یا: ترا بخت چون روی اهریمن است (۱۴۰/۴) و یا سخن از تازی اسبان همچون پری (۲۸/ج۱/مول) بمیان آورد و اگر بگوید:

ز بس باغ و ایوان و آب روان
بر آمیخت گفتی خرد با روان (۱۱۶/۳)

این دو مفهوم مجرد را چنان با فعل «آمیختن» مادی و محسوس می‌کند که جنبهٔ انتزاعی تصویر فراموش می‌شود و از این مقوله است: خرد تار کرد و روان پودکرد (۱۲۵/۳) و تا این حد بیان او مادی است با اینکه در عصر وی توجه به‌عناصر انتزاعی در تصویر، امری رایج‌بوده و نمونه‌های بسیاری از تشبیهات انتزاعی و خیالی در آن دوره وجود دارد.

همین جنبهٔ مادی دید و تصاویر اوست که سبب شده است او همیشه معانی انتزاعی ومفاهیم مجرد را نیزدرجامهٔ اشیاء مادی محسوس و ملموس کند و بدینگونه است که در شاهنامه: راز برهنه می‌شود (۳۰۲/۵) می‌گوید: تو بر راه من بر، ستیزه مریز (۲۴۲/۶) و رخسارهٔ آشتی را شستشو می‌دهد (۳۰۴/۶) همچنانکه به‌آب خرد جان و چهرش را (۴۰۲/۶) و یا: هنرها بشست از دل، آهو گرفت (۹۹/۵) و یا دراین بیت:

یکی بانگ برزدبه‌گیواز نخست
پس‌آنگاه شرم از دو دیده‌بشست (۱۶۹/۲)

و می‌گوید:

ایا دانشی مرد بسیار هوش
همه چـادر آزمندی مپوش (۳۵/۲)

و در بیان او همه‌چیز مادی است و اندوه نیز به‌مشت می‌آید:

دلیـران به دشمن نمودند پشت
از آن کارزار اَندُه آمد به مشت (۹۵/۴)

و چه بسیار مفاهیم مجرد که در بیان او مادی می‌شود: روان را بدخون دل‌آهار داد (۲۷۰/۴) و ز باغ جهان برگ اَندُه مبوی(۱۶۹/۳) وپراکنده شد تخم پرخاش‌ورُست (۱۷۶/۲) و بدل‌بر، همی آرزوبشکنیم (۳۱/۴) و برهنه شود بی‌گمان رازشان (۱۶۸/۴) و:

بر او تاختن کـرد ناگاه مرگ
بسر بر نهادش یکی تیره تـرك (ج۱/۱۰مول)

و این کوشش او نوعی بدویت و سادگـی به‌بیان او می‌دهد که لازمهٔ اسلوب حماسی و قوت تصویرهاست و این خصوصیت در جهانـی تصاویر ایلیاد هم را بدیاد می‌آورد، اگر چه تصاویر همـر اغلب جنبهٔ ترکیبی دارد و با همهٔ مادی بودن از نوعی پیچیدگی رهایی ندارد واین نکته را هم در اینجا باید افزود که فردوسی با اینکه در عصر تشبیهات مرکب وتفصیلی زیسته تصاویرش کوتاه‌تر از معاصران اوست وبی‌گمان قالب شعر و وزن تند شاهنامه یکی از عواملـی است که تصاویـر او را فشرده‌تر کرده است و دیگر اینکه او به‌تشبیه ـ که رکن اصلی تصاویر تفصیلی است ـ آن مایه دلبستگی که معاصرانش دارند، نشان نمی‌دهد

زیرا برخلاف معاصرانش که تصویررا بخاطر تصویرارائه می‌دهنداومتوجه جنبهٔ القائی‌تصویرها است با اینهمه نمونه‌هایی از این دست درشاهنامه می‌توان یافت:

درخشیدن تیغهای بنفش
از آن سایهٔ کاویانی درفش
توگفتی که اندرشب‌تیره‌چهر
ستاره همی بر فشاند سپهر (۱۰۲/۵)

که یادآور یکی از تشبیهات معروف بشاربن برد است و در فصل خاصی از آن سخن گفته‌ایم.

عناصر تصوبری شاهنامه، همه ازطبیعت‌گرفته شده و هیچ نشانی از چیزهای قراردادی از قبیل علوم وفلسفه درآن نیست و از تشبیهات حروفی که رایج‌ترین تشبیهات عصر اوست در شعرش خبری نیست و او گویا با ذهن باز و اشراف کامل خویش دریافته بوده است که توجه به امور قراردادی ـ که حالت ثابت و پایداری ندارند ـ ارزش و دوام تصویرها را از میان می‌برد و نمی‌توان گفت که به‌خاطر نوعی مخالف‌با خط عربی است که ازاینگونه تشبیهات روی گردانده زیرا او به‌هیچ یك از امورقراردادی روزگارخود، بعنوان عنصر تصویر، توجه نکرده است.

رنگ ویژهٔ ایرانی تصویرهای او، یکی دیگراز خصایص‌صورخیال وی به‌شمار می‌رود و در این عصر که بیش و کم نفوذ فرهنگ اسلامی‌و سامی را در تصاویر اغلب شاعران می‌بینیم او هیچ تأثری ازفرهنگ‌عربی و اسلامی ندارد و در سراسر شاهنامه یك تشبیه یا استعاره که زمینه‌ای غیر ایرانی داشته باشد وجود ندارد مگر چند مورد بسیار اندك از قبیل:

سنانم بدرددل کوه‌قاف (۲۴۱/۳) یا: به‌چهره بسان بت آزری (۱۰/۳) که در مورد تشبیه اول‌باید توجه داشت که عقیدهٔ به‌کوه قاف یك عقیدهٔ ایرانی قدیم است که داخل فرهنگ و اساطیر اسلامی شده است[۱]. بهر حال درمجموع هیچگونه رنگ اسلامی در تصاویر او وجود ندارد و این یکی از دقایق کار اوست‌که تناسب تصویر را با موضوع از این دیدگاه نیز سنجیده و در نظر گرفته و از همین جا می‌توان به یقین گفت که یوسف وزلیخای منسوب به‌فردوسی از او نیست، گذشته از دلایلی که محققان‌معاصر در این باب اظهار کرده‌اند، چراکه در این منظومه‌گذشته از اینکه هیچ یك از صور خیال شعری با شاهنامه قابل قیاس‌نیست،این مسألهٔ عدم تناسب تصویرها با موضوع و نوع وصف‌ها خود یکی‌دیگر از نکاتی است که انتساب آنرا به‌فردوسی نفی می‌کند و در این منظومه ابیاتی از این دست بسیار می‌توان یافت که در بارهٔ یوسف می‌گوید:
کیانی کمر بر میانش ببست[۲].

سنجش دیگر خصایص تصویری آن منظومه، با صور خیال در شاهنامه، از وجوه دیگر نیز چنین انتسابی‌را ردمی‌کند. تعبیراتی ازنوع «نخ برکشیدن روز» را در این بیت:

بترسم که چون روز نخ بر کشد
چو ایشان مرا سوی دوزخ کشد (۳۹۶/۵)

به دشواری می‌توان گرفته از قرآن دانست آنجا که می‌خوانیم:

---

۱) رجوع شود به دایرةالمعارف اسلام، قاف، و نیز رك: الهدء والتاریخ ۱۴۰/۳ که گوید: البرز همان‌کوه قاف است.
۲) یوسف و زلیخا، چاپ سنگی تهران، ۲۳.

حتی یَتَبَیَّنَ لَکُمُ الخَیْطُ الابیضُ من الخَیْطِ الأَسوَد[1] و یا اینکه پرگستردن را در این بیت:

بیامد تهمتن بگسترد بر
بخواهش برشاه خورشیدفر (۵۸/۵)

متأثر از واخْفِضْ لَهُما جَناحَ الذُلِّ مِنَ الرَحْمَةِ[2] بدانیم[3] و اگر هم متأثر از قرآن باشد هیچ رنگ آشکاری ندارد.

در حاشیهٔ مسألهٔ تناسب تصویرها با موضوعات، نکتهٔ دیگری که باید یادآوری شود کشش و نیرویی است که در محور عمودی خیال فردوسی در سراسرشاهنامه وجود دارد و این نکته‌ای است که درسنجش با منظومه‌های مشابه به‌خوبی آشکار است و شاهنامه نه تنها برشعرهای رایج روزگار خود ودوره‌های بعد،ازنظر محور عمودی، برتری داردبلکه با هیچ کدام قابل سنجش نیست زیرا، در قصاید و انواع دیگر شعر غیر از مثنوی چنانکه یاد کردیم، محور عمودی بطوریك سنت رایج همیشه محدود و در تنگنا بوده است در مثنویها نیزاین عدم تناسب وضعف را به‌نسبت‌های مختلف همه‌جا می‌توان احساس کرد ازدقیقی گرفته‌تااسدی و در دوره‌های بعد نظامی و همهٔ مقلدان او. و این نکته‌ای است که در آغاز بحث نیز یادآور شدیم که فردوسی‌اعتدال را در جوانب گوناگون کاردرنظر داشته و هیچ‌گاه تخیل خود را در یك جهت محدودیه کارنبسته

---

۱) قرآن کریم: بقره / ۱۸۳.
۲) قرآن‌کریم: اسری / ۲۵.
۳) سخن و سخنوران، ج ۳۳/۱، استاد فروزانفر این تعبیر را گرفته ازقرآن می‌دانند ولی در تمام نسخه‌های مسکو «بر» آمده نه «پر».

است و از این نظر فراز و فرودهای شاهنامه نسبت به‌همهٔ منظومه‌های ادب فارسی در سطحـــی است که نمی‌توان از مقایسهٔ آنها سخن گفت و این اعتدال و در نظر داشتن فراز و فرودها سبب شده است که ازنظر تصویرها و محور افقی خیال‌نیز شاهنامه درحدی معتدل‌باشد و آن تزاحم تصویرها که نقص اصلی شعربسیاری ازگویندگان این دوره است در شعرش آشکار نشود. بی‌گمان این فراز و فرودها که محور عمودی شعرش را بدین حد نیرومند کرده افزودهٔ ذوق و نیروی طبع اوست چرا که در گشتاسپنامهٔ دقیقی و گرشاسپنامهٔ اسدی که مانندا ومآخذ کهنه‌ای داشته‌اند وجودندارد. گذشته از تداعیهای شگفت آوری که از هر گوشهٔ داستان دارد، در متن حوادث نیزگاهی خطابها ونکته‌هایی افزوده که تخیل وسیع او رانمایش می‌دهد از قبیل این خطاب که از زبان رستم به‌نبرد افزار خویش دارد، آنگاه که می‌خواهدبه‌سخت‌ترین جنگ خویش ـ نبرد با اسفندیار روئین تن ـ برود:

بدو گفت: «رو تیغ عندی بیار
یکی جوشن و مغفری نامـــدار
کمان آرو بـر گستوان آروببر
کمند آر و گرز گران آروگبر»
زواره بفرمـــود تا هر چه گفت
بیـاورد گنـجـور او از نهفت
چـو رستم سلیح نبـردش بدید
سر افشاند وباد از جگربرکشید
چنین گفت کای جوشن کارزار
برآسودی از جنگ یك روزگار

کنون کارپیش آمدت سخت باش
بهر جای پیراهن بخت باش (۲۷۴/۶)

و از این دست خطاب‌ها وخطابه‌ها که به‌تناسب لحظه‌ها وحالات، جای‌جای درشاهنامه ـ بویژه بخش اساطیری آن ـ دیده می‌شود واغلب گفتگوها و سخن‌هایی که میان قهرمانان شاهنامه ردوبدل می‌شود بی‌گمان افزودهٔ قوهٔ تداعی و خیال اوست چنانکه دراین گفتار رستم وکاموس می‌بینیم:

کشانی بدو گفت: «بی بارگی
به‌کشتن دهی تن به‌یك بارگی»
تهمتن چنین داد پاسخ بدوی
که: «ای بیهده مردپرخاشجوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد
سر سرکشان زیر سنگ آورد
به‌شهر تو شیر و پلنگ‌ونهنگ
سوار اندر آیندهر سه‌به‌جنگ؟
هم اکنون ترا ای نبرده سوار
پیاده بیاموزمت کار زار.» (۱۹۵/۴)

تا پایان این گفتگوی پرشور که موارد مشابه آن درشاهنامه کم نیست و بی‌هیچ تردید حاصل‌تخیل نیرومند سراینده است ونتیجهٔ‌اشراف کاملی است که بر مجموعهٔ حوادث‌داستان دارد و تداعی او به‌حدی‌قوی است که گاه از کلمات موجود در یك تصویر، تصویری دیگر که متمم آن تصویر قبلی است خلق می‌کند چنانکه از «نیستان» در این ابیات تداعی شیر کرده و تصویری دیگر ساخته است:

زنیزه نیستان شد آوردگاه
بهوشید دیدارخورشید و ماه
غمی شد دل شیر در نیستان
زخون نیستان کرد چون میستان (۲۱۴/۳)

اما همیشه حدود این تداعی‌ها را نگاه می‌دارد وبه‌افراط و تفریط نمی‌پردازد و بهمین جهت بزرگترین خصیصهٔ شاهنامه را باید «تعادل»و «هماهنگی» اجزای آن در هندسهٔ شعر با یکدیگر دانست وآنان که ازاین تعادل بی‌خبرند، و فقط از یك نظر خاص شعر را می‌نگرند اغلب دچار اشتباه می‌شوند و مثلا اسدی را شاعرتر از فردوسی می‌دانند چرا که وی درکارتشبیه یا استعاره چندان افراط می‌کند که این تصویرها بایکدیگر تزاحم می‌کنند و شاخه‌های همین‌تعادل تصویرها وتناسب‌آنها با یکدیگر است‌آنچه ازمقولهٔ براعت‌استهلال ـ به‌تعبیر قدما ـ در آغاز داستانهای او از قبیل داستان رستم و سهراب وجود دارد یا تشبیه حیرت‌آور و مناسبی که در آغاز داستان رستم و اسفندیار آورده و برای اولین بار فردوسی‌درسراسرشاهنامه رستم را مشبه‌به قرارداده‌است چراکه‌می‌خواهد عظمت او را بیش از موارد دیگر نشان دهد:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی
ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار
ندارد بجز نالـه زو یادگار
چو آواز رستم شب تیره ابر
بدرد دل و گوش نران عژبر (۲۱۸/۶)

و مثل آنست که تمام تصاویری که در سراسر شاهنامه از رستم ساخته، در این تصویر خلاصه شده است.

یکی از قوی‌ترین جنبه‌های تخیلی درتصویرهای شاهنامه، نوعی قدرت تنظیم است که از ترکیب مجموع اجزای کلام به‌وجود می‌آورد، گاه فقط با سود جستن‌از صفت Epithet بی‌آنکه‌از نیروی خیال، بمعنی محدود آن که تشبیه و استعاره و انواع مجاز است، یاری طلبد این‌کار را می‌کند و برای آنکه از اهمیت این قدرت تنظیمی او ـ که بعضی از معاصران‌ما را بدان‌واداشته‌که فردوسی‌را استاد نظم بنامند ـ آگاه‌شویم، کافی است که ترجمهٔ البنداری را در مواردی کـه ترجمهٔ دقیق شاهنامه است با شاهنامه‌قیاس کنیم تا دریابیم‌که نفس این نظام خاص‌که او در اجزای کلام ایجاد کرده است چقدر درتخییل و تأثیر شعری کمك کرده است واین مواردی‌است‌که‌دیگران برای هرجزئی، تشبیهی یا استعاره‌ای می‌آورند ولی اوبه‌آوردن صفت[1] بسنده می‌کند:

طبقهای زرین و پیروزه جام
کمرهای زرین و زرین ستام
پرستار با طوق وبا گوشوار
همان یاره و تاج گوهر نگار (۳۴۱/۵)

که اگرنظامی یا اسدی می‌خواستند این‌وصف را بیاورند بی‌گمان از مشتی تشبیه و استعاره سود می‌جستند و این یکی از زیبانرین انواع

۱) درباب اهمیت این نوع صفت‌ها مراجعه شود بمفهوم Epithet در:
A Hanbook to Literatur, P. 201.
A Dictionary of World Literatur, P. 143.

تصویر است که پیش از این دربارهٔ آن بحث کردیم و نشان دادیم که چگونه مفهوم تصویر گسترده‌تر از حوزهٔ تشبیه و انواع مجازهاست ودر این موارد اگر تشبیهی بیاید تحت‌الشعاع جنبهٔ اصلی تصویر است و از همین نظر نباید در اینگونه تصاویر شاهنامه به‌جستجوی این بود که آیا این تشبیه برای اولین بار در شعر فردوسی آمده یا قبلا وجـــود داشته چـــرا که او تشبیه را در اینگونه تصاویر خود به‌عنـوان یك عنصر اصلی عرضه‌نمی‌دارد بلکه تشبیه در تصویر او امری است فرعی و ثانوی چنانکه در این تصویرها می‌بینیم که اجزای سازنده‌هیچ ارزش مستقیمی ندارد ولی مجموع تصویر بی‌گمان درادب فارسی مانندی نیافته است:

چمانندهٔ دیـزه هنگام گرد
چرانندهٔ کرکس اندر نبرد
فـزایندهٔ بـاد آورد گـاه
فشانندهٔ خـون ز ابر سیاه
گرایندهٔ تاج و زرین کمر
نشانندهٔ زال بـر تخت زر (۱۷۷/۱)

اگر چه تشبیه به‌آن معنی‌رایج نیست وبرای آنکه از اهمیت‌این گونه تصویرها و جنبهٔ القایی آن آگاه شویم می‌توانیم آن را با موارد مشابه آن که از تشبیه و استعاره کمك گرفته باشند قیاس کنیم.

با اینکه شاهنامه یك اثـر وابسته به‌محیط‌های اشرافی روزگاران کهن است‌واغلب متن آن به‌عنوان سند و سنت تاریخی در میان اشراف و خانواده‌های نجبا حفظ می‌شده و با اینکه فـردوسی در محیطی زیسته که رنگ اشرافی‌عناصر تصویر، درشعر آن، آشکارترین رنگهاست،صور

خیال و تصاویر شعرش چندان اشرافی نیست و کوششی را که معاصران او در جهت اشرافی کردن تصویرها، به‌طور مصنوع، در آثار خودنشان داده‌اند ـ و از هر کدام در جای خـود سخن گفته‌ایم ـ فردوسی ندارد و از این نظر شعرش دارای تصاویـری طبیعی است و اگر صبح: شوشهٔ تاج شید پیدا می‌شود (۳۸/۷) و از کوه زرین درفش برمی‌افرازد (۵۹/۷) و یا از بر چرخ، زرین‌چراغ می‌نهد (۳۰۲/۵) اینگونه تصویرها، هیچ‌جنبهٔ خیالی و اشرافی آنگونه که در تصاویر منوچهری و ازرقی دیده می‌شود ندارد و خواننده احساس غرابت و حیرت نمی‌کند و چنان نیست که از «شبان سیم پیکرپیروزه استخوان» سخن گفته باشد با اینکه مجال اویك مجال کامـلا استثنایی است و در فضای حماسه بسیاری چیزها می‌تواند رنگ افسانه‌ای بخود بگیرد، ولی او حدود واقعیت را رعایت می‌کند و درسراسر شاهنامه‌یك تصویر نمی‌توان یافت‌که اجزای سازندهٔ آن به‌طور طبیعی در خارج وجود نداشته باشد مگـر بندرت از قبیل دریای یاقوت زردکه زند موج برکشور لاژورد (۱۴۱/۴) واین نکته که از ویژگیهای اصلی شعر عصر سامانی است‌در دورهٔ فردوسی بیش و کم در شعر فارسی رعایت نمی‌شده و دیوان بسیاری از شاعران مانند منوچهری پر است از تصویرهایی که فقط اجزاء آن درخارج قابل تصور است نه ترکیبات‌آن چنانکه در بحث‌های دیگر دربارهٔ آن به‌تفصیل سخن گفته‌ایم.

ازاسنادهای مجازی ـ که وسیعترین حوزهٔ تصاویر شاهنامه استـ اگربگذریم درتشبیهات او مثل کسایی و دیگر شاعران قرن چهارم‌عنصر رنگ قوی‌ترین عامل تداعی تصویرهاست و چنانکـه پیش از این یادآور شده‌ایم این مسأله ازخصایص‌تصویرهای مادی و ملموس است‌که درقرن چهارم‌رواج دارد ودردوره‌های بعداندك‌اندك متروك‌می‌شود زیراتشبیهات

از قلمرو طبیعت و ماده خارج می‌شود وبه‌مسائل قراردادی یا انتزاعی و تجریدی نزدیك می‌شود. توجه به‌عنصر رنگ در تصاویر فـردوسی، در همان حدی است که در شعر کسایی دیدیم و ازاین نظر دقت‌هایی راکه منوچهری و بعضی گویندگان دیگر در تناسب اجزاء تصویـر با یکدیگر دارند، در تصاویـر فردوسی و کسایی نمی‌توانیم ببینیم و این نکته در شاهنامه از ویژگیهای پر اهمیت است زیرا نگاه شاعر به‌جنبه‌های‌وسیع و آفاق گشادهٔهستی است نه‌به جزئیات‌تا درتناسب‌های هندسی وکوچك اشیاء خیره شود وبدینگونه درتشبیهات اوعنصر رنگ، وسیع‌ترین‌عناصر تداعی است و از آنجا که یکی از وسیع‌ترین قلمروهای تصاویر تشبیهی فردوسی، طلوع ودمیدن صبح است می‌توانیم در نمونه‌های ذیل توجـه به‌عنصر رنگ را به‌خوبی دریابیم: جهان شد بسان بلـور سپید (۳۸/۷) برافروخت از کوه زرین درفش، نگونسار شد پرنیانی درفش (۵۹/۷) و یا: چو کافور شد روی چرخ بنفش (۶۲/۷)وجهان‌گشت‌چون‌روی‌رومی سپید (۱۲۱/۷) یا: بشدکوه چون پشت پیل سپید (۳۱۱/۵) و:چو روشن شد آن چادر لاژورد (۲۷۰/۵) وجهان‌شد بکرداریاقوت زرد (۲۷۰/۵) و بدریدپیراهن‌مشك‌رنگ (۳۰۱/۵)یا:چوخورشید زان چادر لاژورد / یکی مطرفی‌کرد دیبای زرد (۱۷۲/۶) وچو پیراهن‌زرد پوشید روز(۷۷/۶) و:

چنین تاسپیده ز یاقوت زرد
بـزد شید بـر شیشهٔ لاژورد (۳۹/۶)

و در همهٔ تصاویر تشبیهی او عنصر رنگ، محور اصلی تداعـی است و دایرهٔ لغوی او از نظر توجه به‌رنگها و تفاوت آنها با یکدیگر، شاید وسیع‌ترین دایرهٔ لغوی رنگ در شعر فارسی باشد.

پیش از این اشارت کـردیم کـه وسیع‌تـرین حـوزهٔ تصاویر او تصاویری است که از نوعی اسناد مجازی به‌وجود آمده است، با توجه به‌این نکته می‌توانیم میزان حـرکت و پویایی تصویرهای شعـر او رابه خوبی دریابیم زیرا در این گونه تصویر مرکز اصلی، فعل و اسناد فعلی است و حرکت از خصایص تصاویری است که فعل در آنها بکـار رفته است و با اینکه بیان اوگزارشی است و بیشتر باید از فعل ماضـی کمك بگیرد، در تصاویر او مضارع ـ که فعلی است متحـرك‌تر و دارای نوعی کشش و ادامهٔ در زمان است ـ بیشتروجود دارد به‌خصوص‌که او اغلب این فعل را نیز با قیدهای استمراری تقویت می‌کند:

به بالا ستاره بساید همی
تنش‌رازمین برگرابدهمی (۲۲۹/۲)

یا:

بر آن کوه بخشایش آرد زمین
که او اسب تازد براو روزکین(۱۹۰/۲)

یا:

سلیح‌است‌چندان‌براو روزکین
که سیر آید از بارپشت زمین (۲۸۰/۴)

یا:

خروشی برآمد ز پیش سپاه
که‌گفتی بدردهمی چرخ ماه (۲۹۰/۵)

و در این ابیات:

زمانه بخون تو تشنه شود
براندام تو موی دشنه شود
کنون گر به دریا چو ماهی شوی
ویا چون شب اندر سیاهی شوی
ویا چون ستاره شوی بر سپهر
ببری ز روی زمین پاك مهر
بخواهد هم از تو پدر کین من
چو بیند که خشت است بالین من (۲۳۷/۲)

و این خصوصیت در تصاویر او چندان آشکار است که نیازی به آوردن مثال ندارد. گذشته از مسألهٔ شکل فعل در تصویرها تنوع افعال یکی دیگر از عناصری است که خیال‌های شعری او را متحرك وزنده‌تر نشان می‌دهد.

با اینکه او تشبیه را در مرحلهٔ دوم و سوم در نظر دارد و با اینکه تصویر در شعر او جنبهٔ اصالی ندارد بلکه‌وسیله است، تنوع در تصاویر شعری او بسیار است و این تنوع حاصل گسترشی است که در قلمرو وصفهای شاهنامه وجود دارد از میدانهای نبرد تا بزمها وآلات جنگ وحالات وحوداث تا وصف انسان وجانور وطبیعت که به‌تناوب، جای‌جای درشاهنامه تکرارمی‌شود واوبه‌تناسب، از هرکدام تصویری‌تازه می‌سازد با اینهمه گاه تصویری از تصاویر خود را در مورد مشابه آن تکرار می‌کند و این کار، گاه به‌صورتی است که عین آن بیت را می‌آورد و در شاهنامه مصراعهای مکرر و ابیات تکراری بسیار وجود دارد همچنین بعضی از تصاویر اوجنبهٔ کلیشه‌ای پیدا کرده و اغلب در تنگنای قافیه از آنها استفاده می‌کند، مثلا تصاویر مربوط به‌سرعت،

سه چهار تصویرخاص است که وی به‌تناسب قافیه از آنها سودمی‌جوید بی‌آنکه تفاوتی میان آنها قائل باشد:

۱ ـ به‌کردار آب:

از او نامه بسند بکردار آب
به‌رفت و نجست ایچ‌آرام‌وخواب (۱۹۶/۲)

۲ـ به‌کردار دود:

به پیش نیا رفت بیژن چو دود
همی یاد کرد آن کجا رفته بود (۱۳۴/۵)

۳ـ به‌کردار گرد:

وزان‌روی چون‌رستم‌شیرمرد
بیامد بر شاه ایران چوگرد (۶۱/۳)

و اینگونه تصویرهای کلیشه‌ای در شاهنامه کم نیست و باید پذیرفت که اینگونه تصاویر ارزش تصویری ندارد بلکه جنبهٔ لغوی ساده‌ای دارندکه نیازمندی بیان‌عادی را برطرف‌می‌کند واغلب‌تشبیهاتی است‌که به‌ذهن همه‌کس می‌رسد و فقط سود جستن از آنها به‌تناست‌مقام شرط اصلی است و اگر میان شاهنامه و ایلیاد از نظر اینگونه تصاویر مقایسه کنیم خواهیم دیدکه بسیاری ازاینگونه تصویرها عیناً درحماسهٔ همر نیز آمده است مثلا آنجا که در بارهٔ «آژاکس» که «سیموئیزیوس» را با نیزه‌ای می‌کشد می‌گوید: «هنگامی که در صف‌های نخستین پیش

می‌آمد، نیزه سینه‌اش رادرنزدیك پستان شکافت واز شانه بیرون رفت، چون سفیداری سپهی و تابناك ـ که در کرانه‌های بارآور مردابی بزرگ رسته باشد ـ به‌خاك افتاده[1] درست یادآور تصویری است‌که فردوسی از اسفندیار پس از فرودآمدن تیر رستم، ارائه داده:

خم آورد بالای سرو سهی
از او دور شد دانش وفرهی (۲۱۱/۶)

و اینگونه تصاویر، از دیدگاه تازه بودن یا نبودن کمتر مورد بحث قرار می‌گیرند و این محدودیت وتکراربعضی تصاویررادرشاهنامه، در قافیه‌های‌محدود بیشتر می‌توان احساس‌کرد مثلا آنجا که‌قافیه«اسب» است ناگزیر تصویر پیوسته بدان، تشبیهی ازآذرگشسب خواهد بود:

چنین تا در دژ همی تاخت اسب
پس اندرش بیژن چو آذرگشسب (۷۸/۴)

یا:

ازآن دشت‌چنگش‌برانگیخت‌اسب
همی رفت برسان آذر گشسب(۲۱۱/۴)

یا:

نشستند گردان رستم براسب
بکردار رخشنده آذر گشسب (۵۳/۵)

و اگر از مصاریعی که با «اسب» خاتمه یافته آماری گرفته شود

۱) ایلیاد، ترجمهٔ سعید نفیسی، بنگاه ترجمه و نشرکتاب، تهران، ۱۳۳۴ صفحهٔ ۱۰۵.

خواهیم دید که تمامی آنها باتصویر کلیشه‌ای «چو آذرگشسب» همراه‌اند ولی با توجه به‌اینکه چنین کلماتی در شاهنامه بسیار اندك‌اند، این نقص کوچك واین محدودیت مانع از آن نیست که تنوع دیگر تصاویر شاهنامه، درصور گوناگون خیال، جلوه‌گر شود وکتاب او، از نظر تصاویر نیز یکی از سرشارترین دفترهای ادب جهان به‌شمار آید.

در میان این پنجاه وچندهزاربیت شاهنامه، و درطول داستانهای گوناگون این کتاب، نسبت جنبهٔ تصویری هربخش با بخشهای دیگر متفاوت است؛ برروی‌هم دربخش اساطیری شاهنامه صور خیال وسیع‌تر و متنوع‌تر است و در بخش دوم که ازمرگ رستم آغاز می‌شود اندك اندك همانگونه که از جنبهٔ حماسی آن کاسته می‌شود از جنبهٔ هنری و تصویری شعرها نیز کاسته می‌گردد.

صورخیال در شعر عیوقی

از قدیمترین داستانهای عاشقانهٔ منظوم،درادب پارسی‌که به‌طور کامل‌امروز در دسترس ماست، یکی داستان ورقه وگلشاه عیوقی است[1]. از این شاعر، جز همین منظومه، اثر قابل ذکر دیگری در دست نداریم. میان معاصران ما برسر روزگار گوینده، اختلاف است، بعضی او را از شاعران اوایل قرن ششم دانسته‌اند و بعضی اورا از شاعران آغازقرن پنجم به‌شمارآورده‌اند[2] گذشته ازکهنگی عبارات و بعضی خصایص‌دیگر که از ویژگیهای شعر قرن‌چهارم و آغاز قرن‌پنجم دراین منظومه‌هست، بررسی صور خیال در شعر او نیز خودگواهی می‌دهد که وی از شاعران اوایل قرن پنجم یا اواخر قرن چهارم است زیرا صور خیال شاعرانه در این منظومه برپایهٔ امور حسی وتجربی‌است وهیچیك ازنشانه‌های‌تجددی که حتی در اواخر قرن چهارم از نظر اسلوب بیان و تصویر سازی در

۱) چاپ دکتر ذبیح‌الله صفا، تهران، دانشگاه، ۱۳۴۳.
۲) همان، مقدمه، صفحهٔ ۴ و۵.

شعر فارسی آغاز شده و در شعر گویندگانی از قبیل منجیك‌دیده می‌شود، در شعر او وجود ندارد واگر از بعضی ضعف‌های گوینده در زمینهٔ الفاظ و خصایص‌عام بلاغی بگذریم، طرزتصویرها و صور خیال‌در این‌منظومه بی شباهت بـه نوع تصویرهای شاهنامه نیست، یعنی بیشتر از حس و امور ملموس و مادی کمك گرفته و در سراسراین منظومه ـ که البته از نظر تصویر چندان قوی نیست ـ کمتر خیال شاعرانه‌ای می‌توان بـافت که عناصر سازندهٔ آن غیر از امور حسی و مادی باشد.

حتی در مواردی‌که سخن از امور انتزاعی است باز هم سراینده یکسوی تصویر را از امور مـادی می‌گزیند، از استعاره‌هایی بمانند: به آب‌وفا روی‌هجران بشست(۲۳)یا، برآید چو ضرغام‌مرگ ازکمین(۸۰) یا به تیر طرب‌چشم غم را بدوخت(۳۶) گذشته‌گاه، بشکل دیگری امور انتزاعی را محسوس و ملموس می‌کندکه تا حدی تازگی دارد از قبیل پالودن صبر در: بغرید و زدل بپالود صبر(۲۵) که صبر را کاملاً مادی و محسوس‌کرده وباز در جای‌دیگرگوید: دل‌مهربانش‌نهان‌زیرصبر(۴۵)

دراین منظومه از تشبیه و استعاره در حدی کـاملاً نزدیك بهم استفاده شده و نقطهٔ دید و طرز بینش سراینده در مواردی بدیع و تازه است در تصویر چهرهٔ زیبا می‌گوید: پراکنده برماه خون تذور (۸) یا در وصف چشم و زلف اوگوید: دو چشم ازعتیب و دو زلـف از نهیب(۸) و اینگونه تعبیر، یعنی نمایـاندن امور حسی و مادی، در صورت امور انتزاعی به این شکل کم دارد.

در وصفهای پراکنده‌ای هم که از طبیعت، در این منظومه‌آمده، تشبیهاتی‌گاه تازه به چشم می‌خوردکه در حوزهٔ تشبیهات رایج این‌عهد

نیست از قبیل:

همی‌تا جهان‌جامهٔ دود رنگ
نهوشید، کوته نکردند جنگ(۴۴)

که اینگونه تعبیر ازآمدن شب‌هم زیباست و هم کم نظیر، یااین تشبیه:

بدین حال بودند تاآسمان
کشیدش‌بزرآب در، طیلسان (۱۰۰)

یا در وصف شراب، در جام سبز:

می لعل رخشنده در سبز جام
چو مریخ می‌تافت در گاه بام (۱۰)

اغراق‌های این شاعر چندان دل‌انگیز نیست واز مقولهٔ اغراق‌های عادی این عصر است که بیش ازآنکه‌جنبهٔ هنری‌داشته باشد نوعی ابتذال در آن دیده‌می‌شود به‌خصوص که اغراق درجهت تشبیه و استعاره نیست بلکه در بیان خبری ودر منطق‌عادی‌زبان است و اینگونه اغراق چنانکه در مباحث قبل یادآور شده‌ایم جنبهٔ هنری ندارد، با اینهمه نمونه‌های زیبایی ازاین‌دست که در مدح محمود غزنوی (شاید محمودبن‌سبکتکین) گفته در منظومهٔ او می‌توان یافت: جهانی است در زیر پیراهنی (۳).

از خصایص این منظومه، یکی این است که در ضمن آن ۱۰ غزل

مستقل نیز آمده[1] و شاید از اولین نمونه‌های غزل مستقل در زبان پارسی باشد و در این غزلها که بسیار ساده و طبیعی است استعاره وسیع‌ترین عنصر خیال شاعرانه است و چنانکه پیش از این یادکردیم، در غزل، تشبیه جای خود را به استعاره می‌دهد.

---

۱) غزلها در صفحات ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۸۱، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۲ آمده است.

خصایص عمومی صور خیال در شعر فارسی

دورهٔ سوم

عصر منوچهری و فخرالدین گرگانی

(۴۰۰ تا ۴۵۰ هجری)

نیمهٔ اول قرن پنجم ازنظرفراوانی شعرهای موجود، و هم از نظر وجود چند شاعر برجسته از قبیل منوچهری و فرخی و فخرالدین گرگانی وناصرخسرو (اگرچه مقداری از زندگی‌وی در نیمهٔ دوم این قرن گذشته) و قطران تبریزی و هم از نظر گسترش دامنهٔ تصاویر شعری سرشارترین دوره‌های شعر فارسی است زیرا در این دوره‌خصایص برجستهٔ صورخیال شاعران دورهٔ قبل هنوز در شعر گویندگان درجهٔ اول از قبیل منوچهری و فرخی و ناصرخسرو دیده می‌شود و از سوی دیگر نشانه‌های بعضی تازگیها نیز در اسلوب ارائهٔ تصاویر بیش و کم دیده می شود که در حد اعتدال است ولی از سوی دیگر شاعران درجهٔ

دومی نیز در این عصر زیسته‌اند که ازشعرشان سندی قابل توجه دردست نیست و آثار باقیماندهٔ ایشان‌نیزاز پایگاهی بلند سخن نمی‌گوید ازقبیل لبیبی و غضایری‌وعسجدی که‌چندقصیده ازهرکدام باقی است و گروهی از شاعران نیز دارای همان سرنوشت گویندگان قرن چهارم شده‌اند.

نخستین اختلافی که در شعراین دوره با دورهٔ قبل دیده می‌شود، توجهی است که به‌زمینهٔ انتزاعی خیالهای شعری‌دارند و در میان‌تصاویر موجود در شعر این گویندگان کوشش برای ایجاد خیالهایی که از امور تجریدی ترکیب شده باشند بسیار است و چنانکه خواهیم دید در شعر فرخی و ناصرخسرو و فخرالدین گرگانی و بعضی از شاعران دیگر این کارنمونه‌های‌بسیاردارد، دراین‌دوره فقط منوچهری است که جنبهٔ مادی و حسی را بطورکامل حفظ کرده و ازاینگونه تصاویر در شعرش بسیارکم می‌توان یافت ولی بر روی هم نسبت به دورهٔ قبل بسیار شایع است:

سیاه انگشت چون‌روز جدایی
میان آتشی چون داغ هجران[1]

ولی‌درکناراین کوشش، از سعی گویندگان‌این‌دوره‌مانندفخرالدین گرگانی در مادی کردن بسیاری از مسائل انتزاعی و تجریدی باید سخن گفت که در حسی بودن بیان‌شاعران این عصربر روی هم تأثیری آشکار داردومجموع‌این‌دوخصوصیت را درین تصویر شعر بوالعلاء ششتری‌بخوبی می‌توان دید:

شبی چگونه شبی آفریده از پولاد
به‌رنگ کافرودرازی امید و هول نیاز[2]

---

۱) گنج بازیافته: غضایری رازی و اشعار او، ۲۵.
۲) ترجمان‌البلاغه، ۷۳.

همچنین ذهن شاعران بیشتر می‌کوشد، در ساختن تصاویر مادی، در ترکیب عناصرطبیعت‌تصرف‌کند و ازاین روی درین دوره مجموعه‌ای از «تشبیهات خیالی» داخل شعر فارسی می‌شود که نمونهٔ وسیع آنرا در تصاویرشعرمنوچهری می‌بینیم ودرشعردیگر گویندگان‌نیزبیش وکم‌وجود دارد ودردورهٔ بعد درشعرازرقی‌به‌حدافراط می‌رسد. این خصوصیت‌که در واقع‌صورت‌متبلور واغراق‌آمیزرنگ اشرافی‌تصاویرشعر فارسی است، در دورهٔ قبل بسیار کم بود به‌حدی که قابل یادآوری نبود و شاعران بیشتر از اشیاء موجود بدون تصرف ذهن کمك می‌گرفتند که اگر تصرفی بود، در حد امکان و نزدیك به واقعیت می‌نمود ولی در این دوره شیوع بیشتری دارد و می‌بینیم که در شعر منشوری سمرقندی از دریای مشکی که آبش زراست و موجش زرین و نهنگش از سندروس و تمساحش‌نیز زرین است سخن بمیان می‌آید و همچنین از عبهر سیمین و سرو یاقوتین درین تصویر آتش:

گهی چون عبهری سیمین همی بر آسمان یازد
گهی چون سرو یاقوتین[1] همی بالد بابر اندر[2]

باهمهٔ توجهی که‌نسبت‌به‌تشبیهات‌خیالی‌درشعراین‌دوره‌دیده‌می‌شود وهمچنین گرایشی که‌ذهنها‌به‌تصویرهای‌انتزاعی‌دارد، بازهم‌سهم‌عمدهٔ‌اجزاء خیال ازطبیعت‌گرفته می‌شود واین دوره، همچنان‌ادامهٔ دورهٔ طبیعت در شعرفارسی است و وجود منوچهری و فرخی دراین عصر ـ از نظر تصاویر

---

۱) در شعر فخرالدین گرگانی‌هم تشبیه آتش به‌سرو بسدین آمده که در جای خود بدان اشارت کرده‌ایم.
۲) لباب‌الالباب، ۲۸۰.

طبیعت ـ به‌حدی دارای اهمیت است که روزگار ایشان را باید دورهٔ کمال‌شعر طبیعت در شعر فارسی به شمارآورد و با اینکه این دوره دورهٔ تشبیهات حسی است عنصر رنگ به وسعت دورهٔ قبل نیست و در کنار توجه به‌رنگ، شکل هندسی اشیاء نیز مورد نظر شاعران هست چنانکه‌در شعر منوچهری آشکار است.

از علوم ومسائل قراردادی، تأثیر بیشتری در صور خیال شاعران این دوره دیده می‌شود اما در این دوره که از هرجهت ـ نسبت به‌دورهٔ دوم وچهارم ـ باید دورهٔ بین بین خوانده شود، توجه به مسائل علمی و قراردادی‌در صور خیال به اندازهٔ دورهٔ بعدی نیست وهنوز ماده وطبیعت محسوس، عناصر اصلی تصویرهای شاعران است با اینهمه‌از هر یك از علوم تأثیراتی در صورخیال‌شاعران‌دیده می‌شود همچنین مسائل‌قراردادی و شعری در تصاویر ایشان به چشم می‌خورد چنانکه در این ابیات از خسروی‌سرخسی ـ که‌ازگویندگان‌اواخر دورهٔ قبل واوائل‌این دوره‌است ـ زلف به قصیدهٔ عینی تشبیه شده و جعد به قصیدهٔ دالی:

حلقهٔ زلفت همه قصیدهٔ عینی
حلقهٔ جعدت همه قصیدهٔ دالی[1]

و باز در جای دیگر، هم او، گفته است:

زلفین‌توگویی‌که شعرنغزی است
اندر شده معنیش یك به دیگر[2]

---

۱) همان‌کتاب، ۲۵۵.
۲) لباب الالباب، ۲۵۶.

و ازآنجا که مردی حکیم بوده رنگ فلسفی تصاویر او آشکار است:

مکرماتش به نوع ماند راست
نوع باقی و شخص درگذراست[1]

با اینکه استعاره گسترشی یافته و درکنار تشبیه همچنان دارای اهمیت اصلی است ولی از آن صورت تفصیلی دورهٔ قبل خارج شده اندك‌اندك کوتاهتر و فشرده‌ترمی‌شود ولی در دیوان منوچهری نمونه‌هایی از تشبیهات دقیق وتفصیلی به‌فراوانی‌می‌توان‌دید. و از این روی‌حرکت و پویایی در نوع تصاویر شاعران این دوره‌نسبت‌به‌دورهٔ قبل امری‌است آشکار. اغراقهاگسترشی بیشتر یافته‌ولی‌در حوزهٔ طبیعت و تشبیهات و استعارات، هنوز به‌حد تفریط و افراط نرسیده اما در زمینهٔ مدح شاعران اغراق و غلو را وسعت داده‌اند.

بر روی هم دو جریان در شعراین دوره وجود داردکه نمایندهٔیکی از آنها عنصری است و نمایندهٔ دیگری منوچهری. کوشش منوچهری و اسلوب او براین است‌که‌گرد تصاویر موجودگویندگان دورهٔ قبل، نگردد و تخیل خویش را، در زمینهٔ طبیعت و اشیاء به کار وادارد و عرچیز را از دیدگاه خود بنگرد و کوشش عنصری بیشتر بر این است که تصاویر دیگران را بگیرد و با تصرفی عقلانی آنرا بـه صورتی تازه جلوه‌گر کند و درحقیقت از صنعت بجای طبع، کمك بگیرد و این کوشش او بقدری مشخص است که صاحب ترجمان البلاغه بعداز آنکه شواهدی از وی در صنعت تقسیم نقل کرده می‌گوید: «این قصیده‌ها معروف است به تقسیم

---

۱) همان‌کتاب، همان صفحه.

آراسته،وپیش ازاین عمل تقسیم‌ازین معنی کس نگفته بود. و بودی‌کی باتفاق بیتی بیفتادی مر شاعران‌را کی از تقسیم بـودی فاما قصیده‌های مقسم پیش از این‌نگفته بودندواستادی وی به‌چنین‌صنعتهای بدیع پدید آمد[1].» واین سخن رادویانی‌بهترین‌دلیل است برآنچه ما دربارهٔ عنصری گفتیم و در آینده به تفصیل جزئیات این راه و رسم او را نشان خواهیم داد و ثابت خواهیم‌کرد که سرآغاز اصلی انحطاط در شعر فارسی همین کوششهای‌آمیخته به‌صنعت اوست.این اسلوب پیشنهادی اوکه ذهنهای ادیب و تنبل را سخت دلپسند افتاده بود بوسیلهٔ‌گروهی از شاعران‌مورد قبول واقع‌شدکه دربارهٔ بعضی از ایشان اشاراتی خواهد آمد و اگر آثار موجود شاعرانـی از قبیل عسجدی و غضایری و تا حدی لبیبی را ملاك داوری قرار دهیم باید بپذیریم‌که اینان همه اقمار شعرعنصری بشمارند زیرا همان راه و رسم او را دنبال‌کرده‌اند.

در این دوره رنگ اسلامی تصویرهـای شعری بسیار قوی است و در صور خیال‌گویندگان تأثیراساطیر سامی و اسلامی را بخوبی می‌توان دید همچنین توجه به ادیان سامی دیگر، از قبیل‌مسیحیت و آئین یهود، آشکار است:

دوزلفکانش چلیپا شد و لبان عیسـی
رُخَش زَبورِ ملاحت شد و میان‌زنار[2]

که در شعر یزدانی آمده، و دیگری می‌گوید :

---

۱) ترجمان‌البلاغه، ۲۶.
۲) همانجا، ۷۶.

برق چلیپا و بانگ تندر[1] ناقوس
باران عیسی و ابر جامهٔ رهبان[2]

و در تصویرهای دیگر گویندگان برجستهٔ این عصر از قبیل ناصر خسرو به‌فراوانی‌تأثیرات فرهنگ ومذاهب سامی را می‌بینیم ولی چنان نیست که ادیان قدیمی ایران و آنچه مربوط بدان است فراموش شود و در تصویرهای شعر لبیبی تأثیرات مجموعه‌ای از این فرهنگها و ادیان‌را می‌بینیم:

همه بالا پراز دیبای رومی
همه پستی پراز کالای ششتر
یکی چون‌صورت مانی منقش
یکی چون‌نامهٔ آزر مصور
تو گفتی‌هیکل‌زردشت گشته‌ست
زبس لاله زبس صحرا سراسر[3]

و حتی در بعضی تشبیهات شاعران آثار توجه به تصاویر قرآنی آشکار است، چنانکه در این تصویر غضایری می‌خوانیم:

وانگهی‌کاندر نوردند آسمان چون نامه‌ای
آسمان جاودان از سقف‌ایوان توبس[4]

---

۱) مرحوم آتش «تتلز ناقوس» خوانده و پیداست که غلط است.
۲) ترجمان‌البلاغه،۷۶.
۳) گنج بازیافته: لبیبی و اشعار او، ۱۴.
۴) گنج باز یافته: غضایری رازی و اشعار او، ۲۵.

که ازآیهٔ کریمهٔ یَوْمَ نَطْوِی السَّمَاءَ کَطَیِّ السِّجِلِّ لِلْکُتُبِ[1] گرفته‌شده است وتصاویری که با توجه به‌داستانهای اسلامی وقرآنی ساخته شده بسیار است ازقبیل این تصویر مجره‌درشعرلبیبی‌که بعدها بصورت مکرر درشعر معزی مبتذل شده است:

مجره چون به‌دریا راه موسی
که‌اندر قعراوبگذشت‌لشکر[2]

نفوذ عنصر ترك،درشعر این دوره به‌روشنی آشکار است وبسیاری از تصویرهای شعری گویندگان این عصر متوجه خصایص صوری وگاه خلقی بردگان ترك است چنانکه‌درین تصویر شعر مسعود رازی می‌بینیم:

زنخدانهای ترکانست گویی
فراز شاخ برآن سیب خندان
مغاکی درمیان هر یك آنك
چوآن‌چاهی که‌باشدبر زنخدان[3]

و ازهمین ،قوله است‌رنگ سپاهی بسیاری ازتصویرهای این‌دوره که بنیاد بسیاری از تصویرهای کلیشه‌ای شعر فارسی در دوره‌های بعد به‌شمار می‌رود.

با اینکه تصویرها تنوع بیشتری یافته و محدودیت دورهٔ قبل

---

۱) قرآن کریم: انبیاء، ۱۰.
۲) گنج بازیافته:لبیبی واشعار او، ۱۳.
۳) لباب الالباب، ۲۹۵.

ـ که فقط به‌تشبیه نظر داشتند ـ در شعر گویندگان این عصر دیده نمی‌شود و استعاره نیز درکنار تشبیه باب‌وسیعی شده است، هنوز تزاحم‌تصویرها در شعر این دوره به‌حدی نیست که ایجاد پیچیدگی و تضادکند واغلب وصف‌ها حسی وطبیعی می‌نماید و ایـن دوره را نیز در دنبال دورهٔ قبل باید دورهٔ «تصویر بخاطر تصویر» خواند زیرا کوشش اصلی شاعـران در همین راه محدود می‌شود.

باکوشش عنصری و اقمار او تصویرهای تلفیقی درشعر این دوره آغاز می‌شود و صورت افراطی آنرا در شعر نیمهٔ دوم قرن پنجم خواهیم دید با اینهمه در کنار این جریان، همانگونه که یاد شد، دسته‌ای دیگر از شاعـران از قبیل منوچهری وفـخرالدین‌اسعد و قطران تا حـدی به تجربه‌های شخصی خود نظر دارند، اگر چه این بیماری درشعرفخرالدین وقطران به‌طور آشکاری محسوس است.

ازصور خیال، که در این دوره نسبت به‌دورهٔ قبل شیوع بیشتری یافته، یکی تمثیل است که بیشتر در زمینه‌های غیر وصفی و غیر طبیعت مورد استفاده‌قرارمی‌گیرد وهرچه شاعران‌ازوصف‌ها و تصویرهای طبیعت دورتر می‌شوند، و به‌اندیشه وبخصوص معانی حکمی روی می‌آورنـد، شیوع‌بیشتری می‌یابد ودردوره‌های بعدرواج‌آن بیشتر می‌شود. اینگونـه تصویرها را درشعر عنصری و از شاعران دیگر ـ که شعر بسیاری از آنها باقی‌نمانده ـ ابوحنیفهٔ اسکافی بسیار می‌توان یافت از قبیل:

ز یك پدر دوپسر نیك و بد، عجب نبود
کـه از درختـی پیدا شده‌ست متبرودار[1]

---

۱) گنج بازیافته: ابوحنیفهٔ اسکافی و اشعار او، ۱۲.

که بیش وکم تأثیر نوع بیان متنبی درشعر گویندگان این عصر است ودرعنصری بطور واضح‌تر و روشن‌تر این خصوصیت دیده می‌شود.

این دوره از نظر تشخیص درصورت تفصیلی آن، وسیع‌ترین دورهٔ شعر فارسی است همچنین درصورت فشردهٔ آن چنانکه در این شعر مسعودی رازی می‌خوانیم:

عشق ترا وفا زتو بیش است از آنکه تو
از من جدا شدی و نشد عشق توجدا[1]

ولی تشخیص در شکل اصلی که اهل ادب توسعا آن را استعارهٔ مکنیه خوانده‌اند، به‌وسعت دوره‌های بعد نیست وچنانکه خواهیم دید این خصوصیت درشعر دورهٔ بعد، به‌ویژه در آثار مسعود سعد و بلفرج رونی گسترشی بیش ازحد می‌یابد و ازآنجا که ردیف وقالبهای شعری هنوز به‌اندازهٔ دورهٔ بعدی مایهٔ محدودیت‌کار شاعران نشده و جدول ردیفهای فعلی و اسمی طولانی و مرکب به‌وسعت دوره‌های بعد نیست این خصوصیت کمتر درشعر این دوره دیده می‌شود.

توجه به‌طرز دید و درحقیقت صورخیال شاعران عرب، در شعر این دوره‌آشکار است وچندان تصاویر طبیعت درشعراین عصرباشعرعرب نزدیك به‌یکدیگر است‌که هیچ‌مرز دقیقی میان نوع تصاویر ایشان نمی‌توان نهاد وبسیاری از زیباترین‌تصویرهای شاعران این عصر گرفته شده ازصورخیال شاعران عرب زبان دورهٔ قبل است چنانکه درفصل خاصی از آن سخن گفتیم.

---

۱) لباب الالباب ۲۹۵.

شاعران برجستهٔ این دوره عبارتند از: منوچهری، فرخی، ناصرخسرو، فخرالدین گرگانی، قطران تبریزی، عنصری، غضایری، لبیبی، که اگر چه‌بعضی ازآنها نیمهٔ دوم قرن پنجم را نیز درك کرده‌اند، ولی بیشتر دورهٔ شاعری ایشان درنیمهٔ اول این قرن بوده یا اینکه طرز دیدو تصاویرشعریشان نزدیك‌به‌شاعران‌این‌عهداست مانندناصرخسرو همچنانکه بعضی از ایشان مقداری از دورهٔ شاعری خود را درعصر قبل گذرانده‌اند از قبیل فرخی ولی دوران شکفتگی و اوج هنرشان دریـن عصر بوده و تصاویر شعری ایشان دارای خصایص شعری این روزگار است. شاعـران دیگری نیز هستند که شعر چندانی از ایشان نمانده ولی در نمونه‌های موجود از شعرایشان همین خصایصی‌که برشمردیم دیده می‌شود از قبیل: بوحنیفهٔ اسکافی، استغنایی، بهرامی سرخسی، زینبی‌علوی، شاکربخاری، مسعود رازی، منشوری، سرور طالقانی، مظفر پنجدهی وکوکبی.

صور خیال در شعر فرخی

فرخی هم ازنظرتنوع حوزهٔ خیالهای شاعرانه و هم ازنظر لطافت تصویرها، شاعری است ممتاز. ازپیشینیان ومعاصران او تنها منوچهری است که در جهانی قابل سنجش بـا اوست اما شعر منوچهری اگـر در زمینهٔ طبیعت وتصاویر مربوط به‌آن، غنی‌تر از شعر فرخی باشد هیچگاه از ارزش تصویرهای شعر فرخی نمی‌کاهد چراکه تنوع تصویرهای فرخی درزمینهٔ شعرهای غنایی نکته‌ای است‌که شعرش را درکنار شعرمنوچهری از نظر تصاویر ارزش و اعتبار می‌بخشد.

در شعر فرخی، تصویرها نـرم ولطیف است و ذهن او بیشتر می‌کوشدکه ازعناصرموجود درخارج دردو سوی تصاویر خود استفاده‌کند، ازاین روی تصویرهای‌اوبه‌دقت تصاویرمنوچهری نیست، زیرا منوچهری برای هریك از عناصر طبیعت از ذهن خویش برابری فرض می‌کند واین معادل فرضی، چندان از نظر رنگ و هندسهٔ دقیق خارجی قابل تطبیق‌با

موضوع وصف اوست که دو روی‌تصویر دقیقاً در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند به‌حدی که‌گویی آیینه‌ای در برابر اشیاء نهاده است، امافرخی با اینکه وصفهای او دقیق و سرشار از تازگی است این مایه دقت را نشان نمی‌دهد.

با اینکه درحوزهٔ کلی شعر او محور عمودی قصاید ضعیف و تکراری است اگرچه نسبت به‌معاصران وحتی آیندگان، جز یکی دوتن، طرح کلی بعضی قصاید او تازه وبدیع است و از نوعی تسلسل ذهنی برخوردار،اما درمجموع تکراری‌است. ولی وصف‌ها وتغزلهای اوچندان تازه وشیرین است که تاحدی جبران این تکراری بودن طرح شعرها را به‌عهده می‌گیرد وبدینگونه‌درسراسردیوان او به‌مجموعه‌ای ازتصویرهای تازه از طبیعت بیجان و طبیعت زنده می‌توان دسترس یافت که از هر جهت قابل توجه است.

تصویرهای شعر او، جز در مواردی که ازکلیشه‌های موجود در زبان رایج شعر استفاده می‌کند، حاصل نوعی تجربهٔ خصوصی اوست وبا اینکه نسبت به‌منوچهری، معاصر خویش، از آوردن تصاویری که یك روی‌آنهاعنصری‌غیرمادی است، باکی‌ندارد و در دیوان او تصاویری از این‌نوع که ابرچون رای‌عاشقان‌گردان است و چون‌طبع بیدلان شیدا[1] یا شراب یقینی‌است‌که باگمانی برابر شده است(۳۶۳) یا از بوستانی سخن می‌گوید‌که خوشتر از جوانی‌است (۱۲) و راهی را درازتر از غم‌مستمند سوخته دل تصویر می‌کند (۶۷) و یا کمندی را به‌گونهٔ عهد دوستان سالخورده استوار می‌داند (۱۷۷) و تصویرهایی ازینگونه بسیار می‌توان

---

۱) دیوان فرخی سیستانی، ۱ و دراین قسمت تمام ارجاعات به‌همین کتاب است، چاپ دبیر سیاقی.

یافت، بازهم شعرش از نوعی حرکت و حیات وملموس بودن برخوردار است و درشعراو تشخیص درصورتهای گوناگون آن به‌کثرت دیده می‌شود، هم درصورت تفصیلی آن ازقبیل:

امسال تازه روی‌ترآید همی بهار
هنگام آمدن نه بدینگونه بود پار
پار از ره اندرآمد چون مفلسی غریب
بی‌فرش و بی‌تجمل وبی‌رنگ وبی‌نگار
و امسال پیش ازآنکه‌به‌ده منزلی رسد
اندر کشید حله بدشت و به‌کوهسار
بسردست بید بست ز پیروزه دست‌بند
درگوش گل فکند زبیجاده گوشوار(۱۶۶)

و هم در صورتهای اجمالی آن که بیشتر در مدح از آن استفاده کرده از قبیل:

دولت که بود کو بدر شاه نیاید
هرکس به‌دوپای آید، دولت بسر آید (۴۰)

یا:

جودلاغر گشته از دستش همی فربه بود
بخل فربه گشته از جودش همی‌لاغر شود (۴۹)

و اغلب در حسی‌کردن معانی مجرد از این کار کمك می‌گیرد.

گرچه‌نسبت به‌شاعران‌اواخرقرن‌چهارم وحتی‌درقیاس‌بامنوچهری،

از تصویرهای مرکب و تفصیلی کاسته، و بیشتر خیالهای شعر او در یك بیت وگاه دریك‌مصراع به‌کمال میرسد اما مانند گویندگان اواخر این عصر، از قبیل مسعودسعد و بلفرج، صور خیالش چندان فشرده وکوتاه نیست که از حرکت و حیات تصویرها بکاهد:

گل بخندید و باغ شد پدرام
ای خوشا این جهان بدین هنگام
چون بنا گوش نیکوان شد باغ
از گل سیب و از گل بادام
همچو لوح زمردین گشته‌ست
دشت همچون صحیفهٔ زر خام
باغ پر خیمه‌های دیبا گشت
زند وافان درون شده به خیام
گل سوری بدست باد صبا
سوی باده همی دهد پیغام (۲۲۷)

با اینکه گلهاوپرندگان ومیوه‌های شعرش، گسترش گلها وپرندگان و میوه‌ها و دیگر عناصر طبیعت را در دیوان منوچهری ندارد اما از نظر نمونه‌های وصف‌به‌ویژه وصف باغ ـ چه در بهار وچه‌درخزان ـ دیوانش یکی از غنی‌ترین دیوانهای شعر فارسی است.

حوزهٔ عمومی صور خیال اورا تشبیه و گاه نوعی استعاره تشکیل می‌دهد. در زمینهٔ مدایح او اغراق عرصه‌ای فراخ دارد وبا توجه به‌اینکه بیشتر دیوان او مدح و ستایش است می‌توان حدود دیگر صور خیال را در شعر او نشان داد و دانست‌که وسعت دامنهٔ اغراق درشعر او برخاسته

از چیست.

با اینکه‌این دوره ـ یعنی شعر فارسی‌قرن‌های سوم وچهارم‌وپنجم ـ را، دورهٔ طبیعت خواندیم در سراسر این سه قرن اگر دو شاعر به عنوان نمایندگان تصویرهای طبیعت بخواهیم انتخاب کنیم بی گمان یکی از آنها فرخی است زیرا تصویرهای تازه و زندهٔ طبیعت در دیوان او بیش از هر شاعر دیگری است و او در زمینهٔ وصف طبیعت مجموعه‌ای از تصاویر خاص‌به‌وجود آورده‌که در شعر فارسی به صورت کلیشه درآمده و گویندگان قرن‌های بعد آنها را بطور تکراری در شعر خویش آورده‌اند از قبیل:

تا برآمد جام‌های‌سرخ رنگ از شاخ گل
پنجه‌ها چون دست‌مردم‌سر برآوردازچنار (۱۷۵)

که به‌گونه‌های مختلف در اواخر این قرن بوسیلهٔ شاعرانی از قبیل مسعود سعد و معزی وبلفرج ودیگران تکرار شده است.

تغزلهای فرخی که برجسته ترین نمونه‌های شعر اوست، از نظر تصاویر شعری، به‌وسعت وصفهای طبیعت در دیوان او نیست، بویژه در تغزلهایی که ازژرفای دل سروده. و درآنجاست که تموجات عاطفی مجال تجلّی به‌خیال وتصویرهای شعری نمی‌دهد واین خصوصیت نه‌تنها درتغزلهای او از قبیل:

دل من همی داد گفتی گوایی
که باشد مرا روزی از توجدایی

بلی هرچه خواهد رسیدن به مردم
بر آن دل دهد هر زمانی گوایی
من این روزرا داشتم چشم وزین غم
نبوده‌ست با روز مـن روشنایی (۳۹۴)

و:

خوشا عاشقی خاصه فصل جوانی
خوشا با پریچهرگان زندگانی
خوشا بـا رفیقان یکـدل نشستن
بهم نوش کـردن می ارغوانی (۳۹۳)

دیده می‌شود، بلکه در هرجا که او هیجانی از نظر عاطفی داشته نمودار است از قبیل مرثیه‌ای که برای محمود سروده با مطلع:

شهر غزنین نه‌همانست که من دیدم پار
چه‌فتاده‌ست که امسال دگرگون شده‌کار (۹۰)

و درآن، هیجان درون مجال عرضه‌کردن تصویرهای‌شعری نداده واین خصوصیت درقصاید حبسیهٔ‌مسعود سعد نیز دیده می‌شود، همچنانکه در بسیاری از قصاید ناصرخسرو. و مـی‌توان گفت کـه حوزهٔ مفهومی تصویر در اینگونه شعرها با شعرهای وصفی دیگر متفاوت است.

فرخی شاعری‌است درباری واز این نظر دید اشرافی او در زمینه‌های مختلف تصویرهای او اثر گذاشته و اغلب عناصر تصویر او اشیاء فاخر و موادی است که از محیط زندگی درباری برخاسته و البته ایـن خصوصیت، ویژهٔ‌شعراونیست‌بلکه‌همهٔ‌معاصران‌واین‌خصوصیت را دارند.

با اینکه خود چندان پای‌بند شریعت‌نیست و درشعر اونشانه‌های ابن لاابالیگری همه‌جا آشکار است و هیچ باکی ندارد از اینکه ممدوح را درپاکی بـه‌قرآن تشبیه کند (۳۲۸) و یا از انواع تظاهر بـه‌کارهای دور از موازین شریعت روی‌گردان نباشد و با صراحت تمام دربارهٔ ماه رمضان‌که در محیط اسلامی شهرالله خوانده می‌شود و مـورد احترام و تقدس است بگوید:

چه‌شودگر برود. گوبرو ونیك خرام
رفتن اوبرهاند همگان را ز عذاب (۱۵)

رنگ دین و عناصر دینی در شعر او چیزی است آشکارا و ایـن خصوصیت عصر اوست‌که دوران مذهب و حتی تعصبات مذهبی است و فرمانروایان ترك برای تسلط بیشتر براوضاع می‌کوشیدند زمینه‌های‌ملی را از رهگذر تقویت دین نابودکنند و درشعر او تصاویری‌که برخاسته‌از نفوذ اسلام و عقاید اسلامی است به‌وفور دیده می‌شود از قبیل:

خزان خیره‌پشیمان شود زکردهٔ خویش
چنانکه بدکنشان برصراط روز حساب (۱۱)

و در دیوان او تصاویری‌که حاصل پذیرش داستانهای غنایی‌ادب سامی است مثل شعردیگر گویندگان عصر غزنوی دیده می‌شود از قبیل:

همی‌کنند به‌رنگ وبه‌گونه سیب‌وبهی
حکایت رخ دعد و حدیث روی رباب (۱۰)

از داستانهای غنایی ایران مایه‌ای بـرای ساختن تصاویر نگرفته فقط در یك مورد اشارتی بدینگونه دربارهٔ فرهاد دارد:

ز بهر قوت دین با ولایت پـرویز
هزار بار بتن رنج‌کش‌تر از فرهاد (۳۴)

وتأثیر توجه اوبه‌ادیان سامی دیگر از قبیل مسیحیت و بخصوص آیین یهود که در روزگار او از ادیان رایج در محیط اسلامی خراسان بوده‌اند[1] دیده می‌شود چنانکه می‌گوید:

کنون بلبل به‌شاخ سرو بر توراة میخواند
چرای آهـوان هرساعتی در گلستان بـاشد (۳۰)

اگرچه در نسخه‌ای‌هم چنین است: کنون گلبن به‌شاخ‌گل‌بگلشن زند خوان باشد (حاشیه ۳۰) ولـی از نظر محیط او و تعصبات زسان، تورات ـ کـه کتابی از نظر مسلمانان مقدس است ـ از زندکـه از آن گبرکان است طبیعی‌تر می‌نماید، گرچه بلبل از نظر لغت زند خوان‌است و قرائنی روایت دوم را تأیید مـی‌کند. و دربسیاری از تصاویـــر او، رنگ محیط اسلامی عصر آشکار است:

بلبلان گـوئیا خطیبانند
بر درختان‌همی‌کنندخطب[2] (۳)

---

۱) رجوع شود به‌آدام متز: الحضارةالاسلامیة، ج ۱/ ۶۲ که از مقدسی نقل می‌کندکه در قرن چهارم درخراسان یهودیان بسیاری‌بوده‌اند.
۲) این تصویر که در شعر معاصران فرخی نیز به‌گونه‌های دیگر تکرارشده در شعر عربی این دوره نیز رواج دارد رجوع شود به فصل تأثیر صور خیال شاعران عرب درتصویرهای این دوره.

و دربرابر این توجه به‌مسائل مذهبی در تصاویر او، نوعی خوار-شمردن عناصر اساطیری ایران قدیم که بیشتر از خصایص شعر دورهٔ غزنوی است به‌شدت آشکار است و دراین راه از هیچگونه اغراقی که به‌سود ممدوح خویش باشد باکی ندارد و همانگونه‌که محمود ـ برطبق روایت صاحب تاریخ سیستان ـ درسپاه خویش رستم‌ها داشت و خود را بالطبع امیر و سرکردهٔ ایشان می‌دانست او نیز «محمودنامه» را برتر از شاهنامه می‌داند (۶۵) و می‌گوید:

نام تونام همه شاهان بسترد وببرد
شاهنامه پس‌ازاین‌هیچ نداردمقدار (۸۰)

و اغراقهایی از این دست:

شجاعت تو همی بسترد ز دفترها
حدیث‌رستم‌دستان ونام‌سام‌سوار (۶۱)

که اساطیر ایرانی را بی‌ارج می‌کند، در شعر او و معاصرانش بسیار می‌توان یافت، اما برای آنکه همهٔ این زمینه‌ها حمل بر کوشش-های ضد ملی محمود و حکومت او نشود باید یادآوری شودکه در شعر فرخی و معاصرانش بسیاری از مظاهر دین و رمزهای برجستهٔ اسلامی نیز در برابر ممدوح خوار و زبون شده‌اند از قبیل:

از پی آنکه در از خیبر برکند علی
شیر ایزد شد و بگذاشت سر از علیین
در قسطنطین صد ره ز در خیبر مه
قاضی شهر گواهی دهد امروز بر این

گر خداوند مرا شاه جهان امر کند
بر شاه آرد در دست در قسطنطین (۲۸۷)

و این نشان می‌دهد که بیش از آنکه قصد خوارکردن اساطیر ایرانی باشد، بالابردن مقام محمود مطرح است اگر چه به‌قیمت نابود-کردن بسیاری از مقدسات همان شریعتی باشدکه محمود برای گرایش مردم بدان شمشیر می‌زد وهندوستان را فتح می‌کرد وبتخانه‌ها را غارت می‌کرد.

چنانکه پیش از این یادکردیم در شعرهای غنایی این دوره‌رنگ زندگی سپاهی بیشتر از دوره‌های دیگر محسوس است و از نمونه‌های برجستهٔ تجلی این خصوصیت در شعر فارسی، یکی تغزلهای فرخی‌است که پیش از این نیز بدان اشارت‌کردیم از قبیل:

چو حلقه‌های زره پرگره دو زلف سیاه (۳۴۲)

یا:

سروی گرسرو درع‌پوشد وجوشن (۲۵۹)

و این خصوصیت در تصاویر طبیعت در شعر او نیز نشانه‌های بارزی دارد:

از پی تهنیت روز تو آمد بر شاه
سدهٔ فرخ روز دهم بهمن ماه
به خبر دادن نوروزنگارین سوی میر
سیصدوشصت‌شبانروز همی‌تاخت‌براه

چه خبرداد؟- خبرداد که تاپنجه روز
روی بنماید نوروز وکند عرض سپاه (۳۵۳)

از شیواترین صورت‌های تصرف خیال شاعرانه در دیوان‌او نوعی اسناد مجازی است که‌درخطاب‌به طبیعت و اشیاء دارد و این نوع‌خطابها بااینکه‌در دیوان‌گویندگان‌دیگر، چه‌پیش‌از او و چه بعداز او، نمونه‌هایی دارد، اما در دیوان او با نوعی حرکت و حیات و سادگی همراه است که بیش از شعر هرگویندهٔ دیگری زیبا و دل‌انگیز جلوه می‌کند از قبیل:

ای ابر بهمنی! نه به چشم من اندری
تن زن زمانکی و بیاسای و کم گری
این روز و شب‌گریستن زار وار چیست
نه چون منی غریب و غم عشق برسری
بر حال من گری که بباید گریستن
بر عاشق غریب ز یار و ز دل بری (۴۸۰)

وصورت زنده‌تر این موضوع، تشخیص باغ و درختان سرو است که با شاعر در گفتگو می‌آیند و سخن می‌گویند:

برفت یار من و من نژند و شیفته وار
بباغ رفتم، با درد و داغ رفتن یار
بدان مقام‌که با من بمی نشست همی
بروزگار خزان و بروزگار بهار
دوسرو دیدم، کو زیر هر دوان با من
بجام وسانکنی خورده بودمی، بسیار

خروش و ناله به من در فتاد و رنگین گشت
ز خون دیده مرا هر دو آستین و کنار
بنفشه گفت که: «گر یار تو بشد مگری!
بیادگار دو زلفش مرا بگیر و بدار.»
چه گفت نرگس؟ـ گفت: «ای ز چشم دلبر دور!
غم دو چشمش بر چشمهای من بگمار.»
زبسکه زاری کردم ز سروهای بلند
بگوشم آمد بانگ و خروش و نالهٔ زار
مرا بدرد دل آن سروها همی گفتند
که: «کاشکی دل تو یافتی به مادو قرار
که سبز بود نگارین تو و ما سبزیم
بلند بود و از او ما بلندتر صدبار.» (۱۵۸)

برروی هم قیاس انسان با طبیعت و طبیعت با انسان و حلول شاعر در اشیاء و عناصر طبیعت، از ویژگیهای شعر فرخی است و جز منوچهری هیچ شاعری از این نظر به پایهٔ او نمی‌رسد و اگر قدرت تصاویر او در القاء حالتها و مسائل وجدانی مورد نظر قرار گیرد اورا در این راه بر یک یک شاعران این دوره باید برتری داد.

فرخی با اینکه عنوان حکیم یافته و در تذکره‌ها بدینگونه از او یاد کرده‌اند، شعرش نشان می‌دهد که چندان از علوم آگاهی نداشته یا این آگاهی او تحت‌الشعاع روح ساده و طبیعت‌پرست او قرار گرفته بحدی که هیچ نشانی از تأثیر علوم زمان در تصویرهای او نمی‌توان جست مگر بندرت از قبیل این تصویر در باب آتش که:

گاه چون اشکال اقلیدس سراندر سرکشد (۴۹)

و یا تأثیر اطلاعات ادبی‌شاعر در نوع تصاویر مدحی او از قبیل:

گـر مهتری به مرتبه چون شعر باشدی
او حـرف اولین بـود و دیگران روی (۴۰۱)

یا این خطاب:

ای خداوند ملوك عرب و آن عجم !
ای‌پدیدازملکان‌همچو حقیقت‌ز مجاز (۲۰۴)

و اگر از اصطلاحات اهـل حکمت در دیوان او نشانی آمده باشد چندان صریح نیـست و طـرز بکار بردن شاعر به‌گونه‌ای نیـست که توغل او را در فلسفه نشان دهد آنگونه که در شعر ناصروخسرو خواهیم دید. نهایت برداشت او درتصاویر شعرش ازفلسفه بکار بردن تعبیراتی ازقبیل یقین وگمان است. تصویرحروفی در شعر او بسیاراست، اما همه تکراری و بنوعی متأثر از تنگنای قافیه است از قبیل:

جعد تو جیم نه و صورت او صورت جیم
زلف تـو دال نه و صورت او صورت دال (۲۱۳)

و اگر دقت شود تمام این تصاویر، در شعرهایی است کـــه قافیه اینگونه خیالهایی را تداعی کرده است و اینگونه تصاویر حروفی درشعر این دوره بسیار است و هیچ ارزشی ندارد.

فرخی در مواردی به تناسب نیازمندی بیان‌استعاره‌هایی‌خلق‌کرده

که همچنان در ادب فارسی قابل توجه مانده و زیبایی خودرا حفظ کرده است و این استعاره‌ها اغلب درزمینه‌های غنایی است‌از قبیل تصویرهای استعاری او در باب بوسه که:

نگار خویش را در بـرگـرفتم
خـزینهٔ بـوسهٔ او کـردم آوار (۱۴۴)

و یا:

گمان برم که همی بـوسه ریخت خواهد از او
چـو در سخـن شـود آن آفـتاب ترکستـان (۳۰۲)

که«آوارکردن خزینهٔبوسه» یا «ریختن بوسه ازدهن به‌هنگام‌سخن گفتن» از تصویرهای بـی مانند او در شعر غنایی این دوره است و ایـن استعاره‌های او هنوز قابل توجه است و از همین مقوله است تصرفاتی‌که در مفاهیم انتزاعی بدینگونه انجام می‌دهدکه:

دلم یکی و در او عاشقی گروه گروه (۳۷۴)

که تصرف مجازی شیوایی است در حوزهٔ کلمات.

فرخـی با اینکه در شعر خویش به نوعی از آگاهی خود از زبان عرب‌سخن‌گفته‌از قبیل‌اشاره‌به‌مذکربودن‌ماه ومؤنث‌بودن‌خورشید (۱۰۶) و به شعر بعضی گویندگان تازی و نام ایشان اشارت دارد (۴۰۰) اما از تصاویر گویندگان تازی‌کمتر سود جسته ودر دیوان او فقط چند تصویر را می‌توان گرفته شده از شعر عرب دانست از قبیل: تشبیه زلف بخوشهٔ انگور (۱۵) باآبگیر ونسیم به زره(۱۸۵) یا نماز قنینه (۴۰۳) وتصویر زیبای: «ای نیمشب گریخته از رضوان»که چنانکه یادکردیم به تصریح

ثعالبی در قرن چهارم از کلیشه‌های رایج زبان عرب بوده است[1].

چنانکه‌پیش‌از این‌به‌تفصیل‌دربارهٔوظیفهٔ تصویر در شعرگویندگان این‌عصریادآورشدیم ،بیشترتصاویرشعری او ارزش مستقل‌دارندو درهندسهٔ عمومی‌شعرکمتر می‌توان نقش‌آنها را مشخص‌ترکرد، یعنی اگر تصویری را از جاییکه در شعر دارد بیرون‌آوریم بازهم زیبایی آن در همان حدی خواهد بود که در جای اصلی خود داشته زیرا تصاویر کمتر بـا در نظر گرفتن طرح هندسی شعر بوجود آمده است.

---

۱) رجوع شودبه‌بحث تاثیر صورخیال‌شاعران عرب‌درتصاویر شعری این‌دوره.

صورخیال درشعر منوچهری

از آنجاکه این دوره از شعر فارسی را باید دورهٔ طبیعت وتصاویر طبیعت در شعر فارسی دانست منوچهری بهترین نمایندهٔ این دوره ازنظر تصاویر شعری به‌شمار می‌رود زیرا از نظر توفیق در مجموعهٔ وسیعی از تصاویرگوناگون طبیعت با رنگها و خصایص ویژهٔ دید شخصی شاعر، او توانسته است شاعر ممتاز این دوره و برروی هم، در حوزهٔ تصویرهای حسی‌ومادی طبیعت،بزرگترین‌شاعردرطول تاریخ ادب‌فارسی به‌شمارآید.

تصاویر شعری او اغلب، حاصل تجربه‌های حسی اوست و ازاین نظر طبیعت در دیوان او زنده‌ترین وصف‌هارا داراست‌چراکه بیان مادی و حسی او از طبیعت با کنجکاوی عجیبی که در زوایای وجودی هریك از اشیاء دارد، چندان قوی است که هر تصویر او از طبیعت چنان است که گویی آیینه‌ای فرا روی اشیاء داشته و از هرکدام تصویری‌دراین‌آیینه ـ که روشن است و بیکرانه ـ به‌وجودآورده است.

ازآنجا که وی بیش از هر شاعر دیگری در این عصر تصورش‌از شعر تصوری در حوزهٔ خلق تصویرهای‌گوناگون است که گویی جز این کار وظیفه‌ای دیگر برای شاعر نمی‌شناسد و در حقیقت نمایندهٔ برجستهٔ آن شیوهٔ شاعری است که تصویر را به‌خاطر تصویر خلق می‌کند بی‌آنکه جنبهٔ ابزاری و ثانوی تصویر را در شعر معتقد باشد، او را باید تصویر سازترین شاعر این‌دوره به‌شمار آوریم.

مطالعهٔ دیوان منوچهری، به‌خوبی این عقیده را روشن می‌کندکه شاعران فارسی زبان تا اواخر قرن پنجم ازتصویر و تصرفات خیالی،هیچ قصدی جز نفس این‌کارنداشته‌اند وازیکی دو مورد استثنایی‌اگر بگذریم حوزهٔ مفهومی‌شاعری در همین قلمرو محدود می‌شده است وهمین‌تصور از مفهوم شعر است که او را حریص بر خلق تصویرهای گوناگون، از چندین زاویهٔ دید، دربارهٔ هریك از عناصر طبیعت کرده است، یك قطرهٔ باران که از ابر فرو می‌افتد، با زاویه‌های دید گوناگونی که شاعردارد و از نقطه‌های مختلفی که بدان می‌نگرد چندان‌گسترش می‌یابدکه زمینهٔ عمومی یك قصیدهٔ بلند را در شعر او به‌وجود می‌آورد.

قصیده‌ای که مجموعه‌ای از تصاویر گوناگون و بدیع باران‌است با زوایای دید گوناگون درحدعکس‌برداری از طبیعت، بی‌هیچ تصرفی، اگرچه سراپا تصرف در طبیعت می‌نماید:

آن قطرهٔ باران بین از ابر چکیده
گشته‌سر هربرگ ازآن‌قطره‌گهربار
آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز
سیمین گرهی برسر هر ریشهٔ دستار

یا همچوزبرجدگون یك‌رشتهٔ‌سوزن
اندر سر هر سوزن یك لؤلؤ شهوار (۳۵)

و همان قطرهٔ باران‌را با نگاهی دیگر و از زاویهٔ دید دیگری بدینگونه تصویر می‌کند:

آن قطرهٔ باران‌که فرو بارد شبگیر
برطرف چمن بر دو رخ سرخ‌گل نار
گویی به مثل بیضهٔ‌کافور رباحی‌است
بر بیرم حمرا بپراکندست عطار (۳۶)

و باز با تصرفی دیگر در نقطهٔ بینش خود نسبت به همان قطرهٔ باران می‌گوید:

آن قطرهٔ باران که فرودآید از شاخ
بر تازه بنفشه نه بتعجیل به ادرار
گویی‌که مشاطه ز بر فرق عروسان
ما ورد همی ریزد باریك بمقدار (۳۶)

و چنانکه می‌بینیم کوشش او بیشتر بر این است‌که در ترکیب اجزای تصویر، عنصر دوم رابا تصرفات بسیاری که ذهن شاعر در آن ایجاد می‌کند، به وجود آورد، یعنی با کمك خیال وکوشش ذهنی، برای هریك از اشیاء، برابری خلق‌می‌کند و چنان نیست‌که به‌طورطبیعی و عادی این برابرها در خارج وجود داشته باشند، اگر چه امکان بودن آنها بسیار طبیعی است واینگونه تصاویر را نمی‌توان درمقولهٔ‌تشبیهات

خیالی دورهٔ بعد و حتی بعضی از تصاویر دیگرشعر او، که پس‌از این‌در-بارهٔآن سخن خواهیم گفت، قرارداد وباز همان قطرهٔ باران را به‌گونه‌ای دیگر می‌نگرد با زاویهٔ دید دیگری:

و آن قطرهٔ باران سحرگـاهی بنگر
بر طـرف گـل نـاشکفیده بـر سیار
همچون سرپستان عروسان پـــربروی
وندر ســـر پستان‌بر، شیرآمـده هموار (۳۶)

و چنانکه می‌بینیم بیشترین کوشش او در خلق تصویرها دقت در تناسب و تشابه دقیق میان اجزای تصویر است که بیش از آنکه وحدت رنگ در آنها مطرح باشد، توجه بـه شکل هندسی مطرح است و از این نظر او ترکیبی دقیق به وجود آورده است از هماهنگی هندسی اشیاء و تناسب رنگهادر اجزاء تصویر،برخلاف شعرهای دورهٔ قبل و حتی‌شعرهای دورهٔ او که بیشترکوشش درایجاد ارتباط بر اساس رنگها بـود نه طرح هندسی یا بر روی هم زمینهٔ رنگ قوی‌تر از طرح هندسی بود، اما او با دقت خاصی که دارد تصویرها را باتوجه بـه مجموع این دو عامل خلق می‌کند و از این روی، تشبیهات‌او بسیار دقیق و مادی وآئینه واراست و باز همان قطرهٔ باران را با زاویهٔ دید دیگری بدینگونه می بیند:

وان قطرهٔ باران‌که چکد از بر لاله
گردد طرف لاله ازآن باران بنگار
پنداری تبخـالهٔ خـردك بدمیـدست
بـرگـرد عقیق دولب دلبـر عیـار (۳۶)

و چنانکه می‌بینیم در یک‌یک تصاویر او مقایسهٔ انسان و طبیعت امری است محسوس‌و از همین‌نظر است که تشبیهات او همراه باحرکت و حیات‌خاصی است‌که در شعر دیگران بسیار کم است و باز همان‌قطرهٔ باران را از چندین زاویهٔ دید دیگر بدینگونه‌ها تصویر می‌کند:

وان قطرهٔ باران که برافتد به‌گل سرخ
چون اشك عروسی است برافتاده برخسار
وان قطرهٔ باران که برافتد بسر خوید
چون قطرهٔ سیماب است افتاده بزنگار
وان قطرهٔ باران که برافتد به‌گل زرد
گویی که چکیده است گل زرد بدینار
وان قطرهٔ باران که چکد برگل خیری
چون قطرهٔ می‌برلب معشوقهٔ میخوار
وان قطرهٔ باران که برافتد بسمن برگ
چون نقطه سفیداب بود از بر طومار
وان قطرهٔ باران ز بر لالهٔ احمر
همچون شرر مرده فراز علم نار
وان قطرهٔ باران ز بر سوسن کوهی
گویی که ثریاست برین گنبد دوار
بر برگ گل نسرین، آن قطرهٔ دیگر
چون قطرهٔ خوی بر زنخ لعبت فرخار (۳۶)

و از مجموعهٔ این تصاویرکه از باران داده و با این زاویه‌های‌دید مختلف که به این عنصر کوچك طبیعت نگریسته تمام خصایص شعری‌او

را می‌توانیم بررسی کنیم و ببینیم که او چگونه تصوری از مفهوم شعر دارد و تا پایان این قصیده که برویم او با نگرشهای‌مختلف همین‌قطرهٔ باران را در برابر چشم ما بگونه‌های دیگر تصویر می‌کند و هیچ قصدی جز ساختن همین تصویرها ندارد و از همین‌نظر است که در قصاید او ـ جز درموارد خاص ـ جنبهٔ مدحی هم‌که‌مقصود منطقی وعقلی شاعراست، تحت الشعاع این کشش روحی و حسی او قرار می‌گیرد و نسبت به معاصرانش بسیار اندك می‌نماید و او به جای اینکه از رهگذر اغراق و حرفهای دور از خرد و انسانیت، ممدوح را خرسند کند با این تصاویر گوناگون او رابه‌للذت وامی‌دارد و برای اینکه تنوع دید و قدرت خلق او را در تصاویر طبیعت دریابیم خوب است به دنبالهٔ همان تصویرهای باران در همان قصیدهٔ وی بنگریم و ببینیم که با دگرگون کردن‌زاویهٔ دید و در حقیقت‌دورتر بردن‌نقطهٔ بینش خودنسبت به همان عنصرطبیعت چگونه تصاویری به‌وجود آورده است:

آن دایره‌ها بنگر اندر شمر آب
هر گه که‌در آن آب چکد قطرهٔ امطار
چون مرکز پرگار شدآن قطرهٔ باران
وان دایرهٔ آب بسان خط پرگار
مرکز نشود دایره آن دایره بنگر
صد دایره در دایره بنمود پدیدار
آن دایره پرگار از آن جای بجنبد
وین دایره از جنبش صعب آرد رفتار (۳۶)

و در این تصویرمرکب،یکی دیگر از خصایص‌برجستهٔ تصاویراورا

به‌خوبی می‌توان دریافت که چگونه در مجموعهٔ چهار بیت یك تصویر مرکب باحالات و حرکات مختلف همان شیء آفریده است و اینگونه تصاویر در دورهٔ قبل، به‌خصوص در شعر امثال کمایی بسیار بود و در عصر منوچهری اندك اندك کم می‌شود ولی در دیوان او بسیار است وبه علت دقتی که در اجزای تصویر دارد غالباً تصاویر شعرش از محدودهٔ یك بیت تجاوز می‌کند و به‌چند بیت می‌کشد و اگر بانظر وسیع‌تر به همین تصویر «باران درمیان آب» بنگریم ادامهٔ آن را در همین قصیدهٔ او به‌خوبی مشاهده خواهیم کرد که بدینگونه وصف می‌شود:

هرگه که از آن دایره انگیزد باران
از باد دروچین و شکن خیزد و زنار
گویی علمی از سقلاطون سپید است
از باد جهنده متحرك شده نهمار (۳۷)

و باز با توسعهٔ بیشتری ادامه می‌دهد که:

وانگه که فروبارد باران به‌قوت
گیرد شمرآب دگر صورت و آثار
گردد شمرایدون چویکی‌دام‌کبوتر
دیدار ز یك‌حلقه بسی سیمین‌منقار
چون آهن سوده که بود برطبقی بر
در زیرطبق‌مانده‌ز مغناطیس احجار (۳۷)

وچنانکه می‌بینیم‌این، مجموعهٔ بیشمارتصاویر باران در یك قصیدهٔ او چندان‌متنوع و وسیع است‌که اگردر سراسر ادب این دوره، دیوانهای

شعر فارسی را جستجو کنیم به‌اندازهٔ نیمی از این تصاویر پیدا نخواهیم کرد و از مقایسهٔ سادهٔ تصاویر همین شعر با تصاویری که در دیوانهای عصر او ودورهٔ بعداز اوداریم میزان‌تجربه‌های‌حسی او را درخلق تصاویر به‌خوبی احساس می‌کنیم ومی‌بینیم‌که وی هیچ یك ازاجزای صور خیال خود را از دیوانهای پیشین یامعاصران‌خودنگرفته بلکه هرتصویر در شعر اوحاصل نوعی‌کوشش ذهنی و خلق هنری است‌که تخیل وسیع اویك‌یك آنها راآفریده است و همچنین درمجموعهٔ این تصاویرکه از باران ارائه داد میزان حرکت وحیات را در صورخیال او به‌خوبی احساس می‌کنیم ومی‌بینیم‌که‌بیان اوچقدر مادی ومحسوس است‌وهیچگونه جنبهٔ انتزاعی و تجریدی ندارد و چنانکه خواهیم دید دیوان او از نظرنداشتن‌تصاویر انتزاعی درین دوره یادآورشعرگویندگان عصر سامانی است و جز یکی دو مورد از قبیل:

چوسیمین دوائش ندیده‌ست‌کس
تن مؤمنی با دل کافری

که تن مؤمن را نیز به‌جای دل‌مؤمن‌گرفته و اشتباه‌کرده و یا:

اگر عقل فانی نگردد تو عقلی
وگرجان‌همیشه‌بماندتوجانی (۹۹)

که در حقیقت از مقولهٔ تصویر و تشبیه نیست، در دیوان او تصویر انتزاعی وجود ندارد دشتی‌که:

از تپش‌گشته غدیرش همچو چشم اعمشان
وز عطش گشته‌مسیلش چون گلوی اهرمن (۶۷)

تصویری است خیالی نه‌انتزاعی زیـــرا از مقولهٔ «انیاب اغوال» است.

از سوی دیگر ضعف زمینهٔ وجدانی را که از خصایص شعر ایـن دوره است در تصاویر او به‌خوبی احساس می‌کنیم و می‌بینیم که او در آنسوی مجموعهٔ این تصاویر طبیعت هیچ حالتی یـا معنایی و چیزی را جز همان دید حسی و مادی، نمی‌بیند و این خصوصیت که درشعر ایـن دوره امـری آشکار است در شعر او به‌طوری آشکارتـر دیده می‌شود و چنانکه خواهیم دید در اواخر این دوره است که بعضی شاعران از قبیل مسعود سعد در ورای تصاویر حسی و مادی طبیعت، بعضی معانی‌وامور وجدانی را می‌نگرند.

بی‌هیچ‌گمان تجربه‌های حسی او در زمینه‌های گوناگون طبیعت، متنوع‌ترین و تازه‌ترین تجربه‌های شعری در ادب فـارسی است و میزان تجربی بودن تصاویر او را در قیاس با تصاویر شعری دیگـر گویندگان به‌طور محسوس‌تری می‌توان دریافت و هرکس درهمان نمونه‌های تصویر باران دقت‌کند درخواهد یافت که مجموعهٔ آن تصاویر حاصل تجربـهٔ یك روز بارانی اوست و از قیاس‌آنها با این تصویر باران که در فضای دیگری ارائه شده وباران دیگری است:

فـرو بارید بارانی ز گـردون
چنان‌چون‌برگ‌گل‌باردبه‌گلشن
و یا انـــدر تموزی مـه ببارد
جراد منتشر بر بـام و بـرزن (۵۸)

به‌خوبی می‌توان دگرگونی فضای تجربه و نوع باران را دریافت

و احساس کردکه منوچهری در قلمرو تصاویر طبیعت از حس و تجربهٔ خودکمك می‌گیرد و از همین نظر است‌که تصاویر شعر او جز به‌ندرت، در دوره‌های بعد تکرار نشده و چنان با تجربهٔ خاص او پیوستگی داشته که دیگران نتوانسته‌اند آنها را به‌دیوان خود منتقل‌کنند با اینکه اخذ تصاویر شعری، در دورهٔ او و دورهٔ بعد از او، یکی از سنن رایج شعر فارسی است و اگر با دقت بیشتری به‌تصاویر او بنگریم خواهیم دید که بسیاری از تصاویر او به‌گونه‌ای ارائه شده که فقط درهمان حالت و وضع خاص لذتبخش و بدیع است و اگر از محل اصلی تغییرکندزیبایی و تازگی آن و حتی ارزش هنریش از میان می‌رود، یا چندان ساده و نزدیك به‌واقعیت اشیاء است‌که هرکس آنها را ببیند چنین می‌پندارد که او نیز می‌تواند اینگونه تصاویری خلق‌کند و در حقیقت تصاویر او به‌گونه‌ای خلق‌شده‌اندکه قابل‌تصرف وبازآفرینی نیستند مثلا این‌وصف او ازکبك، با همهٔ زیبایی اجزای تصویر اگر تکرار شود، به‌دشواری می‌تواند لطف اصلی خود را حفظ کند:

در دامن کوه‌کبك شبگیران
در رفت‌بهم برقص باکدری
بربر الفی کشید و نتوانست
خمیده‌کشیدالف‌زبی‌صبری
بر پر بکشید هفت‌الف یا نه
از بی‌قلمی و یا ز بی حبری (۹۰)

که‌با همهٔ‌زیبایی و تازگی این وصف، به‌دشواری می‌توان‌پذیرفت که در شکل دیگری قابل تقلید و تصرف باشد و این خصوصیت دربارهٔ

اکثریت تصاویر شعراو مصداق دارد و شاید از همین نظر است که دیوان او پس از قرنها، همچنان، تازگی دارد و هنوز از نظر تصاویر حسی به‌خصوص در حوزهٔ طبیعت بی‌مانند است و درهرکدام ازاجزای‌طبیعت ـ که تصویری درشعر او یافته ـ این خصوصیت را می‌توان مشاهده کرد همان نرگسی که در سراسر شعر این دوره و حتی دوره‌های بعد جز دو سه تصویر «چشم» و «جام زرین» نیافته، و آن تصاویر نیز چندان تکرار شده‌که جزء معانی مشترك به‌شمار می‌رود، در دیوان او چندان متنوع‌و گوناگون مورد نظر قرار گرفته که درهرجا تصویری خاص خود دارد تصویری‌که به‌دشواری می‌توان جای دیگر آن را بازآفرینی‌کرد: درشعر او گاه نرگسها به‌مانند حوران‌اندکه طبقهای سیمین برسردارند و این طبق‌ها پر از ساغرهایی زرین است (۱) و گاه به‌مانند چاه ذقنی است، اگر چاه زرین باشد و ذقن سیمین (۳) و گاه زرین قدحی است درکف سیمین صنمی و یا درخشنده چراغی است درمیان پروین (۳) و یا دلبری است که همه تن چشم است (۱۵) و یا ماه است در میان ثریا (۱۵) و همچون مردم ما رگزیده است که چشمش به خواب نمی‌رود (۱۵) یا بمانند حلقهٔ‌زنجیر زراست‌که در میان‌آن‌وندی زرین قرارگرفته‌باشد(۲۵) و یاصورتی است از سیم و زر (۷۸) و زمانی بمانندکفهٔ سیمین ترازویی است که زر جعفری در میانش در افکنی (۱۰۶) و گاه بسان چرخ یکی پره آسیاست، چرخ آسیایی که ستونش از زمرد باشد و چرخش از زر زرد و برگردش دندانهٔ بلورین (۱۰۶) و از مجموعهٔ این تصاویر، رنگ اشرافی صور خیال اورا نیز به‌خوبی می‌توان دریافت که همهٔ اجزای آن از زراست و سیم است و بلور و زمرد و چنانکه در جای دیگر یاد آور شدیم شطرنج او نیز سیمین و عقیقین است و حتی دهان بسدین است و گوش سیمین (۴۲) وتاحدی‌جنبهٔ خیالی تشبیهات اورا دراینگونه‌تصاویر

به‌خوبی می‌توان احساس کرد و دید که چگونه برابرهایی برای اشیاء می‌سازد که هیچگاه درخارج وجود پیدا نخواهد کرد واینگونه تصاویر ـ که بیش و کم در دورهٔ قبل نیزوجود داشته ـ دراو تشخص خاصی می‌یابد و پس از وی در دیوان ازرقی، چنانکه خواهیم دید، به حد افراط می‌رسد.

در میان تصویرهای او آنهاکه هر دو سوی تصویر از طبیعت گرفته شده و جنبهٔ خیالی ندارد، اگر چه کمتر است اما زنده‌تر و زیباتر است و آنها تشبیهات خاصی است که می‌تواند در شعر دیگران تکرار شود و گاه نیز شده است اما او چنان در کار زندگی بخشیدن به وصفهای خود تواناست که به دیگران مجالی نمی‌دهد تا تصاویر شعر او را در آثارخود تکرار کنند و نمونهٔ تصویرهایی از این دست که هر دوسوی تصویر از طبیعت موجود گرفته شده تصاویری است که در قصیدهٔ:

شبی گیسو فرو هشته‌به دامن
پلاسین معجر و قیرینه گرزن (۵۷)

آورده و در آنجا طلوع خورشید بمانند دزدی است خون‌آلود که از کمین‌گاه بدرآید یا چراغی که هر لحظه روغنش بیفزاید و آمدن مه چنان است که در هزاران خرمن‌تر بعمداً آتش در زنند و در همین‌گونه تصاویر است که او بیشترمی‌کوشدطبیعت مرده را با طبیعت زنده درکنار هم قرار دهد و ازین رهگذر حرکت و حیات عجیبی در تصاویر او دیده می‌شود و این کاری است که از مقولهٔ تشخیص نیست و تشخیص درشعر او خود بابی جداگانه است که به‌تفصیل از آن سخن خواهیم گفت.

سیلهای دراز آهنگ و پیچان و زمین‌کن را به‌مانند مارانی

می‌بیندکه براثر افسون مرد عزایم خوان به‌تك خاسته باشند و یا بارش باران تند در بیابان به‌مانند فرو ریختن ملخهاست وجستن‌برق به‌گونهٔ آهنگری است‌که ازکورهٔ تنگ، درشبی تاریك، رخشنده آهنی‌را بدر آورد و درهمهٔ این تصاویر طبیعت بی‌جان با طبیعت زنده (انسان یا جانور) ترکیب شده است.

خصوصیت برجستهٔ شعر او از نظر تصویر، این است‌که وی از میان صور گوناگون خیال فقط به‌تشبیه روی آورده آنهم تشبیه مادی‌و حسی، یعنی تشبیهی که اجزای آن در بیرون از ذات شاعر ودر دنیای ماده وجود دارد و این خصوصیت در شعر معاصران او کمتر است زیرا تمایل ایشان به‌صورتهای اغراق‌آمیز تصویر و یا استعاره‌های فشرده‌است ولی اوکمترتوجهی به‌گونه‌های دیگرتصویردارد وعلت اصلی این‌گرایش وی‌بی‌گمان‌توجهی است‌که به‌طبیعت واشیاء مادی ـ به‌عنوان‌موضوعات اصلی شعر ـ دارد ودراینگونه معانی قوی‌ترین وسیلهٔ بیان، تشبیه‌است که از حرکت و حیات بیشتری برخوردار است و ازین روی در دیوان‌او استعاره‌های برخاسته از ترکیب اضافی ـ آنگونه که در شعر گویندگانی ازقبیل مسعود سعدو بلفرج خواهیم دید، وحتی در شعرفرخی نمونه‌های بسیار دارد ـ دیده نمی‌شود ولی نوعی استعاره‌ها که خود دارای جنبهٔ تشبیهی نیرومندی است، یعنی رعایت نسبت میان اجزای آنها شده، در شعر او بیشتر است از قبیل: بازشدن تابها از گیسوی شب (۴) و یا گاهوارهٔ چشم اوکه طفل خواب در آن آرام نمی‌گیرد (۶۸) و تصاویر فشرده‌ای از نوع:

«کاروان ظفر» و «قافلهٔ فتح و مراد»
کاروانگاه به«صحرای‌رجاء»ی نوکند (۱۴)

بسیار کم دارد به‌حدی‌که می‌توان آنها را نادیده گرفت‌با اینکه به‌نسبت اینگونه تصاویر در شعر گویندگان بعدی رعایت تناسب وپیوند هنری در اینگونه استعاره‌ها بسیار قوی است.

تنوع دید او به‌حدی است که از یك شیء گاه چندین تصویر گوناگون ارائه می‌دهدکه خواننده هرکدام را از آن عالمی خاص و از آن شخصی جداگانه تصور می‌کند. آنکس‌که برق را به‌آهنگری‌کزکورهٔ تنگ بشب بیرون‌کشد رخشنده‌آهن (۵۸) مانند می‌کند وقتی می‌گوید: فروغ برقها چنان است‌که‌گویی رگ اکحل شتران را به‌نیشترگشوده‌اند و خون بیرون می‌جهد (۲) وگاه به‌گونهٔ مردیست کمند افکن (۱۸)نقطهٔ دید او چنان دور از تصویر قبلی است که دونوع گوینده را به‌یاد می‌آورد و این خصوصیت یکی از برجسته‌ترین ویژگیهای تصویرهای‌اوست که اغلب از یك موضوع تصویرهای گوناگون و دور از هم می‌دهدولی معاصران او اغلب تصویرهاشان از اشیاء بسیارنزدیك به‌یکدیگر و اغلب از یك زاویهٔ دید است وعلتش هم وسعتی است‌که درحوزهٔ تجربه‌های او نسبت به‌معاصرانش، حتی فرخی، دیده می‌شود. در تصویرهای فرخی نوعی نرمش و لطافت و سادگی خاص دیده می‌شود که شعر منوچهری درست در نقطهٔ مقابل آن قرار دارد، یعنی تصویرها اغلب وحشی و در مرحلهٔ اول بیگانه است، نوعی درشتی که در بیان او دیده می‌شود، همه‌اش برخاسته از زبان شعری او نیست بلکه مقداری از آن حاصل غرابت تشبیهات وصور خیال اوست که ازمیان تصویرهای آشنای شعر قرن پنجم وچهارم ـ که اغلب زاویه‌های‌دید نزدیك به‌یکدیگر است ـ او ناگهان دوعنصر به‌ظاهر دور از یکدیگر را چنان بهم پیوند می‌دهدکه گویی یك چیزاند و این ایجاد حالت شگفتی در خواننده در تصویرهای

او چندان قوی است که با شعر معاصران او قابل قیاس نیست و مسألهٔ غافلگیرکردن مخاطب، چنانکه در مباحث پیشین یادکردیم، رکن‌اصلی تصویر، درهمهٔ شکلهای آن است. در شعر دیگران، اغلب تصاویر به‌گونه‌ای ارائه می‌شود که گویی یك‌بار بیشتر آنها را شنیده‌ایم ولی در شعر او مثل این است‌که هربار برای اولین‌بار با این تصویر روبرو می‌شویم وعلتش هم این است‌که او برشهای خاص میان اشیاء و طبیعت ایجاد می‌کندکه قبل از وی از آن نقطه‌ها هیچکس برشی ایجاد نکرده است، اما دیگران اغلب برشهای تازهٔ خود را درهمان نقطه‌ها (یانقطه‌های‌نزدیك به‌نقطه‌های برش قدما) ایجادکرده‌اند، و ازین روی آن‌حالت غافلگیرشدن وشگفتی در تصویرهای ایشان‌کمتر دیده می‌شود، حتی در تصاویر فرخی‌که خود یکی ازدو سه تصویرساز برجستهٔ طبیعت درسراسر این دوره است، تصویرها اغلب آشناست.

منوچهری نه تنها به‌تصویرهایی از طبیعت‌که در حوزهٔ مبصرات و نیروی بینایی است پرداخته بلکه نسبت به‌معاصرانش توجه بسیاری بمسألهٔ اصوات در طبیعت دارد، ازین روی در دیوان او تصاویری در باب آهنگ‌ها و نغمه‌های مرغان دیده می‌شود که خود قابل توجه است ویکی دیگر ازعوامل زنده بودن طبیعت درشعر او همین توجهی است‌که به‌اصوات دارد زیرا از راه گوش و از راه چشم، هردو، خواننده را به موضوعات وصف خود نزدیك‌می‌کندو درشعراو: کبك‌ناقوس زن، وشارك سنتور زن است، فاخته‌نای می‌زندو بط تنبور (۳) و هر کدام از مرغان مقام‌یکی‌از موسیقی‌دانان ونوازندگان را داراست(۸)ونه‌تنها در تصویر مرغان بلکه در وصف بیابانهای هولناکی که: روی بادیه‌اش از نقش سوسمار و ماران شکن همچون خانهٔ جوشنگران است، آواز گرگان را

به‌صورت آواز کمان درحال رها کردن تیر می‌بیند ومی‌گوید:

همچو آواز کمان آوای گرگان اندراو
همچو جمد زنگیان شاخ‌گیاهان‌پرشکن (۶۷)

که تصویری است مرکب از مشاهدات ومسموعات وقدرت‌القایی عجیبی دارد.

چنانکه یادکردیم اغلب تصاویر او از ترکیب دو عنصر طبیعت بوجود آمده ویا ازاشیاءدیگری‌که غالباً با تصرف ذهن او ازموادطبیعت فراهم آمده و اغلب رنگ اشرافی دارد، اما به‌مسائل دیگر نیز توجه داشته و جای جای در دیوان او تصویرهایی‌که برخاسته از داستانها و اساطیر است دیده و دراین داستانها واساطیر جنبهٔ اسلامی وعربی بسیار قوی است و او از اساطیر ایرانی به‌نسبت اساطیر اسلامی و سامی کمتر استفاده می‌کند وحتی بعضی از تصاویر او یادآور بعضی مجازات‌قرآنی است از قبیل: آسمان را بنوردند همچوطی‌که از آیهٔ یوم نطوی‌السماء کطی‌السجل‌للکتب (قرآن کریم: انبیاء، ۱۰۴) گرفته شده و زمین را بگونهٔ محراب داود می‌بیند ومرغان را به‌مانند داود آوازخوان(۲)وخاك را که در بهاران بی‌شوی آبستن شده است به‌مریم مانند می‌کند و مرغ را که به‌محض تولد درباغ گویا شده است به‌مسیح‌که درگاهواره سخن می‌گفت تشبیه می‌کند (۲۶) ودختر انگور را با مریم دخترعمران‌مقایسه می‌کندکه آبستنی اوبه‌پسری بودکه روح خدا بود وآبستنی دخترانگور بجان است جانی‌که راح خداوند زمان است. و بوستان درشعر او چون مسجد است و درختان در رکوع‌اند وفاخته مؤذن است وآواز او بانگ نماز (۴۲) وحتی ممدوح را که به‌خراسان‌آمده به‌پیامبراسلام‌که برپشت

براق نشسته بود تشبیه می‌کند (۴۶) و اشتر خویش راکه برآن سوارشده به‌عرش بلقیس مانند می‌کند (۵۱) و عندلیب را برسرشاخ چنان‌می‌بیند که در صلوات آمده است (۵۴) و خشم ممدوح را چون ماهی فرزند داودنبی می‌بیندکه جهان را فرو می‌خورد وهنوز گرسنه است (۷۵) و نارها را که بردرخت نارگرد آمده‌اند به‌گونهٔ حاجیان تصویر می‌کندکه در روز ترویه گرد آمده باشند (۷۹) و یا نرگس که درمیان باغ‌رکوع می‌کند وفاخته برسر سرومؤذن است (۲۰۶) ویاگل دو روی راکه‌به‌مردم باطنی مذهب مانند می‌کند (۱۰۶) و همچنین آب کبودکه زره داودی به‌تن کرده است (۱۴۵) واینکه قمری برسر چنار هزاران نوحه می‌کند چون اهل شیعه برسراصحاب اشعری (۹۴) همه تصاویری است برخاسته از محیط عصر و ازینگونه زمینه‌های اسلامی و سامی درتصاویراو بسیار می‌توان یافت و اطلاع او از ادب عرب سبب شده است که بسیاری از تصاویر او بیگانه و دور از محیط زندگی ایرانی جلوه کند از قبیل اینکه:

بستان بسان «بادیه» گشته ست پرنگار
ازسنبلش «قبیله» واز ارغوانش«حی» (۹۴)

و در همین قصیده تصویرهایی از طبیعت در قالب معاشیق شعر عرب می‌دهد که نشانهٔ تأثیر ونفوذ ادب عرب درشعر اوست:

نوروز برنگاشت بصحرا به‌مشك و می
تمثالهای «عزه» و تصویرهای «می» (۱۶)

و با این تصاویر:

گل زرد و گـل خیری و بید و بـاد شبگیری
ز فردوس آمدند امـــروز سبحان‌الذی اسری
یکی چون دورخ وامق دوم چون دولب عذرا
سیم‌چون‌گیسوی مریم چهارم چون دم عیسی
بنالـــد مرغ با خوشی ببالـد مـور با کشی
بگریـد ابـر بـا معنی بخندد بـرق بـی‌معنی
یکی چون‌عاشق بیدل، دوم چون جمدمعشوقه
سیم چون مژهٔ مجنون چهارم چـون لب لیلی (۱۰۸)

وتصاویردیگری‌که ازطبیعت باتوجه به«عُرْوَه» و «عَفرا» و«جَمیل» و «بُثَیْنَه» و «زُهَیْر» و «اُمِّ اَوفیٰ» مـی‌دهـد (۱۰۹) همه نشانـه‌های تأثیر فرهنگ شعری عرب درتصاویر اوست و تصاویری را که وی ازشعرتازی گرفته و گاه با تصرف و زمانی بی‌تصرف در شعر خویش بکاربرده‌پیش از این درفصل تأثیرات تصویرهای‌گویندگان عرب درصور خیال‌این‌دوره مورد بحث قرار داده‌ایم و او در اسلوب کلی تصویرهای خـود بیش از هرکس متأثر از ابن‌معتز و سری رفاء است‌که از میان صور خیال بیش‌از هرچیز به‌تشبیه تمایل دارند و او در بسیاری از تشبیهات خود به‌تصاویر شعری ایشان نظر داشته است. ولی از نظر بعضی دقتهایی که در وصف خود دارد یادآور بعضی خصایص تصویری درشعر جاهلی است اما توجه به‌تصویر بـه‌خاطر تصویر کـه در شعر او دیـده می‌شود نتیجهٔ تأثر او از شاعران دورهٔ اول عباسی است به‌خصوص ابن‌معتز.

در محور عمودی قصاید او نیز تأثیر مستقیم خیال شاعران‌عرب آشکار است و حتی برشتر نشستن و وصفی‌کـه از شتر می‌کند و دیـدار خیمه‌ها و وصف بیابان و وصفهای صحرا و شب و دشت و خطاب او به

اشتر خویش که:

بیابان درنوردو کوه‌بگذار
منازلهابکوب و راه‌بگسل
فرود آور بدرگاه وزیـرم
فرودآوردن اعشی به‌باهل (۵۲)

همه متأثر از محور عمودی قصاید عرب است کـه پیش ازین در مباحث دیگر به‌نقد آن پرداختیم ونشانهٔ این محور را در قصیدهٔ شمع او نیز می‌توان دید که چگونه ازبیابانی هولناك می‌گذرد و اسب خویش‌را وصف می‌کند و بعد:

درمیان مهدچشم من‌نخسبد طفل‌خواب
تا نبینم روی آن بـرجیس رای تهمتن (۶۸)

و برای شاعری‌که شعر را جز در حوزهٔ خلق تصاویری از طبیعت و اشیاء نمی‌داند محورعمودی قصیده چندان اهمیتی ندارد واین نقص‌او تنها نیست بلکه همهٔ قصیده‌سرایان بزرگ این‌گرفتاری را داشته‌اندمگر ناصرخسرو و یکی‌دو تن دیگر آنهم دربعضی موارد.

البته در بعضی از قصاید او نوعی وحدت شکل و امتداد طبیعی در محور عمودی قصیده دیده می‌شود واینها قصاید یا شعرهایی‌است که نوعی وصف روایی درآنها دیده می‌شود از قبیل بعضی مسمط‌های اوکه به‌نوعی بیان روایی، با کمك تصاویری از طبیعت، می‌پردازد؛ ازقبیل:

چنین خواندم امروز در دفتری
که زنده‌ست جمشیدرا دختری (۱۱۶)

و تا پایان این قصیده، تا جایی که به‌مدح می‌رسد، محورعمودی شعر به‌خوبی از وحدت کامل برخوردار است، اما درعوض محورافقی و تصاویر ابیات به‌قدرت و تازگی دیگر شعرهای او نیست.

در شعر او، چه درمدیح کـــه حوزهٔ اغراق‌هاست و چه در وصف طبیعت جنبهٔ‌تصویرهای اغراقی‌بسیارضعیف است ودر دیوان[۱]واغراقهایی از نوع:

ازفروغ‌گل اگراهرمن‌آید به‌چمن
از پری باز ندانی دورخ اهرمنا (۱)

که در تصویر طبیعت ارائه داده ویا:

ارزنی‌باشدبه‌پیش حمله‌اش ارژنگ‌دیو
پشه‌ای‌باشد به‌پیش گرزه‌اش‌پورپشنگ (۴۸)

که در مدح از آن سود جسته، بسیار اندك است وآن‌کوششی‌که در دیوان فرخی و دیگر شاعران عصر غزنوی برای خـوار کـردن عناصر اساطیری ایران دیده می‌شود درشعر او نیست شاید از این باب است که وی دوران اولیهٔ زندگی خود را در دربار شهریاران ایرانی نـژاد شمال ایران گذرانده و بعد به‌دربار غزنویان راه یافته است.

او همچنانکه از طبیعت سود جسته وتصاویـر خود را از قلمـــرو

طبیعت گرفته از زندگی محیط خود نیز غافل نمانده وبسیاری ازتشبیهات او تصویرهایی است از بعضی خصایص زندگی درعصر او از قبیل:

بسان فالگویانند مرغان بردرختان بر
نهاده پیش خویش اندر پرازتصویردفترها (۱)

و یا:

کبک چون طالب علم است ودرین نیست شکی
مسأله خواند تا بگذرد از شب سیکسی
بسته زیر گلو از غالیه تحت الحنکی
پیرهن دارد زین طالب علمانه یکی
ساخته پایکها را ز لکا موزگکی
وز دو تیریز سترده قلم و کرده سیاه
هدهدك نیك بریدیست که در ابر تند
چون بریدانه مرقع به تن اندرفکند
راست چون پیکان نامه بسر اندر بزند
نامه گه باز کند گه بهم اندر شکند
بدو منقار زمین، چون بنشیند بکند
گویی از بیم کند نامه نهان برسر راه (۱۵۳)

که بسیاری از خصایص محیط را ازنظر وضع لباس پوشیدن و طرزکار ورفتار طالب علمان در آن روزگار و همچنین نامه بران بریددر این تصاویر ثبت کرده است وبسیاری از اشیاء آن زمان که امروز ازچند وچون آنها آگاهی نداریم درضمن تصاویر او چندان وصف شده که امروز می‌تواند برای ما مفهوم واقع شود از قبیل داوتهای بسدین خراسانی وار

که لاله را بدان تشبیه می‌کند (۱۵۳) و یا لباس طبری‌کـه در برطوطی است (۱۴۲) و یا عصابه‌های‌آن عصرکه: بریاسمین عصابهٔ درمرصع‌است (۱۰۶) وهمچنانکه ازخصایص زندگی ومحیط مایه‌گرفته، بعضی‌تأثرات ازعلوم زمان نیزدارد اما بسیارساده وسطحی، نه‌آنگونه‌که اساس‌تصویر او قرارگیرد ـ چنانکه درشعر بلفرج خواهیم دید ـ بلکه به‌طـور اشاره، آنهم بیشتر درحوزهٔ نجوم و ستاره‌شناسی از قبیل:

خوشه زتاك آویخته مانند سعدالاخبیه(۷۹)

یا:

گل دورویه چونانچون قمرها دردوپیکرها(۱)

یا:

لاله چون مربخ اندرشده لختی به‌کسوف(۳)

که تشبیه آخری با همه زیبایی نشان می‌دهدکه وی چندان هم‌از نجوم آگاه نبوده زیرا مربخ کسوف ندارد، گرچه می‌توان آن‌را ازمقولهٔ تشبیهات خیالی او به‌شمار آورد.

درصور خیال او با نمونه‌های وسیعی از تشخیص روبرو می‌شوید و او از این رهگذر بسیاری از وصف‌های خود را سرشار از زنـدگـی و حرکت کرده واغلب تشخیص او درشکل تفصیلی و با نوعی بیان روایی همراه است ازقبیل:

شاخ انگور کهن دخترکان زاد بسی
که نه از دردبنالید ونه برزد نفسی
همه‌را زاد به‌یك دفعه‌نه‌پیشی‌نه‌پسی
نه ورا قابله‌ای بود و نه‌فریاد رسی

اینچنین آسان فرزند نزاده‌است کسی
که نه‌دردی بگرفتش متواتر، نه‌تبی
چون‌بزاد آن‌بچگان‌را، سراو گشت‌دژم
وندرآویخت بروده بچگان را بشکم
بچگان زادمـدور همه بی‌قد و قدم
صد وسی‌بچهٔ اندر زده دودست بهم
دوسراندرشکم هریك نه‌بیش‌ونه‌کم
نه‌دریشان‌ستخوانی، نه‌رگی، نه‌عصبی (۱۲۷)

وبدینگونه طبیعت بی‌جان را ازحیات انسانی برخوردارمی‌کند، ولی در شعر او نوع اسناد مجازی‌که در خطاب به‌طبیعت باشد، آنگونه که در شعر فرخی دیدیم، به‌آن وسعت وزیبایی دیده نمی‌شود، همچنانکه در غزل و تغزل نیزشعر اوضعیف است وبافرخی قابل قیاس نیست ازین روی تصاویر غنایی نیز در شعراوکم دیده می‌شود و در تغزلها کمتر از طبیعت‌کمك می‌گیرد وهنگامی‌که هیجانی عاطفی به‌او دست می‌دهددیگر از آوردن تصاویر باز می‌ماند چنانکه درقصیدهٔ:

جهانا چه بدمهر وبدخوجهانی
چـه آشفته بازار بازارگانـی (۹۸)

دیده می‌شود ویا در قصیدهٔ:

حاسدان برمن‌حسد کردندومن‌فردم‌چنین
داد مظلومان بده ای عـز میرالمومنین (۹۶)

که هیچگونه تصویری درآنها وجود ندارد.

نوعی از تصویر در دیوان او به‌طور مشخص دیده می‌شود که فقط در شاهنامه وگاه بطور اتفاقی درشعر گویندگان دیگر دیده می‌شود وآن تصویری است‌که بدون‌کمك‌گرفتن از خیال یعنی استعاره وکنایه‌وتشبیه و صور مجاز، به‌وجود آمده و در حقیقت با هنرخاصی از راه ترکیب صفتها Epithet ساخته شده و او در بسیاری ازوصفهای خود اینگونه تصویرها می‌سازد، از جمله دراین وصف اسب:

یوزجست‌ورنگ‌خیزوگرگ‌پوی وغرم‌تك
ببر جه آهو دو و روباه حیله گوردن
رام زین‌وخوش‌عنان وکش خرام وتیزگام
شخ‌نورد و راهجوی و سیل‌بر وکوهکن (۶۷)

که گرچه نوعی ایجاد شباهت را در یك‌یك اجزای تصاویر نمی‌توان منکر شد اما قدرت اصلی تصویر ـ به‌ویژه دربیت دوم ـ به‌نوع آوردن صفت‌ها وترکیب کلام وابستگی دارد نه به‌اصل تشبیه و این خصوصیتی است‌که در شاهنامه به‌طور بارزی دیده می‌شود وبسیاری از تصاویر فردوسی از این مقوله است.

همچنین منوچهری در یکی دومورد، نوعی تصرف بلاغی ـ که می‌تواند گوشه‌ای از صور خیال درشمار آید ـ درتعبیرات خودآورده‌که هرچند ترجمه ازعربی می‌نماید اما قابل توجه است ازقبیل:

یکی‌شعر تو شاعرتر زحسان (۵۳)

که اینگونه اسناد مجازی یادآور «شعر شاعر» در عربی است و همچنین:

برروی هم اورا باید بهترین نمایندهٔ تصاویرطبیعت درشعرفارسی و بزرگترین شاعر طبیعت‌گرای زبان فارسی به‌شمار آورد که با همهٔ اشعارکمی‌که از اوباقی است دیوانش دفترطبیعت ودیوان‌گلهاوپرندگان وجانوران و میوه‌ها و آهنگها ونغمه‌هاست واگر در مورد شاعران دیگر این عصر، کوشش شود که تصاویر برجسته واصیل آنها استخراج شود، در دیوان او تصاویر اصلی و ابتکاری چندان هست‌که باید تشبیهات‌غیر اصلی وکلیشه‌ای را ـ که بسیارکمتر است ـ استخراج‌کرد وبقیهٔ‌تصاویر او را، به‌طورکلی، ابداعی وابتکاری دانست.

هریك ازعناصر طبیعت، از قبیل گلها یا پرندگان وستارگان‌وماه و خورشید وهلال وابر وباران و رعد و برق یا لحظه‌های خاص از قبیل شب و بهار و پائیز ویا طلوع و غروب در دیوان او چندان با تصاویر گوناگون نشان داده شده‌که باید برای هرکدام فهرستی جداگانه فراهم کرد وتصاویر دیگر گویندگان این عصر را درحاشیهٔ آن قرارداد تامکمل این فهرست باشد.

صورخیال در شعر عنصری

یکی از چهره‌های معروف ادب فارسی که بی‌گمان درانحطاط شعر فارسی سهم بزرگی دارد، عنصری است. او سرآغاز فصلی‌است که‌صنعت و تأمل و ذهن منطقی جای احساس وتجربهٔ حسی را در شعر فارسی می‌گیرد و در دنبال راه و رسم اوست که شاعرانی از قبیل امیرمعزی تمام کوشش خود را صرف این راه می‌کنند و شهرت بیش ازحد عنصری به استادی است که اندك اندك در طول تاریخ تصور اهل ادب را نسبت به شعر دگرگون می‌کند و همه‌جا سرمشق شاعری راه و رسم او معرفی می‌شود.

عنصری، بی‌گمان یکی از ضعیف‌ترین گویندگانی است که‌به‌علت نداشتن دید شعری و تجربهٔ حسی کوشیده است اندیشه و تأمل خود رادر جهتی به‌فعالیت وادارد که پوششی به‌شمار رود برای آن ضعف تخیل و عدم استطاعت برخلق تصاویر شعری وتا حدی نیز دراین کار موفق شده

است و پس از او راه و رسمش را استعدادهای مشابه او ادامه داده‌اند.

در سراسر دیوان او که از معروفترین دیوانهای شعر فارسی است، یك تصویر اصلی که از نظر ترکیب تازگی داشته باشد نمی‌توان یافت و او مجموعهٔ خیال‌های شعری خود را از تصویرهای رایج عصر خویش و صورخیال شاعران دورهٔ قبل گرفته و اغلب کوشش او براین است که‌از معروفترین تصاویر شعری رایج در زبان، ترکیبات و تلفیقهایی بوجود آورد وگویا چنین می‌نموده یا چنین‌می‌پنداشته که هنری بزرگ است که او انجام می‌دهد.

این‌گونه کوشش را که درشعرنیمهٔ دوم قرن پنجم درتمام‌شاعران می‌بینیم درآغاز این‌قرن عنصری به‌کمال داراست وازاین‌نظر، باشهرتی که وی به‌استادی داشته، دور از حقیقت نخواهد بود اگر انحطاط شعر فارسی را از نظر تصویر، در شعر اواخر این قرن، نتیجهٔ کوششهای او بدانیم. او به‌جای اینکه ازحس و تجربهٔ حسی ونیروی تخیل یاری‌طلبد ازعقل وذهن منطقی کمك می‌گیرد وپیداست که دورشدن ازحس‌ونزدیکی به‌منطق، شعررا ازشعر بودن به‌نظم وصنعت وفن می‌کشد وهرخواننده‌ای که دیوان او را بگشاید در نخستین دیدار باین نتیجه خواهد رسید.

نوع بسیار مبتذل و زشت اینگونه تعلیل و استدلالهای او را در این بیت می‌توان دید:

بررخ‌تست کژدم وعجب‌است
زخم او مرمرا میان جگر (۴۹)

که تصویر عقرب زلف را ـ که دراصل از زبان عرب گرفته شده

و از تصاویر مبتذل این عصر است ـ باچنین پرسشی تازگی بخشیده‌است و نوع زیبای آن‌که بسیار کم است این تصویر است:

اگر فروشود آهن به‌آب ـ وطبع این است ـ
چرا برآید جوشن همی بروی غدیر؟ (۵۲)

که تصویرمبتذل و رایج زره و آبگیر را ـ که اصل آنهم ازعرب گرفته شده است ـ با چنین تأمل منطقی ــ که زره آهنین باید در آب فرورود ولی‌چه شده است که زره امواج برروی آبگیرقرار دارد ـ بدینگونه تازگی بخشیده و تا حدی نیز بدیع می‌نماید اما همهٔ تصرفات اوبدین‌حد بهره‌مند از تازگی نیست و اغلب از مقولهٔ همان کژدم زلف است و عجب‌تر آنکه وی بیشتر در جهت خیالهای بسیار مبتذل ومشهوراین‌کار را کرده و اگر می‌کوشیدکه از خیالهای غیر رایج استفاده کند، شایدتا این حدزشت و نادلپسند جلوه نمی‌کرد وازنمونه‌های این تصرفات‌منطقی و عاقلانهٔ او درصور حسی خیال پیشینیان، این تصاویر است:

شدم بصورت‌چنبر، چو زلف او دیدم
بصورت رسن و اصل آن رسن عنبر
مگر به‌من‌گذرد، هست در مثل که‌رسن
اگرچه دیر بود بگذرد سوی چنبر (۶۶)

که از تلفیق تصویر بسیار مبتذل زلف و رسن وپیوند آن‌به‌ضرب المثل معروف‌که: سرانجام رسن اگرچه دراز، سرازچنبر بدرخواهدکرد، این خیال یا مضمون را ساخته است ویا این بیت‌ها:

ز عرعر تراشند منبرش ، ازیرا
نریزد ز باد خزان بـرگ عرعر
به غزنی کشد بر صنوبر عدو را
از آن خیزد از کوه غزنی‌صنوبر (۳۶)

که نگرشی منطقی و غیرشاعرانه آنها را بوجود آورده است‌و از همین روی در دیوان او صورت تمثیلی خیال ـ که بانوعی نگرش‌منطقی و توجه به یکی از اشکال چهارگانهٔ منطق ارسطویی‌همراه است ـ بیش از معاصرانش دیده می‌شود از قبیل:

کند زشت را فعل رای‌تـو نیکو
کند سنگ را فعل خورشیدگوهر (۳۶)

یا:

بایستندبزرگان‌چوپیش‌اوبـرسند
چودر شوندبه‌دریا بایستنداشمار (۹۷)

وگاه استدلالهای اوآمیخته به نوعی تصویر تمثیلی‌است:

بیش‌از این نصرت نشایدبود کورا داده‌اند
چون ز نصرت بگذری زانسوهمه‌خذلان‌بود
از تمامی دان‌که پنج‌انگشت باشد دست‌را
باز چون شش‌گردد آن‌افزونی ازنقصان‌بود (۲۳)

و نیز از همین نظر که استدلال و تعقل ومنطقی اندیشی براسلوب

بیان او حاکم‌است در شعروی زمینهٔ‌عاطفی وغنایی بسیار ضعیف است‌نه همدلی‌با طبیعت‌درشعراودیده می‌شود ونه‌احساسهای‌عاشقانه‌وجود دارد، گویا به هوشیاری دریافته بوده است که غزل رودکی‌وار نیکوست ومی‌دانسته که غزلهای او رودکی‌وار نیست ولی اشکالش از آنجا بوده که می‌پنداشته اگر به‌باریك وهم ـ که همان جستجوی مسائل عقلی‌ومنطقی در حوزهٔ تصاویرشعری دیگران است ـ بکوشد، می‌تواندخود را به‌رودکی نزدیك کند درصورتیکه به‌آن پرده او را هرگزراه نبوده است چراکه‌وی از احساس و تجربه‌های حسی، که اساس هرشعر دلپذیری است، فرسنگها بدور بوده است.

عنصری صنعت را جایگزین حس و تجربهٔشعری کرده و چنانکه در این ابیات‌او می‌بینیم خیالهای بسیارعادی عصر خود را بکمك‌تناسب الفاظ و نوعی ارتباط‌های‌مصنوع دوباره درشعرخویش عرضه‌داشته‌است:

نگر بـــه لاله و طبع بهار رنـــگ‌پذیر
یکی‌بـرنگ عقیق و دگـــرببـــوی عبیر
چوجعدوزلف‌بتان‌شاخه‌های‌بیدو خوید
یکی همه زره است و دگرهمی زنجیـــر
درخت ودشت مگر خواستندخلعت‌زابر
یکی طویلهٔ گوهر دگر بساط حـریـــر (۲۸)

و تا پایان این وصف، مجموعهٔ خیالهای او، از تصاویر پیش‌پـا افتادهٔ شعر دورهٔقبل است و باتوجه به اینکه‌دورهٔشهرت او دوره‌ای‌است که هنر شاعری در صنعت خلاصه می‌شود و پیشوایان نقد و شناخت‌شعـر اشخاصی هستند از قبیل رشید وطواط، هیچ‌جای شگفتی نیست اگـر در

کتابهای ادبی شواهد شعری‌از دیوان عنصری آورده‌شود و بی‌گمان‌همین ذهن منطقی وحسابگر او بوده است که وی‌را امیرالشعرای روزگارکرده و شاعرانی مانند منوچهری ناگزیر بوده‌اند او را ستایش‌کنند و اوستاد اوستادان زمانه‌اش بخوانند زیـرا درغیر آن صورت این امیر شعرمجال خواندن مدیحه‌ای هم به ایشان نمی‌داده است[1].

عنصری در تصاویر شعرش، کوششی دارد برای‌اینکه‌گاه از رنگ فلسفی برخوردار باشد اما اگر خواننده‌ای با هوشیاری در شعر او دقیق شود خواهد دید که‌ذهن او و طرزنگرش وی هیچ‌رنگ فلسفی نداردبلکه این کلمات قافیه است‌که‌او را وادار به‌چنین‌تظاهری‌کرده وتمام‌تصاویر فلسفی شعر او همه از قافیه تداعی شده است برخلاف شاعرانی از قبیـل ناصرخسرو که ذاتاً در مورد اشیاء نگرشی فلسفی دارند:

آسمان‌را عرض نهندهمی
همت شاه مر و را جوهـــر (۴۷)

یا:

هرچه‌اندر جهان همه‌هنر است
عرض است وکفایتش جوهـــر (۴۹)

یا:

چنان بود پدری کش چنین بود فرزند
چنین بود عرضی کش چنین‌بودجوهـر (۱۱۵)

که با اینکه از نظر خیال و جنبهٔ تصویری مبتذل و غیرشاعرانـه است و اغلب به‌جای‌اینکه‌در زمینه‌ای‌ازتشبیه یااستعاره یا اسنادمجازی

۱) رجوع شود به تذکرهٔ دولتشاه،چاپ لیدن /۴۵.

باشد به‌صورت نوعی ادعای اغراق‌آمیزعرضه شده است، همراه با بیانی کاملا منطقی است و جنبهٔ فلسفی آن برخاسته‌از قافیه است نه دیدناظم.

در مجموعهٔ تصاویرشعراو به‌علت‌تسلط نظام‌فن و صنعت،حرکت و حیات‌کمتر دیده می‌شود اگر کسی دیوان او را از نظرگاه تصویرهای شعری در مطالعه گیرد رنگ اشرافی دید او رابسیار روشن و محسوس خواهد یافت،حتی محسوس‌تراز آنچه در شعر معاصران اوست و شایداز باب تقرب بیشتری است که وی داشته و مقام امیرالشعرایی که وز زر ساخت‌آلات خوان عنصری، ونیزاینکه چهارصدغلام زرین‌کمر درخدمت داشته و هم از این باب‌که خود بازرگان زاده‌ای بهره‌مند از ثروت بوده است و خودخطاب به‌ممدوح گوید:

غذا ز نعمت توخوردم‌و زخوان پدر
نـه از میانهٔ راه و نـه از در دکان (۲۲۰)

و از همه مهمتر مسألهٔ پسند ممدوح‌که خوددوستدار زر و مال‌و خصایص زندگی‌اشرافی بوده است:

مهرگان آمد گرفته فالش ازنیکی مثال
نیک‌وقت ونیک‌جشن‌ونیک‌روزونیک‌حال
فال‌فیروزی و زر است: آسمان‌وبوستان
کان‌یکی‌پیروزه‌جامه‌است‌این دگرزرین‌نهال
گردبرگ‌زرد اوبر چفته‌شاخ‌زرد خویش
راست پنداری که‌بدر آویخته‌ستی‌ازهلال

بگذرد باد شمال‌ایدون که نشناسی که‌او
دست‌های ناقد زر است یا باد شمال (۱۵۷)

و برای محمود زرپرست چه مشبه‌بهی زیباتر و دلخواه‌تر از زروچیزهای زرین‌دست ودست ناقدزر.

عنصری جزدر زمینهٔ مدیح، شاعری، یا بهتراست بگوییم‌ناظمی، توانا نیست وگاه‌که در زمینه‌های جنگی‌وحماسی خواسته است‌تصویری بسازد ضعیف وناتوان جلوه‌کرده است:

صف پیلانش اندر ساز زرین
چو برکوهی شکفته زعفران زار (۳۱)

که فقط رنگ زرد را درنظرگرفته‌و از نرمش واندك‌وزنی‌وسبکی زعفران فراموش کرده وسنگینی وصلابت تصویر ـ که مقصود او بوده ـ حاصل نشده است و نمونهٔ بهتر از آن، موردی است‌که دربارهٔ دلیران سپاه ممدوح گوید:

گرفته گرزها زرین و سیمین
مخالف رنگ ودیگرسان به‌پیکر
یکی همچون تن دلداده عاشق
یکی چون ساعد معشوق دلبر (۵۷)

که رنگ زر وسیم درگرزها اورا به‌یاد اندام زرد عاشق‌وبازوی سیمین معشوق افکنده ولی ازنرمی وضعفی‌که درآنهاست فراموش‌کرده، از این روی حاصل تصویر او هیچ ارزش القائی ندارد و اگر یك‌جنبه را

در ذهن زنده می‌کند جنبه‌های دیگری را از میان می‌برد و من دریغ‌دارم از اینکه برای نشان دادن ضعف او موردی از شاهنامه نقل کنم.

وفور عناصر انتزاعی در تصاویر او، یکی دیگر از خصایص شعر عنصری است‌که درنیمهٔ اول قرن پنجم تا این‌حد در این راه افراط‌کرده است ولی هیچ گونه جنبهٔ هنری وزیبایی شعری در این‌گـونه تصاویـر انتزاعی او وجود ندارد وحاصلش ضعفی است‌که ازنظر حرکت و حیات در تصاویر او دیده می‌شود:

شکسته زلف مشك‌افشان بگرد روی یار اندر
بشیطانـی نیت مانـد به‌یزدانـی نگار انـدر (۱۵۲)

ویا:

ایا بزرگ خداوند خلق و خسرو شرق
جهان سراسر شك است وهمت تو یقین (۲۰۸)

صورت شخصیت بخشیدن به‌اشیاء (تشخیص)نیز درشعر اوبسیار ناچیز ودور از حرکت وحیات است و اگر با معاصرانش ـ منوچهری و فرخی ـ قیاس شود، در حد هیچ است.

در خیالهای او نشانهٔ تأثیر اساطیر ایرانی را به‌دشواری می‌توان یافت مگر در ضمن اغراقهای مدیحه که هیچ جنبهٔ هنری ندارد و بیشتر رنگ اسلامی واساطیر سامی است‌که برتصاویر او غالب است:

از ایشان بلا بر سر بـدسگالان
و زیشان تباهـی بـراعـدای‌ابتر

چو اندر هوا «کوه برقوم موسی»
چوبر«قوم عاد آیت باد صرصر»
چنان گرددازعرضشان دشت گوئی
به موج اندرآید همی بحر اخضر
چو «زنجیرداود» خرطوم ایشان
که آویخته بد زچرخ مدور
بگردون گردنده مانند وزیشان
جهان را هم ازخیر بهره‌هم‌ازشر
زگردون روان رجم تابنده‌انجم
ازیشان روان سیل تابنده خنجر (۴۸)

از عنصری بجز دیوان او که‌دفتر مدیحه‌سرایی‌است، چیزی‌امروز در دست نیست‌ولی او چنانکه‌تذکره‌نویسان‌پیشین یادکرده‌اندداستانهای بزمی چندی را نیز منظوم کرده‌که از جنبهٔ تصویری آنها امروز آگاهی نداریم، اگر ابیات ناقصی ـ که از یك منظومهٔ او (وامق وعذرا)[1] امروز بدست‌آمده ـ بررسی شود بعضی وصفها یا تصویرهایی درآن ابیات‌دیده می‌شودکه دارای زمینه‌ای حسی‌تر وشاعرانه‌تر است و از بعضی جهات یادآور خیالها و طرز تصویرسازی شاعران اواخر قرن چهارم است و تا حدی نزدیك به نوع تصاویر در شاهنامه، از قبیل این تصویر از زن:

هرآنگه کزو بوی ورنگ آمدی
جهان برگل ومشك تنگ آمدی (۳)

۱) مثنوی وامق وعذرا، بامقدمه و تصحیح‌وحواشی‌مولوی محمدشفیع،دانشگاه پنجاب، لاهور ۱۹۶۷ شامل‌اوراق پراکنده‌ای ازین‌منظومه که‌از میان جلدیك کتاب تفسیری قرن پنجم پیدا شده است و اخیراً منتشر گردیده.

یا در وصف صبح:

چوشدجامهٔ روزفرخنده چاك
برآمد شب تیره‌گون ازمغاك (۶)

وحتی‌اغراقهای شاعرانه‌ای ازین نوع:

ز سم سواران و گـرد سپاه
زمین‌ماه روی‌وزمی‌روی ماه (۴۰)

و این ابیات بازمانده، از نظر استعاره نیز سرشارتر است و شاید مجال وزن سبب شده باشد که تا این‌حد به استعاره روی آورد از قبیل: همی‌راند بیجاده برسندروس (۹) یا: غریوان دو مرجان خندان من(۲۵) که البته استعاره‌ها خود هیچ‌گونه ارزش ابداعی ندارند و از تشبیهات رایج دورهٔ قبل ساخته شده‌اند اگر چه‌در دیوان او نیز ترکیبات‌استعاری از نوع: بهار معنی‌رنگ، بهار حکمت بوی، بهار عقل ثبات، بهارکوه بقا (۱) و:

همه‌زمین جگر وکوه صبر وصاعقه تیغ
سپهر تاختن و بـاد گـرد و ابـر سپر (۱۲۶)

کم نیست وحتی استعاره‌هایی از نوع: دندان هـوا، چنگال اجل (۱۶۹) داردکه مورد انتقاد رقیب او، خضایری رازی، قرار گرفته‌وگفته است:

مگر به‌شهر تو باشد به‌شهر مـا نبود
هوای با دنـدان و قضـای با چنگال[1]

که یادآور انتقادهای صاحب‌بن‌عباد است از تصویرهای استعاری متنبی.

عنصری با همهٔ آشنایی به‌شعر عرب ازتشبیهات واستعارات رایج گویندگان تازی‌کمتر سود جسته بیشترنوعی مضامین را که جنبهٔ‌فکری وعقلی‌دارند و از اسلوب متنبی تقلید کرده داخل شعر کرده وبرروی هم او از نظر جنبهٔ فکری و تصنعی وعقلی در شعرش ـ کـه برجنبهٔ حسی و تصویری غلبه دارد ـ شاعری است‌که قابل مقایسه با متنبی است و گاه ازتشبیهات بسیار معروف شعرعرب نیز سود جسته نظیر این‌تصویراسب:

چنان بودکه از افراز در نشیب آید
چوسنگ کان‌به‌نهیبش‌برانی‌ازکهسار (۱۳۳)

که از شعر معروف معلقهٔ امرألقیس گرفته شده وپیش از ایـن در فصل خاصی ازانتقال این تصویربه‌شعرفارسی سخن‌گفته‌ایم.گاه‌تصرفاتی در بعضی تعبیرات قرآنی دارد از قبیل این بیت:

اگـر مخالفت شهریـار عالـم را
به‌کوه‌بربنویسی‌فروخوردش‌مکان (۱۹۴)

که از این تمثیل قرآنی گـرفته شده است: لَوأَنْزَلْنا هٰذاالقُرآنَ

---

۱) رجوع شود به‌گنج بازیافته: اشعار غضایری، صفحهٔ۳۲.

عَلیٰ جَبَلٍ لَرَأَیْتَهُ خاشِعاً مُتَصَدِّعاً مِنْ خَشْیَةِ‌اللهِ وَ تِلْکَ‌الامثالُ نَضْرِبُها لِلناسِ لَعَلَّهُمْ یَتفکَّرون[1] که از زیباترین اسنادهای مجازی و تصاویر دل‌انگیز قرآن است و پیش از او ابونواس نیز در تصویر معروف لَـوَمَسَّها حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَرّاءُ، گویا، به‌این آیه نظر داشته است[2].

بر روی‌هم عنصری ناظمی است استادکه صنایع بدیعی و زمینهٔ فکری وعقلی را جانشین تصاویرحسی ومستقیم کرده واز این‌نظرپیشوای همهٔ کسانی است‌که در این راه گام نهاده‌اند و مرد هوشیار وحسابگری مانند او، درعصری که منوچهری با آن تخیل وسیع وقدرت عجیب در ساختن تصویرها زندگی می‌کرده، جز این‌کار چه می‌توانسته است‌انجام دهد آیا این ضعف نیروی شاعری خود را جز از راه صنعت و اندیشه، از چه راهی می‌توانسته پوشیده نگاهدارد.

همهٔ‌کسانی‌که او را ستوده‌اند،نظرشان متوجه همین‌جنبهٔ‌استادی او درنظم وغلبهٔ جنبهٔ تعقل واستدلال در شعر اوست[3] واز نظر ناقدامروز که شعر را در حوزهٔ زندگی و تجربیات حسی زندگی، در هرروزگاری، می‌نگرد عنصری به‌هیچ روی شاعر بحساب نخواهد آمد ولی ازحق نباید گذشت که گاه قدرت نظم او، در بعضی موارد، توانسته نوعی حالت شگفتی درخواننده ایجاد کند ازقبیل قصیدهٔ:

چیست آن آبی چو آتش و آهنی چون پرنیان
بی‌روان تن پیکری پاکیزه چون بی‌تن روان (۲۲۷)

---

۱) قرآن کریم: حشر ۲۱.
۲) دربارهٔ معانی متنبی در شعر او رجوع شودبه: سخن‌و سخنوران، ج۱ / ۹۹.
۳) همان کتاب، ۹۸.

که در وصف شمشیر سروده و تصاویر آن بیش وکم از نوعی تازگی نیز برخوردار است ولی بازهم نظم و استادی گوینده است که جلب توجه می‌کند نه‌تازگی تصویرها. همچنین در بعضی ازوصفهای‌راه (۲۲۴) بیابان (۲۲۲) مرکب (۳۷، ۱۳۲) سپاهیان دشمن (۶۳) گلها (۹۳) که در قصاید خویش آورده است ویا ابیاتی از این دست:

حریر پوشد از یاد مدح شاه جهان
حروف‌شعر:چومن‌مدح‌اوکنم‌تحریر (۷۱)

که گذشته ازصنعت لفظی، نفس این اسناد مجازی، ارزش‌هنری وشعری بسیار دارد و یا:

اگر زصفحهٔ خانه نظر کنی سوی باغ
زبر جدین شود اندر دوچشم تو دیدار (۹۶)

با آن اشعاره‌ای‌که ممدوح را «به‌دل بافخر همسایه» می‌خواند (۱۰۱) که به‌نسبت حجم دیوان او ونیز به‌نسبت شهرت بیش‌ازحد وی هیچ وپوچ است.

صور خیال درشعر قطران تبریزی

مشابهت نوع تصویرهای شعری قطران تبریزی، درنیمهٔاول قرن پنجم، با شاعران همروزگار او در مشرق ایران چندان هست که صبغهٔ محلی را بهیچ روی در آن نمی‌توان دیـد و این نکته را در ذهن ایجاد می‌کندکه شاعران ایرانی پس ازحملهٔ عرب، وقتی‌زبان دری رابه‌عنوان زبان شعر و زبان ادب تلقی کردند، سابقه‌ای ادبی، از نظر نوع‌تصاویر شعری در میان ایشان وجود داشت که درهرناحیه‌ای همان سابقه‌را ادامه دادند و درنتیجه شعر درتمام نـواحی یك رنگ و یك خصوصیت‌یافت. گرچه این حدس را به دلایلی نباید پذیرفت زیرا، چنانکه بارها اشارت کرده‌ایم، رنگ عمومی شعر اسلامی، در سراسر کشورهای مسلمان‌شده تا قرن پنجم، یکسان بوده است و به‌دشواری می‌توان میان نوع‌تصاویر شعری گویندگان قرن پنجم در هند با شاعـران اندلس یا دمشق تفاوت قائل شد با اینکه زمینهٔ جغرافیایی این بلاد کاملاً از یکدیگـر مشخص بوده است، بهرحال در شعر قطران با اینکه تصاویرتازه وبدیعی می‌توان

یافت، از هرجهت، همان خصایصی وجود داردکه در شعر معاصران او در مشرق ایران.

دورهٔ شاعری او، در سالهای میانهٔ قرن پنجم، بویژه نیمهٔ اول آن بوده و از این روی شعر او از نظر تصویر، حالت اعتدالی است از مجموع خصایص تصویری شعر گویندگان قرن پنجم بعضی ازخصایص شاعران اواخر این قرن را درشعر اومی‌توان جست وبعضی از ویژگیهای گویندگان اوایل این دوره را که دارای خصایص شعر قرن چهارم است همان کوششی راکه گویندگانی از قبیل فرخی ومنوچهری بسرای خلق تصاویر شعری تازه و ایجاد خیالهایی، که اجزای آنها برای نخستین‌بار در شعر ایشان پیوند یافته باشد، داشتند در شعر اونیز می‌توان دید اما نه بآن وسعت که در شعر آن دوتن دیده می‌شود با اینهمه تصویرهایی از نوع:

چوناف خوبان درپیچدآب درگرداب[1] (۴۵)

یا:

چون زره زنگ خورده شاخهٔ شمشاد (۶۳)

یا این تصویر بنفشه:

---

۱) این تصویر در شعر صائب بکمال خود رسیده ولی فضل تقدم برای‌قطران همچنان باقیست:

محیط عشق محال است آرمیده شود
بی«تیغ‌موج» بریدند«ناف گردابش»

(رك: دیوان صائب، ۶۳۲).

در پشته بنفشه نیز مانند است
از دور یکی سوار ابلق را (۱۲)

یا این تصویر زیبا در زمینهٔ مدح:

چنان ببالد ازآوازسائلانش جان
که‌جان‌مادر ز آوازگمشده‌فرزند (۶۷ و ۱۳۰)

در دیوان اوهست‌که دراین دوره قابل توجه است، به‌خصوص‌که اندك اندك شاعران بجای خلق اینگونه تصاویر به‌تلفیق وترکیب‌تصاویر شاعران دورهٔ قبل روی می‌آورند و درشعر قطران نیز همین خصوصیت به‌روشنی محسوس است و از اینگونه تصاویر او که بگذریم اکثریت تشبیهات واستعارات او، چیزهاییست که در شعر دورهٔ قبل از او رواج کامل داشته وتقریباً درقلمرو معانی مشترك به‌حساب می‌آمده است.

تمایل به‌آوردن تشبیهات انتزاعی در شعر او بهمان اندازه است که در شعر معاصر او ناصرخسرو دیده می‌شود: رأی ممدوح، چون‌گمان انبیا، هرگز غلط نمی‌کند و تیر او چون قضای ایزدی خطا ندارد (۱۵) و افزایش روز به‌مانند افزایش رأی ممدوح است (۳۰) وسخن ازعیشی چو روح روشن و وقتی چوجان لطیف (۱۹۳) ومعشوقی‌که: چون‌رامش اندر می و چون دانش اندر جان است (۲۷۲) و رخش ایمان و زلفش از کفر و زلفش‌کفر بر ایمان (۲۸۰) درشعر اوبسیار است، امااین‌تشبیهات تجریدی چیزهایی است‌که جز از نظر نوع تشبیه، که کوششی است‌برای لطیف‌کردن تصویر، تازگی و ابداعی درآنها نیست:

چون خواب رود تیرش در دیدهٔ شیران (۲۰۶)

یا:

موی او تاری‌و تیره چون روان اهرمن
روی‌اوتابان‌ورخشان‌همچوجان جبرئیل (۲۱۴)

و ابری که هوا را به‌لون‌جان اهریمن می‌دارد (۲۳۳) و از این دست تصویرها که درحقیقت نوعی تفنن درشیوهٔ بیان معانی است و از اسالیب رایج شعر فارسی در قرن پنجم است. و از همین مقوله است، بعضی جنبه‌های فلسفی که در تصاویراو دیده می‌شوداز قبیل‌این وصف شراب:

صورت اوجوهری ورنگ‌اوهمچون عرض
اصل جسمانی ولی دیدار روحانی مثال (۲۱۲)

و اینها همه خصایص عمومی تصاویر شعر این دوره‌اند و قطران بی‌گمان، و به‌تصریح ناصر خسرو، در شعرخود به‌آثار گویندگان مشرق ایران نظر داشته وحتی بعضی مشکلات لغوی خود را، که در دیوان منجیك و دقیقی داشته، از ناصر خسرو پرسیده است‌وهمین توجه به‌آثار گویندگان مشرق است‌که تصاویر او را تا این حدنزدیك‌به‌تصاویرایشان کرده‌است.

در شعر او از نظر برخورد فرهنگ ایرانی و اسلامی نیز نوعی اعتدال وجود دارد و اوکه مردمانی از نژاد ایرانی را می‌ستوده در تصویرهای خود اغراقهایی‌که در جهت نفی یا خوارکردن اساطیر ایرانی باشد کمتر دارد و رنگ ایرانی بعضی تصاویر شعری او ازشاعران‌مشرق قوی‌تر است:

ابر تاریك اندر آمد، چون روان بیورسب
باغ‌وبستان را چوروی ورای افریدون‌کند (۸۲)

یا:

انـدر میـان جـوزا، تابنده مـاه نـو
چون درکمر نهاده،نگون‌تاج اردشیر (۱۳۹)

و توجه او به‌اساطیر ایرانی، با نوعی دلبستگی همراه است، اما از سوی دیگر نشانه‌های نفوذ اسلام وعقایـد اسلامی را نیز به‌خوبـی در تصاویر او می‌توان دریافت: قمـری بگـونهٔ مقربان است و بلبل بمانند مذکران که این یك قصه مـی‌خواند و آن دیگـری قرآن (۲۸۷) یا زاغ بمانند دیو است و عندلیب مقری است کـه از بانگ او زاغ بـه‌هزیمت می‌رود (۱۹۰) و سنان ممدوح به‌گونهٔ عصای موسی است و زبانش‌آیت مسیح (۸۰) وتوجه به‌آئین مسیح در شعر او بیش از هریك از شاعـران قرن پنجم است: چمن را بمانند مذبح مسیح می‌بیند (۲۷) و درخت‌گل راصلیبی از پیروزه وعقیق می‌داند:

شده چو مذبح عیسی زبلبل و گل باغ
درخت‌گـل چوبه‌پیروزه وعقیق صلیب (۳۹)

وتوجه به‌مسیحیان وخصایص زندگی ولباس پوشی ایشان درشعر او بسیار است از قبیل اینکه دشت چادرترسا پوشیده وچرخ‌جامهٔ رهبان (۲۵۴) وهوا چون چادر ترساست (۲۷) ویا از ابر سیاه چادر تـرسا شده (۷۲) ویا لباس گردون مانند چادر ترساست (۷۴) ولفظ ممدوح را بـه خوبی زبور می‌داند (۱۴۱) واحتمال اینکه نفوذ مسیحیان وشیوع آئین

مسیح در آذربایجان بیشتر از مناطق دیگر باشد هست بخصوص کـه در قرن‌ششم همین توجه به‌آئین مسیح را درشعرخاقانی به‌صورت‌آشکارتری می‌بینیم، اگرچه خاقانی به‌طور استثنایی نوعی آشنایی مستقیم با دیـن مسیح داشته و مادرش مسیحی بـوده است و شاید این زمینهٔ تـوجه به مسیحیت بعلت نزدیکی بیشتر آذربایجان به‌نواحی مسیحی نشین (روم) باشد.

با همهٔ کوششی‌که برای خلق تصاویر حسی داشته، جنبهٔ تلفیقی برتشبیهات ودیگر صورخیال او حاکم‌است یعنی تشبیهات وصورخیالی که نتیجهٔ تجربهٔ مستقیم او از زندگی وطبیعت باشد کمتر دارد و ایـن جنبهٔ تلفیقی بیشتر در جهت نوعی صنعت یا تأمـل و اندیشه است کـه سالها قبل از او درشعر عنصری آغاز شده بود ومسألهٔ خلق تازگیهایـی از این نوع با صورت وسیع‌ترش همان چیزی است‌که در دوره‌های بعد «مضمون‌یابی» یا «خیال خاص» خوانده می‌شود و شاعران عصر تیموری دعوی آن را دارند اما شاعران سبك هندی عملاً نمونه‌های خوب آن را به‌وجود آورده‌اند، یعنی استفاده از تشبیهات و استعارات مـوجود و به کار گرفتن آنها به‌اسلوبی خاص که ایجاد نوعی اعجاب‌وشگفتی‌کند:

بنگرآن چشم‌سیه وآن‌غمزگان دلگداز
گرندیدی نرگسی‌کش‌برگها خنجر بود (۹۴)

ویا:

نـرگس نبود تازه چو بیدار نباشد
تازه‌ست سیه‌نرگس‌توخفته وبیدار (۱۱۳)

شعر قطران جز در مورد یکی دوقصیده‌کـه درباب حادثهٔ زلزلـه

سروده، از نظر محور عمودی خیال ضعیف است و درحد قصاید رایج عصر اوست و دراین چند نمونه‌که محور عمودی قوی است محور افقی ضعیف است واز نظر تصویرها چیز تازه‌ای ندارد وجنبهٔ عاطفی برروی هم برشعر او حاکم نیست، حتی در تغزلهایش آن حالتها را که در تغزل فرخی دیده می‌شود نمی‌توان یافت. وبه‌ندرت ابیاتی از اینگونه‌در آنها دیده می‌شود:

آنشب‌که ببینم بخواب زلفت
شبگیر بود بسترم معنبر (۱۳۶)

که یادآور آن خیال زیبای شعر منسوب به‌باباطاهر است:

چوشوگیرم خیالت را درآغوش
سحر از بسترم بوی گل آید

بر روی هم قطران به طبیعت‌و عناصر طبیعی دلبستگی بسیاردارد و در تصاویر شعرش رنگ طبیعت آشکار است، به‌همین دلیل جنبهٔحسی و مادی آنها امری است محسوس و آن‌پیچیدگی وابهامی که درتصاویر شاعران اواخر قرن پنجم دیده می‌شود در شعراو وجود ندارد و دیوان‌او از نظر اوصاف طبیعت دارای ارزش بسیار است و گاه تصویرها چندان ساده و نزدیك به اسلوب شاعران قرن چهارم است که خواننده را به‌یاد کسایی می‌اندازد مثلا اگر این وصف صبح ر اکه مجموعه‌ای از تصاویر ساده و حسی است با تصاویر صبح‌در شعرکسایی مقایسه‌کنیم نوع دید و اسلوب عمومی تصاویر یکسان به‌نظر می‌رسد:

چون روز برکشید سراز قیرگون حریر
بـــرکوهسار زر بگسترد چـون زریـــر
چون‌زردگون‌حریر شداز عکس اوبلون
یاقوت زرد ریخته‌بـرزردگون حریـــر
چـون شنبلیـدزار میـــان بنفشـــه‌زار
از گوشهٔ سپهر روان مهـــر دلپذیـــر
یا چون غدیر بود پر از آب نیلگـون
از زر زورقـی زبـــر آب آن غدیـــر
گویی نشسته خسرو چین بر سریـــر زر
زرین سپر بداشته در پیش آن سریـــر
کوه از فروغ آن شده پـرتوده‌های زر
دشت ازشعاع این‌شده پرچشمه‌های‌شیر (۱۳۹)

و این تصاویر همانقدر که به‌کسایی نزدیك است از مسعود سعدو نوع تصاویر او بدور است از این‌روی او را به شیوهٔ شاعران دورهٔ قبـل بیشتر متمایل می‌یابیم تا به اسلوب گویندگان‌اواخر قرن‌پنجم ودرهمین تصویر مثل شاعران قرن چهارم، عنصر اصلی ایجاد تصویرها و رکـن تداعی، رنگ‌است، اما رنگی که تنوع‌رنگ تصویرهای‌کسایی را ندارد ولی باز هم آشکارترین وجه شبه است که در تصویرهای او مـی‌توان دریافت و از همین مشابهت خاص کـه به‌شاعران قـرن چهارم دارد، تصویرهای او نیز بیشتر تشبیه است و استعاره درشعراو کمتراست و در تشبیهات نیز می‌کوشد تنوع‌دیدرا، مانند منوچهری حفظ کند از ایـن روی هلال در شعر او با تصویرهای گوناگون ارائه شده است:

اندر میـان جوزا، تـابنده مـاه نـو
چون در کمر نهاده نگون تاج اردشیر
چون موی بند حورا، چون یارهٔ پری
چون ناخن بریده، چو ابروی مـردپیر
چون نیم‌طوق فـاخته از زر سـاختـه
یا در کنار مـاه درخشان درفش مبـر (۱۳۹)

که یادآور تنوع تصاویر هلال در شعر منوچهری است:

پدید آمد هلال از جانب کوه
بسـان زعفران آلـوده محجن
چنانچون دوسر از هم‌بازکرده
ز زر مغربـی دسـتـاورنجـن
و یا پیراهنی نیـلی کـه دارد
ز شعر زرد نیمی زه بـه دامن[1]

و قطران در جای دیگر نیز با تنوع بیشتری تصاویر دیگر ازهلال داده است:

بسان طبع دلگیران و یا چون ابروی‌پیران
چو گردمحفلی ویران فرازآری توزرین‌نون
زگردون حورعین گفتی‌همی بیندسوی‌مردم
کنار گوشوار حور پیدا گشته بر گـردون

---

۱) دیوان منوچهری، ۵۸.

و یا اندر مه نیسان به بستان در بنفشستان
بیفکنده‌ست زرین‌نعل ، اسب‌شاه‌روزافزون (۲۹۶)

که هر چند اغلب اجزای این تصاویردارای سوابقی است ولی‌این تنوع دید یا دست‌کم تنوع درترکیب و خلق‌تصاویر تلفیقی، خود قابل توجه است زیرادر فاصلهٔ‌سالی چند، دراواخراین‌قرن، شاعران حتی‌همین گونه کوشش را نیز ندارند و اغلب محدود در یك نقطهٔ دید می‌مانند چنانکه درمورد امیرمعزی و امثال او به‌روشنی‌آشکار است.

صور خیال در شعر ناصرخسرو

خواننده‌ای که با شعر ناصرخسرو ارتباط ذهنی برقرار می‌کند، اگر بیش وکم با شعر دورهٔ قبل و حتی شعر معاصران ناصرخسرو آشنایی داشته باشد، در آغاز چنین می‌پندارد که ناصرخسرو از نظر صور خیال شاعری چندان توانانیست، چرا که در نخستین دیدار، اندیشه‌های بلند و خوی آزاده و جلوه‌های تعقل و حکمت در شعراو چندان هست که مجال تجلی به صور خیال شاعرانه نمی‌دهد و این‌معانی بلند و طرزتفکر خاص باعث آن می‌شود که‌خواننده باخویش بیندیشدکه دردیوان‌ناصرخسرو از صور خیال نشانهٔ چندانی وجود ندارد اما اگر دیوان او را، گذشته از اندیشه‌هاو تفکرات و تداعیهای منطقی و شور و عاطفهٔ‌خاصی که دارد، مورد بررسی قراردهیم خواهیم دیدکه درشعر او عنصر خیال، در بلندترین نقطه،دراوج قراردارد اما از آنجاکه‌در شعر اوتفکر وعاطفه نیز در کنارعناصر خیال همواره‌در حرکت است مجال خودنمایی به‌صور خیال نمی‌رسد و شاید راز این نهان ماندن صور خیال در شعر او، طرز

استفادهٔ وی از عنصر خیال‌باشد که‌بیش و کم با طرز سودجستن‌دیگران متفاوت است و ازاین‌روی چنین می‌نماید زیرا درشعر ناصرخسرو عناصر خیال و وسائل بیان‌به‌منزلهٔ‌رنگهایی هستندکه یك نقاش، طرح وتصویر خود را، با آنها تشخص می‌دهد و بناچار در دیدار نخستین، قصاید او مانند یك تابلو نقاشی که‌طرح وتصویر در آن گیراست،، مجال‌خودنمایی به رنگها بطورجداگانه ومشخص،نمی‌دهد، ولی معاصران او و متقدمان وی بجزیکی‌دوتن،خیال‌را نه‌به‌منزلهٔ یك‌ابزار،که‌بجای هدف تلقی‌کرده‌اند زیرا حوزهٔ اندیشه و تفکرات وعواطف ایشان‌چندان محدود ومبتذل بوده (بیشتر مدح و یاتغزل مکرر)که جزاز رهگذر صور خیال قابل‌توجه و دقت و لذت‌بردن نیست اما حکیم قبادیانی، به‌گونه‌ای دیگر به شعر می‌نگرد و از این‌روی منطق شعری او،بجهانی‌باشعر دیگران، بخصوص متقدمان و معاصرانش تفاوتهایی دارد.

برجسته‌ترین تفاوت شعراو، با شعردیگران،از نظر عنصر خیال در دوجهت یعنی در هـــر دو محور خیال است.درمحورعمودی‌خیال‌قصاید ناصرخسرو درسراسر این‌دوره، وبالطبع در تمام ادوار شعرفارسی، قوی‌ترین محور خیال به‌شمارمی‌رودزیرا رشتهٔ تداعی وتسلسل‌عاطفه واندیشه وخیال‌در شعراوچندان قوی است که در هر قصیدهٔ اویك خطابهٔ بلند،با همهٔ اوج‌ها و سرعت‌ها و درنگ‌ها،که در یك خطبهٔ بلیغ‌و استادانه‌وجود دارد، مشاهده می‌شود و این پیوستگی و ارتباط‌عاطفی و ذهنی که در طول قصاید او ـ یعنی درمحور عمودی خیالش ـ دیده می‌شود، در شعر دیگران وجود ندارد. او از یك نقطهٔ خیالی، از یك دیدارطبیعت یایك تجربهٔ‌شعری‌آغاز می‌کند و درمسیر این دیدار یااین تجربه خود را به‌یك رشته تداعی‌های شاعرانه وگاه اندیشمندانه، همراه با تأثرات عاطفی و

حسی بسیار صمیمانه، می‌سپارد و همراه حس وتجربه وعواطف خویش برمرکب خیال سفر می‌کند ودرقصاید او به‌دشواری مـی‌توان پریشانـی مضمون و از هم‌گسستگی محور عمودی خیال را نشان داد.

ناصرخسرو، اگـرچه به‌اندازهٔ منوچهری عاشق طبیعت نیست اما هنگامی که از طبیعت سخن می‌گوید، از تجربه‌های حسی خودش بیش‌و کم مایه می‌گیرد با اینکه تأثیر فرهنگ شعری گویندگان قبل از خـود را، مثل هرگویندهٔ دیگری، داراست اما حدود کارش به‌گونه‌ای است‌که از استقلال دید وقدرت تصرف او در صور خیال شاعرانه حکایت‌می‌کند و در نتیجه طبیعت در شعر او از همهٔ معاصران وی زنده‌تر است و اگر از فرخی و منوچهری بگذریم در سراسر قرن پنجم، از نظـر صور خیال مستقل، شعری به‌پایهٔ شعر او نیست.

قصاید ناصر خسرو بردوگونه است، یك دسته آنهاکه زمینهٔ‌کلی آن را نوعی تأمل واندیشهٔ منطقی تشکیل می‌دهد واز صورخیال، درمحور افقی آنها کمتر نشانه‌ای هست از قبیل قصیدهٔ:

آزرده کرد کژدم غربت جگرمرا
گویی زبون‌نبافت زگیتی‌مگرمرا (۶)

که قلمرو اندیشه و عاطفهٔ شاعـر است و در آن از عنصر خیال، به‌ویژه محـور افقی خیال، کمتر نشانه‌ای مـی‌تـوان جست، با اینهمـه تعبیراتی از قبیل: «کژدم غربت» و «نشانهٔ تیرزمانه» یا تعبیراتی از این دست:

اندیشه مر مرا شجرخوبِ بَروَر است
پرهیز و علم ریزد ازو برك و بـرمرا (۶)

در آنها فراوان هست و ابیاتی‌که اغراق شاعرانه، بمعنی زیبا و دلپذیرش در آن به‌حد کمال است:

منگر بدین ضعیف تنم زانکه در سخن
زین چرخ پرستاره فزون‌است اثـــر مرا (۶)

افزونی اینگونه قصاید در دیـوان او باعث شده است کـه شاخهٔ دیگری از اشعار او را که در دوسوی محور افقی‌ومحور عمودی، از نظر خیال بسیار قوی و استوار وبدیع است فراموش‌کنند مانند قصیدهٔ:

شبی تاری، چو بی‌ساحل دمان پر قیر دریایی
فلك چون پرزنسرین برگ، نیل‌اندودصحرایی (۴۵۵)

دراین قصیده و امثال آنست‌که توانایی او را در خلق صوربدیع خیال می‌توان دریافت.

ناصرخسرو، گاه و چه بسیار، در همان اوج تخیل، که از چهرهٔ طبیعت تصویرهای شاعرانه و بـدیع ارائه مـــی‌دهد ونیروی خیال او را شکفته و بارور می‌بینیم، کم‌وبیش خیال را بعلت تربیت خاص فکـری که دارد، به‌نوعی استدلال یا پرسش حکیمانه می‌آمیزد، ببینید در ایـن وصف دل‌انگیز شب و ستاره‌ها، چگونه یك‌باره، صور خیال را در حوزهٔ پرسش‌های حکیمانه قرار می‌دهد:

برنه به‌سر کلاه خـرد و آنگـه
برکن‌به‌شب یکی سوی‌گردون‌سر

گویی که سبز دریا مـــوجی زد
وز قعر بـرفکند به سر گـــوهـر
پروین،چوهفت خواهرخود دایم
بنشسته‌انـد پهلوی یکـدیگـر
چون‌است‌زهره؟-چون رخ‌ترسیده
مـریـخ همچـو دیـدهٔ شیر نـر
شعرا چـو سیم خـرد شده باشد
عیوق چـون‌عقیـق یمان احمـر
بـربیرم کبـود چنیـن هـر شب
چندین هـزار چـون شکفد عبهر
گویی‌که در زدند هـزاران جای
آتش بگـرد خـــرمن نیلوفـر
گرآتش است چونك‌درین خرمن
هرگز فزون نگشت و نشدکمتر؟
بی‌روغـن و فتیلـه و بـی هیزم
هرگز نـداد نـور و فـروغ آذر
گرآتش‌آن بودکه‌خورش خواهد
آتش نباشد آنکه نخواهـد خور
بنگر کـه از بلـور برون آیـد
آتش همی به‌نور چـراغ و خـور (۱۴۶)

آنچه به‌طور کلی در باب خصایص صـور خیال در شعر او قابـل یادآوری است اینست‌که وی برروی هم، شاعری است با دیـدی مستقل و مقدار زیادی شخصیت وخصایص فکری خود را درنمونه‌های بسیاری

از صور خیال خـود نشان داده است و از این روی دیـد مـذهبی او در تصویرسازی وی کاملا مشخص و آشکار است کـه زادن ستارگان را از تاریکی شب بگونهٔ زاده‌شدن ثواب ازعقاب (۳۸) مـی‌بیند و ابـر را به عصیان مانند می‌کند (۳۸) و برفلك رفتن و سفی در بالاشدن را به‌دعای مستجاب مانند می‌کند (۴۵) و نوروز را نسبت به‌جهان به تـوبه تشبیه می‌کند که آنچه را زمستان گناهکار انجام داده بـود از میان مـی‌برد (۵۲) و ابر را به‌دوزخیان تشبیه می‌کند، همانگونـه کـه بوستان لقای بهشتیان دارد (۵۲) ونوشکوفهٔ زنده‌ای‌که از باغ سربرزده، در دیدهٔ او گواه رستاخیز است (۵۲) و حتی نشانه‌های تشیع را در تصویـرهای او می‌توان‌دیدکه دیماه را که ازبهاران شکست‌خورده به‌شکست عمروعاص از علی تشبیه می‌کند (۱۴۰) و نشانهٔ دید اسماعیلی او را هـم بروشنی می‌توان دریافت‌که اوج گرفتن خورشید را دربهار به‌کار فاطمیان‌مانند می‌کند (۱۴۰) شب تیره در دیدگاه او اهل نفاق است و روز روشن اهل تولی (۱۴۰) در شعر او خاروخس خشکی کـه بایـد سوخته شود یادآور قارون و فرعون است و در حریر سبز مستبرقها (برگها) سیب وبهی چـو موسی و هارون است (۶۵) در شعر او مردم برشب بی‌طاعتی فتنه‌انـد و کس از صبح دین نسیمی نمی‌جوید (۲۸۴) ثریا را در شب به‌نوری‌مانند می‌کندکه از دست جبرئیل برجای مانده باشد (۳۳۳) جرم‌گردون تیره و آیات‌صبح درآن روشن‌است (۴۳۹) وهردرخت میوه‌داری بمانند ابدالان در رکوع است (۴۴۲) وشب تاریك‌که از روز روشن گـریـزان می‌شود بمانند باطلی است‌که ازحق می‌گریزد (۴۵۷) و یا بگـونهٔ ضلالتی است که از ایمان گریزان شود (۴۸۸).

ناصرخسرو بعلت توغل درمسائل دینی و توجه بسیار به‌قرآن که به‌گفتهٔ خودش:

جان را چو زنگ جهل پدید آورد
چون آینه ز خواندن فرقان کنم (۳۰۴)

از مجازها و تشبیهات خاص قرآن نیز در شعر خود کم و بیش مایه‌ها گرفته است از قبیل همانند کردن‌ماه نو به‌عرجون [چوب خوشهٔ خرمای] خمیده (۶۴) که از قرآن کریم گرفته‌شده: وَالقَمَرَ قَدَّرْناهُ مَنازِلَ حَتّیٰ عادَ کالعُرجُونِ‌القَدیم (قرآن‌کریم: یس، ۴۰)یااینکه‌گفتهٔ دانا چوماه نوبفزون است وگفتهٔ نادان به‌مانند کهن‌شده‌عرجون (۳۰۹) یابه‌هنگامی که در کاینات می‌نگرد می‌گوید این خط را جز درختان قلم نیست وجز دریاها دوات (۷۹) که ناظر به‌آیهٔقرآن است: لَوکانَ‌البَحْرُ مِداداًلِکَلِماتِ رَبّی‌لَنَفِدَالبَحْرُ قَبْلَ اَنْ‌تَنْفَدَ کَلِماتُ رَبّی (قرآن کریم: کهف، ۱۰۹) یا آنگاه که وضع خراسانیان را که تسلیم‌ترکان شده‌اند به وضع قوم عاد و ترکان را به باد عقیم (۱۹۲) مانند می‌کند که در حقیقت گرفتن‌تعبیر قرآن است: وَفی‌عادٍ اِذْاَرْسَلْناعَلَیْهِمُ‌الریحَ‌العَقیمَ (قرآن‌کریم: الذاریات، ۴۲) یا مخاطب خویش را که می‌خواهد از چاه سیصد باز با «حبل خدا» به ثریا بکشاند (۳۰۴)که ازتصویرقرآنی واعتَصِمُوابِحَبْلِ‌اللهِ جَمیعاً(قرآن کریم، آل عمران، ۹۸) گرفته شده یا لشگر انبوهی راکه به«طیرابابیل» تشبیه می‌کند (۴۸۴) واشاراتی که به گونهٔ اقتباس از قرآن کریم دارد فراوان است اماآنها در حوزهٔ صورخیال شاعرانه، قرار ندارد.

یکی از خصایص صور خیال در شعر ناصرخسرو ، توجه عجیبی است که او به تشبیهات حروفی دارد،البته قبل از اوهم‌این نوع‌گرایش بوده و در عربی نیز کم و بیش سابقه دارد ولی در شعر او بیشتر ظهور و جلوه دارد و می‌توان حدس زدکه توجه بسیاراو به‌اینگونه استعاره‌ها و تشبیهات حاصل تربیت مذهبی اسماعیلی اوست که در مورد حروف

دقت‌های خاص داشته‌اند چنانکه خود در گفتار نهم از کتاب وجه‌دین می‌گوید: «و بیان‌این (مسأله‌خلق قرآن) از لفظ قرآن‌بازنماییم که‌قرآن چهارحرف است دو از اوبه‌یکدیگرپیوسته‌چون «ق» و«را» و دو از او از یکدیگر جدا چون «الف» و «نون» و این دو لفظ قرآن از قرین‌گرفته‌اند پس لازم آید کـه قرآن از چهار قرین گذشته است که به خلق رسیده است...»[1] این‌گونه توجه به مفردات کلمات و طرز نوشتن آن‌که کدام یك به چه شکلی، جدا یا پیوسته، نوشته مـی‌شود بـاعث شده کـه در دیوان خـویش استعاره‌ها و تشبیهاتی بـر نهاد شکل حروف در الفبای عربی و فارسی بوجود آورد یـا از تشبیهاتی کـه پیش از او وجود داشته سود جوید چنانکه «مردمی» را بـه‌گونهٔ «الفی» می‌بیند کـه اینك «نون» شده است و خمیده (۱۰۱) یا در گزارش پیری‌و پژمردگی خویش می‌گوید: زعفران بر عقیق من سپاه آورد و الف مرا بـگونهٔ دال و ذال کرد (۲۵۴) یا اینکه کمرش به مانند دال‌شده (۲۵۳) و (۲۴۵) و آنگاه که می‌خواهد بگوید افسردگی‌من از عشق نیست می‌گویدزنهار ظن‌نبری که از اندوه الفی سیمین اینگونه به‌مانند «نونی» زرین شده‌ام (۲۷۰)یا درمقام اغراق به‌مناسبتی‌تنگی‌بهشت‌رابه‌چشم«میم» تشبیه‌می‌کند(۲۸۴) و آنکس را که دلش بستهٔ زلف چون نون و قد چون الف و چشم چـو «میم» است اهل نجات و رهایی نمی‌بیند (۳۰۰) شاخ درخت را نیز در بهاران به‌مانند دال خمیده می‌بیند (۳۳۲) یا می‌گوید:

قد الفیت لام شد، بنـگر
منگرتوچنین‌به‌زلف‌لامی (۴۰۸)

و از این دست استعاره‌ها وتشبیهات در دیوان او بسیار است‌که

---

۱) وجه دین، چاپ برلن، ۵۹.

قسمت اعظم آنها را مکرر در قصاید مختلف آورده و با اینکه اینگونه تشبیهات در شعر پیشینیان او سابقه داشته، احتمال تأثیر عقاید اسماعیلی وی دراینگونه‌تشبیهات‌همچنان به‌جای خود باقی‌است. همچنان که در مباحث پیشین یاد کردیم تأثیر قالب شعر یعنی تسلط قافیه‌ها را که آزادی خیال را از شاعر سلب می‌کند، نباید فراموش کرد، ازجمله در همین قسمت تشبیهات و استعارات حروفی که جز در مواردی اندك همه جا سایهٔ نفوذ قافیه را برسر شاعر می‌بینیم.

ناصرخسرو همانگونه‌که از زندگانی و محتوی فکری و قصاید و دیگر کتابهایش دانسته می‌شود با فلسفه آشنایی عمیقی داشته و چندان در این فن متوغل بوده که بخش عمده‌ای از عناصر خیال او را مفاهیم فلسفی می‌سازد و این امر در شعر او به‌گونه‌ای است که نشانهٔ تظاهربه فضل یا فلسفی‌نمایی نیست زیرا وی، بی‌آنکه از مباحث فلسفی سخن بگوید، در جاهایی که مجال نشان دادن اطلاعات فلسفی نیست، ازقبیل اوصاف طبیعت، تصویرها و خیال‌های شاعرانه‌ای‌که ارائه می‌دهد کاملا رنگ فلسفی دارد و با اینکه وارد کردن عناصر فلسفی در صور خیال شاعرانه پیش از او کم و بیش‌نشانه‌هایی‌دارد، از جمله در شعرعنصری، اما در دیوان اوبه‌گونه‌ای دیگر است، جوانی را بگونهٔ‌گمان می‌بیندکه هیچ پایداری‌و قراری ندارد (۴) ومی‌گوید از ابر جهان سرشك‌پرحکمت ـ برکشت هش وخرد فرو بارد (۱۱۱)حتی درمواردی‌که خیال واستدلال را به‌هم‌می‌آمیزد می‌گوید دشت دیباپوش‌گردد ز اعتدال روزگار (۱۳۵) و از این رهگذر بر عدل ایزد گواهی می‌گیرد. و سپیده‌دم او بـه حکمت حسام زرین از نیام برمی‌کشد و روی خاك چون ضمیر عاقلان می‌گردد (۲۹۹) و می‌پرسد کیست در سراسر خراسان که رخسارهٔ دعوی را به‌آب

برهان شستشو داده باشد جزمن (۲۳۲) و در نگرش خویش بـه آسمـان شب‌هنگام زهره را که از میان آسمان‌تاریك می‌تابد همچون‌خالی ازیقین بر روی ظن، می‌بیند (۳۴۳) مخالف خویش را در تیرگی و تاریکی به گمان مانند می‌کند و.خویش را به یقین (۴۰۴) و جرم‌گردون‌را که‌تیره است و آیات صبح در آن روشن است بـه خاطر دانایی کـه در خاطر نادان جایگزین شده باشد مانندمی‌کند (۴۳۹) اینها وبسیاری‌تصویرهای دیگر، که در همه عنصری ازمعانی فلسفه باعنصری از طبیعت یا زندگی پیوند یافته، نشان می‌دهد که چگونه اندیشهٔ فلسفی و ذهن حکیمانهٔ او دربیان‌شعری و ارائهٔ صورخیال شاعرانه از فلسفه تأثیر پذیرفته است.

برروی هم در دیوان او عنصر اغراق را به‌دشواری وبسیار اندك می‌توان یافت برخلاف معاصرانش که بیشتربن سهم صور خیال ایشان‌را اغراق تشکیل می‌دهد و ایـن بیشتر از نیازمندی ایشان به‌ستایشگری و مدح ودوری او از اینگونه معانی سرچشمه می‌گیرد و پیش ازین درباب صور خیال خاص هریك ازانواع شعر بحث‌کرده‌ایم. همچنین شایدتربیت مذهبی و نیز توجه او به‌مسائل فلسفی سبب شده باشدکه وی از گزافه گوییهای شاعران معاصرش برکنار بماند. و بیش ازهرچیز مـوضوعات شعری اوست‌که مجال اینگونه خیال‌ها را نمی‌دهد زیرا همانگونه‌که‌خود گفته، شیوهٔ او زهد و مناقب است نه‌مدح وغزل (۲۴۷)

اضافه‌های استعاری و تشبیهی‌که در شعر معاصران او و شاعـران اواخر قرن پنجم از جمله مسعود سعد و بلفرج رونی وجود دارد درشعر او بسیار کم است و تعبیراتی ازقبیل آتش آرزو (۴۱۵) ودیگـرخرافات و آئینهٔ ناکسی (۴۳۶) و چشم تقدیر (۱۹۶) به‌نسبت در دیوان او کمتر می‌توان یافت واز این‌نظر به‌شاعران قرن چهارم وآغاز قرن پنجم‌شباهت

دارد وبه‌طورکلی اوتشبیهات را خلاصه نمی‌کند واخلب به‌مانندمتقدمان خویش درضمن یك بیت‌وگاه دوبیت تصویرشعری خود را ارائه‌می‌دهد.

در ملاحظهٔ شعر او، به‌روشنی می‌توان دریافت‌که صورخیال‌اورا اخلب درهردوجانب امور حسی ومادی‌تشکیل می‌دهدوبا اینکه دورهٔ او دوره‌ای‌است‌که دامنهٔ خیالهای انتزاعی درشعر فارسی گسترش می‌یابدبا اینهمه‌اوزمان‌راکه‌امری‌است‌انتزاعی‌وتجریدی همواره درچهرهٔامورحسی و مادی جلوه می‌دهد از قبیل: پرنده زمان‌همی خوردمان /انگور شدیم‌و دهر زنبور (۱۹۶) یا به‌گونهٔ باز سیه پیسه‌ای که بی‌پروچنگال است،نه آرامش دارد نه قرار بی‌آنکه دیده شود، خوش خوش می‌رباید، گاه زن و فرزند را وگاه خانمان و اموال را (۲۴۵) که بیشتر با توجه به‌شب و روز است و این دو نمایندهٔ گذشت زمان در شعر او تصویرهای خاصی دارندکه در شعر هیچ شاعری این مایه خیالهای شاعرانه درباب زمان وجود ندارد، زیرا کمتر شاعری به‌اندازهٔ او به‌گذشت زمان و اهمیت‌آن اندیشیده است. می‌گوید: آئین این دومرغ درین گنبد/ پریدن و شتاب است (۲۷۰) و از زمان بدینگونه تصویر می‌دهدکه:

یکی بی‌جان وبی‌تن ابلق اسبی کو نفرساید

و برروی هم بااینکه به‌تصاویر انتزاعی نیز پرداخته، جنبهٔ حسی تصویرهای او محفوظ مانده وقدرت القایی تصویرها نیرومند است.

چنانکه‌گفتیم بیشترکوشش او برحسی‌کردن مسائل انتزاعی‌است، که زمانه را درقالب سپاهی جلوه می‌دهدکه ازغباروگرد این لشکرموی آدمی رنگ خاکستری وغبار پیری[1] می‌گیرد:

---

۱) اصل این تصویر، پیش‌ازوی،در شعر عربی آمده رجوع شود به‌فصل تأثیر صورخیال شاعران عرب در تصویرهای این دوره.

در لشکر زمانه بسی گشتم
پرگرد ازاین شده‌ست ریاحینم (۲۷۰)

یا سخن خویش‌را که در روشنی به‌شباهنگ‌سحرگاه تشبیه‌می‌کند و معنی قرآن را به‌ستارگان و امثال‌قرآنی، را که تیره و تارند، به‌شب مانند می‌کند. (۵۱۱)

با اینهمه نشانه‌های‌نوعی‌گرایش به‌تصویرهای انتزاعی، که امری مادی را درچهرهٔ امری مجردجلوه دهد، در دیوان اوهست چنانکه‌ستارهٔ زیر ابر را به‌سرایی که زیرضرابی نهفته باشد مانند می‌کند (۴۵۶) یا گریز شب را از صبح در چهرهٔ گریز باطل از حق و ناپیدا از پیدا می‌نماید (۴۵۷)

آنچه در حوزهٔ اصطلاحات نقد ادبی‌قدیم وکتب بلاغت به‌عنوان تشبیه خیالی‌خوانده شده دردیوان او نمونه‌های چندی دارد وپیش از او در شعر منوچهری نمونه‌های بیشتری از این نوع صور خیال می‌توان یافت واندکی پس از اواینگونه تشبیهات درشعر ازرقی‌به‌کمال‌می‌رسد. بهرحال نشان دادن خورشید در چهرهٔ عنقایی‌که از یاقوت باشد (۴۲۷) یا شب بگونهٔ دریایی از قیر (۴۵۴) و از این نوع تصویرها، گرایشی است‌که در دورهٔ او وجود داشته و پیش از وی شاعران دیگر در صور خیال خویش نمونه‌های بیشتری ارائه کرده‌اند.

در شعر او، مسألهٔ شخصیت بخشیدن به اشیاء که خود می‌تواند شاخه‌ای از اسناد مجازی باشد، به‌وسعت کار متقدمان او یا معاصرانش نیست و سبب آن شاید عدم نیازمندی او به اینگونه تصویرهاست. او

همانگونه که از مبالغه و غلو برکنار مانده به‌اینگونه خیالها نیز ـ که به‌یك اعتبار گوشه‌ای از مبالغه‌است ـ نپرداخته است:

آن سیه مغفر که بر سر داشتم
دست شستم‌سال، بربودازسرم (۲۹۰)

صور خیال، در شعر او، از نظر حوزهٔ عمومی‌تصاویر متنوع‌است و این به‌علت تنوعی است که از نظر محتوی شعری در دیوان او وجود دارد. طبیعت در شعر او زنده است و برخلاف‌معاصرانش ـ که طبیعت‌را به‌گونهٔ تقلیدی وصف می‌کنند و صور خیال ایشان دربـاب طبیعت از حوزهٔ استعاره‌ها و تشبیهات و نقطهٔ دید شاعران‌اواخرقرن چهارم تجاوز نمی‌کند ـ اوطبیعت را با دید مستقل و با صور خیالی تازه و بیش وکم شخصی نمایش می‌دهد.

شبهای شعر او، شبهایی است که برخود او گذشته و بهـارش بهاری است که‌در قلمرودید وتجربهٔ‌او جریان داشته.ازاین روی‌اوصاف طبیعت در شعر او آخرین اوصاف دقیق و زنده‌ای است که از طبیعت‌در شعر فارسی این دوره وجود دارد و از روزگار او و حتی‌کمی قبل ازوی و بعد از وی طبیعت به‌طور مستقیم در شعر فارسی ظاهر نمی‌شود بلکـه تصاویری که شاعران از طبیعت‌می‌دهند، تصاویری است که از نقطهٔ‌دید پیشینیان و از میان کتب ایشان فراهم آمده است.

با اینکه در این دوره، نفوذ زندگی اشرافی در قلمرو شعرفارسی امری آشکار است و اغلب تصاویر شعری گویندگان از مظاهر زنـدگی اشرافی حکایت می‌کند، درشعر ناصرخسرو دید اشرافی بندرت دیده‌می‌

شود و آنگونه که منوچهری ومعاصرانش، و دردورهٔ بعد،ازرقی کوشش خود را صرف تصویرهایی از زاویهٔ دید اشرافی و باتوجه‌به‌عناصرزندگی درباری کرده‌اند، ناصرخسرو کمتر به اینگونه‌تصویرهاپرداخته و وجود عناصر زندگی اشرافی در شعر او اندك است و گاه گاه که می‌آید بسیار طبیعی است و شاید این نمونه‌ها نیز بقایای تربیت ذهنی او در دوران جوانی و دردستگاه‌پادشاهان‌غزنوی‌بوده و یا به‌اعتبار آن‌مخاطب اشرافی مقیم در قاهره است که ناصرخسرو یك چند در شکوه و جلال کاخهای او غرقه بوده است.

صور خیال در شعر فخرالدین اسعد گرگانی

ازفخرالدین گرگانی، به‌جزمنظومهٔ ویس‌ورامین، که‌آنرا به‌احتمال قوی در سالهای آخر نیمهٔ اول قرن پنجم سروده، شعر دیگری کـه قابل بحث باشددر دست نیست، اما همین منظومهٔاو از نظر صور خیال‌وتنوع تصویرها در حد خود قابل‌توجه است. پیش از اومنظومه‌های عاشقانه‌ای بوده که از میان‌رفته‌مگر ورقه و گلشاه‌عبوقی که پیش ازاین درباره‌اش سخن‌گفته‌ایم و اگر از شاهنامهٔ فردوسی بگذریم، مهمترین مثنوی زبان فارسی تا عصر سراینده به‌شمار می‌آید.

صورخیال در این منظومهٔ پرفراز و نشیب عاشقانه ـ کـه از نظـر موضوعی نیزبا داستانهای غنایی دیگردر ادب‌پارسی تفاوت بسیاردارد ـ بسیار متنوع و گـوناگون است و با اینکه حـوزهٔ عمومی شعـر او را گزارش داستان تشکیل می‌دهد، اودر قیاس با شاعران مدیحه‌سرای‌زبان فارسی تا عصر خود که بیشتر وصف دارند، یکی از قویترین گویندگان

شعر فارسی از نظر نوع تصاویر شعری به شمار می‌رود زیرا در شعرشاعران مدیحه‌سرا، جزمعشوق و طبیعت ـ درجنبه‌های مشخص و محدود هرکدام که همهٔ شاعران در پیرامون همان جنبه اغلب به‌شاعری پرداخته‌اند ـ زمینه‌ای دیگر که مایهٔ خلق تصویرهای تازه شود وجود ندارد، امادر این منظومه به تناسب مقامات مختلف ونیازمندیهای بیانی شاعر، تصویرهای بسیاری ارائه شده که جز در مجال خاص خود ممکن نبود آفریده شود، از این روی وفور تصویرها نسبت به حجم کتاب قابل توجه است. و همچنین تازگی بسیاری از تصاویر و طرز بیان گوینده.

مهمترین خصوصیت برجستهٔ تصاویر شعر او، کوششی است که در راه مادی کردن بسیاری از معانی و حالات دارد و در چنین داستانی، شاید مهمترین وظیفهٔ تصاویر همین باشداگر چه درهر نوع شعری اینگونه وظیفه‌ای برای تصویر در نظرگرفته شده وناقدان قدیم نیزیکی ازنقشهای اصلی تشبیه را در این دانسته بودند که امری نهفته را آشکارتر کند[1] و چنین است که در شعر او بسیاری از حالات روحی در قالبی مادی و حسی ادا شده است و ملموس می‌نماید: بی‌شرمی خفتانی است که‌پوشیده می‌شود(۱۰۲) وصبر جوشنی‌است که‌در کار عشق باید به تن کرد[2](۱۰۲) کینه آهن و مهر آبگینه (۵۲) و تأثیروفا درجان انسان در قالب صبحی ملموس و محسوس می‌شود (۱۱۰) وحالت شادی وشکفتگی‌روانی‌انسان بدینگونه تصویر می‌شود که: زشادی جان او را جامه‌ای کرد (۱۵۴) و حالت امید در جان آدمی ـ که نمی‌توان آن را بـه‌یك سوی، از نفی و اثبات کشانید ـ به‌گونهٔ ژوبینی است که در دل مانده بـاشد (۱۶۵) و حتی‌آواز و پیغام چنان مادی ومحسوس می‌شود که به‌گونهٔ چیزی‌مادی

---

۱) ابوهلال عسکری، الصناعتین، ۲۴۲.

۲) پیش ازاو درشعر منجیك‌آمده است: ای‌صبر برفراق بتان نیك جوشنی.

و سنگین با فعل‌افکندن عرضه می‌شود که: به گوشش درفکن‌آواز زارم (۱۶۶) و خواب را، که حالتی است و امری معنوی چنان مادی می‌کند که می‌گوید: زچشمش زاستر کن خواب نوشین (۱۶۶)و آسوده شدن‌جان آدمی از درد با فعل مادی‌پالودن تصویرمی‌گرددکه: همه‌دردی‌ز اندامش بپالود (۱۷۹) و گاه با تمثیلهایی ازاین دست‌که: گنه را عذر شویدجامه را آب (۱۷۱) یاغمان‌گرداست و می‌باران گرداست (۱۸۷) و یا: به‌آب پند جانش را بشستی (۲۲۱) و تصویری از تاریکی بخت به‌گونهٔ آبی شوریده (۲۶۰) ویابختی که دریده‌شده است وآن را رفو می‌کنند(۲۰۴) وی پیچیده‌ترین حالتها ومعانی‌راملموس ومادی می‌کند واین‌خصوصیت تا حد زیادی بطور غیرمستقیم در طبیعی بودن این داستان کمك کرده است، برخلاف داستان سرایان دورهٔ بعد، از قبیل نظامی که حتی امور مادی را به‌صورت مفاهیم انتزاعی و پیچیده عرضه می‌دارند و بیانشان با همه‌زیبایی ملموس و حسی‌نیست‌و این خصوصیت‌که در اغلب‌تصاویر ویس‌و رامین‌دیده می‌شود ازخصایص شعر در مراحل بدوی زندگی انسان است که چون معانی مجرد برای او قابل توضیح دقیق نیست ونمی‌تواند از رهگذر تعریف و حد ومرز دقیق معانی وحالات‌به تصویر آنهابپردازد می‌کوشد با اشیاء مادی و امورحسی‌آنها را پیوند دهد و این خصوصیت را در شعر جاهلی و تصاویر شعر جاهلی بطور محسوسی می‌توان دید[1].

تنوع تصویرها در شعر او آشکار است و بسیاری از صور خیال وی برای اولین بار درشعر فارسی عرضه شده و «تصویر مادر» در شعراو کم نیست، برعکس گویندگان داستانهای بعدی‌که بیشتر در کارترکیب و تلفیق تصاویر پیشینیان خود هستند و گاه حتی یك تصویر اصلی از خود به‌وجود نمی‌آورند.

---

۱) ایلیا حاوی، فن‌الوصف، ج ۱/۶۸.

فخرالدین در همهٔ قسمتهای داستان‌خود به خلق‌و ابداع تصاویر، در شکلهای مختلف استعاره و تشبیه و تمثیل و اغراق، کوشیده و این مسأله در شعر او محدود به وصف‌های طبیعت‌نیست بلکه در هر نقطه‌ای از داستان که مجال یافته کوشیده است سخن خویش را از منطق عادی گفتار دور کند و با اینکه گاه در این باره زیاده‌روی می‌کند به‌حدی که تصویرها از حد خود ـ که ارائهٔ معانی است ـ تجاوز می‌کنند، اما هیچ گاه تزاحم تصویرها، آنگونه‌که در شعرگویندگان دورهٔ بعد ازقبیل اسدی طوسی خواهیم دید، در شعر او دیده نمی‌شود.

در ویس‌و رامین، تصویرهایی‌که از عناصر انتزاعی ترکیب شده باشد به نسبت زمان شاعر کم است و در برابر آنهمه کوششی که برای حسی کردن مفاهیم مجرد در شعراودیده می‌شود تصویرهایی از نوع شبی سیاه چون اندوه و یا زلفی‌چون امید (۶۰) یا تصویری از این‌گونه:

فروهشته زسر تا پای گیسوی
به‌بوی‌مشك ورنگ‌جان‌جادوی (۲۳۸)

یا:

به سختی چون‌دل کافر کمانی
پر از الماس پران تیردانی (۱۵۲)

اندك است و کمتر از این، تصویرهایی‌است‌که امری مجرد را در صورت امر مجردی دیگر جلوه دهند از قبیل:

کنشهای تو زیباتر ز امید (۲۲۸)

فخرالدین اسعد در تصویر عشق و حالتهای عشقی، تسلط خاصی

دارد و در این زمینه تصویرهای او اغلب رسا و در انتقال معنی موفق است، اما گاهی که از حوزهٔ مسائل عنایی خارج می‌شود و می‌خواهد در زمینه‌های رزمی خیال‌خود را به‌پروازدرآورد، تصویرهای شعرش نارسا و ناهماهنگ با موضوع می‌شود از قبیل این تصاویری که‌ازمیدان‌جنگ ارائه داده و فضای حماسی را با رقت و لطافت تصاویر انتزاعی از میان برده است:

گهی اندر زره‌شد تیغ چون آب
گهی در دیدگان‌شدتیر چون‌خواب
گهی رفتی سنان چون عشق دربر
گهی رفتی تبر چون هوش در سر (۴۶)

که با همهٔ زیبایی قدرت القاء حماسی ندارد و نشان می‌دهد که وی در زمینهٔ تصویرهای جنگی تجربه‌ای ندارد ولی اغراقهایی که در زمینه‌های رزمی دارد ـ اگر از جنبهٔ وزنی شعرش بگذریم ـ مناسب با حماسه‌ها است و با دیگر وصفهای خوبی که در شعرهای حماسی آن روزگار داریم قابل سنجش است:

چو آمد با سپاه از مرو بیرون
زمین گفتی روان‌شد همچوجیحون
زبس آواز کوس و نالهٔ نای
همی برخاست گفتی‌گیتی ازجای
همی رفت از زمین بر آسمان گرد
تو گفتی خاك با مه راز می‌کرد

چنان آمد همی لشکر به انبوه
که که را دشت کرد ودشت‌راکوه (۴۴)

که عینا بازآفرینی نوع اغراقهای فردوسی است و از نظر نوع اغراق و اسلوب ادای معنی تازگی ندارد ولی گاه این اغراقها ، محدود است، یعنی موضوع را کوچك و نرم و زیبا می‌کند، وعظمت و بیکرانی را ـ که رکن اصلی اغراق در حماسه است و شاهنامه در این موضوع بهترین نمونه در ادب فارسی‌است ـ از آن می‌گیرد:

ز کشته پشته‌ای شد زعفرانی
ز خون رودی بگردش ارغوانی
تو گفتی چرخ زرین ژاله بارید
بگرد ژاله برگ لاله بارید (۴۷)

و اینگونه تصویرها برروی هم ضعف او را در خیالهای حماسی نشان می‌دهد ولی گاه اغراق او در القاء معانی غیرحماسی، بویژه‌معانی غنایی، بسیار زیباست به‌حدی‌که با زیباترین تشبیهات یا استعارات‌شعر فارسی برابری می‌کند از جمله این تصویری‌که ـ بصورت بیان اغراقی‌ـ ازچنگ نواختن رامین وتأثیری‌که نوای چنگ اوداشته ارائه داده‌است:

چو رامین‌گه‌گهی بنواختی‌چنگ
ز شادی بر سر آب آمدی منگ (۱۶۰)

که‌از نظر حرکت و حالت کم نظیر است و بهترین نوع اغراق به‌شمار می‌رود یعنی از قلمرو اسناد مجازی است.

یکی از خصایص برجستهٔ تصویرهای اوگرایش به‌نوعی‌تمثیل‌است که معانی را محسوس‌تر می‌کند و در القاء مفاهیم سهمی بسزا دارد، با اینکه تمثیل، در شعرهای این دوره کم‌وبیش دیده می‌شود، اما در شعر هیچ‌کدام از شاعران این دوره اینقدر جنبهٔ شاعرانه و هنری ندارد:

نباشد خوشیی چون آشنایی
نه‌دردی‌تلخ چون‌درد جدایی
بنالدجامه چون ازهم بدری
بگرید رز چو شاخ او ببری (۲۹۵)

که از زیباترین‌نمونه‌های‌تصویرتمثیلی است وبه‌مراحل‌محسوس‌تر و متنوع‌تراز بیانی است‌که سعدی در قرن هفتم ازهمین معنی و با نوعی دیگر، در شیوهٔ تمثیل، ادا کرده است:

بگذار تـا بگریم، چـون ابر دربهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یـاران

وتصویر «تاك بریده» و گریهٔ او از دوری، برای اولین‌بار در شعر فخرالدین اسعدبه‌این زیبایی‌ارائه شده‌وگویندگان سبك هندی‌برداشتهای گوناگون از آن کرده‌اند، از قبیل این تصویرکه در شعر عالـی شیرازی آمده است:

می‌چکد اشکم از جدابیها
شاخ تاك بـریده را مانـم

استعاره‌های فخرالدین اسعد درشکل ترکیبات اضافی رایج روزگار او ـ که اغلب از ترکیب دوکلمه بوجود آمده و معمولاً قدرت‌القایی و حرکت ندارد ـ محدود نیست او بیشتربا تصرفی که درمعانی افعال‌وطرز اسناد فعل به‌فاعل ایجاد می‌کند، نوعی استعاره بوجود می‌آورد کـه در حسی‌کردن معانی تأثیر دارد و از همان نمونه‌هایی که ازکـوشش او در راه مادی‌کردن مسائل انتزاعی، پیش از این‌نقل کردیم، به‌خوبی‌می‌توان آنرا دریافت و در این تصویرها نیز اسلوب او را درخلـق استعاره می‌توان دید:

بدام‌آمدهمه‌تن‌جز زبانش(۱۰۶)

بااینهمه استعاره‌هایی ازنوع: چشم دولت، کوه‌کین، سیل‌تیمار، دیو کینه، گل شادی، باغ مهر، رخش‌کین، چشم رامش، جـوی آشتی در شعر اوکم نیست وگاه از اجزای تصویر فقط یك جزء را که مشبه‌به است در شعر می‌آورد و ایـــن کـاری است کـه در شعر دورهٔ او رواج بسیار دارد ونمونه‌هایش را از دورهٔ قبل در شعر گویندگان قرن چهارم نیز دیده‌ایم و در قـرن پنجم درشعر مسعود و بلفرج و بـه خصوص در گرشاسپنامهٔ اسدی نمونه‌های بسیار دارد:

به«فندق» «مشك» را از«سیم»برکند
ز «نرگس» بر «سمن» «گوهر» پراکند (۵۰)

یا:

نمی‌خنددبشادی«پستهٔ» او (۸۹)

یا:

به«فندق» «ماه‌تابان»راخراشان (۱۹۸)

و از این دست استعاره‌ها که اغلب صورت فشرده شدهٔ یك‌تشبیه قبلی است و اصل تشبیه در مقولهٔ معانی مشترك و تصویرهای کلیشه‌ای درآمده وگویندگان بعدی بدینگونه‌آن را خلاصه می‌کنند و جنبهٔ‌رمزی به‌آن می‌دهند.

تشخیص درشعر او بسیار طبیعی وحسی است، با اینکه فراوان نیست، نمونه‌هاییکه از این صورت خیال درشعراو آمده اغلب تازه و همراه با نوعی دید هنری است چنانکه در وصف شب گفته:

درنگی گشته و ایمن نشسته
طناب خیمه را بر کوه بسته (۶۱)

با این استعاره‌که نوعی شخصیت بخشیدن به‌رامش است:

دوچشم رامش ازخواب‌اندرآمد
به‌جوی آشتی آب اندر آمد (۱۴۴)

ازآنجا که دامنهٔ وصفهای این منظومه وسیع‌تر از وصفهایی‌است که شاعران در قصاید خود آورده‌اند تصویرهای او نیز تنوع بیشتری دارد و ازمیان تصویرهای او، آنها که برای اولین‌بار درشعرفارسی‌عرضه شده ـ یا برطبق اسناد موجود شعر فارسی، چنین می‌نماید ـ این‌تصاویر دارای کمال اهمیت است:

ده‌انگشتش چو ده ماسورهٔ‌عاج
به‌سر برعریکی را فندقی تاج (۲۹)

یا: در مورد رشد و رسیدن زن به‌حد بلوغ:

شد آکنده بلـورین بازوانش (۳۰)

یا این تصویر:

ز بس کینه همی لرزید چون بید
چو درآب رونده عکس خورشید (۴۱)

و در وصف آتش:

یکی آتش ز آتشگاه خانه
چوسرو بسدین او را زبانه (۱۸۵)

و این تصویرها از شب:

چـو یك نیمه سپاه شب درآمـد
مـه تابنـده از خـاور بـرآمـد
چو سیمین زورقی در ژرف دریا
چو دست‌ابرنجنی دردست جوزا
هوا را دوده از چهره فرو شست
چنانچون‌وبس‌راازجان‌وروشست (۲۱۱)

که هرچند اجزای آن را در دورهٔ قبل می‌توان یافت ولی‌از نوعی تصرف‌هنری برخوردار است واین چندتصویر درشعر اوازهرجهت‌بی‌سابقه است:

تودی ماهی وآن دلبر بهاراست
رسیدن‌تان بهم دشوار کار است (۵۰)

یا تصویری از زلف وچهره یا یکدیگر:

دو زلفش مشك ورخ کافوروشنگرف
چـو زاغی اوفتاده کشته بـر بـرف (۷۵)

و:

لبانش هست گفتی قطرهٔ مل (۷۵)

یا:

رخش گفتی زلاله جامه پوشید (۸۱)

یا:

لب طوطی و چشم گاومیشم (۹۴)

برروی هم دید او، مثل همهٔ شاعران نیمهٔ اول قرن پنجم دیـدی طبیعی است یعنی بیشترعناصر تصویری شعراو را طبیعت تشکیل‌می‌دهد وکمتر تصویری درمنظومهٔ اومی‌توان یافت‌که ازعناصر علمی‌یاقراردادی از قبیل تشبیهات حروفی مانند:

لب هردو بسان میم برمیم (۲۱۱)

یا:

دهان تنگ‌چون‌میمی عقیقین (۲۳۸)

و یا استعاراتی از نوع:

جهان‌حلقه شده برمن چو میمش
امید من شکسته همچـو جیمش (۲۸۱)

حاصـل شده باشد و اشارات اسلامـی نیز صریحاً در تصاویـر او

گسترش ندارد، بجز در مواردی اندك از قبیل:

چنان بایسته کرد آن با فرین را
که درفردوس‌رضوان‌حورعین را (۳۲)

با:

دلش بریان و آن دو دیده‌گریان
چو تنوری کز او برخاست‌طوفان (۱۰۲)

و بعضی از تصویرها باتوجه به‌مسائل ایرانی واساطیر ملی‌ساخته شده از قبیل دل رامین که آتش برزین و خراد است (۸۲) و یا از تـوك غمزه تیر ارش (۲۹۷) را به‌یاد آوردن که گرچه ارزش هنری نـدارد اما از نظر رنگ ایرانی قابل توجه است.

با همه کوششی‌که برای خلق تصاویر تازه در ایـن منظومه شده، خیالهای‌کلیشه‌ای در آن بسیار است ودانسته‌نیست که اینگونه‌تصویرها حاصل کوشش نسلهای پیشین است‌که این منظومه را روایت کرده‌اندو سراینده این تصاویر را درنظم خویش نقل‌کرده یا نتیجهٔ ذهن اوست‌کـه بطور کلیشه این مجازهای کمرنگ شده را درحـد لغاتی عادی استخدام کرده است از قبیل مجموعهٔ تصاویری‌کـه در جـواب نامهٔ ویس، رامین می‌نگارد:

سرنامه به‌نام ویس بت روی
مه‌سوسن برو مهر سمن بوی
بت پیلـتگین و مـاه سیمین
نگار قنـدهار و شمسهٔ چین

ستون نقره و پیرایهٔ تاج
سپهی سرو بلند و گنبد عاج
درخت پرگل و باغ بهاری
بهار خرم و ماه حصاری (۳۰۴)

که احتمالاً ازمقولهٔ کلیشه‌هایی بوده‌که در وصف استخدام می‌شده ودرنامه ازآن سود جسته است. با اینهمه درمواردی‌که بیان‌مستقیم شاعر است نیز چنین تصویرهایی، که از مقولهٔ‌معانی مشترك است، فراوان دیده می‌شود.

خصایص عمومی صور خیال در شعر فارسی

دورهٔ چهارم

عصر بلغرج رونی و ارزقی هروی

(۴۵۰ تا ۵۰۰ هجری)

در این دوره شعر فارسی در دو جهت سیر می‌کند، یك دسته از شاعران همان اسلوب متقدمان را ادامه می‌دهند و خصوصیات تصاویر شعری ایشان، همان خصایص تصاویر گویندگان دورهٔ قبل است، با این تفاوت که در صورخیال اینان هیچ یك از تشبیهات و یا استعارات حاصل تجربهٔ مستقیم گوینده نیست و آنچه هست همان تصاویر رایج دورهٔ قبل است که با نوعی تصرف عقلی و منطقی ـ چنانکه عنصری در دورهٔ قبل می‌کرد ـ همراه شده و درحقیقت دورهٔ مضمون سازی است. ازنمایندگان این گونه شعرها لامعی ومعزی را باید نام بردکه درسراسر دیوان این دو تن کمتر می‌توان به‌تصویری برخورد که برای نخستین‌بار در شعر فارسی عرضه شده باشد و چنانکه خواهیم دید اینگونه شاعران جز زیر و بالا

کردن تصاویر رایج شاعرانی از قبیل منوچهری و فرخی کاری ندارند، در حقیقت دورهٔ تصویرهای تلفیقی است که پیش از این درباره‌اش سخن گفتیم.

دستهٔ دیگر از شاعران می‌کوشند در اسلوب تصاویر شعری خود تجدید نظری کنند و این تجدید نظر طلبی در شعر ازرقی رنگی دارد ودر شعر بلفرج رنگی دیگر. ازرقی از رهگذر توجه به تصویرهای خیالی در صور خیال خودنوعی تازگی ایجاد می‌کندکه تا قرنها اهل ادب اینگونه تشبیهات را از خصایص کار او می‌شمارند و بعضی مانند رشید وطواط به شدت از آن انتقاد می‌کنند.

ازرقی که گویا در حوزهٔ خلق تصاویر تازه احساس نوعی بن‌بست می‌کرده سعی خود را بدان مصروف کرده که در همان افق دیدگویندگان قدیم تشبیهاتی بیافریند اما همراه با نوعی تازگی و حاصل آن کوشش مجموعه‌ای است از تشبیهات خیالی که هیچ‌یك از عناصر ترکیبی آن تصویرها درخارج وجود نداردیعنی فقط در خیال اوست که‌چنین‌چیزهایی وجود پیدا کرده‌از قبیل پروانهٔ‌سیمین‌وثعبان سیم پیکر پیروزه‌استخوان.

البته‌قبل‌ازاو اینگونه‌تشبیهات درشعرفارسی سابقه داشته‌وچنانکه پیش ازین یادکردیم منوچهری دردیوان خود نمونه‌هایی ازاینگونه‌مشبه‌به‌ها آورده است اما افراط ازرقی در این راه سبب شده است که دیوان او مرجع اصلی اینگونه تصاویر باشد. اینگونه تصویرها همانگونه که حاصل نوعی احساس بن‌بست درخلق هنری است ، از جهتی دیگرحاصل نوعی زندگی‌اشرافی مرفه است که لازمهٔ شعر درباری است و در نتیجه تصویرهای اوکمتر از حرکت و حیات برخوردارند زیرا اغلب ازمجسمهٔ

موجودات زنده سخن می‌گوید نه از خود آنها.

بلفرج رونی در همین روزگار کوشش دیگری دارد که در صور خیال شعری تجدید نظری کند و او بر خلاف معزی کـــه به تصویرهای تلفیقی روی آورد و برخلاف ازرقی کـــه به تشبیهات خیالی پرداخت کوشید تاازمسائل قراردادی ومفاهیم انتزاعی بیش از حد پیشینیان خود سود جوید ازین‌روی‌تصاویرشعری بلفرج‌اغلب‌زمینه‌ای علمی یاقراردادی دارد و تشبیهات مادی و محسوس دورهٔ قبل ـ که بیش‌وکم همراه بـا نوعی بیان دقیق بود ـ در شعراو به تصویرهای فشرده و پیچیده‌ای بدل می‌شود که‌خواننده اغلب در نخستین برخورد رمزپیوند آنها را در نمی‌یابد. بلفرج‌جـای تشبیـه را بیشتر به استعاره داده و از استعـاره‌ها نیز چندان سود جسته‌که تصویرها در شعر او تزاحم می‌کنند و در نتیجهٔاین فشردگی و تزاحم تصویرهاست کـــه تصاویر او از حرکت و حیات هیچ بهره‌ای‌ندارند وعنصررنگ درآنهانقش بارزی ندارد، همچنین تشخیص واسناد مجازی نیز که از عوامل حرکت و حیات در تصویرهای شعردورهٔ قبل بود در شعر او دیده نمی‌شود و بر روی هم لذتی که از خواندن‌شعر او وتأمل درتصویرهای شعری وی‌حاصل می‌شود اغلب لذت حل‌یك‌مشکل است نه‌لذت‌هنری‌واین‌شیوهٔ او ـ که‌ابداعی بزرگ تلقی می‌شد ـ دردورهٔ بعد از او سخت موردتوجه شاعران دیگر قرارگرفت و گویندگانی مانند انوری دلباختهٔ اسلوب شعری او شدند.

در همین عصر، مسعود سعد سلمان ـ که‌بزرگترین شاعر این دوره باید به‌حساب آید ـ بیش وکم تمایلاتی به همین اسلوب دارد اگرچه از جهتی دیگر وی به‌اسلوب عنصری ـ که تلفیق منطقی تصاویر دیگران بود ـ متمایل است و در شعرهای غیرحسی او ـ که تجربهٔ مستقیم ندارد ـ

رنگ تقلید و تکرار چیزی است آشکارا که درباره‌اش به تفصیل سخن خواهیم گفت.

این دوره، دورهٔ ختم تجربه‌های حسی در زمینهٔ طبیعت است و شاعران بیشتر از دیوانهای پیشینیان خـود مایهٔ خیالها را می‌گیرند و بهمین جهت است که هیچ یك از وصفهای طبیعت که در شعر این دوره آمده آن زیبایی و لطف شعر دورهٔ قبل را ندارد و اغلب تصاویری است مرده مثل گلی که از جای خود آنرا درآورده باشند و درجای نامناسبی کاشته باشند و آن گل در نتیجهٔ این تغییرجا پژمرده باشد وبهمین‌جهت است که تصاویر شعری از تناسب و هماهنگی با یکدیگرمحرومند وچنانکه در شعرمعزی خواهیم دید وی به‌علت‌دوری از تجربه‌های حسی تصاویری در شعر خود آورده‌که یکدیگر را نفی می‌کنند و با اینکه این دوره یکی از پر شعرترین دوره‌هـای ادب فـارسی است و حوزهٔ جغرافیایی زیست شاعران از دوره‌های قبل وسیع‌تر است؛ رنگ محلـی را بهیچ روی در تشبیهات و وصفهای گویندگان این عصر نمی‌توان دید.

در شعر این دوره بمناسبت شیوع ردیفهای بلند از قبیل «آتش و آب» و امثال آن جدولهایی از رهگذر اضافهٔ کلمات به یکدیگر بوجود آمد که مجموعه‌ای استعاره داخل زبان شعر کرد و این استعاره‌هااغلب از نوعی غرابت برخوردار است و این وفور استعاره‌ها تنها از تأثیرات اینگونه ردیفها نیست بلکه نـوعی تمایل به ایجاز و فشردگی در بیان شعری موجب شده‌است که در شعر این دوره، بخصوص در شعر بلفرج و گاه مسعودسعد ترکیبات اضافی خاصی بوجود آید کـه از نظرتصویری قابل توجه است اگر چه جنبهٔ القایی آن چندان قوی نیست.

این دوره همچنان دورهٔ تصویر بخاطر تصویر است زیرا شاعران

هنری جزهمین کار ندارند درپایان این دوره است که در شعر خیام تصویر جنبهٔ وسیله‌ای پیدا می‌کند و از آن شکل ابتدایی خود خارج می‌شود در شعر خیام اگرچه تصویر آن تازگی و شکفتگی تصویرهای خوب این دوره ودورهٔ قبل را ندارد اما پرده‌ای است که درآنسوی آن مجموعه‌ای از عواطف و تأملات عالی ذهن بشری نهفته است ازین روی در شعراو به تناسب تصویرها باموضوع چندان توجه شده‌است که در شعر هیچیك از گویندگان دوره‌های قبل دیده نمی‌شود وقتی در شعر او می‌خوانیم:

ای کاش که جای آرمیدن بودی
یا این ره دور را رسیدن بودی
یاازپس صدهزار سال از دل خاك
چون سبزه امید بردمیدن بودی[1]

یا:

آنان که محیط فضل و آداب شدند
درجمع کمال شمع اصحاب شدند
ره زین شب تاریك نبردند برون
گفتند فسانه‌ای ودرخواب شدند[2]

هریك از تصاویر به طور مستقل و بیرون از شعر او بسیار پیش پا افتاده و مکرر می‌نماید اما درترکیب بیان او تصویر «این شب تاریك» یا «چون سبزه امید بر دمیدن بودی» چندان مناسب است که هیچ تصویر تازه و زیبایی از تصویرهای شعری دورهٔ قبل نمی‌تواند جای آنرا بگیرد.

---

۱) رباعیات خیام، صادق هدایت، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر ۱۳۴۶ صفحهٔ ۷۴.
۲) همان کتاب، ۷۲.

البته می‌توان گفت کـــه در بعضی رباعیهای گویندگان قبل از او این خصوصیت وجود داشته، اما هیچکدام از آن رباعیها از حد معانی دیگر شعرهای گویندگانش فراتر نرفته و تصویـر در آنها چندان تشخص و امتیازی نیافته است، آنگونه که در رباعیهای عنصری یا بلفرج و حتی مسعود سعد می‌بینیم و در رباعیهای سروده شده به‌وسیله صوفیان ـ کـه رنگ تصوف در آن آشکـار نیست ـ جنبهٔ تصویری چندان قوی نیست مانند رباعیهایی که‌ابوسعید ابوالخیرمی‌خوانده واغلب به‌نام اوشهرت دارد و البته اغلب آنها از آثار قرن چهارم هجری است و بیشتر از آن استادش ابوالفضل حسن‌سرخسی است[1] و هم از این نظر است که درشعر فارسی تا این دوره و سالها بعداز آن تصویرهای رمزی وجود ندارد وبا گسترش شعر صوفیانه‌است که رمز داخل‌ادب فارسی می‌شود ومجموعه‌ای از تصاویررمزی بدینگونه درشعرهای صوفیه‌جلوه‌می‌کنداما تااین‌روزگار و حتی در شعر خیام تصویر رمزی در شعر فارسی سابقه ندارد.

در این دوره رنگ اسلامی در تصاویر شاعرانه آشکارتر است و جنبه‌های ملی اندك است واگر از اساطیر ایرانی در صور خیال خود سود

---

۱) با صراحتی که در متن اسرارالتوحید (۲۱۸) و حـالات و سخنان (۵۹) وجود دارد، هیچ جای تردید نیست کـه ابوسعید خود شعر نمـی‌سروده است و این شعرها از او نیست به‌ویژه که در همهٔ متون قدیمی کـه احوال او را نوشته‌انـد از قبیل صیاق‌عبدالغافر (تاریخ نیشابور) ومشیخهٔ‌سمعانی که نام‌وی فراوان درآن آمدهـ هیچ‌جا از او به‌عنوان شاعر یاد نشده در صورتی که در مورد دیگران این صفت اغلب دیده می‌شود. رجوع شود به صفحات ۲۳ ب‌و ۲۹ اوب مشیخهٔ‌سمعانی و صفحـات ۲۸۲ و۸ب و ۱۲ الف تاریخ‌نیشابور، چاپ عکسی فرای، همچنین به‌آثار صوفیهٔ نزدیك بروزگار اواز قبیل هجویری (کشف‌المحجوب، ۳۰) و عطار (تذکرةالاولیاءج ۳۲۳/۲) و رجوع شود به مقالهٔ شفیعی کدکنی با عنوان دربارهٔابوسعیدابوالخیر مجلهٔ سخن ۱۹/۷.

بجویند بیشتر در حد اغراقهای مدیحه‌هاست و چیزی است تکراری و مبتذل که ارزش هنری ندارد. اغراق نه تنها در زمینهٔ مدح بلکه در وصفهای طبیعت نیز جاری است و گویندگان این دوره طبیعت راچنان وصف می‌کنندکه بهیچ روی با صورت خارجی آن قابل قیاس نیست. نشانه‌های تأثیر عنصر ترك و زندگی‌سپاهی‌نیز در تصاویر این دوره کاملا آشکار است.

جز از نقطهٔ تشبیهات خیالی وتوجه بیش‌ازحدبه تصاویرانتزاعی، شعر این دوره هیچ تنوع و گسترشی ندارد و دید شاعران اغلب در دایرهٔ بینش گویندگان‌دوره‌های قبل محدود است و همچنین موضوعات‌وصف نیز اغلب همان موضوعات شعر دورهٔ قبل است که چیزی بر آن‌افزوده نشده است ولی‌شاعران در انبوه‌کردن تصاویر دریك نقطه افراط می‌کنند چنانکه این خصوصیت رادر وصفهای مختلف‌گرشاسپنامهٔ اسدی‌خواهیم دید و نشان خواهیم دید که همین امر یکی ازعلل ضعف حماسهٔ اوست.

بااینکه شاعران این دوره از قبیل مسعود سعد و بلفرج ومعزی و لامعی، همگی بر ادب عرب تسلط داشته‌اند و تظاهر به دانستن این زبان دارند، تأثیر خیالهای شاعران تازی در شعرشان به وفور دورهٔ قبل نیست و اگر تشبیهی در شعرایشان وجود داشته باشد که اصل آن ازشعر تازی‌گرفته شده باشد، اغلب تشبیهی است که در شعر گویندگان دورهٔ قبل داخل شعر فارسی شده است و حاصل کوشش ایشان نیست.

صور خیال در شعر ابوالفرج رونی

در اواخر قرن پنجم، تکرار خیالهای گویندگان در طول سه‌قرن، شعر فارسی را به‌گونهٔ مجموعه‌ای از تصاویر کلیشه‌ای درآورد و حتی گویندگان توانا و مایه‌ور این عصرهم کمتر به‌خلق و ابداع تصویری، از آنگونه‌که در شعر گویندگان قرن چهارم و نیمهٔ اول قرن پنجم دیده می‌شود پرداختند و بیشتر تصاویری به‌گونهٔ التقاطی و از رهگذرترکیب همان تصاویر دورهٔ قبل ایجادکردند و این‌کار در این دوره چندان‌رواج داشته و تنها راه شاعری تلقی می‌شده که درمیان نوزده هزار بیت شعر امیرمعزی ـ که امیرالشعرا بوده و همه به‌استادی او اعتراف دارند ـ یك تصویر تازه ـ که اجزای‌آن برای اولین‌بار ترکیب شده باشد و به تعبیری بهتر، حاصل تجربهٔ شخصی گوینده باشد ـ نمی‌توان یافت و بی‌هیچ گمان همین درماندگی شاعران از خلق تصاویر تازه و از سوی دیگر دلزدگی ایشان از تکرار خیالهای قدما سبب شده است که نهضتی در جهت تصویرهای شعری به‌وجودآیدکه اگر چه ارزش هنری نداردامّا

بهرحال، به‌عنوان یك حركت شعری در اواخر قرن پنجم بـــاید بررسی شود به‌خصوص‌كه در قرن ششم به‌وسیلهٔ شاعـرانی از قبیل انوری ایـن طرز ادای معانی و ایجاد خیال رواج كاملـی یافته و اسلوب قـدما و پیروان ایشان را به‌كلی نسخ‌كرده است.

ابوالفرج رونی ـ‌كه در سالهای آخر این قرن یعنی حـدود ۴۹۰ هجری‌درگذشته است ـ مشخص‌ترین‌چهره‌ای است، كه با توجه‌به‌بعضی كوششهای پراكندهٔ پیشینیان خود، درایجاد این راه و رسم شاعری‌مؤثر بوده است و بیهوده نیست اگر انوری در قرن ششم با صراحت تمام از دلبستگی خویش به‌شعر بلفرج سخن می‌گویدكه:

...بادمعلومش‌كه من‌بنده به‌شعربلفرج
تابدیدستم وَلوعی داشتستم بس تمام[1]

وباهمهٔ توجهی‌كه بعضی‌ازتذكره‌نویسان قدیم‌وبعضی نویسندگان معاصر برای نشان دادن نقطهٔ توجه انوری به‌شعر بلفرج داشته‌اند، هیچ كس بدقت از علت اصلی این دلبستگی انـوری بـه‌شعر او سخن نگفته است و شاید به‌علت پیچیدگی خصایص‌كلی شعر اوست اما اگردرجهات مشترك شعر این دوشاعر دقت كنیم به‌روشنی دانسته خواهد شدكه نقطهٔ اصلی این‌گرایش، درطرز دید علمی بلفرج است‌كه درآن روزگارتازگی داشته یعنی‌كوشش برای ایجاد تصاویری‌كه‌نهاد علمی دارند وازفرهنگ علمی روزگار شاعر مایه می‌گیرند.

بلفرج با دورکردن هرچه بیشتر شعر از زندگی و سادگی، بـرای

---

۱) دیوان ابوالفرج رونی، چاپ تهران، مجلهٔ ارمغان، ۱۷۷.

اینکه اسلوب تازه‌ای در ایجاد تصاویر شعری کرده باشد از مجموعهٔ دانش‌های روزگار خویش کمك گرفت و شعر و خیالهای شاعرانه را به سوی امور قراردادی کشانید. این کوشش او درآن روزگارکه تصویرهای سادهٔ طبیعت دستفرسود تکرارهای امثال معزی شده بود، ابداعی بود در طرز به‌کارگرفتن تصاویر و از این روی درقرن ششم همهٔ شاعران‌مستقیم و یا غیر مستقیم متأثر از این شیوهٔ او هستند وگرنه او هیچگونه‌تحولی از نظر لفظ و حتی صنایع شعری در ادب فارسی ایجاد نکرده است.

اگر درمتن‌های منثور قرن ششم نیز دقت‌کنیم تأثیر شعر او را به‌خوبی می‌توانیم دریابیم و ببینیم که چگونه این اسلوب شاعری او مورد توجه نویسندگان روزگار نیز قرار گرفته و انتخاب‌ها و شواهد شعری همه از شعرهای او و هم‌شیوگان اوست، مثلاً توجه نویسنده و مترجم کلیله و دمنه، یعنی نصرالله منشی، که نمایندهٔ نثر نویسی این روزگار است به‌خوبی این توجه اهل ادب را به‌شعر بلفرج نشان‌می‌دهد.

البته هیچ یك از اجزای کار او تازگی ندارد، اما توغل او در تصاویری که جنبهٔ علمی دارد این راه و رسم را تا حدی به‌نام‌وی پیوند داده است چرا که او برای نخستین‌بار مجموعه‌ای از این تصاویر درشعر خویش ارائه داده است که:

گر در سخن آید ثنوا گردد لاشك
گوش از لغت خاطراو جلد اصم را (۱۰)

یا:

چون قطب فلك عرض‌ترا راحت ساکن
چون جرم قمر سیر ترا سرعت سباح (۳۳)

یا:

جوهر صفر است تیغ شاه که تیرش
داده به عرق رجولیان ضربان را (۳)

که هرکدام از تصاویر برنهاد یکی از علوم ریاضی و نجوم‌وطب است و از این دست تشبیهات یا اغراقهایی که نهاد کاملا علمی دارد، در دیوان او بسیار می‌توان یافت، او نه تنها علوم را پایهٔ تصاویر خود قرار داده که‌بسیاری ازمسائل‌قراردادی دیگر از قبیل شطرنج‌وموضوعات ادب را نیز جهت تداعی تصویرها ساخته چنانکه گوید:

خزان را با بهار از لعب شطرنج
بوجه سهو شد نوبت محامل (۷۱)

یا:

اختر دشمنان ایشان را
شده رفتار کژتر از فرزین (۱۰۷)

و بدینگونه از مسأله‌ای ادبی تصویری جنگی ارائه داده است:

فروگرفت چپ و راست بد سگال ترا
سپاه هیبت تو، چون‌حروف را اعراب (۱۵)

بی‌گمان همینگونه فضل‌فروشی‌های او بوده‌که مطابق میل‌وحدود ذوق و سلیقهٔ انوری واقع شده و او را سرمشق خود قرار داده است‌ودر قرن ششم می‌بینیم‌که تمام‌کوشش انوری درهمین راه مصرف می‌شودکه از راه مسائل علمی وقراردادی‌تصاویری، حتی درحوزهٔ اوصاف‌طبیعت،

ایجادکند و بـــرای هرعنصری از عناصر تصویری قدما جـــزئی علمی و استدلالی ـ برخاسته از اندیشه، نه حس ـ خلق‌کند و شعر را تا سر حد معما به‌پیش ببرد. و درحقیقت انحطاط شعر را باید بـرخاسته از همین گونه‌کوششها بدانیم چرا که شعر را از طبیعت و سادگی ـ کـه حرکت و حیات درآن هست ـ دور می‌کند و به‌جای تجربه‌های حسی، تـأملات عجیب وغریب گوینده را در حوزهٔ قراردادهای زمان ـ کـه هرلحظه در تغییر و دگرگونی است ـ جانشین می‌سازدکه اگرهم لـــذتی به‌خواننده بدهد لذتی مصنوع است و بیشتر درحد لذتی است‌که از حل یك معادلهٔ ریاضی یا یك معما و در روزگار ما از حل یك جدول روزنامـــه حاصل می‌شود.

یکی دیگر از خصایص تصویری شعراو، وفور استعاره‌های‌عجیب و پیچیده است وافراط او درآوردن اینگونه تصاویر خود یکی‌ازعواملی است‌که انوری را متمایل به‌اسلوب اوکرده زیرا درشعر بلقرج جنبه‌های حسی و مادی در تصاویر وجود ندارد و همه به‌صورت انتزاعی‌وبرخاسته از نوعی برخوردکلمات ایجاد شده است، بخصوص در شعرهایی‌کـــه با ردیفی خاص سروده شده است.

ترکیباتی از نوع قاصد عزم، بارهٔ حزم، موکب فضل، مـــرکب عقل، تیغ مراد، شاخ دها، شمشیر امر ونهی، باران عـدل، شیرهٔ لطف، سنبل خلق، حبس حرز، دشت امن، رقبهٔ عـدل، آتش سهم، رایجترین اسالیب بیان اوست و دراین فشردگی ترکیبات ـ کـه هرگونه حرکت و حیاتی را از تصویر می‌گیرد و اغلب از تشابـه و تناسب دقیق و طبیعی نیز بدور است ـ سادگی و زیبایی طبیعی در شعر اوگم می‌شود.

ازینگونه استعاره‌های اسمی و ترکیبی‌که بگذریم وی گاهـی در

حوزهٔ مفهوم افعال نیز تصرف می‌کند و این تصرف او که خود نـوعی تصویر استعاری است در آن دوره از تـازگی بسیار برخوردار است از قبیل:

موکب منصور او هنوز به موهند
بر تـن افغان همی تنید فغان را (۲)

که‌تنیدن فغان تصرفی است شاعرانه درمعنی فعل و تصویری‌است که در این دوره از جهاتی تازگی دارد.

وجه شبه یا بطورکلی رشتهٔ تـداعی تصویرها در شعر او ـ خواه در تصاویری که برخاسته از قراردادهای زمان و مسائل علمی است، و خواه آنهاکه در حوزهٔ خیالهای قدماست ـ رشته‌ای‌است مبهم‌وناخوانا، چنانکه خواننده ـ هرچند از نظر علمی برموضوع اشراف داشته باشد ـ بازهم باید به‌تأمل وکوشش ذهنی‌آن رشتهٔ پیوند معنوی را جستجو کند چنانکه دراین ابیات می‌بینیم:

شهاب ترکش او را ز گریه قالب دیو
به‌خون‌ومغزکند سیر در عروق و عظام (۸۳)

که همین را به‌طور ساده‌تری در جای دیگر عرضه‌کرده است:

شیطان سنان آبدارت را
نادادہ شهاب‌کوب‌شیطانی (۱۱۵)

و اینگونه تصاویر در دوره‌ای داخل شعرهای مدحی می‌شود کـه شعر به‌صورت نوعی سنت وبدون توجه به‌نقش اجتماعی و تبلیغاتی‌آن،

در دربارها رواج دارد و شاعران فقط با خودشان و دسته‌ای چند از اهل ادب ارتباط معنوی برقرار می‌کنند و از مردم‌کسی مخاطب ایشان‌نیست و حوزهٔ نفوذ شعر حتی از دورهٔ قبل ـ یعنی عصر سامانی و غـزنوی ـ نیز تنگ‌ترمی‌شود ومخاطب شعرها کسی جز دسته‌ای از اهل ادب نیست و آنها نیز به‌تدریج، با اینگونه استعاره‌ها و خیالهای قـراردادی آشنا می‌شوند و این حرکت در شعر فارسی تا قرنها ادامه پیدا می‌کندومسألهٔ آشنا شدن تدریجی با طرز بیان یك شاعر و نوع تصاویر او چیزی است که از دیر باز مورد نظر اهل ادب بوده و ابوهلال عسکری داستانی نقل می‌کندکه واعرابی شعری از ابوتمام را شنید و گفت: در این شعرابیاتی هست که درمی‌یابم و بعضی را نیز درك نمـی‌کنم، یا چنان است کـه گویندهٔ آن شاعرترین مردم است یااینکه همهٔ مـردم از او شاعرترند» و بعد ابوهلال خود توضیح می‌دهد که ما تمام معانی‌آن ابیات را درك می‌کنیم چراکه به شنیدن آن عـادت کـرده‌ایم، نه اینکه ما از زبان عرب آگاه‌تریم[1] و این سخن ابوهلال، مسألهٔ مهمی‌است‌که بسیاری‌از تحولات شعری ودگرگونیهای ادبی را در یك دوره تفسیر می‌کند ونشان می‌دهد که خوگر شدن تدریجی مردم با تصاویری خـاص چگونه سبب می‌شود که گویندگان در یك راه انحرافی به افراط بگرایند.

در شعر ابوالفرج تشخیص نیز به‌هیچ گونه راه ندارد جـز در حد استعاره‌هایی از نوع:

آزچندان سؤال کـرد از تـو
کـه به‌سیریش درسؤال نماند

---

۱) ابوهلال عـسکری: الصناعتین، ۱۷-۱۱.

بخل چندان‌دوال خورد ازتو
که‌به پهلوش بر دوال نماند(۱۳۲)

و یا مانند این بیت:

کردار تو درجسم‌جوانمردی جان است
دیدار تو در چشم خردمندی دید است (۳۱)

که در تزاحم یکدیگر و نیز در تزاحم صنایع لفظی، چنانکه در همین بیت می‌بینید، گم می‌شود و هیچگونه حرکت و حیاتی در آنها دیده نمی‌شود و تشخیص تفصیلی‌آنگونه‌که درشعر منوچهری ومعاصران او دیده می‌شود در شعر بلفرج نیست و برروی هم شعر او در این‌روزگار ـ که روزگارشکفتگی طبیعت درشعرفارسی است ـ شعری است‌گریزان از طبیعت و متمایل به مسائل قراردادی ودانشهای‌روزگار وسخت‌انتزاعی. اما گاهی که از اسلوب کلی خود خارج می‌شود شعرش زیبایی و لطفی طبیعی دارد:

میـغ دوشا، به بازو و کف او
شبر دوشیـده در گلوی گیـاه (۱۰۸)

یا:

بـا قلی‌هـا شکـوفـه آورده
راست چون چشم اعور و احول (۷۰)

و تصاویری که نوعی تازگی در ارائهٔ آنها وجود دارد، به‌ندرت در دیوان او می‌توان یافت از قبیل:

لاله آتش گرفت ازآب زلال (۷۵)

یا:

آتش، به فخر، بال به عیوق در دهد
چون‌همت تو بیند تن در دهد به عار (۵۶)

که نوعی تشبیه ضمنی در این تصویر او وجود دارد و مرغ‌آتش درین روزگار از تصاویر نادر و اندکیاب است، یا این تصویر از بهار:

شاخ چون‌کرم پیله گوهر خویش
برتنند گرد تن همی عمدا (۷)

یا این تصویر:

آمد آن تیر ماه سرد سخن
گرم در گفتگوی شد با من
.. تا فرو پوشدم به‌آذر ماه
ز آفتاب تموز پیراهن (۱۰۲)

و بعضی تصاویر او خالی از نوعی غرابت نیست، چندان که‌هنوز هم تازه به‌نظر می‌رسد شاید از این نظرکه در شعر گویندگان بعدی‌تکرار نشده و بقول قدما از تشبیهات عقیم‌است:

بدید گرزگران سنگ، ماه برکتفش
چوسنگ‌پشت، سراندرکتف‌کشدهرماه (۱۱۱)

که خود آن را به‌صورتی دیگرتکرارکرده است:

ماه چون سنگ پشت‌سر بکتف
در کشد روز کارزار ملک (۶۷)

و گاهی در تصویرهای او، بی آنکه خیال تأثیری داشته باشد، نوعی زیبایی و قدرت القایی دیده میشود و در این موارد اغلب نوعی صنعت بر تصویر او حاکم است از قبیل:

بید را سایه‌ای‌است میلامیل
جوی را مایه‌ای است مالامال(۷۵)

یکی از خصایص برجستهٔ شعر او،جنبهٔ هنری اغراقهای اوست، در این دوره که عصر مداحی و اغراقهای عجیب وادعاهای دور از ذهن است بیشترگویندگان دراغراقهای‌خودجهت تشبیه و تناسب را فراموش می‌کنند اما در اغراق‌های او، نوعی نسبت و پیوند معنوی میان اجزاء وجود دارد که از تصرفی هنری برخوردار است یا می‌توانیم بگوییم او تشبیه را تا سرحد اغراق بالا می‌بردنه‌اینکه‌اغراق‌رابه‌مرزهنری می‌رساند:

بر شاخ بقم حشمت او ناگه بگذشت
خون خشك شد اندرتن ازاو شاخ بقم را (۱۰)

که درحقیقت از نوعی زمینهٔ تشبیهی برخوردار است.

در شعر او تأثیر فرهنگ اسلامی، مثل دیگر معاصرانش آشکار است:

تنور طوفان خوانم نیام تیغ ترا
کزو برآردچون‌اژدهاسرآتش‌وآب (۱۸)

وبعضی تعبیرات قرآنی از قبیل بـاد عقیم (۸۷) نیز دارد. نسبت به‌دورهٔ قبل نشانه‌های فرهنگ ایرانی درتصویرهای اوکمتر شده‌است اما هنوز در تصویرهای طبیعت هم از آنها استفاده می‌کند:

هوا بر سیرت ضحاك ظالم
گزید آئین نوشروان عادل (۷۰)

بر روی هم یلفرج شاعری است‌گریزان از طبیعت در هر شکلی‌که باشد از این روی عشق و غزل در دیـوان او مفهومی ندارد، همچنانکه زمینه‌عای عاطفی دیگر و دلبستگی‌هایی‌که گویندگان دورهٔ قبل نسبت‌به طبیعت داشتند در شعر او مطلقاً دیده نمی‌شود و از این نظر در قرن‌خود، حالتی استثنایی دارد و باید با شاعران قـرن ششم و دورهٔ بعد سنجیده شود، بـه هرحال او را بـاید از عوامل اصلی تغییر دیـد شاعران و طرز خیالهای شاعرانه در قرن ششم دانست.

صورخیال در شعر مسعود سعدسلمان

مسعود سعد سلمان، در پایان این دوره، نمایندهٔ بسیاری از خصایص تصویری شعرفارسی‌است وازنظربعضی زمینه‌ها کاملترین‌نمونهٔ شعراین‌دوره. دردیوان‌بزرگ‌او ـ که حدودهفده‌هزاربیت شعردارد ـ دوگونه شعرمی‌توان یافت: نخست قصاید مدحی او که اغلب با وصفی‌ازطبیعت آغاز می‌شود ودراینگونه قصاید، اورابرهیچ‌یك‌از متقدمان یامعاصرانش فضلی نیست، به‌ویژه کـه تصویرهای شعری او، در اینگونه شعر اغلـب تصاویری است که اجزای آن را پیشینیان او، در شعرهای خود به کار برده‌اند و او هیچ ابداعی درآنها به کار نبرده است. دستهٔ دوم شعرهایی است که به نوعی خاص «من» شاعر و لحظه‌های زندگی خصوصی او در آنها مطرح است. در اینگونه شعرها، تجربه‌های حسی و عاطفی او مجال تجلی بیشتری یافته وشعرش را تازگی وحالتی خاص داده است وبرروی هم‌اگراین دسته ازشعرهای او نبود، وی‌را بااندکی فضیلت درکنارامیر ـ معزی می‌توانستیم قرار دهیم که هیچگونه هنری، درشعرش دیده‌نمی‌شود

با اینهمه درهمان قصایدمدحی اونوعی خصوصیت درتصویرها دیده می‌شود که اگر چه از نظرارزش هنری قابل‌یادآوری نیست ولی از نظر مطالعه در دگرگونی صورخیال شاعران پارسی زبان باید بررسی شود.

از خصایص عمومی اینگونه قصاید اوتزاحمی است که درتصویرهای شاعر وجود دارد و انبوهی وفشردگی تصویرهای کوتاه که اغلب از اضافهٔ دوکلمه بوجود آمده، مجموعه‌ای ازخیالهای شاعرانه می‌سازد که طبیعت یاهر عنصردیگری درخلال آن تصاویر درهم فشرده، گم می‌شود و از این‌روی در دیوان او با طبیعت زنده ومتحرك کمتر روبرو می‌شویم. این سکون و مردگی عناصر طبیعت در شعر او نسبت به‌گویندگان دورهٔ قبل بیشتر از این برخاسته که وی در زمینهٔ طبیعت- به‌ویژه طبیعت باغ و صحرا و دشت و ابر و بهار- شاعری است که تجربهٔ مستقیم کمتر دارد زیرا بیشترعمراوبه‌خصوص اوج شاعری وی در زندان گذشته و تجربه‌هایی که گویندگانی از قبیل فرخی ومنوچهری درزمینهٔ تصاویر طبیعت داشته‌اند در شعر او کمتر جلوه کرده است و همین محدودیت فضای زندان وی را بدان وا داشته تا در زمینهٔ مسائل عاطفی و گزارش لحظه‌های تنهایی و ملال، قدرتی قابل توجه حاصل کند و از همین نظر است که وصف شب و ستارگان- که شاید تنها زمینهٔ تجربه‌های او دربارهٔ طبیعت و اشیاء بیرونی بوده‌وآسمان را از روزنهٔ محبس با سرسرای زندان می‌دیده- در دیوان او زیباترین وصف‌هاست و با بهترین تصویرهای شب در دیوان گویندگان دورهٔ قبل قابل سنجش است.

تصویرهایی که او از درازای شب و طلوع و غروب ستارگان و تنگنای زندان می‌دهد شاید درسراسر این دوره بی‌مانند باشد و راز این توفیق او یکی محدودیت حوزهٔ تجربه‌های او در این باره است و دیگر

آگاهی وی از دانش نجوم که خصایص هریك از ستارگان را بیش وکم در تصاویر خویش منعکس می‌کند ودر دیوان او تصاویر نجومی،چنانکه خواهیم دید بسیار می‌توان یافت.

بااینکه وی بخش عمده‌ای از زندگی خود را در هند گذرانیده، تأثیر محیط هند و صبغهٔ اقلیمی آن دیـــار در شعرش دیده نمی‌شود و از این نظر با گویندگان هـم عصر خویش تفاوتی چندان ندارد و بـا توضیحی که درباب محدودیت تجربه‌های او در زمینهٔ طبیعت دادیـــم روشن است‌که وی بیشتر تصاویر خود را ـ درزمینهٔ طبیعت ـ ازتصاویر گویندگان دیگر اخذکرده و با ذوق و سلیقهٔ خود چیزهایی ـ از رهگذر اندیشه و خیال، ونه تجربه ـ افزوده‌و این‌امر ازویژگیهای شعر روزگار اوست و همهٔ گویندگـان می‌کـوشند در حوزهٔ تصاویر شعری متقدمان تصرفاتی، از نـوع استدلال و تعلیل، بوجود آورند تـا مفهوم سرقت از میان برود و او خود بااینکه در مواردمختلف از استقلال شعری خویش دم می‌زند:

من آنکسم که گه‌نظم هیچ گوینده
به‌لفظ‌ومعنی چون‌من نداردااستقلال (۳۰۹)

و با اینکه مکرر خود را به ابر مانند می‌کند که هرچه دارد از اندیشه و حس خویش دارد و همـچون کوه نیـست که صدای دیگران را منعکس کند:

من‌ناشنیده‌گویم از خویشتن چوابر
چون کوه نیستم‌که بود لفظ او صدا (۳۴۶و۷)

بازهم دراغلب زمینه‌ها، تصاویرش ازعناصر شعری قدما ترکیب شده. کافی است که به‌یك تصویرشعر فرخی که در دیوان او دگرگونیهای بسیار به‌خود دیده توجه کنیم، و ازدقت در تصرفات او، نحوهٔ کار وی و معاصرانش را در زمینهٔ خلق تصاویر در یابیم؛ فرخی گفته است:

پنجه‌ها چون دست مردم سربرآورد از چنار

همین تصویر «پنجهٔ چنار» را ـ که‌البته شاعران دیگر نیز دردیوان خود به‌تکرارمورد نظرقرارداده‌اند ـ مسعود سعد به این‌شکلها مورداستفاده و تصرف قرار داده است:

ابدال را به دعوت نیك تو دستها
برداشته‌چو پنجهٔ سرو و چنار باد(۸۷)

و بدینگونه با تصرفی دیگر:

پیکار و حذر پنجه‌های شیران
چون پنجهٔ سرو و چنار دارد (۱۰۰)

و با تصرفی نیمه فلسفی:

هست ممکن که قوت و حرکت
عرض پنجهٔ چنار شود (۱۱۸)

و با ترکیبی دیگر:

پنجهٔ سرو و چنار لرزان بود از دعا
دیدهٔ نرگس به‌باغ زرد شد از انتظار (۲۱۰)

و باز جای دیگر تکرارکرده:

از برای دعای دولت تو
دستهاهمچوپنجه‌های‌چنار (۲۲۳)

و باز در زمینه‌ای عاشقانه بدینگونه:

به طمع‌جستن سروش، بحرص دیدن بزمش
کشیده پنجه‌ها سرو و گشاده دیده‌ها عبهر (۱۳۹)

و در زمینه‌ای جنگی گفته:

گشت بی نور و ماند بی‌حرکت
از نهیب حسام جان او بار
دیده‌هاشان چو دیدهٔ نرگس
پنجه‌هاشان چو پنجه‌های چنار (۱۸۰)

و چندین جای دیگر که هیچ هنری درآن دیده نمی‌شود و این خصوصیت عمومی شعر مسعود و معاصران اوست که از یك تصویراصلی قدما، تصویرهای دیگری از رهگذر ترکیب و استدلال و تعلیل استخراج می‌کنند وبهترین تصاویر آنها اغلب تصاویری است‌که از قدماگرفته‌اند و تصرفی شاعرانه و یاترکیبی خاص در آن بوجود آورده‌اند چنانکه این بیت مسعود در وصف بهار:

هر سرو بنی برنگ طوطی
درسایهٔ ابر چون کبوتر (۲۳۰)

با همهٔ تازگی یادآور تصویری است که پیش از او فرخی‌ساخته بود: «بید را چون پر طوطی برگ روید بیشمار» و حوزهٔ ابداعات‌ایشان بیشتر محدود در همین‌گونه تصرفات‌است که تصویری را از شعر قدما بگیرند و درآن نوعی استدلال یا تعلیل جستجوکنند یاهمراه یا صنعتی از صنایع لفظی یا معنوی بدیع عرضه دارند آنگونه که درین بیت او می‌خوانیم:

درکف آن گوهر الماس رنگ
تشنه بخون لبك بسی آبدار (۱۶۳)

یا در این بیت:

بنورآذری و از تودیده‌ام را آب
به‌لطف آبی و از تست دردلم‌آذر (۱۸۷)

که هیچ تازگی جز برقرارکردن نوعی تضاد میان اجزاء تصویر در آن‌دیده نمی‌شود و بیهوده نیست اگر او خود نیز شعرش را زادهٔ عقل و فکر می‌داند(۲۰۴) و بی‌گمان‌همین‌مسألهٔ یافتن نوعی استدلال و تعلیل و همراه‌کردن‌آنها با صنایع بدیعی دردایرهٔ تصاویر شعری پیشینیان‌است که‌سبب شده‌است‌خاقانی مسعود را پیروعنصری معرفی‌کند زیرا،اینگونه کوششها را، عنصری در نیمهٔ اول قرن پنجم‌آغاز کرده بود و خاقانی‌در حق مسعودسعد درست گفته‌که:

برطرز عنصری رود و خصم عنصری‌است
کاندر قصیده‌هاش زنده طعنه‌های چست[1]

---

۱) دیوان‌خاقانی، چاپ دکتر سجادی، ۸۳۱.

دوری مسعود از تجربه‌های شعری در حوزهٔ طبیعت سبب شده است که شعرش در زمینهٔ طبیعت لطف چندانی ندارد وبیشتر حرص او برآوردن تصاویر تکراری و پر کردن قصیده از انواع صور قدما، سبب شده‌ست که تصویرها کوتاه وکوتاه‌تر شوند و همچنین کوتاهی تصویرها که اغلب از نوعی اضافه به وجود آمده از قبیل:

تیغ مردانگیت زنگ نزد
گل آزادگیت خار نداشت
آب مهر ترا خلاف نبود
آتش خشم تو شرار نداشت
هیچ میدان فضل و مرکب عقل
در کفایت چو تو سوار نداشت (۶۲)

سبب شده است که ازدحام عجیبی در صور خیال او به وجودآید و حاصل این فشردگی تصویرها و تزاحم آن، نوعی سکون و ایستایی در وصف‌ها است و آن حرکت و حیاتی راکه در شعر فرخی ومنوچهری و اغلب شاعران قرن چهارم می‌دیدیم در شعر او نمی‌بینیم و آنجا که از نظر عاطفی هیجانی دارد و به این تزاحم تصویرها مجالی نمی‌دهد و این‌کار درحبسیات اوآشکار است- شعرش به‌اوج زیبایی وتأثیر می‌رسد و می‌توان گفت که در شاهکارهای برجستهٔ او، تصویر، به آن معنی که در شعر منوچهری و فرخی دیده می‌شود، مطلقا وجود ندارد.

دیوان مسعود سرشار است از استعاره‌های‌گوناگونی‌که در اغلب آنها جنبهٔ هنری مشخص و آشکار نیست، یعنی از اضافهٔ هر چیزی به چیز دیگر- اغلب امری مادی به امری انتزاعی و تجریدی- تصویری

می‌سازد که هیچ جهت شباهت ولطفی در آنها نیست و این نکته‌ای است که در اغلب استعاره‌های این دوره باید بررسی شود به‌خصوص کـه با این نوع اضافه گاهگاه نوعی تشخیص ایجاد می‌شود که دور از حیات و حرکت است چنانکه درین ابیات:

پیـران روزگار مهرها بیـفکنند
درصف‌عزم‌چون‌بکشی خنجر دها
گویا به‌لفظ فهم‌توآمدزبان عقل
بینا به نور رأی توشد دیدهٔ ذکا (۲)

که تصویرهایی از نوع «خنجرِ دهـا» و «زبانِ عقل» و «دیدهٔ ذکاء» بیش از آنکه جنبهٔ حسی و هنری داشته باشند فقط از نوعی خصوصیت دستوری زبان و امکان جدولی ترکیب بـه وجود آمده‌اند و از این دست تصاویر در دیوان او و معاصرانش چندان هست که نمی‌توان حدی‌برای آنها در نظر گرفت و پیش از او ابوالفرج رونی حوزهٔ اینگونه‌استعاره‌ها را گسترش داده بود و یکی از علل توجه‌گویندگانی از قبیل انوری به شعر بلفرج چنانکه دیدیم همین‌خصوصیت شعراو بوده است و این راه و رسم در قرن ششم اوج هنر شاعران است و کمترکسی به نقد ایـن‌گونه استعاره‌ها پرداخته، فقط ازقدما قاضی جرجانی در الوساطه‌با دقت‌خاص خود نقدی برینگونه تصاویر دارد واستعاره‌هائی از نـوع «فؤادالزمان» را که وجه شباهت زیادی در آنها رعایت نشده‌مورد انتقاد قرارمی‌دهد[۱].

---

۱) الوساطه، چاپ‌دوم، ۴۲۹ ورجوع شود به‌یتیمةالدهر، ثعالبی، ج ۱۳۷/۱ چاپ مصر درشرح حال متنبی که نظر صاحب‌بن‌عباد را در باب استعاره‌های او نقل می‌کند ومی‌گوید صاحب گفت: ما از «ماءالملام» ابوتمام درشگفت‌بودیم و «حلواءالبین» متنبی‌آن را برما آسان‌کرد.

یکی از خصایص برجستهٔ تصاویر در شعر مسعود، رنگ فلسفی و گاه علمی آنهاست و بااینکه او در این راه نخستین کس به‌شمار نمی‌رود، از نظر تشخّص وگسترشی که این نوع تصاویر در دیوان او دارد قابل ملاحظه است و از همین گونه خیال‌هاست که می‌توان دریافت او مردی آگاه از فلسفه و دانشهای روزگار خود بوده است زیرا انعکاس دانش گوینده درصور خیال او امری است که به تظاهر و خواست وارادهٔ او چندان بستگی ندارد بلکه امری است که بیش‌و کم بطور ناخودآگاه انجام می‌شود:

گهی بکوه شدی هم حدیث من پروین
گهی به دشت شدی هم عنان من صرصر
بسان نقطهٔ موهوم دل ز هول بلا
چو جزو لایتجزی تن از نهیب خطر (۲۰۳)

و دراین مواردکه سخن از طبیعت است، او دید فلسفی خود رادر تصاویر خویش انعکاس می‌دهد و در زمینه‌های غیر از طبیعت، کمك گرفتن او از مفاهیم فلسفی، چندان هست‌که آوردن نمونه‌های آن ملالت‌آور است از قبیل:

به‌هیچ وقت نبودست بی‌سخا دستش
چنانکه‌هیچ نبوده‌ست بی‌عرض جوهر (۵۶)

و این‌کار، یعنی استفاده از فلسفه در تصاویر مدیحه، پیش از او به‌وسیلهٔ عنصری آغاز شده و شاید این نکته نیز یکی از خصایص شعر مسعود است‌که خاقانی‌را بدان‌واداشته‌که او را پیرو سبك‌عنصری‌بداند.

همچنین تأثیر نجوم دانی و بعضی علوم دیگر را نیز در تصاویر شعری او می‌توان دید. چنانکه در بسیاری از وصفهای شب که درشعراو آمده این امرآشکار است و حتی درمواردی‌که سخن از نجوم و آسمان نیست او تصاویری ارائه می‌دهدکه با نجوم دانی او بستگی دارد:

مگرکه پروین برآسمان سپـــاه توشد
که هیچ حادثه آن را ز هم نکرد جدا
همیشه جوزا در آسمان کمربسته‌ست
از آنکه خدمت رای تو می‌کند جوزا (۱۲)

جز در حوزهٔ استعاره‌ها وتصاویر کوتاه، که گفتیم اغلب ازنوعی ترکیب کلمات به‌وجود مـی‌آیـد، مسألهٔ تشخیص به‌خصوص در عناصر طبیعت، درشعر اوضعیف است و مقایسهٔ انسان و طبیعت ـ آنگونه‌که در شعر فرخی و منوچهری و بسیاری گویندگان دورهٔ قبل دیده می‌شد ـ در شعراو به دشواری می‌توان‌یافت، امااسنادهای مجازی بابهتر است‌بگوییم خطاب‌های او به‌طبیعت و اشیاء به‌ویژه در حبسیات وی، چندان زنده‌و پویاست که جبران آن ضعف‌را می‌کند:

ای ابر! گه بگریی وگه خندی
کس داندت چگونه‌ای وچندی؟
گـه قطره‌ای ز تو نچکد، گاهی
باران شوی، چـه نادره آوندی
بنداخت بحر آنچه تو برچیدی
بگزید خاك آنچه تـو بفکندی
بر کـوهی و بـه گونهٔ دریایی
بر بحری و بشکـل دماوندی

از چشم و دیده لؤلؤ بگشایی
بردست و پای گلبن بر بندی
از در همه کنار تهی کردی
تا خوشه را بدانه بیاکندی
بخشیدن از تونیست عجب زیرا
دریای بیکران را فرزندی
زنهار چون بغزنین بگذشتی
لؤلؤ بدان دیار پراکندی
پیغام می‌دهمت بگو زنهار
از این حزین تنگدل بندی (۵۲۷)

بر روی هم مسعود سعد، در زمینهٔ طبیعت ـ در معنی اوصاف بهار و پائیز و باغ و امثال‌آن ـ عنصر تازه‌ای بر عناصر خیال‌پیشینیان نیفزوده و خیالهای تازه ـ که‌عناصرآن برای اولین بار در شعر اوترکیب شده باشند ـ در دیوان او کمترمی‌توان یافت جز چند تصویر از شمع‌و پروانه که‌گویا پیش از او در شعر گویندگان دیگر، به‌این شکل که در دیوان او مطرح شده، دیده نشده است و پس از او یکی از وسیع‌ترین حوزه‌های تصاویر شعر غنایی همین زمینهٔ شمع و پروانه است‌که از حد تصویر خارج شده به‌گونهٔ رمزهای مختلف عشق در میآیند:

تا بقندیل فتاده‌ست مرا کار به شب
همچوشمعم‌که زیم امشب ومیرم‌فردا (۵)

یا:

چو شمع زارم و سوزان و هر شبی گویم
نماند خواهم چون شمع زنده تا فردا (۷)

گرچه اصل آن، چنانکه یادکردیم، از گوینده‌ای دیگر است که مسعود از تازی ترجمه کرده‌ست[1] ولی یادآور نوع تأملات خیام است و تصاویر او که:

هنگام سپیده دم خروس سحری
دانی‌زچه رو همی‌کند نوحه‌گری
یعنی که نمودند در آئینهٔ صبح
کزعمرشبی‌گذشت‌وتو بی خبری

و در شعرهای مسعود، اینگونه نمونه‌ها،بسیار می‌توان یافت به خصوص در قصاید حبسی‌او.

در شعر او، تصویرهای مرکب، یعنی خیالهایی که دقیق باشد و مجموعهٔ اجزای تشبیه در نظر گرفته شده باشد به نسبت دورهٔ قبل بسیار اندك است و در مجموع هر قدر وسیع باشد در یك بیت ارائه می‌شود و تصویرهایی که در خلال چند بیت مجموعاً یك خیال را ترسیم کند، به ندرت در دیوان او می‌توان یافت از قبیل:

بست صورت مرا چو در پوشید
شب تیره، سیاه پیراهن:
که بر اطراف چرخ زنگاری
بکواکب بدوختش دامن (۴-۳۸۳)

بر روی هم محورعمودی‌شعرهای‌او: درقصاید عادی، بسیارضعیف

---

۱) رجوع شود به فصل تأثیر صور خیال گویندگان عرب در تصویرهای این دوره.

است و در قلمرو کارهای معاصران اوست، و از این نظر هیچ ابداعی در آنها دیده نمی‌شود، اما در حبسیات او، و در قصایدی که رنگ عاطفی دارد و گزارشگر هیجانهای درونی اوست، اگرچه اغلب مجال تصویرها اندك است و درحقیقت جنبهٔ افقی خیال وسعت ندارد اما امتداد وحرکت شعرها بسیار قوی است[1] و در اغلب حبسیه‌های او نوعی هماهنگی میان اجزای شعر دیده می‌شود و هرکدام‌از شروع وختم واوج وحضیض‌خاصی بهره‌مند است و دراین نوع شعرها بیشتر به‌جای تشبیه و استعاره اغراق حاکم است، اغراقی که‌گاه جنبهٔ هنری دارد وگاه از جنبهٔ هنری‌ضعیف است اما استادانه به‌کارگرفته شده است:

تیر و تیغ است بردل و جگرم
غم و تیمار دختر و پسرم
هم بدینسان‌گدازدم‌شب و روز
غم وتیمار مادر و پدرم
باز گشتم اسیر قلعهٔ نای
سود کم‌کرد با قضا حذرم
از بلندی حصن و تندی کوه
منقطع گشت از زمین نظرم
من چوخواهم که آسمان بینم
سر فرود آرم و زمین نگرم
از ضعیفی دست و تنگی جای
نیست ممکن که پیرهن بدرم

---

۱) در شعرهای عاطفی، مجال‌تصویرها اندك است و این خاص شعر او نیست. رجوع شود به: فی‌النقدالادبی، شوقی ضیف، ۱۷۱.

و می‌بینیم که در این ابیات مجموعهٔ تصویرها، از نوعی اغراق حاصل شده که با زیباترین تشبیهات و استعارات دورهٔ قبل قابل سنجش است و از نظر القاء منظور شاعر سخت به هنجار و دل پذیراست. و از همین مقوله است خطابهای او به اشیاء و طبیعت که از زیباترین‌انواع اسناد مجازی است آنگونه که در این قصیده می‌خوانیم:

ای لاوهورا ویحك! بی من‌چگونه‌ای؟
بـی آفتاب روشن، روشن چگونه‌ای؟
ای آنکه باغ طبع من آراسته ترا!
بی لاله و بنفشه و سوسن چگونه‌ای؟
ناگه عزیز فرزند از تو جداشده‌ست
با درد او به نوحه و شیون چگونه‌ای؟
نفرستیم پیام و نگویی به حسن عهد
کاندر حصار بسته چوبیژن چگونه‌ای؟
در هیچ حمله هرگز نفکنده‌ای سپر
با حملهٔ زمانه تـو مـن چگونـه‌ای؟
ای بوده بام‌و روزن تو چرخ وآفتاب!
درسمج تنگ بی‌در و روزن‌چگونه‌ای؟
ای جره باز دست گذار شکار دوست!
بسته میان تنگ نشیمن چگونه‌ای؟
برناز دوست هـرگـز طـاقت نداشتی
امروز بـا شماتـت دشمن چگونه‌ای؟ (۴۹۳)

که با اینکه هیچ کـدام از عناصر تصویری در ایـن شعر زیبایی جداگانه وتازگی ندارد، قدرت القاء حالت، از رهگذر این‌خطاب‌شاعرانه

و این اسناد مجازی که تاعمق طبیعت و اشیاء حلول کرده و از زبان آنها سخن می‌گوید، بسیار دل‌انگیز و مؤثر است و در شعر مسعود قلمرو اینگونه خطابیات، ازهمهٔ معاصرانش و حتی ـ اگر در مجموع سنجیده شود ـ از گلشتگان او نیز وسیع‌تراست.

یکی ازخصایص تصویرهای شعرمسعود ـ که حتی درمیان معاصرانش نیزتشخصی دارد ـ وفورجنبه‌های انتزاعی وتجریدی درصور خیال اوست، شبهای او به زشتی ظلم است و به بیکرانگی حرص و به تاریکی محنت و سیاهی حزن وچون زلف حوراست ورای اهریمن (۴۵۷) و گاه همچون نیاز تیره و همچون امل طویل (۳۲۰) وزمانی درازتر ز امید و سیاه‌تر ز نیاز (۲۹۴) وزمانی تاریک‌تراز روی ورای اهریمن (۳۸۸) و حتی شهابی که از میان سیاهی این شب تیغ می‌کشد مثال مردمك چشم صورت شیطان است (۳۹۹) و اینگونه تصویرها که در زمینهٔ شب و تاریکی، از زیباترین تصویرهای شعر او به شمار میرود همه تصویرهایی است که بی‌گمان برخاسته از محیط زندان و تنهایی است که با طبیعت و اشیاء بیرونی سروکاری نداشته و تجربه‌ای در آن باب حاصل نکرده است و این دسترس نداشتن به بیرون و طبیعت وسیع، سبب شده‌است که حتی برای یك بارهم بیکرانگی شبش رابه دریا ـ که خود یکی از مظاهرفراخی و وسعت‌است ـ تصویر نکرده در صورتی که پیش از اودرشعر ناصرخسرو بیکرانگی و سیاهی شب بگونهٔ دریای قیرگون بود که:

شبی تاری چو بی ساحل دمان پرقیر دریایی
فلك چون پر زنسرین برگ نیل اندودصحرایی[1]

---

۱) دیوان ناصر خسرو، ۴۵۵.

مسعود با همه آشنایی‌که به ادب عرب داشته وبصراحت ازمعانی متنبی در شعر خویش یاد می‌کند:

متنبی نکو همی گوید
باز دانندفربهی‌زاماس (۲۹۶)

و دیوانی خود نیز بـه زبان تازی داشته[۱] از نظر تصویرها کمتر از شعر تازی تأثیرپذیرفته و مواردی که تصاویر شعری او با تصاویرشعر تازی مشابهت دارد، اغلب نمونه‌هایی است‌که‌پیش‌از وی در شعرفارسی رواج یافته از قبیل:

گفتم که چگونه جستی از رضوان
ای بـچـهٔ نـاز پـــرور حـــورا (۱۳)

که در شعر فرخی‌آمده است و چندنمونهٔ دیگر که پیش از این‌یاد کردیم.[۲]

---

۱) رجوع شود به مقدمهٔ دیوان مسعود، سا.
۲) رجوع شود به‌فصل تأثیر صورخیال شاعران تازی در تصویرهای این دوره.

صور خیال در شعر اسدی طوسی

اگر صور خیال رادر حوزهٔ تشبیه و استعاره محدودکنیم،چنانکه بسیاری‌ازقدما چنین تصوری داشته‌اند اسدی طوسی در پایان قرن پنجم گر شاسبنامه را بهتر ازشاهنامه سروده‌است زیرا در این منظومهٔ حماسی ـکه یکی از سه حماسهٔ برجستهٔ زبان‌فارسی است ـتصویرهایی‌که‌محدود در قلمرو استعاره و تشبیه است بیشتر از شاهنامه است، بااینکه‌حجم این کتاب و شمارهٔ ابیات آن به‌نسبت شاهنامه بسیار اندك است،اما چنانکه دیده‌ایم وخواهیم‌دید تصویر در این‌دو حوزهٔ خاص بیان،محدود نمی‌شود وشعر اسدی در هیچ‌کدام از دو محور خیال باشعر فردوسی‌قابل قیاس نیست.

مشخص‌ترین خصوصیت شعر اسدی، درقیاس‌با شاهنامهٔ فردوسی، جایگزین کردن‌استعاره‌های‌پی‌درپی وفشرده است بجای تشبیهات‌گسترده وباز و بیان اغراقی شاهنامه که‌رکن حماسه‌هاست. و اسدی بااین‌کوشش

خود، از یك سوی زیبایی‌های کوچکی خلق کرده و از زیبایی‌های متعالی برکنار مانده است، از این روی لذت شعری در آثار او کم نیست اما تصویرهای حماسی به نسبت شاهنامه بسیار کم دارد.

تصویرهای استعاری، در گرشاسبنامه، به حدی است که بایکدیگر تزاحم می‌کنند و فضای باز شعر حماسی را در تنگنای خود قرار می‌دهند چندان که صراحت و قوت اسلوب را که رکن اصلی بیان حماسی است از شعر می‌گیرند و خواننده را بجای آنکه مجال آزادی خیال پیدا کند در فشاردرك تناسبها ومشابهات وارتباطات موجود میان دوسوی استعاره‌ها، قرار می‌دهند. از این روی می‌توان گفت که بیان او یك بیان حماسی نیست، بلکه یك بیان شاعرانه است که تصویرهای خوبی از مقولهٔ تشبیه و استعاره، به‌طور معلق، وبدون در نظرگرفتن پیوندتصویرها باموضوع، خلق می‌کندواین تصاویر او، که در مجموع وصفهای زیبایی ازطبیعت را به‌وجود آورده، همه تصاویری هستند که به‌طور استقلال دارای زیبایی و تازگی هستند اما دریافت کلی حماسه از میزان توفیق سراینده کاسته‌اند زیرا چنانکه بارها یادآور شده‌ایم در حماسه وسعت و عظمت ونوعی رهایی از قراردادهای اندیشگی مطرح است زیرا سخن از فضایی است که در آن قوانین طبیعت به‌طور کامل حکمفرما نیست و در چنین فضایی تصاویری که زیباییهای هادی وکوچك و ظریف خلق کنند، از وسعت و زمینهٔ عمومی حماسه می‌کاهند و وفور اینگونه تصاویر زیبا و کوچك سبب شده است که تزاحمی در صورخیال اسدی به‌وجودآید و در نتیجه گرشاسبنامهٔ او مجموعه‌ای از وصفهای زیبا و شاعرانه باشد اما یك اثر حماسی توفیق‌آمیز به‌شمار نیاید.

اسدی اغلب، هرکدام از بخشها یا قصه‌ها و اجزای حماسهٔ خود

را با وصفی معمولا تفصیلی از طبیعت یا یکی از اجـزای آن آغاز می‌کند و درخلال داستان نیز هرجا مجالی پیدا کند، به‌آوردن مجموعه‌ای از تصاویر شعری می‌پردازد و افزونی همین تصاویر شعری است که آن تزاحم را در فضای حماسهٔ او ایجادکرده است و اگر از این باب او را با شاهنامه قیاس‌کنیم خواهیم دید که فردوسی اغلب در چنین موارد با ترسیم یك خط، زمینهٔ کار خـود را نشان می‌دهد و به‌اصل مـوضوع و زیروبم داستان می‌پردازد و از این روی اگر طلـوعهای شاهنامه را بـا طلوع‌های گرشاسبنامه قیاس کنیم خواهیم دیدکه در شاهنامه، گاه بـا یك بیت و زمانی یك مصراع و حتی در مواردی با نیمی از یك مصراع تصویر ارائه شده و دنبالهٔ مصراع و بیت گزارش داستان است و چند و چون‌کار قهرمانان. ولی اسدی همیشه طلوع‌ها را با وصفی تفصیلی‌تر و با چندین تصویر پی‌درپی نشان می‌دهد و هـم از اینگونه است وصفهای شب. مثلا در خلال یك داستان اسدی وقتی خواسته است شبی را بـرای شبیخون تصویرکند چهارده‌بیت در وصف شب آورده‌که:

شبی همچو زنگی سیه‌تر ز زاغ
مه نو چو در دست زنگی چراغ
سیاهیش بـر هـم سیاهی پذیـر
چو موج از بر موج دریـای قیر
چو هندو به‌قار اندر اندوده روی
سیه جامه وز رخ فرو هشته موی
چنان تیره‌گیتی که از لب خروش
ز بس تیرگی ره نبردی به‌گـوش (۲۵۰)

تا آخر... و در مجموع ابیات این بخش از گرشاسبنامه ـ بخش

۸۸ ـ که رسیدن گرشاسب به یاری اثرط و شبیخون اوست و ۱۱۹ بیت است چهارده بیت وصف شب است و چهار بیت نیز در وصف صبح و در بقیهٔ ابیات نیز، کوشش او بیشتر بر تشبیه است و استعاره، چنانکه دربارهٔ میدان جنگ گوید:

شده تیغ‌ها در سر انـــداختن
چو بازیگر از گـویها باختن
بدآتش زهر حلقه‌ای درع‌پوش
زبانه زبانه بـرآورد جـوش
تـو گفتی ز بگداخته زر کار
هوا شفشه سازد همی صد هزار (۲۵۳)

در صورتیکه مجموعهٔ ابیاتی کـــه او در وصف شب آورده، در شاهنامه، در چنین مواردی به‌یك بیت یا یك مصراع تبدیل مـی‌شود از قبیل:

چو خورشید تابنده شد ناپدید
شب تیره بر چرخ لشکرکشید[1]

و بـا ترسیم همین خط، از وصف شب وآوردن تصاویر پی‌درپی صرف نظر می‌کند و برای ترسیم میدان جنگ نیز به‌جای کمك‌گرفتن از تصویرهایی‌کـه تشبیهی است، یعنی زیبا و محدود است، از تصویرهای اغراقی که اغلب برخاسته از نوعی اسناد مجازی است کمك می‌گیرد و تشبیه را که مایهٔ محدودکردن فضای دید در حماسه است، بـه یکسوی

۱) شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۴/ ۶۱.

می‌نهد و در چنین مواری تصویرهای او بدینگونه است:

ز بس گونه گونه سپاه و درفش
سپرهای زرین و زرینه کفش
توگفتی که ابری برنگ آبنوس
برآمد ببارید زو سند روس
جهان را شب و روز پیدا نبود
تو گفتی سپهر و ثریا نبود[1]

صحنه را با این تصویر تاریك می‌کند تا ذهن خواننده بهرجاکه می‌تواند حرکت کند، در صورتی که اسدی از رهگذر تشبیه موضوع را به نوعی‌محدودمی‌کند و به‌جزئیات می‌پردازد وازحلقه‌های زره یاافتادن سرها بمانندگوی سخن می‌گوید که با روشن نگه داشتن صحنه، کوچك بودن ومحدودیت فضا را ترسیم می‌کند و از گسترش فضای حماسه‌غافل می‌ماند، برای نمونه در همین بخش کوچك‌گر شاسبنامه وصفی از صبح آمده بدین‌گونه:

چوسیم روان بر زد از چرخ سر
برآن سیم خورشید برریخت زر
بدازرنگ خورشیدو ز خون مرد
همه دشت چون دیبهٔ سرخ وزرد (۲۵۱)

در صورتیکه‌درشاهنامه‌اینگونه وصفها ـ که درخلال داستان‌است، یعنی دراوج ـ اغلب از یك مصرع تجاوز نمی‌کندحتی درآغاز داستانها

---

۱) شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۲/۶۰.

نیز اغلب یك بیت یا یك مصراع است وکمتر موردی می‌توان یافت که او به تصویری تشبیهی در دو بیت پرداخته باشد مگر درداستانهای بزمی ازقبیل بیژن و منیژه که جنبهٔ حماسی، به معنی دقیق ندارد.

افراط اسدی در تصویر، به ویژه تصویرهای تشبیهی و استعاری فضای شعر او را ازحماسه دور نگه می‌دارد و این تزاحم تصویرها، جای جای در گرشاسبنامه محسوس است و گذشته از تزاحم تصویرها مسألهٔ دیگری در باب تصاویراو قابل یادآوری است‌که وی‌توجه نسبتاً زیادی به تصاویر انتزاعی دارد و این تصاویر انتزاعی با شعر حماسی سازگار نیست زیرا لطافت تصویر، چیزی است‌که درشتی حماسه را از میان می‌برد و در شعر او: نهان ماندن زن زیبا در کاخ چون ماندن سخن دردل رازداران است (۴۲) و شب همچو روی دیو سیاهی است‌که دم و دود دوزخ گناه بر وی فشانده باشد (۴۳) و آویختن دو انسان چون‌آویختن معنی ازگفتار شیرین است بدل (۲۲۴) و اسب بدینگونه‌تصویر می‌شود:

برای، ازخرد تیز دیدار تر
بپای،از گمان تندرفتارتر (۲۴۲)

و تاریکی و روشنایی آمیخته به هم را به‌گونهٔ دین وگناه که در هم آمیخته باشند می‌بیند (۲۸۹) ولی‌در سرتاسر شاهنامه، یك تصویرکه موضوعی مادی در چهرهٔ امری‌تجریدی وانتزاعی تصویر شده باشدوجود ندارد مگر امور انتزاعی و تجربدی‌خاصی‌که‌اگر وجود پیداکنند وجود-شان مادی است از قبیل دیو و پری که آن را باید از مقولهٔ تشبیهات خیالی به‌شمارآورد نه انتزاعی. نباید فراموش‌کرد که شعر فارسی درعصر اسدی، حرکتی داشته به‌سوی بیان تجریدی و نیز فشردگی استعاره‌ها و

تصویرها، از این روی کم و بیش متأثر از شعر روزگار خود می‌باشد و استعاره‌ها در شعر او تا حدی به‌صورت رمز درآمده‌اند:

ز «بادام» سرمه به «مرجان خرد»
گهی ریخت و گاهی به «فندق» سترد (۳۳)

یا این تصاویر استعاری:

همی گفت وز «نرگسان سیاه»
«ستاره» همی ریخت بر «گرد ماه»
بگفت این و «گلبرگ» پر «ژاله» کرد
ز خونین سرشك آستین «لاله» کرد
دو «نرگس» شدش «ابر لؤلؤ فکن»
به «باران» همی شست «برگ سمن» (۳۵)

واین‌گونه‌تصاویر استعاری شعراوهمه خلاصه‌های تصاویر تفصیلی دورهٔ قبل است و به‌دشواری می‌توان در میان‌آنها استعاره‌ای یافت که شاعر به‌خلق آن پرداخته باشد و تصویرهایی از نوع: شمشاد پوینده، مرجان گوینده (۲۳) دوگویا عقیق گهرپوش، (۲۵) یا ناسفته سی در پیوسته‌که سفته بیجاده را خسته میدارد (۳۱) و مه «مشك‌سای» و «شکر می فروش» و «نرگس کمان‌کش» و «گل درع پوش» (۲۲) رمزها و یا استعاره‌هایی‌هستندکه از تشبیهات رایج دورهٔ قبل‌گرفته شده‌اند واسدی به‌مناسبت مجال‌کوتاهی‌که از نظر مصارع شعرخود داشته به‌فشرده‌کردن آن تصاویر پرداخته و بیش‌وکم استفادهٔ لغوی از آنها برده است.

چنانکه می‌بینیم استعاره‌های اسمی بر تصاویر استعاری اوغالب

است و استعارهٔ فعلی کم دارد، یعنی تصرف او بیشتر در حوزهٔ مورد استعمال اسماء است نه افعال.

کوششی را که فردوسی برای مادی‌کردن امـور معنوی داشت در شعر او نمی‌بینیم واین یکی از نقصهای بیان حماسی اوست ودیگراینکه در تصویرهای او جنبهٔ حماسی ـ آنگونه‌کـه در شاهنامه دیده می‌شود ـ رعایت نمی‌شود. چنانکه دیده‌ایم در شاهنامه، حتی تصاویـر طبیعت، اغلب از اجزای جنگی و رزمی برخوردار می‌شوند ولی در تصویری که اسدی از شب، درمیدان جنگ،می‌دهد می‌خوانیم:

چو خور برد در قبهٔ آبنوس
پس پردهٔ زرد،مه را عروس
شب‌ازرشك‌زدقیرگون‌جامه‌چاك
ز بر عقد پیرایه بگسست پاك (۱۷۵)

که بیشتر بایك بیان عنایی‌همراه است وبرای یك داستان‌عاشقانه خوب است نه‌یك صحنهٔ نبرد و در ایـن گونه موارد تصاویر شاهنامه از این دست است:

چو خورشیدگشت از جهان ناپدید
شب تیره بر دشت لشکر کشید[1]

که هم از عناصر جنگی ترکیب یافته است.

اغراق‌های او نیز، در جهت نوعی ریزه‌کاری و دقت است نه در

---

۱) شاهنامهٔفردوسی، ج۲/ ۲۰۸.

جهت عظمت بخشیدن، گاه چنان در جزئیات خیره می‌شود واغراق راکه باید مایهٔ تعالی بیان حماسی شود، سبب ضعف بیان می‌کند و آنگونه تصویری ارائه می‌دهد کـه با همه زیبایی ضعیف است و با حماسه هیچ تناسبی ندارد از قبیل آنجا که در بارهٔ اسبی می‌گوید:

پی مورچه بر پلاس سیاه
بدیدی‌شب تیره‌صد میل‌راه
به‌پای‌آن‌کجادیده‌بگماشتی
سبکتر ز دیـدار بگذاشتی (۲۴۲)

که با همه زیبایی و حالت شگفتیی که در خواننده ایجاد می‌کند از عظمت بیان حماسی می‌کاهد به خصوص اگر با این تصویر اسب‌در شاهنامه مثلاً قیاس شود:

بزین اندرآمد که زین راندید
همان نعل اسبش‌زمین راندید[1]

و در اغراقهای شاهنامه چنانکه دیده‌ایم اغلب یك سوی تخیل آسمان است و ابر ودریا وکوه و رستخیز و رمزهای عظمت وبی‌کرانگی در صورتی که دراغراقهای او به‌این‌نکته‌ها کمتر توجه‌شده است‌ودربیشتر موارد اغراقهای شاهنامه‌حاصل نوعی اسناد‌مجازی است‌که جان‌وحرکت و حیات به‌تصویرمی‌دهد ولی اغراقهای اسدی به نوعی تشبیه برمی‌گردد که در هرحال‌مایهٔ محدودیت حوزهٔ القایی تصویر می‌شود و نوعی دقیق شدن درمناسبات اشیاء است چنانکه باز دراین‌تصویر می‌بینیم:

---

۱) همان‌کتاب، ج ۱/ ۲۱۳.

زهامون شب تیره، برچرخ تیر
کندرشته‌در چشم‌سوزن به تیر (۱۷)

که با همهٔ زیبایی، از عظمت تصویری یك شعر حماسی بی‌بهره است.

بر روی هم اسدی بحالت ترکیبی‌و زمینهٔ کلی تصویر توجه‌ندارد و شعرش از نظر هماهنگی تصویرها با یکدیگر و نیز تناسب بافضای شعر ضعیف‌است و چنان‌است که‌گویی برگوشه‌گوشهٔ‌داستان‌تسلط دارد اما بر مجموعهٔ حماسهٔ خود اشرافی ندارد. ازاین روی تشبیهات او نیزحاصلی دارد نه به دلخواه او چنانکه از قهرمانی حماسی تصویری‌بدینگونه‌می‌سازد:

کلاه و سپر زرد و خفتانش زرد
همان اسب و بر گستوان نبرد
توگفتی که‌کوهی‌است از شنبلید
که باد وزانش از برآتش دمید (۴۷)

و تصویری از «کوه گل شنبلید» که حاصل چهار مصراع است‌و هر چه باشد با عظمت خود مظهر نرمی و زیبایی است برای قهرمانی که مظهر سختی و استواری است بسیار ضعیف است و اگر با موارد مشابه آن در شاهنامه قیاس کنیم، قـــدرت بیان حماسی فردوسی را به خوبی احساس خواهیم کرد، مثلاً آنجا که می‌گوید:

نشست از بر زین چوکوهی بزرگ
که بنهند بر پشت پیلی سترگ[1]

---

۱) شاهنامه، ج ۴/ ۵۲.

اگر از این نقطه‌های ضعف که در بیان حماسی و تصاویر شعر او وجود دارد بگذریم وبخواهیم به‌طورجداگانه تصاویر او را بررسی کنیم برروی هم تشبیهات و استعارات لطیف و زیبا در گرشاسبنامهٔ او کم نیست بویژه‌که او همهٔ تصورش را ازمفهوم شعر، گویا، در همین قلمرو محدودکرده بوده است از ایـن روی اوصاف پراکنده‌ای از اژدها (۵۸) اسب (۶۱) نامه(۶۴،۸۸،۲۹۲) سیمرغ(۵۳) بیشه(۱۵۵) ققنوس(۱۶۰) واقواق (۱۷۲) بیابان (۳ـ۲۲۰، ۲۳۱) زن (۲۱۰، ۲۲۰، ۲۲۴) شب تاریك (۲۵۰) شب مهتاب (۲۸۹) بهار در این منظومهٔ او دیده می‌شود که اغلب زیبا و دل‌انگیز است و او را به‌عنوان یك شاعر توانا، اما نه یك حماسه‌سرای‌خوب،معرفی می‌کند برای‌نمونه این تصویراواز بیابان، با بهترین تصاویر معاصرانش قابل مقایسه است:

بیابانی آمدش ناگـاه پیش
ز تابیدن مهر پهناش بیش
چه‌دشتی‌که‌گر بود اوچرخ‌ماه
در او ماه‌هرشب شدی‌گم زراه
همه دشت‌سنگ‌وهمه‌سنگ‌غار
همه خاره‌ریگ وهمه ریگ‌مار
نه‌مرغ‌اندر و دیده‌یك‌قطره‌آب
نه غول‌اندرو بوده فرزند یاب
رهی‌سخت چون‌چینود تن‌گداز
تهی چون کف زفت‌روز نیاز
درشتیش‌چون داغ‌در دل نهان
درازیش چون روزگار جهان (۲۳۲)

که در مجموع این تصاویر خصایص عمومی صور خیال او رانیز بدانگونه که پیش از این یادآور شدیم می‌توان مشاهده کرد و بر روی‌هم بیان او حسی و ملموس نیست، زیباییهای کوچك و ظریف برای او بیش ازعظمت بیان اهمیت دارد وتشبیه و استعاره را بر دیگر صورخیال ترجیح می‌دهد. بدطور کلی می‌توان گفت او در وصفهای غیر حماسی استاد است و تصاویر او برای شعرهای وصفی غیر حماسی و وصفهای غنایی مناسبتر است:

ز عکس می‌زرد و جام بلور
سپهری‌شدایوان‌پراز ماه‌وهور (۵۱)

و یا این تصویرها از زن زیبا:

دو برگ گلش، سوسن می‌سرشت
دو شمشاد، عنبر فروش بهشت
دو بیجاده گفتی که جادو نهفت
میانش به الماس اندیشه سفت
ز خنده لبش چشمهٔ نوش ناب
فسرده در او قطره بر قطره آب (۲۲۴)

گویا همین توجه اسدی به تشبیه و استعاره و افراط در آوردن اینگونه تصویرها بوده که بعضی از اهل ادب را واداشته تا اورا شاعرتر از فردوسی قلمدادکنند چنانکه‌رضاقلیخان هدایت گفته‌است: «تواند بود که اسدی فی حد ذاته شاعری بلیغ‌تر از فردوسی باشد، ولی رویت‌و انسجام بیان فردوسی در طی حکایات بهتر می‌نماید»[1].

۱) به نقل حبیب یغمائی، در مقدمهٔ گرشاسبنامه، تهران ۱۳۱۸.

در شعر اسدی نشانه‌های نوعی تأثیرپذیری از صور خیال شاعران عرب دیده می‌شود که پیش از این در فصلی خـــاص راجع به‌آن سخن گفته‌ایم و در تشبیهات او امور قراردادی از قبیل تشبیهات حروفی بسیار است ولی اینگونه تصاویر در شاهنامه مطلقاً وجود ندارد و در شعر او حتی تشبیهاتی که از خط یونانی سرچشمه گرفته نیز می‌توان یافت:

برآن لوح چون خط یونانیان
چهل حرف وشش هیکل اندرمیان (۷۸)

و بر روی هم نوعی دور شدن از جوهر شعر و بیان شعری است که مبتلا به تمام معاصران اوست.

صور خیال در دیوان معزی

برای کسی که شعر فارسی را ازدیدگاه تصاویر شعری وبیان‌هنری مطالعه کرده باشد و از کوششهای شاعران دورهٔ قبل آگاه باشد مطالعهٔ دیوان امیر معزی یکی ازکارهای‌پرمشقت است زیرا در این دیوان‌بزرگ ـ که یکی ازپرحجم‌ترین دفترهای شعر فارسی تا پایان قرن پنجم است ـ از معانی اجتماعی و اخلاقی و فلسفی ـ مانند دیگر شعرهای در باری ـ خبری نیست و تنها عنصری که شعر درباری را قابل خواندن ومطالعه می‌کند ـ یعنی تصویر و قدرت وصف ـ آنهم درین دیوان بزرگ بسیار اندك است واگر با توجه به منابع‌اصلی تصویرهای او شعرش را بررسی کنیم خواهیم دید که حاصل بیش‌از نیم قرن شاعری او در این دیوان پر حجم، جزچند تصویر تلفیقی و مکرر هیچ چیز دیگری نیست و از این روی او را باید نمایندهٔ تمام عیار انحطاط شعر فارسی ـ از نظرتصویر ـ در پایان قرن پنجم دانست.

اگر به داستان معروفی‌که صاحب چهار مقاله ـ در باب رؤیت

هلال و رباعی معروف«ای ماه‌چو ابروان یاری گویی» که معزی بربدیهه سرود ـ روایت‌کرده توجه‌کنیم و در همین رباعی او دقت‌کنیم، بر روی هم مجموعهٔ خصایص شعری او را می‌توانیم دریابیم که شعری است درباری و ساخته شده از برای مناسبات معین و به‌عنوان رفع تکلیف و از نظر تصویری تلفیق خیالهای‌شاعران گذشته. چنانکه در همین رباعی نیز یك‌یك تصویرهای هلال ازشاعران دورهٔ قبل‌گرفته شده است.

ارزش لغوی و فواید تاریخی این دیوان بیك سوی، اما از نظر تصویر ـ که در شعر این دوره تنها رگهٔ جوهر شعری بشمار میرود ـ شعر او فقیرترین شعر این‌روزگار است، با همه شهرتی که داشته و با همه عنوان بزرگ امیرالشعرایی و با همه توجهی‌که در دورهٔ بعد گویندگان دیگر به شعر او داشته‌اند.

مرحوم اقبال‌آشتیانی در مقدمهٔ دیوان معزی‌که خود تصحیح‌کرده می‌گوید: «مؤلف تاریخ وصاف که اعوجاج سلیقهٔ او در انشاء و عشق غریبش به کلام مصنوع از غایت شهرت احتیاجی به یادآوری ندارد، ظاهراً به شعر معزی اقبالی نداشته و این بیت انوری را ـ که‌گوید:

کس دانم از اکابر گردن کشان نظم
کوراصریح‌خون‌دودیوان بگردن‌است.

از جانب انوری تعریضی به معزی دانسته و به عقیدهٔ او غرض ازاین دو دیوان‌که‌گوید معزی‌آنهارا انتحال نموده دیوان ابوالفرج رونی ومسعود سعد سلمان است و بعد می‌افزاید که: نگارنده با نهایت تفحص تفصیل این توجیه از بیت انوری را جز در تاریخ وصاف در جایی دیگر نیافتم و ندانستم که مؤلف این‌کتاب به چه سند این تعریض انوری را در حق

معزی و غرض از آن دو دیوان را هم دیوان مسعود و ابوالفرج‌دانسته.»
و باز در دنبالهٔ این سخن خویش می‌گوید: «از ظاهر قصیدهٔ انوری ـ که این بیت در آنجا آمده ـ چنین برمی‌آید که اشارهٔ انوری به یکی از معاصران اوست...» و سرانجام مرحوم اقبال معتقد است که: «استادی معزی مسلم است‌ودرفصاحت وجزالت برامثال ابوالفرج ومسعودمرتبه‌ها برتری و بزرگی دارد» (صفحهٔ م) و در دنبالهٔ گفتار خویش می‌افزاید: «بعضی از معاصرین ما پای بی‌انصافی و استبداد رأی را بالاتر گذارده بیت‌انوری را بدون ارائهٔ هیچ سندی بشکل دیگر توجیه نموده و غرض از دو دیوان را دیوان فرخی و عنصری دانسته و معزی را دزد کلام این دوگویندهٔ استادپنداشته» (صفحهٔ ن)گویا منظور مرحوم اقبال از بعضی معاصرین استاد بدیع‌الزمان فروزانفر است‌که در کتاب ارجمند سخن و سخنوران چنین نظری اظهار داشته[1] ولی اگر کسی با اشراف کامل شعر معزی و شعر دورهٔ قبل از او را ـ همان آثاری‌که باقی‌است و در اختیار ماست ـ خوانده باشد به استاد فروزانفر حق می‌دهد که چنین عقیده‌ای را درباب شعرمعزی داشته باشد، وبراستی‌که استاد چه خوب دریافته‌که معزی‌هیچ چیز تازه‌ای نداردودقت نظراوبیشترآنگاه دانسته می‌شودکه‌آن دو دیوان را دیوان عنصری و فرخی معرفی می‌کند زیرا چنانکه خواهیم دید وی اسلوب‌تلفیق‌تصویرها را از عنصری‌آموخته و مواد تصاویر خود را اغلب از دیوان فرخی گرفته است.

چنانکه‌پیش‌ازاین‌یادآوری‌کرده‌ایم، عنصری‌به‌علت عدم‌استطاعت ذوقی در خلق تصاویر حسی و اصلی، ذهن منطقی و هوش غیر شعری خود را متوجه راه و رسمی کرده‌که ذوقهای صنعت‌پسند و منطقی آن‌را

---

۱) استاد بدیع الزمان فروزانفر، سخن و سخنوران، ج۱/ ۱۱۱.

دنبال کرده‌اند وآن عبارت است ازگرفتن تصاویر رایج و خیالهای‌شعری گویندگان دورهٔ قبل و کوشش برای یافتن نوعی استدلال یـا پرسش یا صنعت لفظی و معنوی در پیرامـون آن و در این گـونه اشعار است که تناسب الفاظ و ترکیبات، دقیق و استادانـه است و به همین جهت کارهای عنصری‌به‌عنوان یك‌نظم استادانه همیشه سرمشق بوده و معزی نیز تا حدی همین کوشش را در شعر خود داشته‌که به درجهٔ استادی و پیشوایی معروف شده است و اگر در سخنی که صاحب راحةالصدور از سید حسن اشرف نقل مـی‌کند دقت کنیم همین توجه به جنبهٔ «استادی» و «توانایی لفظی» عنصری و معزی را می‌توانیم‌در یابیم که چگونه‌سبب شده‌است که به عنوان سرمشق شاعری مورد توجه دیگران قرار گیرند: «از اشعار متأخران چون عمادی و انوری و سید اشرف و بلفرج رونی و امثال عرب و حکم‌شاهنامه‌آنچه طبع تو بدان میل‌کند قدر دویست بیت از هر جا انتخاب‌کن و بر خواندن شاهنامه مـواظبت نمای تا شعر بـه غایت رسد،و از شعر سنایی وعنصری ومعزی ورودکی‌اجتناب‌کن، هرگز نشنوی و نخوانی‌که‌آن طبعهای بلند است طبع تو ببندد و از مقصودباز دارد[1].» ومهمترین‌نقطه‌ای‌که در شعر عنصری و معزی مورد توجه‌شاعران دوره‌های بعد بوده قدرت ایشان در کار مداحی است و گویا منوچهری بی نظر به همین نکته نبوده که می‌گوید: طاوس مدیح عنصری خواند، دراج‌مسمط منوچهری[2] وتکیه‌وتأکید اومتوجه‌مدیحه‌های عنصری است‌و جای دیگرمی‌گوید: «آمده در «نعت» باغ‌عنصری وعسجدی»[3] که باز هم نظراو به‌همین خوی‌مدیحه‌سرایی‌عنصری است وعنصری‌براستی‌که درکار مدح، بطور مجرد، یکی از تواناترین گویندگان است اما از نظر جوهر

---

۱) «راحةالصدور» ۸ــ ۵۷ به‌نقل مرحوم اقبال، در مقدمهٔ دیوان‌معزی صفحهٔ م.
۲و۳) دیوان‌منوچهری، ۹۱ و ۱۴۵.

شعری و نزدیکی به تجربه‌های مستقیم هنری، درحوزهٔ زندگی و طبیعت، یکی از ناتوان‌ترین کسانی‌است که تهمت استادی و پیشوایی درکارشعر برایشان بسته شده است، معزی نیز دراین راه شاگرد اوست و ناتوانی معزی در زمینهٔ ابداع تصاویر شعری، محسوس‌تر می‌نماید زیرا قدرت عنصری را در کار سود جستن از «فن» و «صنعت» ندارد و زودتر مشتش باز می‌شود و دیگر اینکه حجم بیش از حد دیوان او به‌طور غیر مستقیم توقع بیشتر در خواننده ایجاد می‌کند و در نتیجه باشوق بیشتری دیوان او را می‌گشاید و هر چه بیشتر می‌جوید کمتر می‌یابد. بر روی هم باید آنچه را که او در این بیت از خود نفی کرده و گفته:

نه نظامم که همتم خازن شعر
نباشد هر که نظام است شاعر (۲۱۱)

درحق اواثبات کنیم ومعتقد شویم که معاصرین او نیزمتوجه‌این نقص‌کار او بوده‌اند و این‌سخن را دربارهٔ او می‌گفته‌اند و معزی خواسته است با این بیت آن سخن معترضان را در حق خویش نفی‌کند.

معزی نه تنها در محور افقی خیال تصاویر شعری قدما را گرفته و بی‌هیچ تصرفی تکرار کرده بلکه در محور عمودی خیال نیز مقلد قدما و بخصوص فرخی است و قصایدی از نوع:

تا خزان زد خیمهٔ کافورگون بر کوهسار
مفرش زنگارگون برداشتند از مرغزار (۲۱۴)[1]

---

۱) این قصیده عیناً در صفحهٔ ۳۷۵ دیوان اوتکرار شده است.

یا:

رمضان شد چو غریبان‌به سفر بار دگر
اینت فرخ شدن و اینت بهنگام سفرا (۲۱۶)

یادآور این قصاید فرخی است:

چون پرند نیلگون‌برروی پوشدمرغزار
پرنیان‌هفت رنگ اندر سر آردکوهسار (۱۷۵)

و قصیدهٔ:

روزه‌ازخیمهٔ مادوش‌همی‌شد به‌شتاب
عید فرخنده فراز آمد با جام شراب (۱۵)

و از نظر محور افقی هریك از قصاید او را که تجزیه کنیم‌اجزای تصاویر او را بی هیچ افزون وکاستی در دیوانهای پیشینیان او می‌یابیم و اغلب تصاویر شعری او را باید از مقولهٔ معانی مشترك به شمار آوریم و در مواردی که‌چنان می‌نماید که از حدمعانی مشترك بالاتراست باز هم جای پای‌تخیل دیگران را باید جستجوکردمثلاً این تصویربسیار عادی و سادهٔ فرخی را که دربارهٔ شمشیر گفته است:

گفتم چو برگ نیلوفر بود پیش از ین
گفتا کنون زخون عدو شد چو ارغوان (۲۷۳)

ببینید به چه صورتهایی تکرار کرده‌است:

چون بیالاید بخون بد سگالان تیغ او
ارغوان ولاله‌گویی‌رسته برنیلوفر است (۱۰۰)

یا:

از رنگ‌خون دشمن و از رنگ خنجرش
گـویـی همی شقایق و نیلوفـر آورد (۱۸۱)

یا:

چو شد در آتش پیکار خون آلوده خنجرها
تو گفتی ارغوان روید همی از برگ نیلوفر (۱۵۷)

و با این دو بیت که صورت نوعی پرسش نیز همراه آن کرده و اسلوب خود را در آن بهتر نشان می‌دهد:

کجا حسام کبود تو روی شست بخون
برست لاله تـو گفتی زبرگ نیلوفر
که دید هرگزنیلوفری‌که درصف‌جنگ
بچنگ شیر جهانگیر لاله آرد بر (۲۰۸)

و اگر در تمام دیوان او کلمهٔ نیلوفر را در قافیه بررسی کنیم همه جا همین تصویر رانکرار می‌کند و چنان است که گویی از «نیلوفر» تصویر دیگری نمی‌توان تداعی کرد مگر همین تصویری که فرخی آن‌را در شعر خویش‌آورده است وبرای اینکه بیشترابتذال کار او را در یابیم ابیات دیگری از همین دست را می‌خوانیم:

زخون لشکر خان گشته تیغ شاه کبود
چو بر دمیده شقایق ز برگ نیلوفر

و باز در قافیهٔ دیگری نیز همین تصویر را تکرار می‌کند.

از رنگ وز نمایش نیلوفر است تیغش
نیلوفری ندیدم کزوی دمد طبر خون (۵۳۹)

و باز در جای دیگر گوید:

روز رزم از خون دشمن بشکفاند ارغوان
ورچه‌رنگش‌درکبودی‌هست چون‌نیلوفری (۷۳۳)

و تصویر پنجهٔ چنار راکه از فرخی گرفته چندین‌مورد تکرارکرده از قبیل:

دعا گرند به شاخ چنار مر گل را
تذرو وفاخته‌وعندلیب‌وقمری‌وسار
اگر دعا گر گل بر چنار مرغانند
چراچودست‌دعاگرشده‌ست‌دست‌چنار (۲۳۰)

که همان تصویر را با نوعی پرسش و تلفیق تکرارکرده و باز در جای دیگر می‌گوید:

گفتی رفیق وار ز بهر دعای من
برداشته‌ست دست سوی آسمان چنار
آری مرا چنار ثناگر سزد که من
هستم ثناگر شرف‌الملك شهریار (۲۳۳)

و در صفحات (۳۳۸، ۳۶۵، ۷۳۴) وموارد دیگر باز همین‌تصویر را تکرار کرده است و هر یك از تصاویر برجستهٔ شعر او را که تعقیب کنیم ریشه‌های آنرا در شعر دورهٔ قبل به خصوص در دیوان فرخی می‌یابیم و گاه در دیوان منوچهری از قبیل این تصویر شب:

به سقلابی زنی مانی که آبستن بود دایم
نزایدجز همی زنگی ازآن سقلابی آبستن (۵۹۳)

که از منوچهری است:

به کردار زنی زنگی که هر شب
بزاید کودکی بلغاری آن زن (۵۷)

معزی برروی‌هم تخیلی‌بسیارضعیف‌دارد به‌حدی که‌ازکوچکترین تصرفی در ارائهٔ تصویرهای دیگران‌عاجز است وازاین روی اگردردیوان او تصویرهایی بطور ندرت پیدا شود که ما اکنون از منشأ آنها بی‌خبر باشیم، با احتیاط باید تلقی شود زیرا احتمال آن هست که این تصاویر را از شعر گویندگانی گرفته باشد که دیوانشان در روزگار او وجود داشته و بعد از بین رفته از قبیل کسایی و دیگر شاعران برجستهٔ قرن چهارم، بهرحال آن دسته تصاویر که منحصراً در زمینهٔ وصف طبیعت است عبارت است از:

گردون چو مرغزار و در او ماه نو چو داس
گفتی که مرغزار همه بدرود گیا (۲۴)

که یادآور تصویر معروف حافظ است:

مزرع سبز فلك ديدم و داس مه نو
يادم‌ازكشتهٔخويش‌آمدوهنگام درو

و در صفحهٔ ۴۵۴ هم آن را تکرار کرده است و مشابه آن‌را از شعر عرب قبلاً نشان دادیم یا این تصویر:

گرد آمده ثریا بر چرخ زود گرد
چون دانه‌های سیمین بر چرخ آسیا (۲۴)

و این تصویر که چند جای آن را تکرار کرده است:

شکل مجره همچو رهی کاشکاره کرد
موسی میان بحر چو بر آب زد عصا (۲۴)

و این تصویر از گلهای زرد که یادآور تصاویر کسایی است:

گلهای زرد گویی، رهبران فروخته‌ست
قندیلهای زرین اندر کلیسیا (۴۴)

و یا تشبیه هلال به منقار زرین شاهین طرب که می روز غم را می‌خورد (۲۸۴) و تشبیه هلال به کلید در شادی (۴۵۹) و یا این تصویر از درخت ارغوان که بسیار خوب ارائه شده است:

لعل گویی از بدخشان نقب زد زیر زمین
وز زمین بر رفت‌پنداری به شاخ ارغوان (۵۸۳)

و با احتیاط چندتصویر دیگرکه در میان هژده هزار و پانصد بیت

شعر موجود او از مقولهٔالنادر کالمعدوم است.

معزی با اینکه در پایان قرن پنجم و اوایل قرن ششم زیسته، از اسلوب تصاویر زمان خودکمتر رنگ‌پذیرفته، به‌خصوص‌توجه‌به‌استعاره‌های پیچیده‌که در شعر بلفرج و مسعود دیده‌می‌شوددرشعراو نیست و از همین نظر، عقیدهٔ آنها را که خون دیوان مسعود و بلفرج را بگردن او دانسته‌اند نباید پذیرفت و درتصویرهای او تأثیر علوم مطلقاً دیده نمی‌شوداما نمونه‌هایی از تصاویر انتزاعی داردکه ازدورهٔ قبل‌آغاز شده بود مانند:

اندر هوا شهاب تو گفتی همی رود
در پیکـــر شیاطین ارواح انبیا (۲۴)

یا:

نمود دیو به چشمم ز دور پیکر خویش
چو در جحیم دل کافران بروز عقاب (۵۵)

تأثر او از تصاویر شعر عرب‌مستقیم‌نیست و بیشتر همان‌تصاویری را گرفته که در شعر گویندگان دورهٔ قبل داخل ادب فارسی شده بود از قبیل:

فری سمند تو کاندرنبرد گردش اوست
چو گاه سیل زکهسار گردش جلمود (۱۳۵)

که از تصویر:

مِـکَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِلٍ مُـدْبِرٍ مَعاً
کَجُلمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ‌السیلُ مِنْ‌عَلِ

امرأ القیس گرفته شده و پیش از او در شعر منوچهری به‌صورت زیباتری ترجمه شده بود:

همچنان سنگی کـه سیل آنرا بگرداند زکوه
گـاه زانسـو گـاه زینسو گه فراز و گاه باز (۴۱)

و یا این تصویر:

بـه نماز آر سـر بلبله در پیـش قدح
چون سر خویش برآرند حریفان زنماز (۴۱۷)

که در شعر منوچهری وفرخی قبلاً آمده و اصل آن از عرب‌است و پیش از این در بارهٔآن سخن گفته‌ایم و همچنین تشبیه زلف به‌خوشهٔ انگور که در شعر او آمده است (۷۲۹) ونیز تصویر قوس و قزح ودامن چند پیراهن رنگی.

اونمونهٔکامل یك شاعر موظف به مدح وستایشگری است وگویا تصوری که از شعر داشته تنها همین کار بوده و از این روی در دیوان او، به‌ویژه در مدایح، اغراق در اوج است‌واو نه‌تنها فردوسی‌راکه‌مظهر اساطیر ایرانی‌است موردسرزنش و دشنام‌قرار می‌دهدکه رستم واسفندیار و هر یك از رمزهای ملیت رادر پای امیر ترك نژاد ممدوح‌خویش خوار و زبون می‌کند وپیش از این در بحث اسطوره‌ها در صور خیال دربارهٔ این خصوصیت شعر او سخن گفتیم و برای اینکه حمل بر این نشودکه ترکان چنین خواسته‌ای داشته‌اند، یادآوری می‌کنیم که او رمزهای برجستهٔ دین‌اسلام را نیز در پـای ممدوح خویش خوار و زبـون می‌کند و حقیری و بی شخصیتی از وجود خود اوست و ممدوح ترك‌نژاد ترك زبان

چندان هم گناهگار نیست:

آن لب که کف پای تو امروز ببوسد
فرداش علی بوسه دهد بر لب کوثر (۴۰۸)

که بطور مستقیم می‌گوید علی در لب کوثر کف پای ترا بوسه خواهد داد و ممدوح را تا حد پیامبر اسلام بالا می‌برد و می‌گوید: برتو زیبد که دهد اهل شریعت صلوات (۱۱۵) و مدیح او را تفسیرآیت دین می‌داند که: مرا مدیح تو تفسیر آیت دین است (۶۲) و از این دست اغراقهای دور از هنر که هیچ ارزش تصویری ندارد؛ در دیوان او به وفور می‌توان یافت. حتی در تصاویری که در وصف طبیعت ارائه داده نیز این زمینهٔ اغراق غیر هنری را به خوبی می‌توان احساس کرد، از قبیل وصفی که از حصاری بلند داده است:

بنش رسیده به‌ماهی سرش‌رسیده به‌ماه
فتاده‌مردم از او در ضلالت از بن وسر
قیاس خندق و پستیش در گذشته زحد
شمار برج و بلندیش برگذشته ز مر
بر آن مثال که دارد فلك دوازده برج
نهاده بود مهندس درو دوازده در
ز گاه دولت افراسیاب تا امروز
برآن حصار نشد چیره هیچ‌کس به‌هنر (۲۷۹)

که تشبیهاتش مبتذل است واغراقهایش نیزهیچ زمینهٔ هنری‌ندارد و اگر با ساده‌ترین وصفهایی که فرخی از حصارها یا کوههای راه هند

دارد قیاس کنیم ضعف بیش از حد تخیل معزی را روشنتر خواهیم دید.

ازآنجاکه وی هیچگونه تجربهٔ مستقیم از طبیعت ندارد وتصاویر شعر خود رااز صورخیال پیشینیان‌خودمی‌گیرد، همین تصویرهای‌تکراری تزاحمی در صور خیال‌او ایجادکرده‌که وصفهای او را بیش‌ازحد دور از واقع می‌کند و پیش از این دربحث از هماهنگی تصویرها نمونه‌هایی از ضعف محور عمودی خیال او را که حاصل همین تزاحم تصویرهای غیر اصلی‌است‌یادآور شدیم ونیازی به‌تکرارآنها نیست وهریك ازوصفهایی که او از شب وطبیعت (۵۰، ۵۴، ۵۸، ۳۷۳) و اسب (۵۱، ۵۵، ۵۸، ۶۸، ۲۸۱، ۲۸۴، ۴۴۱، ۵۹۸، ۶۶۱) وبیابان(۵۱، ۵۵، ۲۶۴) و راه (۵۹، ۳۷۲، ۷۳۳) داده اگربا موارد مشابه آن در شعر فرخی و دیگر پیشینیان او قیاس شود حد و مرز تخیل او آشکار خواهد شد.

اسنادهای مجازی وخطابهای او به‌طبیعت نیز تقلیدی است و از این نظر نیزخیال اوناتوان است. حوزهٔ استعاره‌های او نیز بسیارابتدایی و تکراری است وبیشتر استعاره‌های اسمی است از قبیل:

دریا دل و گوهر سخن و صاعقه تیغ است
باران سپه و بحرکف و برق سنان است (۸۰)

ویا ترکیب استعاری «نرگس جماش» که در شعر حافظ نیزآمده: قلاش‌کرد نرگس جماش تومرا (۴۲) و استعاره‌ای که حاصل‌نوعی‌تصرف در مفاهیم فعلی باشد در دیوان او وجود ندارد. او همچنانکه درتصاویر طبیعت ضعیف است و مقلد، در تصاویر غنایی نیز از خود چیزی تازه عرضه نکرده است با اینهمه‌بعضی تغزلهای او ـ بدون در نظر گرفتن مسألهٔ تصویر و ارزشهای تصویری ـ خالی از اندك لطفی نیست و بیشتر

زیباییهای صنعت و فن است که شعر او را تا حدی تشخص و امتیاز می‌بخشد.

بر روی هم، ضعفی را که شعر فارسی از نظر تصویرهای حسی، با ظهور عنصری آغاز کرده بود در شعر او به حد اعلا رسانید و دیوان او نمونهٔ کامل تصویرهای تلفیقی و تکراری است و او را باید یکی از «اکابر گردنکشان نظم» بدانیم همانگونه که انوری به تعریض یاد کرده، نه از «اکابر شعر».

تکرار بیش از حد صور خیال قدما در شعر او، آن سخن کروچه[1] را به یاد می‌آورد که گفت: هریك از آثار قریحهٔ هنری یك سلسله مقلد برمی‌انگیزد که کار آنها درست تکرار یا وصل و فصل یا تقلید اغراق آمیز و بی‌روح آن اثر هنری است.

---

۱) کروچه: کلیات زیباشناسی، ۷۸.

صور خیال در شعر لامعی‌گرگانی

لامعی، در اواخر قرن پنجم، همان دلبستگی را به طبیعت نشان می‌دهدکه منوچهری در نیمهٔ اول‌این قرن. امااگردیوان او را با سابقه‌ای که از تصویرهای طبیعت در شعر فارسی دورهٔ قبل داریم مورد نظر قرار دهیم به‌زودی در خواهیم یافت که آنچه در این دیوان کوچك (حدود ۱۲۰۰ بیت)آمده[1] اغلب‌تصاویری است که گوشه وکنار در شعر دیگران پیش از وی دیده می‌شود و لامعی برطبق سنت‌عصر خویش فقط به‌تلفیق و ترکیب آنها همت گماشته. بااینهمه در قیاس با معزی ـ که از بعضی جهات این دو به‌یکدیگر نزدیك‌اند ـ بایداو را شاعری خلاق به‌شمارآورد چراکه در همین دیوان کوچك او تصاویر نسبتاً تازه‌ای از طبیعت وجود دارد که در دیوان هژده هزار بیتی معزی نیست.

بااینکه لامعی از نظر لفظ و بعضی‌تعبیرات شعری خود را متمایل

---

۱) دیوان لامعی، چاپ استاد سعید نفیسی، تهران ۱۳۱۹.

به شعر عرب و خیالات گویندگان تازی نشان مـی‌دهد اما در دیوان او تأثیر مستقیم تصاویر شعری عرب را نمی‌توان دید و اگر تصویری از آن گونه تصاویر در شعر او باشد به‌طور غیر مستقیم و از شعر گویندگان پارسی زبان دورهٔ قبل به شعر او انتقال یافته است.

از نظر محور عمودی قصیده، او سخت مقلد شاعران تازی است و در مواردی بطور دقیق همان شیوهٔ قالبی را که شاعر از وصف بیابان و مرکب خویش آغـاز می‌کند تا بـه درگاه ممدوح میرسد ـ و در مباحث پیشین به تفصیل از جنبهٔ سنتی آن سخن گفتیم ونشان دادیم که‌شاعران و ناقدان عرب در آن باب چه عقاید خشکی داشته‌اند ـ رعایت‌می‌کند (۵۸) و در اینگونه قصاید، نه‌تنها محور عمودی شعر او تقلیدی است، بلکه محور افقی و اجزای تصاویر او نیز تکراری وکلیشه‌ای است جـز دریکی دو مورد خاص که توانسته از آسمان شب چند تصویر تازه ارائه دهد ولی وصف مرکب را با کلیشه‌های عادی و اغلب باکمك اغراق‌در شعر خویش‌آورده‌است ازاین‌روی‌برای‌کسی‌که باتصاویرمتنوع‌منوچهری از اسب وحتی شتردرشعردورهٔ قبل‌آگاهی‌داشته باشدتصاویری‌ازاین‌نوع:

بلندی آسمان او را کم از بالای خر پشته
فراخای زمین او را کم ازپهنای شادروان
درنگ وی درنگ‌خاك وجنبش‌جنبش‌آتش
شتاب او شتاب دیو و جستن جستن ثعبان
هنوزاندر سرین‌لرزان‌رك‌ازسرمای روم اورا
به‌هند اندر سراو بینی ازگرما شود جوشان
گهی از سم او در آب خسته پهلوی ماهی
گهی ازفرق وی برچرخ رنجه سینهٔ سرطان (۱۱۱)

هیچ تازگی و لطفی ندارد و دراغلب موارد در وصف طبیعت عین تصاویر قدما را، حتی بی‌هیچ تصرفی و افزودن استدلال و تعلیلی- چنانکه راه و رسم گویندگان نیمهٔ دوم قرن پنجم است - عیناً تکرار می‌کند و این تقلید او چندان ضعیف است که به‌نمونهٔ اصلی نیز نزدیك نمی‌شود برای نمونه اگر این تصویرهای او را با تصویرهای اصلی مقایسه کنیم ضعف نیروی خیال او را درك خواهیم کرد. دقیقی در قرن چهارم گفته است:

به طعم نوش گشته چشمهٔ آب
به رنگ دیدهٔ آهوی دشتی[1]

و لامعی پس از یك قرن عین همان تصویر را بدینگونه ارائه می‌دهد:

همرنگ چشم آهو شد چشمه‌های آب
روی هوا چو سینه و پشت پلنگ شد (۳۴)

و درهمین قصیده این تصویر را:

چون آستین رنگرزان ز آفت خزان
برگ‌رزان، به‌شاخ براز چندرنگ شد (۳۴)

از منوچهری گرفته آنجا که گوید:

---

۱) لازار، اشعار پراکنده، ۶۲.

آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزان است
گویی به مثل پیرهن رنگرزان است[1]

و باغ خزانی را که به‌طاووس پرکنده مانند می‌کند (۴۸) هم از تصاویر معروف شعر منوچهری است که طاووس بهاری‌را دنبال بکندند[2] و یا این تصویر که از لشکر بهار دارد:

بریشان باد پنداری نقیب آمد که لشکررا
گهی سوی یمین راند، گهی سوی شمال آید (۲۱)

که اصل آن از رودکی است: لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب[3].

و بسیاری از استعاره‌های او از قبیل: باید روان بشکافتن تار مدیحش بافتن که از فرخی گرفته شده، آنجا که گوید: با حلهٔ تنیده ز دل بافته ز جان / با حلهٔ بریشم ترکیب آن سخن، با حلهٔ نگارگرنقش آن زبان[4] و نسبت به‌نمونهٔ اصلی بسیار ضعیف و نارسا است و حتی‌در اغراقهای مدحی او نیز نشانه‌های تأثیر اغراقهای شاعران بزرگ قرن چهارم را به‌روشنی می‌توان دید از قبیل این تصویر اغراقی او:

مرطیرو وحش‌گرسنه را در فضای‌دشت
چون تیغ بی‌دریغ تویك میزبان نماند (۲۸)

که از این تصویر زیبای شاهنامه‌گرفته شده است:

---

۱) دیوان منوچهری، ۱۱۹.
۲) همان‌کتاب، ۱۱۹.
۳) دیوان رودکی، ۱۲.
۴) دیوان فرخی، ۳۲۹.

چماننده دیزه هنگام گرد
چراننده کرکس اندر نبرد[1]

و برای هریك از تصویرهای شعر او ـ جزدرچند مورداستثنائی ـ به‌دقت می‌توان از شعرهای موجود دورهٔ قبل نمونه‌هایی یافت.

لامعی دربعضی از تصاویر خویش بـه‌مسائل علمی و اصطلاحات اهل دانش نظر دارد از قبیل تشبیه زلف معشوق، کـه پر دایره و شکل است، به فهرست مجسطی، امـا آن قدرتی را که در تصویرهـای علمی ابوالفرج رونی در این دوره می‌توانیم مشاهده‌کنیم در شعراونمی‌بینیم و همچنین تأثیرپذیری اوازتصاویر قرآنی بسیار سطحی است‌وبه‌گونه‌ای است‌که عین تعبیر قرآن را بی‌هیچ تصرفی و حتی بـی‌آنکه ترجمه کند به‌کار می‌برد، در حقیقت نوعی اقتباس است نه اخذ تصویر:

سهمش‌چوسهم‌هاویه،صدبیم‌درهرزاویه
اعجازنخل خاویه،دیواروبامش را مثل (۸۶)

که از آیهٔ: کانَّهُم اَعجازُ نَخْلٍ خاوِیة (قرآن کـریم: الحاقه، ۷) گرفته شده است.

برتصاویر او، مثل بسیاری از معاصرانش، قالب شعری و صنایع بدیعی چنان حاکم است‌که در عین سرمای زمستان ـ که به‌گفتهٔ خود او اگر بنان را به‌سوی نان ببریم از سرما می‌افسرد ـ «پالیز» چون بهشت است:

---

۱) شاهنامه، جلد ۱۷۷/۱.

پالیز چون‌بهشت‌شد اکنون، مگرگشاد
بر مدح خواجه عمدا پالیزبان زبان (۱۵۷)

که فقط صنعت جناس ناقص او را به‌اینگونه تصویری واداشته است چراکه دراین قصیده‌قافیه‌هابدینگونه است: دودمان دمان وکاروان روان و پالیزبان زبان. و درعین سرما و برف پالیز چون بهشت است و گاه جنبهٔ لفظی و رعایت نوع جناس در داخل ابیات نیز این ناهماهنگی و عدم تناسب را در تصویرهای او ایجاد می‌کند از قبیل:چون کوههای غور همه دشت و غارها (۷) که بی‌شك جناس غور و غار این تصویر را به‌وجود آورده است و این ناهماهنگی تصویرها بـا یکدیگر چیزی است که‌درشعر این دوره، محسوس‌تر می‌شود ودر دیوان معزی نیز نمونه‌های بسیار دارد و پیش از این به‌تفصیل‌دربارهٔ علت‌آن سخن‌گفته‌ایم ونشان داده‌ایم‌که دوری شاعران از تجـربهٔ مستقیم و روی‌آوردن بـه‌خیالهای گرفته شده ازشعر دیگران، اینگونه حاصلی به‌بار آورده است.

برروی‌هم در دیوان او تصویر اصلی، یعنی تصویری که اجزای آن برای اولین‌بار ترکیب شده باشد، بسیار نادر است اما تصویرهایی که از راه تلفیق به‌وجودآمده بسیار است ودرچند وصف‌از وصفهای‌او مانند وصف بیابان (۱۴۸) و راه (۱۴۹) وچند مـورد دیگر نمونه‌های خوبی از این ذوق تلفیقی او را می‌توان یافت اما دریکی دو وصف‌که ازآسمان وشب دارد چندین تصویر برای اولین‌بار در شعر فارسی عرضه کرده‌که درحد خود قابل توجه است از قبیل:

کردم سوی زمین وسوی‌آسمان نگاه
تا گرددم مگـر صفت هر دوان یقین

بودآسمان‌چوحلقهٔ‌انگشتری به‌وصف
مانندهٔ نگین به میان اندرون زمین
پیروزه رنگ حلقهٔ انگشتری‌که دید
کاندر میان او ز خماهن بود نگین (۱۲۶)

و بعد تصاویری از صور فلکی ارائه می‌دهد که تا حدی زیباست و از مطالعهٔ مجموع‌دیوان او به‌روشنی‌دانسته می‌شود که وی در تصاویر شب و ستارگان تجربه‌های حسی دارد و از این نظر اینگونه تصاویر در شعرش دارای‌تازگی است و در قصیدهٔ دیگری، تصویر بهتری ازآسمان شب داده که به‌جای خود تازه و بدیع است:

انجم برآسمان چو به مجلس شب سده
با آتش و چراغ نشسته صد انجمن
پروین براو، چوماهی سیم اندر آبگیر
در سینه هفت دانه ورا در پر ثمن
تیز آتشی فکنده سوی‌مه، همی شهاب
سیمین‌کشیده ماه‌به روی اندرون مجن
و آن خرد بیشمار ستاره، بر آسمان
هریك بشکل لؤلؤ بر تیغ و بر سفن
یا حلقه‌های سیمین بر سغرهٔ کبود
یا بر بنفشه زار پراکنده نسترن
وقت سحر به قطب فلك بر بنات نعش
چون ناقهٔ کشفته ورا گلستان عطن
گردون بر آن مثال که از کاغذ آسیا
آرند کودکان سوی بالا ز باد خن (۱۵۱)

در بقیهٔ تصویرهای او، تقریباًهیچ تصویری برای اولین بار عرضه نشده و در همین نمونه‌ها نیز جای جای نشانه‌های ذهن تلفیق‌گر او همچنان پیداست و بسیاری از همین تصاویرآسمان نیز مشابهاتی درشعر دورهٔ قبل دارد. به ندرت می‌توان تعبیراتی که از نوعی بیان مجازی و استعاری تازه برخوردار باشد درشعر او یافت و تصویری از نوع:

برآردگل سر ازگلزار و زندان بشکند لاله (۲۰)

حتی درشعر او بسیار نادر است.

لامعی در دوره‌ای زیسته‌که نفوذ فرهنگ اسلامی‌کاملا گسترش داشته از این روی در دیوان او نشانهٔ عناصر اسلامی در تصویرها بسیار روشن است از قبیل مانندکردن گلهای شقایق به‌حالت بریدن گلوی گوسفندان در مناسك حج و یا مانندکردن‌آب یخ‌زده به‌صرح ممرد (۴۶) در داستان بلقیس. و درعوض نشانه‌های فرهنگ ایرانی و اساطیر ملی بسیار ضعیف است و او جز برای اغراق در مدح، ازین مسائل کمك نمی‌گیرد.

با اینکه لامعی در اواخر قرن پنجم بوده، ازنظر استعاره‌ها،هیچ‌گونه تمایلی به‌سبك ابوالفرج و مسعود ندارد و اضافه‌های استعاری به نسبت‌ایشان ـ که‌همروزگار اویند ـ بسیارکم دارد وازاین نظرتصویرهای شعری او بیشتر تفصیلی و دقیق است و با اینکه از تازگی و ابداع زیاد برخوردار نیست نسبت به‌شعر ابوالفرج و تصویرهای او، از حرکت و حیات بیشتری برخوردار است همچنین جنبهٔ حسی ومادی تصویرهای‌او به‌نسبت معاصرانش قوی است و درمیان تصاویر او تصویرهای انتزاعی بسیارکم است.

صور خیال در شعر ازرقی‌هروی

در میان شاعران اواخر قرن پنجم، ازرقی بعلت بعضی تمایلات خاص که در ارائهٔ صور خیال خویش داشته دارای تشخص و امتیازی است و این خصوصیت کـه تصویرهای او را از معاصرانش جـدا می‌کند چیزی است که به‌عنوان «تشبیه خیالی» معروف است و با اینکه درشعر اغلب گویندگان دورهٔ قبل نمونه‌هایی‌ازاین‌نوع‌تصاویروجود دارد، تکرار آنها در دیوان وی و نیز افراطی‌که او در خلق اینگونه صور خیال‌داشته سبب شده‌است که بعضی از اهل ادب شعرش را مورد نقد قرار داده‌اند، چنانکه رشید وطواط ادیب بـــرجستهٔ قرن ششم که خود از دوستداران صنایع بدیعی‌است در باب‌وی‌گوید: «... بایدکی چنانک‌مشبه موجودی بود حاصل دراعیان، مشبه به نیز موجودی بود حاصل در اعیان، والبته نیکو و پسندیده نیست این کی جماعتی از شعرا کرده‌اند و می‌کنند: چیزی را تشبیه کردن به‌چیزی‌کی در خیال و وهم موجود نباشد و نه‌در اعیان چنانکه انگشت افروخته رابه‌دریای‌مشکین‌کی موج او زرین‌باشد

تشبیه‌کنند و هرگز در اعیان نه دریای مشکین موجود است و نه موج زرین، و اهل روزگار از قلت معرفت ایشان، به‌تشبیهات ازرقی مفتون و معجب شده‌اند و در شعر او همهٔ تشبیهات ازین جنس است و به‌کار نیاید»[1] و این سخن رشید کـه نمایندهٔ واقعیتی است از جهتی دور از حقیقت است، زیرا مجموعهٔ تشبیهات‌ازرقی ازاین‌گونه نیست وبسیاری از تشبیهات او در اسلوب تصاویـر شعری گـویندگان دورهٔقبـل است.

در شعر ازرقی، برابر بسیاری از عناصـر طبیعت یا اشیاء دیگر تصویرهایی ساخته شده که هیچگاه در خارج وجود ندارد و این‌کوشش او برای به‌وجود آوردن تصویرهایی که یك سوی آن امریست خیالی، در روزگار او نوعی تجدد درکار تصویرهای شعری بوده است و ازآنجا که وی تکرار خیالهای گویندگان دورهٔ قبل را خوش نمی‌داشته به‌چنین تجددی روی آورده است، درست در همان سالهایی که بلفرج رونی در جهت علمی کردن دید شاعرانه و یاری گرفتن از مسائل قراردادی و به‌ویژه اصول علمی برای ارائهٔ صور خیال کوشش می‌کرد، ازرقی در جهتی دیگر می‌کوشید که از تنگنای تکرار خیالهای قدما رهایی یابداما این‌کوشش اونیزمانندکوشش بلفرج باهمهٔ تازگی‌راهی بدهی‌نداشت زیرا به‌نوعی دیگردورکردن شعروتصاویر شعری‌از طبیعت وزندگی بود و این کوشش‌او درحقیقت‌نتیجهٔ‌منطقی‌حرکت‌شعرفارسی در جهت پسند زندگی اشرافی‌زمان بود وتبلورآن‌اشرافیت که‌همه‌چیزش‌زرین‌وسیمین‌والماسگون و عقیقین است.

پروانه‌های شعراوسیمین است ونرگسش از مشك و درخت‌عرعرش پولادین و کشتی‌های آن از عنبر و بیشه‌اش از الماس و مارهای‌شعرش

---

۱) رشید وطواط، حدایق‌السحر، چاپ مرحوم اقبال، ۲۲.

نیز زرین است وشعبانش‌سیم پیکر پیروزه استخوان‌وسوسمارش نیز زرین است و آسمانش عقیقین و بیضه‌اش سیمین و خلخال آتشین و اینگونه تصویرهای شعراو یادآور قصرهای جادویی افسانه است چنانکه در این ابیات او می‌خوانیم:

چو باغ از «نرگس مشکین» فروزد شمع کافوری
هوا «پروانهٔ سیمین» فرو ریزد بر او بی مر (۹)

و یا:

بر افراز او شاه، هنگام هیجا
چو برکوه خارا ز «پولادعرعر» (۱۳)

یا:

براین گردون دریاچهر«از میغ
بـه پیوندد «سماربهای عنبر» (۲۰)

یا:

ز نور تابش خورشید، لعل فام شود
سروی‌آهوی‌دشتی‌چو«آتشین‌خلخال» (۴۸)

یا:

هوا چو «بیشهٔ الماس»گردد از شمشیر
زمین چو پیکر مفلوج گردد از زلزال (۴۹)

و در تصویر قلم گوید:

به «مار زرین» ماند به نوك سر پران
که جان‌جهل‌زشخصش‌همی‌کند گلشن (۶۲)

و یا:

گوبی ز زر پخته همی پوست بفکند
«ثعبان سیم پیکر پیروزه استخوان» (۶۶)

و یا:

گر ندیدی پشت«زرین سوسمار» اینك‌ببین
بر ترنج مشکبو از شکل و رنگ داستان (۷۳)

و گاه اجزای اینگونه تصاویر تا واقعیت مادی و موجود فاصلهٔ چندانی ندارند و در آن موارد تشبیهات او زیباتر است‌از قبیل:

درید لالهٔ کوهی نقاب زنگاری
چوشمع‌سوزان‌مومش سرشته بازنگار (۳۰)

بر روی هم اگر از این جنبهٔ شعر او بگذریم، تصاویر شعری او تازگی چندانی ندارد و مرزی مشخص میان تصاویر شعری او با تصاویر قدما وجود ندارد جزاینکه بر طبق رسم رایج روزگار نشانه‌های تأثیر علوم و فلسفه را در بعضی از خیالهای او می‌توان مشاهده کرد:

خداوندی‌کجا کوته نماید
به‌پیش خطی او خط‌محور (۱۹)

یا:

خاك چون اشكال اقليدس شد از شاخ گوزن
در بر هر شكل حرفی از خدنگ جان ستان (۷۵)

و تأثیر فلسفه بدینگونه:

به نورکل مانی همی که سجده برند
بطوع پیش تو ارواح خلق بی اکراه (۸۵)

و نشانه‌های اطلاع از کیمیاگری در این تصویر طبیعت:

مهرگان قارون دیگر گشت وز باد خنك
کیمیایی ساخت کروی برگ رزشد گنج‌سان
زین‌سبب‌چون‌طلق حل کرده‌ست‌باد اندرشمر
تا از او در کیمیا صنعت نماید مهرگان (۸۳)

خصوصیت دیگرتصویرهای اوکوششی است‌که در راه‌کشف‌نوعی ارتباط منطقی یا استدلال‌در صور خیال‌قدما دارد و بدینگونه باتصرفاتی که در تصاویر ایشان مـی‌کند تکـراری بودن آنها را از چشم خواننده پوشیده می‌دارد، مثلاً تصویـر «آبگیر که از وزش باد چون زره می‌شود» و از خیالهای رایج دورهٔ قبل‌است و اصل آن نیز از عرب گرفته شده، در شعر اوبدینگونه با نوعی‌تصرف واستدلال همراه می‌شود کـه:

گربه جوشن حاجت آید چاکرش را در حروب
آب را چون غیبهٔ جوشن کند باد شمال (۴۸)

و تصویر پنجهٔ چنار را که دیگران به صور مختلف تکرار کرده

بودند او بدینگونه تصرف می‌کند و ارائه می‌دهد:

هرکه بی فرمان او بکدم قلم گیرد بدست
سالها دستش بود بی‌کارچون دست چنار (۴۲)

و تصویر سیل را که در شعر منوچهری ـ به‌گونهٔ ماری که مرد هزایم خوان آنرا به حرکت‌درآورده ـ دیده‌ایم او بدینگونه با نوعی‌تعقل و استدلال همراه می‌کند که:

بسان مهرهٔ مار است شکل ژاله وزو
به شکل مار درآید به دشت سیل بهار
اگر زمارهمی مهره خاست از چه سبب
کنون زمهره همی خیزدای شگفتی مار (۳۰)

این پرسش و تداعی منطقی در پیرامون صور حسی قدما، اغلب تصاویر او را درنوعی پیچیدگی و تزاحم‌فرو می‌برد واز این رو دردیوان او با طبیعت‌زنده و متحرك‌کمتر روبرو می‌شویم همهٔ تصاویر او ازپشت پردهٔ نوعی صنعت یا منطقی اندیشی و حسابگری چهره می‌نماید واجزای تصویری او اغلب از شعر قدما گرفته شده و جز در موارد محدود، مفردات آنها تازگی ندارد اما ذوق تلفیق وقدرت تصرف او قابل‌ملاحظه است زیرا بدانگونه که امیر معزی و لامعی، بی‌هیچ تصرفی صور خیال قدما را تکرار می‌کردند او نمی‌خواهد تکرارکنندهٔ تصاویر پیشینیان باشد اما از دست یافتن به تجربه‌های حسی و تصاویری که جنبهٔ ابداعی داشته باشد نیز ناتوان است از این روی در دو جهت ترکیب و تلفیق و خلق تشبیهات خیالی تجدد شعری خود را محدود می‌کند.

استعاره‌های او مانند اغلب معاصرانش بیشتر در زمینهٔ اسماء و ترکیبات اسمی است‌وتصرف درحوزهٔ معانی فعلی‌کمترداردو به‌دشواری می‌توان تصاویری از نوع «ذوالفقار باریدن» (۴۰) در مجازهای فعلی او یافت. استعاره‌های اضافی از قبیل «خدنگ فکرت» و «دیدهٔ غرایب» (۶۲) در دیوان او به وفور دیوان مسعود و بلفرج نیست ولی در شعر او نوعی دیگر از ترکیبات استعاری به‌طور فراوان دیده می‌شود که تا حدی امتیاز شعر او به‌شمار می‌رود واینگونه ترکیبات استعاری در شعر گویندگان دوره‌های بعد مورد توجه بسیار واقع می‌شود ونظامی درخلق اینگونه استعاره‌ها افراط می‌کند و در شعر حافظ نیز نمونه‌های عالی اینگونه ترکیبات را به فراوانی می‌توان یافت، از قبیل: «یاقوت گل فروغ» و«گل‌ارغوان‌نسب» و«مرجان‌لاله‌کار» (۲۷) و «خیل صاعقه‌حمله» (۲) و «مرجان فروغ لاله» و «میناننهاد برگ» (۲۶) و «فال قضاپیوند» (۷۸) و «الماس‌آبچهره» و «شبرنگ راهوار» و «سیمرغ صبح» (۵) که‌در اغلب آنها پیوند تصویری و جنبهٔ مشابهت کاملاً رعایت شده و از مقولهٔ ترکیبات اضافی معاصران‌او نیست، اگر چه از این‌دست‌استعاره‌ها نیز دردیوان اوکم‌نیست مانند: خدنگ‌فکرت او دیدهٔ غرایب را / کند به نیزه و پیکان چو چشم پرویزن (۶۱) و بر روی هم استعاره‌های او، مانند اغلب‌معاصرانش استعاره‌هایی است برخاسته از تشبیهات رایج در شعر دورهٔ قبل که به‌صورت فشرده‌تری درآمده است از قبیل:

مرا ز «سنبل» او«نال» گشت«سروسهی»
مرا ز «لالهٔ» او «شنبلید» شد «سوسن» (۶۱)

جنبهٔ انتزاعی‌تصویرهای او قوی‌است‌وخنجر را در مغز چون‌جهل اندر سر نادان می‌بیند و ناوك را در دل چون دانش‌دردل‌دانا (۲) وستاك

گلبنها درباماداد غرقه‌درگهراست مانندخاطرمداح‌میر(۱۴) واسب بمانند ضمیرعاقلان در خردگذر دارد وچون دعای مستجاب در قضامدار (۲۴)و زیور ملك از تدبیر ممدوح او چون مروت در طبع و عقل در هنر وسماع در مغز است (۲۵) و ابر چون وهم مرد شعبده‌گر است که هرلحظه‌رنگی می‌نماید (۴۶) و مضیقهای راه به تاریکی دل دجال است (۵۰) و اسبش راه دان همچون یقین است و دور رو همچون‌گمان (۷۶) و البته این خصوصیت در شعر اغلب گویندگان نیمهٔ دوم قرن پنجم دیده می‌شود.

در اغراقهای اونوعی زمینهٔتشبیهی واستعاری وجود داردیا بهتر است بگوییم دراغلب تشبیهات اوعامل اغراق دارای اهمیت بسیاراست و بر خلاف تصویرهای گویندگان دورهٔ اول و حتی بعضی تصویرهای گویندگان نیمهٔ اول قرن پنجم که می‌کوشیدند هر چیز را در برابرهمان مشابه دقیق و طبیعی و حسی که دارد قرار دهند، او می‌کوشد هر چیزرا از آنچه هست، حتی در تشبیه، وسیع‌تر و نیرومندتر و پر رنگ‌تر کند و این تصویرهای شراب در شعر او نمونهٔ تصویرهای اغراق‌آمیز اوست که نمایندهٔ اکثریت اوصاف در شعر گویندگان اواخر قرن پنجم است:

آن می‌که‌گرز دور بداری، ز عکس آن
شنگرف سوده گردد مغز اندراستخوان
گر بگذرد پری به شب‌اندر شعاع او
از چشم آدمی نتواند شدن نهان
رنگین می‌یی که برکفن مرده گر چکد
در تن رگ فسرده شودشاخ ارغوان
آن می‌که برسپهر اگر پرتو افکند
شاید که آفتاب شود یکسر آسمان (۶۶)

و برای‌اینکه تأثیر اغراق را در دگرگون کردن تشبیهات این‌شعر حس‌کنیم می‌توانیم آنرا با تصاویر مشابه آن در دیوان رودکی قیاس کنیم‌آنجا که می‌گوید:

آن عقیقین می‌یی که هرکه بدید
از عقیق گداخته نشناخت
هر دو یك گوهرند لیك به طبع
این بیفسرد و آن دگر بگداخت
نا بسوده دو دست رنگین کرد
نا چشیده به تارك اندر تاخت[1]

که هیچکدام ازاجزای تصویر رودکی با واقعیت مخالف نیست، بلکه عین واقع است که در آئینهٔ خیال لطافت و تأثیر بیشتری یافته و پیوندی خاص به‌خود گرفته است، اما اجزای تصاویر ازرقی همگی دور از واقعیت است، حتی به کمك تخیل هم نمی‌توان آنها را به طبیعت و واقعیت نزدیك کرد و نقص اغراقهای او را بیشتر در اغراقهای مدحی او می‌توان احساس کردکه‌اوج افراط وتفریط است و اغلب جنبهٔ‌ادعایی دارد یعنی رعایت جنبهٔ استعاری و تصویری به‌هیچ شکلی در آنها نشده است.

بر روی هم نوعی صنعت و دوری از طبیعت و واقعیت، تصاویر شعری او را برای مردم آن روزگار ـ که شیفتهٔ تصنع بوده‌اند ـ وبرای مخاطبان اصلی شعر که جمعی از طبقهٔ اشراف بوده‌اند، تازگی داده ولی راه و رسم او به تدریج فراموش‌شده ودنبالش را کسی ادامه نداده‌است و این راه از همان آغاز خود به بن‌بست رسیده بود.

---

۱) دیوان رودکی، ۲۲.

با اینهمه در بعضی تصویرهای او نوعی تازگی بیان دیده‌می‌شود که نشانهٔ قدرت تخیل اوست، از قبیل این تعبیر دربارهٔ فاصلهٔ زمانی با واحد سنجش فاصلهٔ مکانی، که در باب زمستان گفته است: سرد است و مسافتی است تا فصل‌بهار(۱۰۱) وتصرفی است زیبا.یا این مصراع‌که تصویری از پائیز داده است: جامهٔ باغ سوخت بی‌آتش (۴۵).

ذیل

مؤلف بهنگام نوشتن فصول این کتاب، بیشتر مخاطبان اهل فن و اصطلاح‌را درنظر داشت وبهمین دلیل از آوردن‌عبارات یاشواهدی از کتب بلاغت سنتی مسلمانان، که بیشتر اگر چه تألیف ایرانیان است اما بعزبان عربی نوشته شده است، امتناع نکرد و تصورش بر این بود که خوانندگان خود با آن شعرها و عبارات آشنایی دارند، اما پس از نشر چاپ اول، متوجه شد که بعضی ویژگیهای این کتاب، سبب شده است که عدهٔ بسیاری از دوستداران ادبیات و شعر فارسی، در آن به دیدهٔ عنایت بنگرند و هم در میان جمع این علاقمندان هستند کسانی که دربعضی ازاین شعرها ویا عبارات نیاز به توضیح یا ترجمه دارند تا همهٔ مطالب کتاب را، آنچنانکه خواستار آنند، به‌نیکی دریابند و ناچار نشوند ازبعضی فقرات یا مباحث، بهنگام مطالعهٔ کتاب، صرف‌نظر کنند. بهمین‌دلیل دراین چاپ کوشید تا به‌توضیح ویا ترجمهٔ این شعرها و عبارات بپردازد. اشکال عمده‌ای که بر سر راه بود این بود که مرز انتخاب آن شعرها یا عبارات کجاست، هر کس نظری داشت وسرانجام برای رعایت احتیاط، بر آن شد که تمام عبارات و شعرها را ــ به‌گونه‌ای که قابل فهم کسانی که بعزبان عربی آشنایی کافی ندارند، باشد ــ ترجمه

کند و بهمین دلیل از ساده‌ترین عبارات گرفته تا همهٔ شعرها و فقرات، ترجمه شد به‌امید آنکه استفاده از این کتاب برای عموم، بویژه‌جوانان و دانشجویان علاقمند، آسان‌تر شود. در چاپ قبل گفته بودم و در این چاپ هم اشارت می‌کنم که قصد من تألیف کتابی در علم بلاغت نبوده است بلکه قصدم نشان‌دادن سیرتاریخی بلاغت درقلمرو فرهنگ‌اسلامی (ایران و عرب) بوده، از این روی شواهد را از همان شعرهایی که علمای بلاغت خود نقل کرده‌اند، آورده‌ام تا بطور دقیق دگرگونی عقاید ایشان را، درطول تاریخ، نشان‌داده باشم ونیز اگر انتقادی‌دارم، بطور دقیق بر اساس شواهد خودشان یادآوری کنم و اینك مجموعهٔ عبارات وشعرهایی که برای بعضی از خوانندگان توضیح و ترجمه‌اش ضروری بنظر می‌رسد:

صفحه / سطر

۷ / ۱۸ البلاغة: بلاغت، زیبایی استعاره است.

۸ / ۵ المعانی: معانی در کوچه و بازار افکنده است.

۱۱ / ۱۴ وَاَریٰ: می‌بینم خیال [تصویر، صورت ذهنی] ترا که پیوسته با خواب من‌همراه است/رویاروی من، می‌بینمش‌و می‌بینم/ وصالی رابه‌نزدیك من می‌آوردکه شبیه است به‌هجرانی‌که پیوسته بر من آشکار می‌کند.

۱۲ / ۳ واللهِ ما: سوگند بخداوندکه هرگز خورشیدی بر ندمید و فرو نرفت، مگر آنکه تو آرزوی دل و جان من‌بودی /یك نفس شاد واندوهگین بر نزدم مگر آنکه یاد تو آمیخته با نفسهای من‌بود / با هیچ گروهی‌به‌سخن گفتن ننشستم مگر آنکه درمیان‌همنشینان، تو موضوع سخنم بودی / هرگز به‌نوشیدن آب از قدحی نکوشیدم مگر آنکه خیالی [تصویری] از تو را در میان جام دیدم.

۱۶ / ۱۶ اِنّماالشعرُ: همانا شعر، صناعتی است از نوع نسّاجی وگونه‌ای است از تصویر.

۲۹ / ۷ اِنَّ‌الشعرَ: شعر، کلامی است مخیّل،تألیف شده ازسخنانی‌موزون،

متساوی ـ و در نزدِ عرب ـ مقفّی و...منطقی‌را به‌هیچ‌کدام ازآن‌اوصاف نظر نیست جز صفت مخیّل بودن... و همانا نظر منطقی به‌شعر از دیدگاهِ مخیل بودن است.

۳۰ / ۱۶ **وَالاقَاوِیلُ**: واقاویل‌شعری اقاویلی است مخیل و انواع تخییل و تشبیه سه‌گونه است.

۳۳ / ۳ **والمُخَیَّلُ**: مخیّل‌کلامی است‌که نفس بدان اقرار کند و [درنتیجهٔ آن] بی‌هیچ تأمل و اندیشه و اختیاری منبسط شود و برروی هم تأثیری نفسانی ـ بی‌هیچ اندیشه ـ به‌وی دست دهد خواه آن سخن قابل تصدیق [عقلانی]باشد وخواه نباشد.چراکه مخیّل بودن یا مخیل نبودن‌کلام،امری است و قابل تصدیق بودن آن امری دیگر. زیرا در بسیاری مواردگفتاری مورد تصدیق قرار می‌گیرد بی‌آنکه انفعالی از آن حاصل شود وهمان سخن اگر بار دیگر و به‌شیوه‌ای دیگرگفته شود نفس در برابر آن متأثر می‌شود و این [تاثر و انفعال] بخاطر اطاعت از تخییل است‌و نه تصدیق. چراکه‌در بسیاری موارد انفعال هست ولی تصدیق حاصل نمی‌شود وچه بساکه چیزی دروغین بودنش مسلم است اما مخیل است.

۳۵ / ۱ **وَالتخییلُ**: وتخییل نوعی‌اقرار است‌و تصدیق‌نیز نوعی‌اقرار است، اما [تفاوت آنجاست‌که] تخییل اقرار به شگفتی والتذاذ به‌نفسِ گفتار است ولی تصدیق اقرار به‌پذیرفتن آن‌است‌که شیء‌همان‌گونه است‌که درسخن‌بیان شده است.

۳۶ / ۸ **هُوَتَصویرٌ**: [تخییل] تصویرحقیقت شیء است به‌گونه‌ای‌که توهّم شودکه آن شیء دارای صورتی است قابل مشاهده وازچیزهایی است‌که به دیدار درمی‌آید.

۳۶ / ۱۵ **کانوا**: شاعران‌یونانی‌کار تصویرگران را می‌کرده‌اند.همانگونه که تصویرگران فرشته را درصورتی زیبا و دیو را درصورتی زشت تصویر می‌کنند،همچنین است حال‌کسانی‌که می‌کوشند حالات را تصویرکنند همانند پیروان‌مانی درموردِ حالت خشم وحالت‌مهربانی‌که آنان‌خشم‌را درصورتی زشت ومهربانی را درصورتی زیبا تصویر می‌کنند.

۳۷ / ۲ **وَالتخییلُ**:«تخییل»مصدری است‌ازباب «تخیّلت‌الامر» که‌درموردی به‌کار می‌رودکه چیزی را برخلاف آنچه هست‌گمان‌کرده باشی.

۳۹ / ۷ **لوانزلنا**: مراجعه شود به ۲/۵۳۷

۳۹ / ۴ (از پایین)صَفواءُ: شرابی زردکه‌اندوه را در ساحتِ اوراه‌نیست/ اگر بر سنگ بریزیش سنگ احساس شادمانی می‌کند.
۵۱ / ۱ اُنظُرْاِلَیهِ: بنگر بدان هلال که چون زورقی ز سیم / سنگین ز بار عنبر سارا همی شود.
۵۱ / ۴ کَاَنَّ آذَرْیُونَها: گل همیشه بهار آن باغ، در لحظه‌ای که‌خورشید درآن می‌نگرد، همچون عطردانهایی‌است زرین که درآن بازمانده‌ای ازغالیه [مشك] باشد.
۵۱ / ۱۲ وَ قَدْنَثَرَتْ: رجوع شود به‌ترجمهٔ‌تمام‌قطعه در توضیحات مربوط به ۱۳/۳۰۱.
۵۲ / ۴ قَدْیُفْتَحُ: گاه باشد که انسان از بهر بازارگانی خویش دکانی می‌گشاید / و من از بهر تو، به‌کالای دین خود، دکانی‌گشوده‌ام.
۵۶ / ۸ (از پایین) وَ جْهُكَ: رخسارهٔ تو همانند خورشید است.
۵۸ / ۶ (از پایین) اَلالکلّ: از بهر هر زیبا چهره‌ای، همانندی است و آن را که من دوستدارم جز او همانندی نیست.
۶۱ / ۲ اِذْنَتَقْنا: وآن هنگام که‌کوه را از فراز سر ایشان،بمانند پاره‌ابری، برداشتیم. (قرآن: ۷ / ۱۷۱)
۶۱ / ۶ وَجَنَّةٍ:و بهشتی که پهنای آن همهٔ آسمانها و زمین است (قرآن: ۳ / ۱۳۳)
۶۱ / ۱۰ وَلَهُ‌الجَوارِ: و اوراست‌در دریا کشتیهای‌بزرگ‌همانندکوه(قرآن: ۵۵ / ۲۴)
۶۱ / ۴ (از پایین) وَندمانِ: وچه مایه حریفان باده خواری‌که با ایشان باده‌گساری کردم درحالی‌که شب پردهٔ خویش را فراپرده بود / آن باده، اندك‌اندك، به‌صفا گرایید همچون معنایی که در خاطری لطیف رقّت یابد.
۶۳ / ۴ اَماتَریٰ: آیا نمی‌بینی در لب و دندان او، دست ابر را که [چه‌گونه] برق و تگرگ را به‌سرقت برده است؟
۶۳ / ۷ (از پایین) اِنَّ بیتاً: همانا آن سرای که تو در آن نشیمن داری، بی‌نیاز از چراغ است.
۶۷ / ۶ اَصحابی: یاران من همچون ستارگان‌اند از هرکدامشان که‌پیروی کنید رهیافته‌اید.
۶۷ / ۸ یاشَبیهَ: ای همانند شب‌چهارده / در زیبایی و روشنایی و بخشش/

وای همانند شاخهٔ درخت / در نرمش و راستی و اعتدال / تو همانند گل سرخی / در رنگ و بوی خوش و عرق چهره.

۶۸ / ۱۲ مَثَلُ‌الذینَ: داستان آنان‌که بار تورات را بر دوش خویش‌دارند، و آن را نمی‌پذیرند، همچون داستان‌خری است‌که برپشت خویش بار کتاب‌ها برد (قرآن: ۵/۶۲).

۶۹ / ۳ هُوَیَصْفُو: او زلال می‌شود و کدر می‌شود.

۷۱ / ۲ فی‌طَلْعَةٍ: درچهرهٔ ماه شب چهارده اندکی از زیبایی اوست / ودر شاخهٔ درخت بهره‌ای از خرامیدن او.

۷۲ / ۹ رَقَّ‌الزجاجُ: رجوع شود به ۲/۳۵۱.

۷۳ / ۱۴ اَنانارُ: من آتشم درنظرگاه حسودان / وآبِ جاریم با یاران.

۷۳ / ۴ (از پایین) لَهُ‌مَنْظَرٌ: او را دیداری‌است در چشم، سپید سپید. /اما در دل سیاه است و سیاه.

۷۴ / ۲دانٍ‌الیٰ: نزدیك و در دسترس جویندگان محبت، اما دور از هر مشابه وهمانندی / همچون ماه شب‌چهارده‌که بالا و بلند است اما پرتوش‌به شبروان نزدیك.

۷۴ / ۳ (از پایین) وَکَأَنَّ اَجْرامَ: گویی جرمهای ستارگان درخشنده مرواریدهایی است‌که بر بساطی‌کبود افشانده باشند.

۷۵ / ۲ کانّها فِضَّةٌ: گویی نقره‌ای است در برخورد با طلا.

۷۸ / ۱۰ تَرَکْتُ: رکاب را از بهر خداوندانش رها کردم / وجان خویش را بر «ابن‌الصعق» واداشتم /دستهای خویش را از بهر او بگونهٔ حمایلی درآوردم / حال آنکه بعضی‌سواران دست درگردن نمی‌شوند.

۷۸ / ۳ (از پایین)وَماذَرَفَتْ: و نگریستی‌مگر از بهر آنکه‌فروبری‌دوتیرت را در دلم با تمام «اعشار» آن [توضیح اینکه بازی قمار در عصر جاهلی با تیرها (= جزور) بوده و شامل ده تیر: دو معلی و رقیب درحقیقت مجموع هر ده تیر بوده (معلی ۷ جزء و رقیب۳ جزء) و هر که این دو تیر رامی‌برده درحقیقت تمام اجزا را برده بوده است.]

۸۱ / ۹ اِصْبِرعلیٰ: برآزار حسودان صبرکن‌که شکیبایی تو قاتل ایشان خواهد بود / چراکه آتش اگرچیزی نیابد که بخورد، خود را خواهدخورد.

۸/۸۲ اِنَّکَ تُقَدِّمُ: همانا کـه توگامی پس وگامی پیش می‌نهی. چون این نامهٔ من به‌تو رسید، به‌هرکدام‌که خواهی بپرداز، والسلام.

صفحه / سطر

۸۳ / ۳ اَیُحِبُّ: آیا دوست دارد کسی از شما که گوشت برادر مرده‌اش را بخورد؟ (قرآن: ۱۲/۴۹).

۹۰ / ۱۵ اللفظُ: اگر لفظ درموردی که از برای آن‌مورد وضع‌شده است، همانگونه که هست، به‌کار رفته باشد حقیقت است و در غیر آن مورد ـ از رهگذر علاقه و مناسبتی اگر به‌کار رود ـ مجاز است وحقیقت منسوب است به‌واضعِ لغت.

۹۱ / ۱ ماأفادَ: حقیقت آنست که معنایی را برساند که مورد اصطلاح و قرارداد است درهمان موردی که تخاطب بر آن قرار گرفته است.

۹۱ / ۳ الحقیقةُ فی‌المُفرَدِ: حقیقت درمورد کلمهٔ مفرد (نه در ترکیب و جمله) هر کلمه‌ای است که مرادِ ازآن همان‌چیزی‌باشد که در قراردادِ واضعِ آن مورد نظر بوده است و اگر بخواهی می‌توانی بگویی در یك قرارداد و مواضعه، بگونه‌ای که استناد به‌غیر آن داده نشود.

۹۷ / ۶ الحقیقةُ: حقیقت آن لفظی است که دلالت کند بر موردِ وضعِ اصلی خویش.

۹۷ / ۸ هی‌الکلمةُ: کلمه‌ای است که درموردی ـ که‌از برای آن وضع‌شده است ـ استعمال شده باشد.

۹۷ / ۹ الکلامُ‌الموضوعُ: سخنی که نهاده شده است درجایی که نه استعاره است و نه تمثیل ونه تقدیمی درآن وجود دارد ونه‌تأخیری.

۹۷ / ۱۳ بَل‌هُو: بلکه‌مجاز، به‌تعریف‌شدن نزدیکتر است ازحقیقت[یعنی تعریف مجاز از تعریف حقیقت آسان‌تر است].

۱۰۰ / ۷ اَنبَتَ‌الربیعُ... وَشَفیٰ...: «بهار گیاه را رویانید»و «پزشك بیمار را شفا بخشید.»

۱۰۱ / ۱ اَنبَتَ‌اللهُ: خداوند گیاه را رویانید.

۱۰۱ / ۱۳ عِیشَةٍ‌راضِیَةٍ: زندگانی‌یی که‌آن زندگانی‌راضی است.[= رضایت بخش است].

۱۰۱ / ۱۳ سِرٌّ‌کاتِمٌ: رازی پوشاننده [= پوشیده].

۱۰۱ / ۲۱ نهارُهُ صائِمٌ: روزِ او، روزه‌دار است. [او در روز...]

۱۰۱/۲۲ لَیلُهُ قائِمٌ: شبِ او، پای ایستاده است و نماز گزار است[او درشب...]

۱۰۱ / ۲۴ یَوماً یَجعَلُ: روزی که کودکان را پیر می‌کند.

صفحه / سطر

۱۰۲ / ۳ **جَرىٰ النَّهْرُ**: رودخانه جاری شد و ناودان جاری شد.
۱۰۲ / ۵ **بَنى الامیرُ**: امیر شهر را بنا کرد.
۱۰۲ / ۵ (از پایین) **یاهامان**: ای هامان! از برای من قصری بنا کن (قرآن: ۳۶/۴۰).
۱۰۵ / ۵ **یَجْعَلُونَ**: انگشت‌های[= سرانگشت‌های]خویش‌را در گوشهای خود می گذارند.
۱۰۵ / ۷ **رَعَیْنَا الغَیْثَ**: باران را چرانیدیم[گیاه روییده از باران را].
۱۰۵ / ۹ **اَمْطَرَتْ**: آسمان گیاه بارید [بارانی که مایهٔ روییدن گیاه است].
۱۰۵ / ۱۲ **وَآتُوا**: و اموال یتیمان را بدیشان باز دهید (قرآن: ۲/۴).
۱۰۵ / ۱۵ **اِنّی اَرانی**: درخواب دیدم که شراب می‌فشارم [یعنی انگور] (قرآن: ۳۶/۱۲).
۱۰۵ / ۱۸ **جَرىٰ المیزابُ**: ناودان جاری شد [= آب در ناودان جاری شد].
۱۰۵ / ۲۰ **قُلْ لِلجبانِ**: به این مردِ ترسو ـ آنگاه که زینش (= اسبش) را پس می کشد ـ بگوی که آیا تو از دام مرگ نجات خواهی یافت؟
۱۰۶ / ۱ **اِنّی اَتَتْنی**: زبانی [= خبری] به‌من رسیده است که آن را با کسی درمیان نمی‌نهم.
۱۰۶ / ۴ **خَلَتِ الراویةَ**: ظرف آب تهی شد [راویه در اصل شتری است که ظرف آب را حمل می کند].
۱۰۸ / ۱۰ **والحُبُّ ظَهْرٌ**: و محبت همچون پشتی است که تو بر آن نشسته‌ای وهرگاه عنانش را باز کنی، خود، باز کشیده می‌شود.
۱۱۴ / ۴(از پایین) **واذا العنایةُ**: و آنگاه که دیدگان عنایت در تو بنگرد.
۱۱۵ / ۷ (از پایین) **یَنْقُضُونَ**: می‌شکنند پیمان خدای را (قرآن: ۲۷/۲).
۱۱۵ / ۵ (از پایین) **لَدیٰ اَسدٍ**: نزد شیری با اسلحه‌ای شکوهمند / با یالها ـ که ناخنانش هنوز گرفته نشده است.
۱۱۷ / ۹ (از پایین) **وَاشْتَعَلَ**: و پیری در سرم شعله برافروخت (قرآن: ۲/۱۹).
۱۱۷ / ۸ (از پایین) **مَنْ بَعَثَنا**: که ما را از خوابگاه مرگمان برانگیخت؟ (قرآن: ۵۲/۳۶).
۱۱۷ / ۶ (از پایین) **بَلْ نَقْذِفُ**: بلکه ما همیشه حق را بر باطل می‌افکنیم

[چیره می‌کنیم] تا باطل را بشکند[نابودکند] (قرآن: ۱۷/۲۱).
۱۱۷ / ۳ (از پایین) لَمّاطَغیٰ: چون آب طغیان کرد (قرآن: ۱۱/۶۹)
۱۲۰ / ۱ وَذاتُ هدمٍ: وچه مایه زنِ جامه فرسوده‌که برهنه است رگهای دستش / آب می‌نوشاند به«کَره»ای کـه غذایش بد شده است [شاهد بر سر استعمال کره» (تولب) است در مورد فرزند آدمی].
۱۳۲ / ۵ (از پایین) اَحْسَنُ‌الشِّعْرِ: زیباترین شعرها دروغ‌ترین شعرهاست.
۱۳۳ / ۸ (از پایین) الشِّعْرُ اَکْذَبُهُ: شعر، هرچه دروغ‌تر خوشتر.
۱۳۷ / ۱۱ اِنَّ‌الذی: آنچه مراد از غلو است، همانا مبالغه و تمثیل‌است نه بیانِ حقیقت شیء.
۱۴۱ / ۸ (از پایین) کُلُّ‌مَنْ: هرکه برین زمین است نابود شدنی است (قرآن: ۲۶/۵۵).
۱۴۲ / ۱۰ (از پایین) طَویلُ‌النِّجادِ: صاحب بندِ شمشیر بلند [کنـایه از باندی قامت].
۱۴۴ / ۸ فلانٌ نَقِیُّ‌الثَّوبِ: فلان پاکیزه جامه است.
۱۴۵ / ۵ وَشَکَکْتُ: وبا نیزه‌ای سنگین، جامه‌هایش را [نفس او را]دریدم که مرد بزرگوار بر نیزه حرام نیست.
۱۴۵ / ۱۳ تَقُولُ: آن زن ـ که از سرای‌اومحمل من به‌شتاب می‌رود ـ می‌گوید: دشوار است بر ما که می‌بینیم تو در طریق رفتن هستی.
۱۴۶ / ۱۲ المُسْلِمُ: مسلمان‌کسی است‌که مسلمانان از دست و زبـان او آسوده باشند.
۱۴۶ / ۱۵ وَمایَکُ: عیبی‌که در من هست این است‌کـه من / سگم ترسو است و بچه شترم لاغر و نزار.
۱۴۷ / ۱ اَوَمارَأَیتَ: آیـا ندیده‌ای‌کـه مجد و بزرگواری / در خـاندان «طلحه» بارخویش افکند و دیگر بجایی نمی‌رود.
۱۴۷ / ۹ اِنَّ‌هذا: این برادرِ من است و او را نود و نه میش است ومرا یك میش (قرآن: ۲۳/۳۸).
۱۵۲ / ۸ وَغَداتُ‌ریحٍ: وچه مایه بامدادان که باد شمال [سردترین بادها] در آن می‌وزید و شمال زمام آن باد به کف داشت و من سرمـا را از مردم دفع کردم.

صفحه / سطر

۱۵۳ / ۵ **وَاذالمَنِيَّةُ** :وآنگاه‌که مرگ ناخنهای خویش‌را فروبرد، خواهی دیدکه هرگونه‌تعویذو بازوبندی، بی‌سود است .

۱۵۴ / ۷ **اَوْياتِيهُمْ** : یـا ایشان را در رسد عذاب روزی سترون (قرآن : ۵۵/۲۲)

۱۵۴ / ۸ (از پایین) **فالفَيْثُ** : پس باران بخیل‌تر «کسی» است که آبیاری کرده [«کسی» بجای «چیزی»]

۱۸۴ / ۸ **هَلْ غادَرَ** : آیاشا عران پیشین،هیچ راهی برای دنبال‌کردن، بر جای نهاده‌اند ؟

۱۹۱ / ۹ **لاغالِبَ** : جز «الله» پیروزمندی نیست .

۱۹۴ / ۹ (از پایین) **اِنَّ مِنَ البيانِ** :همانا که گونه‌ای از بیان، سحر است و افسون.

۲۰۷ / ۹ (از پایین) **وَ تُذْكَرُ لمناسبةٍ**: و یادکرد او بمناسبت اندوه بسیاری است که از مرگ برادرش داشته است.

۲۲۲ / ۱۱ (از پایین)**الفَضْلُ حَصَّلَهُ**: فضل را بحـاصل کرده است علاء ـ الدوله/ ومجد را پایه‌ای استوار بخشیده است علاءالدوله .

۲۲۲ / ۷ (از پایین) **حَتّامَ تُنكِرُ قَدْري**: تـا بکـی انکار قدرم می‌کنی «ای روزگار»/ و از سرکین سینه‌ام آتش زنی «ای روزگار».

۲۲۴ / **كانَّ مشْيَتها** : خرامیدنش از سرای همسایه ، همچون خرامیدن پاره ابر است، نه درنگ و نه شتاب.

۲۴۷ / ۳ **سَرَتْ لِعَينَكَ** : درچشم توآمد «سلمی» در نزدیکی سرای او/ و توشب را بروزآوردی ـ ازپس رفتن او ـ درحالت انتظار.

۲۴۷ / ۶ **يادارَسَلْمَى** : ای سرای «سلمی» در میان خانه‌های کژ و فرو ـ ریخته ! که هر باد تندگذری براو وزیده است .

۲۴۸ / ۳ **اَلايا غُرابَ** : ای «غراب بین» چیست تراکـه هر گاه آواز هجر برمی‌داری، برگرد من می‌گردی/ آیا ازهجران«عفراء» مرا خبرمی‌دهی؟ گم و نیـست بادی که چه پرندهٔ شومی هستی .

۲۷۱ / ۱ **هِجانٌ عَلَيها**: سپید پوستی‌که در سپیدیش سرخی‌یی هست/ که در چشم شادی می‌آورد ـ وزیبائی وحسن خود سرخ‌است .

۲۹۲ / ۲ **وَ ياقُوتَةٍ** : و یاقوتـی زرد برسر مرواریدی/ ترکیب شده بر سر پایه‌ای از زبرجد/ گویی بازمانده های باران برگرداو/ بازمانده‌های اشکی

است برگونه‌ای سرخگون .

۳۰۱ / ۱۳ (ازپایین) وَ قَدْنَثَرَتْ : دست‌های‌باد جنوبی،درهوا، مطرفهایی گسترد / به رنگ خاکستری و حواشی آن را برزمین / رنگین کمان به‌گونهٔ طراز این مطرف : زرد / برروی سرخ، درمیان سبز، در زیرسپید / همچون دامنهای دختری که درچند پیراهن رنگی‌جلوه‌گرشده باشد / درحالی‌که‌دامن هر پیراهنی ازآن دیگری کوتاهتراست .

۳۰۹ / ۳ قَدْاَکْثَرَالناسُ : مردمان در وصف‌ها سخن بسیار آورده‌اند / و دربارهٔ چشمهای درشت وسیاه، همگان سخن گفته‌اند / چشمان این بردهٔ من- همچون وعده‌های او - تنگ است وراه میل سرمه ندارد.

۳۲۸ / ۶ (از پایین) وَنَرجِس : گل نرگسی که پلک‌های خویش را تکان می‌دهد / همچون چشمی که خوابْ‌آلوده باشد / گویی این گل از زردی بیمار است / ودرماتم هجرلباس سپید پوشیده‌است .

۳۳۱ / ۳ (از پایین) عَلِّلانی : به‌آوای نای و عودم، پیاپی، شراب دهید/ وخون «دخترانگور»م بنوشانید .

۳۳۱ / ۲ (از پایین) صِفَةُالطُلُول : توصیف اطلال ودمن شیوهٔ بلاغت پیشینیان‌است / پس تو ای شاعر توصیف خویش را وقف «دختر تاك»کن .

۳۳۱ / ۲ (از پایین) بناتُ‌الکُرُوم: «دختران تاك» مایهٔ تسلی غمهایند / اندهان را آرامش می‌دهند و تهیدستی را نابود می‌کنند .

۳۳۳ / ۹ (از پایین) بَنَفْسَجٌ: بنفشه‌ای که گلهایش جمع آمده / و ازآمیزش سرمه و اشك در روز هجران حکایت می‌کند / گویی آن گل، در لحظه‌ای که برشاخه‌هاست/ نخستین شعله‌هاست در پیرامون گوگرد .

۳۳۴ / ۱ ولازَوَرْدیةٍ : گلی لاجوردی که درمیان گلهای باغ / به‌کبودی خویش بر یاقوت‌های سرخ می‌نازد / بر آن قامت های نزار، چنان است که گویی نخستین شعله‌هاست در پیرامون گوگرد .

۳۳۴ / ۱۰ کَمَاالبَنَفْسَجُ : همچنان‌که بنفشه، گونه‌ای است / که شکستگی برآن دندان نشرده است .

۳۳۵ / ۷ وَلاحَ وَرْدُ : وگل باقلا، آشکاراشد، در حالی که می‌نگریست/ از میان پلک‌های چشمانی سیاه .

۳۳۵ / ۱۰ وَکَانَّ‌وَرْدَ : گویی گل باقلا در همهایی است / که میان آن را

به عنبر آغشته‌اند / و از فراز شاخه‌های خود چنان می‌نماید / که گویی با چشمانی سیاه می‌نگرد.

۳۳۵ / ۶ (از پایین) **کَأَنَّ‌نورَ**: گل باقلا، بهنگامی که آشکار شد در برابر بینندگان / همچون چشمانی بود که در آن سیاهی غالب باشد.

۳۳۶ / ۵ **عُیُونٌ بلاأَوْجُهٍ**: چشمهایی بی‌چهره / با حدقه‌هایی از طلا.

۳۳۶ / ۷ (از پایین) **فَناوَلَنیها**: آن جام را به‌من پیمود در لحظه‌ای که ثریا / همچون دستهٔ نرگسی بود که ساقی حریفان را بدان هدیه آورده باشد.

۳۳۷ /۹ **وآسٍ کاسْمِهِ**: شاخهٔ موردی [آسی: آسی در عربی بوتهٔ مورد و نیز بمعنی شفابخش] که همچون نام خویش شفابخش رنگ پریدگیهاست / و جامه‌های روزگار نو بدان بر خویش می‌بالد / فروگسترده شده است و رها / همچون حلقه‌های زلفی که در آن چین و شکن باشد و بوی خوش.

۳۳۸ / ۲ **نشوانُ**: مستی که کژ و راست شدنش / شاخهٔ نورسته‌ای را در کف باد، بیاد می‌آورد.

۳۳۸ / ۵ **یَمیلُ‌النسیمُ**: نسیم شاخه‌های آن‌درخت را بحرکت درمی‌آورد/ بعضی از آنها مستند و بعضی هشیار.

۳۳۹ / ۳ **وکَأَنَّ دِرْعاً**: آب برکه، هنگامی که صبا بر آن بگذرد / گویی زرهی است سیمین که‌تهی باشد.

۳۳۹ / ۶ **إذا عَلَتْها**: چون باد بر آن‌آبگیر بگذرد،راه‌راه می‌شود / همچون جوشنی که حواشی آن‌را زدوده باشند.

۳۳۹ / ۹ **وإذالریاحُ**: وچون باد بر آن برکه جاری شود / بهنگام رفتن و بازگشتن، بر بعضی صفحات آن حلقه‌های زره می‌پراکند.

۳۳۹ / ۶ (از پایین) **کَأَنَّ غُصُونَهُنَّ**: گویی شاخه‌های آن، همچون سطح آبگیری است / که وزش بادهاش به جنبش درآورده باشد.

۳۴۰ / ۷ **وکَأَنَّ‌الهلالَ**: گویی هلال بمانند نیمه دستاورنجنی‌است / وثریا دستی است که بدان اشارت می‌کند.

۳۴۰ / ۱۰ **وَانجلیٰ‌الغَیْمُ**: ابر به یکسوی رفت‌از رخسارهٔ هلالی که‌آشکار شد / مانند نیمهٔ دستاورنجنی در دست افق.

۳۴۱ / ۱ **وَلاحَ‌لَنا**: هلال آشکار شد همانند نیمه‌طوقی / بر روی جامهٔ‌زنی کبود پوش.

۳۴۱ / ۷ **انْظُرْالیٰ**: بنگر به‌زیبایی آن‌هلال که آشکارا شد / و با روشنایی

خویش تیرگی را می‌شکافد / همچون داسی است که از سیم ریخته باشند / و از بوستان شب نرگس می‌درود.

۳۴۱ / ۶ (از پایین) **اُنْظُرْ اِلَیْهِ**: ← ۱/۵۱

۳۴۲ / ۶ **اَوَماتَرىٰ**: زیبایی هلال را که آشکارا شده است، نمی‌بینی / همچون ابرویی است سپید شده.

۳۴۲ / ۹ **هٰالِلْهِلالِ**: هلال را چه‌افتاده است آن‌گونه‌لاغر و نزار در افق / مانند نونی زرین که به آب زر نوشته باشند.

۳۴۳ / ۱۳ (از پایین) **وَقَدْ نَشَرَتْ**: ← ۳۰۱ / ۱۳

۳۴۴ / ۵ **فَعِقْدُالثُّرَیّا**: گردنبند پروین در رشتهٔ دندانهای اوست / و کمربند جوزا در کمرگاه او جریان دارد.

۳۴۴ / ۱۱ **وَکَأَنَّ الْهَجَرَ**: کهکشان گویی جویبار آبی است / که گل‌بابونه بر کنارش شکفته است.

۳۴۵ / ۹ **عَلافَالْبَرْقُ**: برآمد درحالی که برق لبخند می‌زند / ورعدشیون می‌کند.

۳۴۶ / ۱ **کَأَنَّها وَالْبَرْقُ**: گویی در آن‌لحظه‌که‌برق تبسم می‌کند / لشکری است با علمهای زرین.

۳۴۶ / ۷ **کَأَنَّ ظَلامَ**: تیرگی شب، در آن‌هنگام که سپیده لبخند می‌زند / و آشکار می‌شود گویی شخص سیاه پوستی است که تبسم می‌کند.

۳۴۷ / ۲ **قامَتْ رَواعِدُها**: در آن جنگ رعدهای [بهاری] به طبل زدن برخاستند / و برقها به نیزه فکندن.

۳۴۷ / ۶ (از پایین) **وَانْظُرْ اِلَی اللَّیْلِ**: بنگر که شب را چه‌گونه می‌شکافد / رایت صبح که کرانه‌اش سپید است / بگونهٔ راهبی است که از عشق سرخوش شده / و پیراهن خویش را از سرِ شادی دریده است.

۳۴۹ / ۱ **وَحانَ رُکُوعُ**: و نزدیک شد هنگام رکوعِ صراحی در برابر جام / و خروس فریاد برآورد: حی علی‌الصبوح [بشراب صبحگاهان شتاب کنید].

۳۴۹ / ۶ **اِبْرِیقُنا**: صراحیِ ما، گاه، ایستاده است / و زمانی بزانو درآمده.

۳۵۰ / ۴ **تُخْفِی‌الزجاجَةُ**: جام، رنگ خویش را نهان می‌دارد / چندان که گویی شراب، بی هیچ ظرفی، در کف دست ایستاده است.

۳۵۰ / ۱۰ **کَأَنَّ صَفَتْ**: شرابی که صافی شد، از صفایش جام نیز صافی شد / آنگونه که گویی بر اثر اشتباه رنگ جام خود تهی است.

۳۵۰ / ۱۳ **مِنْ شرابٍ كأنّهُ**: از شرابی که چون در جام فروریزی / از صفای آن پنداری که در جام چیزی نیست.
۳۵۱ / ۲ **رَقّ الزجاجُ**: جام صافی بود و شراب زلال / بیکدیگر مانند شدند و کار دشوار شد / پنداری شراب هست و قدح نیست / یا گویی قدح است و شراب نه.
۳۵۱ / ۶ (از پایین) **كأسٌ مِنَ الراحِ**: جام شرابی کهن که بویش / پیش‌از نوشیدن، در سرِ مردمان بگردش درمی‌آید.
۳۵۲ / ۷ **كأسًا إذا انْحَدَرَتْ**: جامی که چون در گلوی نوشنده‌اش فرو رود / سرخی خود را به گونه وچشمان‌او می‌بخشد.
۳۵۲ / ۱۰ **في كُؤسٍ**: در جامهایی که گویی ستارگانند / طالع شده از بُرج دست‌های ما / طالع شده از دستِ ساقیان بر ما / که چون غروب کنند در ما غروب می‌کنند.
۳۵۳ / ۲ **كأنّ صُغْرىٰ**: حباب‌های کوچك و بزرگ، بر روی آن شراب ، / گویی سنگریزه‌های دُرّ است بر صفحه‌ای از زر ناب.
۳۵۳ / ۸ **وكأسٍ كَعَيْنِ**: و جامی بمانند چشم خروس که آن را نوشیدم/ بهمراهی یارانی موافق، در لحظه‌ای که ناقوسها نواخته می‌شد.
۳۵۳ / ۱۱ **وَاشْرَبْ سُلافًا**: بنوش شرابی زلال را بمانند چشم خروس / که از روشنی و زیبائی لذتی دوچندان می‌بخشد.
۳۵۴ / ۲ **أصْبَحَ أسقىٰ**: شب و روز می‌نوشاند آن جام را / در ماهی که فرزند خورشید است.
۳۵۴ / ۸ **لَمّا اسْتَحَثّتْهُ**: [صراحی را] چون ساقیانش به شتاب واداشتند / بزانو درآمد / و بر قدح حریف با گریه قهقهه زد.
۳۵۴ / ۱۱ **ویاساقِيَيْ**: ای ساقیان! امروز بازگردانید وکژ کنید / صراحی شراب قهقهه زن را در جام.
۳۵۵ / ۶ **اِشْرَبْ فَقَدْ**: بنوش‌که پرتو صبح، تیرگی را از گرد ما پراکند/ با کج کردن صراحی در جام، شرابی سرخ، بریز/شرابی که بهنگام‌فروریختن گویی قهقهه می‌زند و خون می‌گرید.
۳۵۶ / ۱ **جائتْ هَدِيّتُكَ**: آن هدیهٔ تو ـ که خورشید ماست در غیاب خورشید ـ رسید / با تنی زرد چنانکه گویی از زر گداخته آن را ریخته‌اند/ و چون بیماری‌بر او عارض شود / شفایش در آن است‌که گردنش را بزنند.

صفحه / سطر

۳۵۶ / ۸ **شفاؤُها**: شفای بیماریش در آن است که گردنش را بزنند.
۳۵۶ / ۱۰ **اِذا ماعَلَتْهُ**: چون بیماریی بر او عارض شود، سرش را ببرند/ و آنگاه در جامهٔ زندگانی تازه‌ای آشکارا می‌شود.
۳۵۷ / ۱ **و صُفْرٍ**: زردی از خاندان زنبور عسل / که باطنش جامه دارد و بیرونش برهنه است.
۳۵۷ / ۴ **یَشبهُ العاشِقَ**: بگونهٔ عاشقی در رنگ / و اشک سرازیر شده‌اش/ درونش جامه پوشد / و برونش برهنه است.
۳۵۷ / ۱۲ **اَرْواحُها تاکُلُ**: بعمدا، روحش جسمش را می‌خورد / و با فنای آن خود نیز فانی می‌شود.
۳۵۸ / ۱ **فَوقَ نارٍ**: بر روی آتشی انبوه از هیمه‌های درشت / آنگاه که شراره‌های آن بالا گیرد / بمانند درفشی زرد بر روی قله‌ای / که تیرگی را می‌شکافد به سوی هر راه پیماینده‌ای.
۳۵۸ / ۷ **خَفَقَتْ رایَةٌ**: درفش روز فرو افتاد / درحالی‌که آتش‌راشعله‌ای بود بمانند رایتی زرد.
۳۵۸ / ۶ (از پایین) **مِنْ غُرَرِ الفاظِهِمْ**: از زیباترین تعبیرهای ایشان است که در وصف جوانان موی‌بر روی نارسته گویند: «از بهشت گریخته‌است.»
۳۵۹ / ۸ **کَأَنَّ عُیُونَ**: گویی چشمان آن شکارها در پیرامون خیمه‌گاه و باروبنهٔ ما / مهره‌های سیاه و سپید سوراخ ناشده بود.
۳۶۰ / ۶ **وَفَرْعٍ یَزِینُ**: گیسوانی به‌پشت سر افکنده، سیاه و سیاه/همچون انبوه خوشه‌های نخل درهم پیچیده.
۳۶۱ / ۶ **کَأَنَّ سُلافَ**: گویی زلال آن باده از آب گونهٔ اوست / و انگورش را از گیسوی بر شکن او چیده‌اند.
۳۶۲ / ۳ **تَحکی ذَوائِبُها**: گیسوانش در رفت‌و آمد / همچون کژدمهایی‌است که دُم راست کرده باشند.
۳۶۳ / ۱ **تَحَلَّتْ عَمایاتُ**: گمراهی همه مردان، در عشق، بهبود یافت / و این دل من از عشق تو تسلی نیافت.
۳۶۳ / ۷ (از پایین) **فَبِتْنا جَمیعاً**: در آغوش یکدیگر خفتیم آن‌گونه / که اگر ساغری شراب میان ما ریخته می‌شد فرو نمی‌آمد.
۳۶۴ / ۴ **فَاَمْطَرَتْ لُؤلُؤاً**: از نرگس خویش مروارید بارید و گل‌سرخ را آبیاری کرد / و با تگرگ عناب را، دندان گرفت.

صفحه / سطر

۳۶۵ / ۲ **وَكَأَنَّ صَهْلَتَهُ**: شیههٔ آن اسب چون اوج گیرد / گویی تندری است که در انبوه ابرها می‌غرد.

۳۶۵ / ۷ (از پایین) **مِكَرٍّ مِفَرٍّ**: اسبی بسیار حمله آورنده. بسیار گریزنده، بسیار روی آورنده، بسیار روی‌گرداننده، با هم، همانند صخره‌ای که سیل آن را از بلندی درغلطانیده باشد.

۳۶۶ / ۶ **وَغَرَّدَتْ**: خطیبان پرندگان، بزبان سجع / بر منابر مورد و گل سرخ، به نغمه‌سرایی پرداختند.

۳۶۶ / ۹ **وَالطَّيْرُ فِي**: و پرندگان‌در انبوه شاخساران آواز خوانند / گویی خطیبانند که بر منبر خطبه می‌کنند.

۳۶۸ / ۱ **فَإِنَّكَ شَمْسٌ**: تو همچون خورشیدی‌و دیگر شهریاران‌ستارگان‌اند/ که چون بردمید نشانی از آنان باقی نمی‌ماند.

۳۶۸ / ۱۰ **كَأَنَّ مَثَارَ**: گردِ انگیختهٔ سپاه بر فراز سرما و برق شمشیر ما در میان آن / همچون شبی بود که ستارگانش فروریزند.

۳۶۸ / ۱۳ **فِي عَسْكَرٍ**: در لشکری که از بسیاری آن، زمین آسمان‌راتنگ می‌کرد / همچون شبی که ستارگانش از تیرها و نیزه‌ها بود.

۳۶۹ / ۹ **وَجَرَّدَ مِنْ أَغْمَادِهِ**: و هر شمشیر تیزی از نیام خویش بدر آمد / آنسان که اگر در دست گیری پنداری هم‌اکنون جاری خواهد شد.

۳۷۰ / ۱ **وَإِنَّ صَخْرًا**: رهیافتگان‌از صخر هدایت می‌طلبند / گویی کوهی است که بر چکادِ آن آتش افروخته‌اند.

۳۷۰ / ۹ **كَانَ أَبَا السَّمْطِ**: ابوالسمط، مروان بن‌الجنوب را بخاطر این شعرش «غُبَارُ‌العَسْكَرِ» لقب داده بودند: چون رنگ پیری آشکارا شد،نهانش کردم / و چند رشته ازآن را،همچنان، آشکارا رها کردم / او گفت: نشانه‌ای از پیری بر سرت می‌بینم، گفتم نه / این غباری است از رهگذار آن لشکر [زمان].

۳۷۱ / ۵ (از پایین) **لَهُ حَدُّ صَمْصَامٍ**: تیزی شمشیر و جنبش مار / و پیکر عاشقان و گونهٔ غمگنان دارد.

۳۷۲ / ۵ **تُخْفِي الزُّجَاجَةُ**: جام، رنگ خویش را نهان می‌دارد، چندانکه گویی شراب / بی‌هیچ ظرفی، درکفِ دست ایستاده است.

۳۷۲ / ۱۱ **وَلَوْ تَرَى**: دست او را بر روی دهانش اگر ببینی / خورشیدی را دیده‌ای که بر ماه بوسه می‌زند.

صفحه / سطر

۳۷۲ / ۲ (از پایین) فَبانَتْ و فِی‌الصَّدْر: دوری گزید از من درحالی که در سینه شکافی افتاده بود / بمانند شکستگی آبگینه‌ای که التیام نمی‌یابد.
۳۷۳ / ۵ لَهْفِی عَلیٰ فِتْیَةٍ: دریغ آن یاران که روزگاری حریف ایشان بودم / بگونهٔ شیاطین، در «دیر شیاطین» / روی به شراب آوردن ایشان بمانند حرکت رخ بود. / و بهنگام بازگشت، شراب، ایشان را، فرزین‌وار- کژ و راست - بحرکت در می‌آورد.
۴۰۸ / ۴ (از پایین) وَ اِنّی لَتَعْرُونی: از یادِ تو لرزشی به من دست می‌دهد / آنگونه که گنجشکی در زیر باران بلرزد.
۴۱۳ / ۳ قالَ رَبِّ: گفت: پروردگارا ! استخوان من سست گشت و پیری در سرم شعله برافروخت (قرآن: ۱۹ / ۲).
۴۲۲ / ۷ وَکَأَنَّ رَجْعَ: گویی بازگشت صدای او / پاره‌های باغهای گلپوش است / گویی در زیر زبان او / هاروت است که سحر می‌دمد / سیه چشمی که اگر در تو بنگرد / از چشمانش شراب به تو خواهد نوشاند.
۴۲۲ / ۳ (از پایین) وَ مَسْنُونَةٌ زُرْقٌ: و پیکانهای زدوده وتیزی که بمانند نیشهای غولهاست.
۴۵۸ / ۱ حَتّیٰ یَتَبَیَّنَ: تا آنگاه که رشتهٔ سپید [صبح] از رشتهٔ سیاه [شب] بر شما آشکار شود (قرآن: ۲ / ۱۸۷).
۴۵۸ / ۸ وَ اخْفِضْ: و از بهر ایشان [پدر و مادر] بر و بال فروتنی و مهربانی فروگستر (قرآن: ۱۷ / ۲۴).
۴۸۲ / ۱ یَوْمَ نَطْوی: روزی که آسمانها را بمانند طوماری درنوردیم (قرآن: ۲۱ / ۱۰۴).
۵۳۷ / ۲ (از پایین) لَوْاَنْزَلْنا: اگر این قرآن را برکوه فرو فرستاده بودیم، می‌دیدی که از ترس خداوند، کوه شکاف می‌کند و این داستانها را از بهر آن می‌آوریم که شاید مردمان بیاندیشند (قرآن: ۵۹ / ۲۱).
۵۳۸ / ۳ لَوْمَسَّها حَجَرٌ: ← ۳۹ / ۳ (از پایین).
۵۵۶ / ۵ وَالقَمَرَ قَدَّرْناهُ: و از بهر ماه، منازلی تقدیر کردیم، تا آنگاه که مانند شاخهٔ خرمای کهن بازگردد (قرآن: ۳۶ / ۳۹).
۵۵۶ / ۹ لَوْکانَ البَحْرُ: اگر از بهر نوشتن کلمات پروردگار من دریا مرکب شود، دریا بپایان رسد، پیش از آنکه کلمات پروردگار من پایان یابد (قرآن: ۱۸ / ۱۰۹).

صفحه / سطر

۵۵۶ / ۱۳ وَفی عادٍ: و در قوم عاد، بهنگامی که برایشان فروفرستادیم بادی سترون (قرآن: ۵۱ / ۴۱)

۵۵۶ / ۱۵ وَاعتَصِمُوا: و چنگ در ریسمان خدای زنید همگان (قرآن: ۳ / ۱۰۳).

۶۴۶ / ۲ (از پایین) مِکَرّ ومِفَرّ: ← ۳۶۵ / ۷ (از پایین)

۶۴۵ / ۷ (از پایین) کَاَنَّهُم اَعجازُ نَخلٍ: گویی که ایشانند تنه‌های خرما بنانِ تهی میان. (قرآن: ۶۹ / ۷).

فهرست اعلام

آتش، احمد ۱۳۳، ۴۸۱.
آذربایجان ۳۲۵، ۳۹۴، ۵۴۵.
آربری ۵۴.
آرزو ۱۶۵.
آریان پور، ا.ح. ۳۰۰.
آزاد بلگرامی ۲۲۲.
آژاکس ۴۶۸.
آصف ۲۴۵.
آغاجی ۲۵۳، ۲۵۴، ۴۱۲.
آل طلحه ۱۴۷.
آلمان ۲۶.
آمدی ۲۱۳، ۳۹۶.

ابن‌الابار، ابوجعفر ۳۳۷.
ابن ابی الاصبع ۱۵۸.
ابن ابی عون ۱۶۰، ۳۵۰
ابن‌اثیر ۲۰، ۵۵، ۷۹، ۸۸، ۹۲، ۹۷، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۸، ۱۸۱، ۲۱۳.
ابن بطلان بغدادی ۳۰۸.
ابن جنی، ابوالفتح ۸۸، ۹۳، ۹۷.
ابن‌حجة بغدادی ۵۱، ۵۹، ۷۶، ۷۷، ۱۵۸.
ابن‌حزم ۱۳۳.
ابن خرداذبه ۴۰۰.
ابن خطیب رازی ۱۴۳.
ابن خلدون ۱۱۲، ۱۹۷.
ابن خلکان ۵۱، ۳۷۳.
ابن رشد ۳۰، ۳۱، ۳۸، ۱۵۱.
ابن‌رشیق ۷، ۵۰، ۵۳، ۵۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۱۲۶، ۱۳۸، ۱۴۶، ۱۵۸، ۱۶۰، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۴۸.
ابن رومی ۵۰، ۵۱، ۳۰۱، ۳۱۹، ۳۳۴، ۳۴۳.
ابن سیده ۲۶۹.
ابن سینا ۲۰، ۲۹، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶.
ابن الشجری ۳۴۴
ابن فارس، احمد ۱۳۱

ابن فقیه ۲۹۰.
ابن قتیبه ۹۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۲۱، ۴۰۸.
ابن مبارك، عبدالله ۵۲.
ابن معتز ۴۴، ۵۰، ۵۵، ۱۱۰، ۱۴۰، ۱۵۸، ۱۶۰، ۲۹۳، ۳۱۹، ۳۳۱، ۳۳۶، ۳۳۸، ۳۴۴، ۳۵۴، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۱، ۵۱۸.
ابن وکیع ۳۳۵.
ابن هانی ۱۳۸، ۱۹۷، ۳۳۴.
ابن هذیل، ابوالقاسم ۳۳۴.
ابوبشر متی بن یونس ۳۰.
ابوبکربن قوطیه ۳۳۴.
ابوتمام ۱۳۹، ۱۵۵، ۵۹۰، ۶۰۲.
ابو حنیفهٔ اسکافی ۴۸۳، ۴۸۵.
ابوسعیدابوالخیر ۵۸۲.
ابوسلیك ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۰۱.
ابو شعیب ۳۱۱.
ابوشکور ۴۰۸، ۴۱۲.
ابوعبیده ۹۱، ۱۴۱، ۱۵۸.
ابوالعتاهیة ۳۳۴.
ابوالعلاء سروی ۳۶۶.
ابوالعلاء ششتری ۴۷۶.
ابوالعلاء معری ۳۶۶.
ابوعلی ادریس بن یسان ۳۳۴.
ابوعمرواحمدبن فرج ۳۲۸.
ابوالفتوح رازی ۱۹۴.
ابوفراس حمدانی ۴۲۹.
ابوالفرج ... رونی.
ابوالفضل حسن سرخسی ۵۸۲.
ابوالمثل بخارایی ۴۱۳.
ابونصر، سعدبن یعقوب ۳۷۴.
ابونواس ۱۴۵، ۱۸۶، ۲۹۳، ۳۳۱، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۷۳، ۴۱۸، ۵۴۸.
اثرط ۶۱۶.
احمد عبید ۳۲۹.
اخوینی بخاری ۲۷۳.
ارز سبت، پی ۲۷۲.
ارسطو ۷، ۸، ۲۰، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۴، ۳۶، ۳۸، ۴۱، ۹۰، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۲۰، ۱۳۱، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۵۹، ۴۷۷.
ارمینیه ۸۲.
اروی ۲۴۸.
ازرقی هروی ۴۷، ۵۹، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۷۹، ۲۸۴، ۳۰۳، ۳۵۹، ۳۸۸، ۴۶۴، ۵۶۱، ۵۶۳، ۵۷۷، ۵۷۹، ۶۴۹، ۶۵۰.
اسپانیا ۱۹۱.
اسپرگون، کارولین ۱۹۴.
اسپهنوزا ۲۱.
استفنائی ۴۸۵.
اسحاق بن ابراهیم ۱۱۱.
اسدبن عبدالله ۲۲۱.
اسدی طوسی ۱۲۶، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۷۶، ۱۷۹، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۳۵۲، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۸۴، ۳۸۵، ۴۴۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۱، ۵۷۱، ۵۸۳، ۱۵-۶۱۳، ۹-۶۱۷، ۲۵-۶۲۱.
اسفندیار ۴۱۸، ۴۵۹، ۴۶۱، ۴۶۹، ۶۳۷.
اسکندری، احمدبن منیر ۳۹.
اسکندریه ۳۷۷.
اسماعیل، عزالدین ۱۸۱.
اسمیت، ال. ای ۱۵۰
اسیر، جلال ۱۵.
اشرف، سیدحسن ۶۲۹.
اشرف ۲۷۵.
اشیل ۱۰۷.
اصبهانی، ابوالفرج ۲۴۸، ۲۹۳.
اعشی ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۵۳، ۲۶۴، ۲۷۲.

افناطیوس عبدالخلیفة الیسوعی ۴۰۰.
افراسیاب ۴۴۸، ۴۴۹، ۶۳۸.
افلاطون ۳۲.
افنان، سهیل ۳۰، ۳۲، ۱۲۰، ۱۲۱.
اقبال آشتیانی، عباس ۱۲۳، ۱۶۴، ۶۲۷-۹، ۶۵۰.
اقلیدس ۶۵۳.
البرز ۴۵۷.
الیوت، ت. س. ۲۱، ۲۳۷.
ام اوفی ۵۱۸.
امرءالقیس ۷۸، ۱۷۹، ۲۹۱، ۳۴۵، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۶۴، ۴۲۲، ۶۳۷.
امیةبن ابی الصلت ۳۵۰.
امین، احمد ۱۸، ۲۶، ۴۲۱.
امین، عثمان ۲۸.
الباذ قلس ۱۲۱.
اندلس ۳۰۲، ۳۱۶، ۳۲۸، ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۳۷، ۳۶۶، ۵۴۰.
انگلیس ۲۶.
انوری ۳۱۸، ۴۳۵، ۵۸۵، ۵۸۷، ۶۰۲، ۶۲۷-۹، ۶۴۰.
انوشروان ۳۸۷، ۵۹۴.
اوس بن حجر ۱۱۹.
اولمان، استفن ۲۷۲.
اولیس ۱۲۰.
اومانی ۱۶۲.
ایران ۳۷۳.
ایلاقی، ترک کشی ۱، ۳، ۸۳، ۸۵.

باباطاهر ۵۴۶.
باب الذهب ۲۹۷.
باربد ۴۰۰.
باقلانی ۱۵۸.
باکرکاشی ۱۶۶.
بشینه ۵۱۸.
بحتری ۱۱، ۷۱، ۳۳۹، ۳۵۰، ۳۶۴، ۳۷۱، ۳۷۲.
بخارا ۳۹۴.
بدوی، عبدالرحمن ۱۶، ۲۰، ۲۹، ۳۰، ۹۰، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۵۱، ۳۷۹.
بزرجمهر قاینی ۴۰۵.
بستانی، فؤادافرام ۵۲.
بسام کورد، ۴۰۱.
بشاربن برد ۶۴، ۲۷۰، ۳۶۸، ۴۵۶.
بشار مرغزی ۴۱۲، ۴۲۱، ۴۲۳.
بصری، حسن ۹۰.
بغداد ۹۱، ۱۱۱، ۱۵۴.
بکسون، کارل ۸۶.
بلفرج-رونی.
بلقیس ۵۱۷، ۶۴۸.
بمبئی ۲۲۲.
البنداری ۴۶۲.
بوالحسن بن علی بن موسی ۳۴۶.
بوطلب، ۲۸۵.
بولاق ۲۶۹.
بهبیتی، نجیب محمد ۶۴، ۲۷۱، ۴۲۲.
بهار، محمدتقی ملك الشعراء ۲۳۹.
بهرامی سرخسی ۴۸۵.
بیدل دهلوی ۸۵، ۱۲۳، ۲۳۰.
بیروت ۳۱، ۱۳۳، ۴۰۰.
بیژن ۲۴۲، ۲۴۳، ۶۱۰، ۶۱۸.

پرس، هنری ۳۰۲.
پرمینگر، ا. ۸۶.
پرویز، خسرو ۲۷۳، ۳۱۱، ۴۹۳.
پنجاب ۵۳۵.

تاج الحلاوی ۱۶۱.
ترکیه ۱۴۷.

تشتر ۴۱۱، ۴۲۸.
تفتازانی ۱۵۸.
تمیم‌بن المعز ۳۴۰.
ثنوخی ۵۳، ۳۴۶.
توحیدی، ابوحیان ۴۲۱، ۴۲۳.
تهانوی ۱۰، ۱۴، ۱۶، ۹۳.
تهران ۵۸۱.

ثعالبی، ابومنصور ۵۱، ۱۲۲، ۱۶۰،
۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۲۹،
۳۱۵، ۳۴۴، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۸۰،
۶۰۲.

جاحظ ۱۶، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۵۸، ۳۰۵،
۳۰۶، ۳۱۵.
جبال ۳۹۵.
جرجانی، عبدالعزیز ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۳،
۱۵۴، ۱۵۸، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۱۰،
۲۱۱، ۲۲۰، ۲۵۱، ۶۰۲.
جرجانی، عبدالقاهر ۴۱، ۴۳، ۴۵،
۶۸، ۶۹، ۷۳، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲،
۹۱، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۶،
۱۲۱، ۱۲۲، ۱۴۰، ۱۴۷، ۱۵۲،
۱۵۸، ۲۱۲، ۲۳۰.
جم (جمشید) ۲۴۵.
جمال‌الدین اصفهانی ۳۹۵.
جمیل ۵۱۸.
جویباری ۴۰۷، ۴۱۲.
جوهری ۱۱.

چغانی، امیر ۳۹۶.

حافظ ۵، ۶، ۷، ۱۴، ۲۴۵، ۲۴۶،
۲۹۲، ۳۰۴، ۳۱۲، ۶۳۴، ۶۳۹،
۶۵۴.
حاوی، ایلیا، ۵۶۶.
حزین‌لاهیجی ۱۲۳.
حسن‌عون ۳۷۷.
حلاج ۲۴۱.
حمیری، اسماعیل ۳۰۲.
حنظلهٔ باد غیسی ۴۰۱، ۴۰۲.
حیدر (علی) ۴۲۸.

خاقان ۴۰۰.
خاقانی ۴۷، ۱۶۸، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۱،
۳۹۵، ۵۴۵، ۶۰۰، ۶۰۳.
خانلری، پرویز ناتل ۹۰، ۹۸، ۲۲۱،
۳۷۹.
خراسان ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۵، ۳۳۲،
۴۹۳، ۵۱۶.
خسرو دهلوی ۱۶۷.
خسروی سرخسی ۴۱۱، ۴۷۸.
خطابی ۱۵۸.
خطیب قزوینی ۸۱، ۱۰۰، ۱۳۳،
۱۵۸.
خفاجی، ابن‌سنان ۱۱۰، ۱۵۸.
خفاجی، محمدعبدالمنعم ۱۳۰، ۱۵۸.
خلف‌الله، محمد ۳۰، ۴۱، ۴۵، ۸۱،
۱۱۲، ۱۵۹.
خلیل ۶۰۶.
خنساء ۳۶۹.
خولی، امین ۱۴۷، ۱۴۸.
خیام ۲۷، ۳۲۴، ۵۸۱، ۶۰۷، ۶۰۸.
خیبر ۴۹۴.

داود پوتا، عمرمحمد ۳۳۲.
داود ۵۱۶، ۵۱۷، ۶۰۶.
دایچز، دیوید ۲۰، ۹۰، ۱۱۲، ۲۳۵،
۲۳۶.
دبیران کاتبی قزوینی ۱۱.
دبیرسیاقی ۱۵۵، ۲۱۶، ۲۲۴، ۲۷۸.
درایدن ۹.

درر، الهزابست ۹، ۲۱، ۸۸، ۳۱۸،
۳۲۰، ۳۲۵.
دعد ۲۴۸، ۴۹۹.
دقیقی ۱۷۶، ۲۲۷، ۲۵۱، ۳۱۱،
۳۲۳، ۳۴۴، ۳۵۱، ۳۶۱، ۳۸۴،
۳۶۸، ۳۸۵، ۳۸۷، ۴۰۸، ۴۱۲،
۴۲۴، ۴۵۹، ۶۴۳.
دمشق ۱۱۱، ۳۰۱، ۳۲۹، ۵۴۰.
دهخدا ۲۷۸.
دی‌لویس، سی ۷، ۸، ۹، ۱۸، ۳۷۴.

رادویانی، محمدبن‌عمر ۱۶۰، ۳۷۳.
راغب اصفهانی ۱۶۰.
رامی، شرف‌الدین ۱۶۱، ۳۱۰؛
رامین ۵۶۹، ۵۷۵.
رباب، ۴۹۲.
رهنجنی ۴۰۸، ۴۱۲.
رستم ۳۹۰، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۹۶،
۶۳۷.
رسکین ۲۵.
رمادی، ابوعمر ۳۴۷.
رمانی ۶۰، ۱۱۰، ۱۵۸.
روحانی، نژاد ۲۷.
رودکی ۱۵، ۴۸، ۱۸۶، ۲۳۸، ۲۴۶،
۲۵۱، ۳۱۳، ۳۳۳، ۳۴۶، ۳۵۸،
۳۶۲، ۳۷۱، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۷،
۴۰۴، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۴، ۴۱۶،
۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۳، ۴۲۴، ۵۲۰،
۶۲۹، ۶۴۴.
رونی، ابوالفرج ۳۲۴، ۳۳۵، ۳۸۸،
۳۹۵، ۴۳۵، ۴۸۳، ۴۸۹، ۴۹۰،
۵۱۳، ۵۲۱، ۵۵۹، ۵۷۱، ۵۷۷،
۵۸۰، ۵۸۳، ۵۸۵، ۵۸۸، ۵۹۰،
۵۹۱، ۵۹۴، ۶۰۲، ۹- ۶۲۷،
۶۲۶، ۶۴۵، ۶۴۸، ۶۵۰، ۶۵۴.
روم ۵۴۵.

رومانتیک‌ها ۲۷۲.
ری ۳۹۵.
ریا ۲۴۸.
ریتر، هلموت ۱۵۲.
ریچاردز، آی. ا. ۷۳، ۱۱۳، ۱۷۱، ۲۳۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین ۲۹، ۱۲۱.
زغلول‌سلام، محمد ۶۴، ۱۱۳، ۱۵۸،
۱۵۹.
زمخشری ۱۱، ۳۹، ۵۵، ۷۹، ۱۵۳،
۱۵۸، ۲۲۲.
زولا، امیل ۲۰.
زهیر ۵۱۸.
الزهیری، محمودغناوی ۲۹۳.
زیات ۱۳۹.
زینبی علوی ۱۹۲، ۴۸۵.

سالك ۲۷۵.
سام ۲۳۸، ۴۹۴.
سباعی بیومی ۳۷۹.
سبزواری، ملاهادی ۹۰.
سپهری ماوراءالنهری ۳۳۷.
سجادی، ضیاءالدین ۶۰۰.
سرخس ۴۲۰.
سری‌رفاء ۳۱۹، ۳۴۰، ۳۴۵، ۳۴۷،
۳۵۵، ۳۵۸، ۳۷۳، ۵۱۸.
سزگین، فؤاد ۹۱.
سعدی ۳۱۲، ۳۱۳، ۵۷۰.
سعید، جمیل ۲۷۰، ۲۷۱.
سکاکی ۴۵، ۸۱، ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۴۳،
۱۵۸، ۲۲۲.
سلامه، ابراهیم ۴۱، ۱۰۷، ۱۰۹،
۱۱۲، ۱۳۷، ۱۵۹.
سلمی ۲۴۶، ۲۴۸، ۴۱۵.
سلیم تهرانی ۸۵.
سلیمان ۲۴۵.

سمعانی ۵۸۲.
سنائی ۳۹، ۲۲۸، ۳۵۵، ۶۲۹.
سندبرگ ۵.
سهراب ۴۴۵، ۴۵۳، ۴۶۱.
سهروردی، شهاب‌الدین ۲۸۴.
سوررئالیست‌ها ۷.
سیاوش ۴۴۸.
سیف‌الدولهٔ حمدان ۵۱، ۳۰۱، ۳۴۳.
سیموئیزیوس ۳۶۸.
سیوطی، جلال‌الدین ۸۸، ۹۳، ۹۷، ۱۵۸، ۱۶۰.

شاکر بخاری ۴۸۵.
شام ۳۲۸.
الشایب، احمد ۲۶.
شبلی نعمانی ۵۸، ۸۴، ۱۳۶، ۱۸۰، ۱۹۹، ۲۶۷، ۲۷۵، ۲۹۳، ۳۰۹.
شرف‌الملک ۶۳۳.
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۲۳۱، ۲۴۵، ۴۰۰، ۵۸۲.
شکسپیر ۱۹۴.
شکلوسکی، ویکتور ۲۱۱.
شلی ۱۸، ۹۰، ۲۳۷.
شمس قیس رازی ۲۰۵، ۲۱۳، ۴۳۱.
شهید بلخی ۲۸۵، ۴۰۴، ۴۱۲.
شهیدی، سیدجعفر ۲۲۵.
شوکت ۱۶۶.
شیپلی، ج.ت. ۱۰۸، ۱۵۱.
شیراز ۲۹۷.
شیرازی مدنی، سیدعلیخان ۱۳۵، ۱۴۲، ۱۵۹.

صائب ۸۵، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۲۹، ۲۷۵، ۳۹۱، ۵۴۱.
صاحب بن عباد ۳۵۱، ۳۷۴، ۶۰۲.
الصعیدی، عبدالمتعال ۱۳۱.

صفاء ذبیح‌الله ۴۷۱.
صفی‌الدین حلی ۱۵۸.
صقر، سیداحمد ۴۲۱.
صولی ۲۱۳.

ضحاک ۵۹۴.
ضیف، شوقی ۲۱، ۲۷، ۴۱، ۴۲، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۳۸، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۹، ۱۷۲، ۱۷۹، ۱۹۷، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۹۳، ۳۸۷، ۳۸۸، ۶۰۹.

طالب آملی ۸۵، ۲۲۹.
طاهربن فضل چغانی ۳۰۱، ۳۰۸، ۳۴۲، ۴۰۶.
طبانه، بدوی‌احمد ۸، ۴۶، ۵۳، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۶۲، ۶۵، ۶۷، ۶۹، ۷۲، ۷۴، ۷۸، ۹۱، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۴۰، ۱۴۲.
طبری، محمدبن‌جریر ۲۲۱.
طغانشاه ۲۴۹.
طه حسین ۴۱، ۱۱۱، ۱۵۹، ۲۴۹، ۳۷۹.
طور ۶۰۶.
طوسی، نصیرالدین (خواجه) ۲۰، ۲۸، ۲۹، ۳۳، ۳۶، ۵۴، ۷۶، ۸۴، ۱۳۲، ۱۴۲.

ظهوری ترشیزی ۱۵، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۷۳.
ظهیرفاریابی ۱۶۳، ۲۱۸.

عالی شیرازی ۵۷۰.
العبادی، عبدالحمید ۴۱، ۱۱۱، ۱۵۹.
عباس صفوی (شاه) ۲۴۰.
عباسی، عبدالرحیم ۶۰.

عبدالرحیم ۸۹.
عبدالغافر ۵۸۷.
عبدالقادر، علی‌حسن ۱۱۱.
عبدالله‌بن فرج ۳۲۸.
عبدی بیگ شیرازی ۱۹۶.
عذرا ۵۱۸.
عراق ۳۲۸.
عرفی ۱۶۶.
عروه ۲۴۷، ۵۱۸.
عزام، عبدالوهاب ۸.
عزه ۵۱۷.
عسجدی ۴۷۶، ۴۸۰، ۶۲۹.
عسکری، ابوهلال ۴۶، ۵۶، ۶۰، ۶۱، ۱۱۰، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۸۱، ۲۱۲، ۳۹۶، ۵۶۵، ۵۹۰.
عضدالدولهٔ دیلمی ۲۹۷.
عطار، فریدالدین ۲۴۱، ۵۸۲.
عفرا ۲۴۷، ۲۴۸، ۵۱۸.
عقاد، عباس محمود ۱۴۹، ۱۵۵.
عقیلی، ابوالحسن‌علی‌بن‌حیدر ۳۴۲.
علاءالدولهٔ خوارزمشاه ۲۲۲.
علامهٔ حلی ۱۱.
علم‌الهدی، سیدمرتضی ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۱۵۴.
علوی، ابن طباطبا ۶۸، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۰۴، ۲۰۵، ۱۸۴.
علوی، یحیی‌بن حمزه ۱۱، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۴، ۷۵، ۹۱، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۵۳.
علوی اصفهانی ۳۴۲.
علی(ع) ۴۹۴، ۶۳۸.
علی‌بن جهم ۳۶۳.
عماره ۳۷۳، ۴۰۸، ۴۱۰، ۴۱۲.
عمروبن‌کلثوم ۳۲۹.
عمق ۷۱.
عنترةبن شداد ۱۴۵، ۱۴۸.
عنصری ۱۲۳، ۱۹۳، ۲۱۱، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۹۵، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۳۸، ۳۴۴، ۳۶۴، ۳۶۹، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۴، ۴۸۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۵، ۵۳۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۶۰۰، ۶۰۳، ۳۰-۶۲۸، ۶۴۰.
عوفی ۵۱، ۲۵۳، ۴۳۵.
عیوقی ۴۷۱، ۵۶۴.

غبارالعسکر ۲۷۰.
غزالی، محمد ۹۱، ۹۲، ۹۶.
غزنین ۶۰۵.
غضایری رازی ۱۲۳، ۳۵۰، ۳۵۳، ۴۷۶، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۵.
غنی‌کشموری ۸۵، ۲۷۶.

فارابی ۲۸، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۵۴.
فاطمه ۲۴۸.
فاولی، والاس ۷، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۲۶.
فخرالدین گرگانی ۱۷۶، ۳۵۹، ۳۶۰، ۴۷۵، ۴۷۷، ۴۸۳، ۴۸۵، ۵۶۴، ۵۶۷، ۵۷۱.
فراست، رابرت ۹.
فرالاو، ۳۱۴، ۴۱۲.
فرای ۵۸۲.
فرخی ۱۶، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۵۱، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۶۱، ۲۷۸، ۲۸۵، ۳۰۶، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۴۱، ۳۴۶، ۳۴۸، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۶۹، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۹۱، ۴۹۳، ۵۱۳، ۵۱۵، ۵۲۰،

۵۳۴، ۵۴۱، ۵۴۶، ۵۵۲، ۵۷۸،
۵۹۶، ۵۹۸، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۴،
۶۰۷، ۶۱۲، ۶۲۸، ۴-۶۴۱،
۹۰-۶۴۷، ۶۴۴.
فردوسی ۷۱، ۱۲۶، ۱۳۵، ۱۷۶،
۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۳۹، ۲۴۴،
۲۴۹، ۲۷۳، ۲۸۱، ۳۱۲، ۳۱۶،
۳۲۴، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۸۲، ۳۸۴،
۳۸۵، ۳۹۷، ۴۰۴، ۴۱۲، ۴۲۴،
۴۲۶، ۴۳۹، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹،
۴۵۳، ۴۵۷، ۴۶۱، ۴۶۳، ۴۶۵،
۴۶۹، ۵۶۴، ۵۶۹، ۶۱۳، ۶۱۵،
۶۲۰، ۶۲۲، ۶۲۴، ۶۲۷.
فرزدق ۲۰۵
فرعون ۵۵۵.
فرغانی، قاضی منصور ۳۴۹.
فرمالیسم روسی ۲۱۱.
فرنگیس ۴۴۵.
فرهاد ۴۹۳.
فروزانفر، بدیع‌الزمان ۲۷۸، ۲۸۶،
۲۹۶، ۳۰۹، ۳۶۰، ۳۶۸، ۴۲۱،
۴۵۸، ۶۲۸.
فریدون ۳۱۱.
فریزی جان‌هنری ۱۰۷.
فضل‌بن یحیی ۲۸۹.
فیروز مشرقی ۳۳۶، ۳۴۸، ۳۹۷،
۳۹۹، ۴۰۱، ۴۰۲.
فیض‌کاشانی ۲۲۵.

قارون ۵۵۵، ۶۵۳.
قاسم‌گنابادی ۱۹۸.
قاسم مشهدی ۱۶۶، ۱۲۹.
قاف (کوه) ۴۵۷.
قالی، ابوعلی ۲۴۷.
قاهره ۳۹، ۵۶۳.
قبلای خان ۲۰۶.
قدامة بن جعفر ۴۱، ۵۶، ۷۸، ۱۱۱،
۱۳۷، ۱۴۴، ۱۵۹.
قزوینی، محمد ۱۳، ۲۹۸، ۳۱۲.
قسطنطین ۴۹۴.
قطب، سید ۸.
قطران ۱۷۴، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۱۰،
۲۵۴، ۲۵۵، ۳۲۵، ۳۳۲، ۳۸۸،
۴۴۲، ۴۵۹، ۴۶۷، ۴۱۵، ۴۷۵،
۴۸۳، ۴۸۵، ۵۴۰، ۵۴۳، ۵۴۵،
۵۴۸.
قلعهٔ قهقهه ۳۵۴.
قمی، میرزا ابوالقاسم ۸۹، ۹۰.
قیس‌بن ذریح ۲۴۸.
قیصر ۴۰۰.

کالریج ۱۸، ۲۰۶، ۳۱۹.
کاموس ۴۶۰.
کراچکوفسکی ۴۴.
کروچه، بندتو ۹، ۱۰، ۱۷، ۱۸، ۲۴،
۲۷، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۲۹، ۱۳۱،
۱۴۹، ۱۵۰، ۱۷۰، ۱۷۱، ۲۹۰،
۶۴۰.
کسائی ۱۵، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۱۹، ۲۵۱،
۲۸۱، ۲۸۳، ۳۴۷، ۳۵۱، ۳۹۷،
۴۰۲، ۴۰۴، ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۲۰،
۴۳۰، ۴۳۲، ۴۶۵، ۵۴۷، ۶۳۵.
کسری ۴۰۰.
کشاجم ۳۳۵، ۳۵۶.
کعب اشعری ۸۰.
کلیم ۸۵.
کوثر ۶۳۸.
کوکبی ۳۴۹، ۴۸۵.

گانز، آرتور ۸۶.
گرگان ۳۹۴.
گیب، سیرهامیلتن ۱۷۹، ۲۱۵، ۲۱۶.
گیلانی، خان احمدخان ۳۵۴.

لاحقی، ابان‌بن عبدالحمید ۳۸۱.
لازار، ژیلبر ۲۲۷، ۲۱۱، ۳۱۵، ۳۲۳،
۴۰۱، ۴۲۴، ۴۲۷.
لاسمی ۱۳، ۱۸۳، ۱۹۳، ۲۱۰، ۲۶۵،
۵۷۷، ۵۸۲، ۶۴۱، ۶۴۳، ۶۴۵،
۶۴۸، ۶۵۴.
لاهور ۵۳۵، ۶۱۰.

لبنی ۲۴۸.
لبید ۱۵۲.
لیبی ۴۷۶، ۴۸۰، ۴۸۲، ۴۸۵.
لمون، ال. تی ۲۱۱.
لندن ۱۰۷.
لودی، میرشیرعلی ۱۵، ۱۶.
لی‌پو ۱۸۸.
لیلی ۲۴۶، ۲۴۸، ۴۱۵، ۵۱۸.

مالارمه ۱۳۹، ۱۹۴.
مانی ۲۶۳، ۲۶۴.
ماوراءالنهر ۳۹، ۳۹۴.
مبرد ۵۵، ۱۴۲، ۱۵۸.
متز، آدام ۲۰۸، ۲۹۰، ۲۹۴، ۲۹۷،
۳۰۸، ۴۹۳.
متنبی ۱۲۲، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۴،
۴۸۴، ۵۳۷، ۵۳۸، ۶۰۲، ۶۱۲.
مجتبائی، فتح‌الله ۲۹.
محمدحسین، م. ۲۲۴، ۳۹۱.
محمدبن مخلد ۴۰۱.
محمدمحیی‌الدین‌عبدالحمید ۵۱، ۵۶،
۳۸۲.
محمدبن وصیف ۳۹۷، ۴۰۱، ۴۰۳،
محمد شفیع لاهوری ۵۳۵.
محمود غزنوی ۲۹۰، ۲۳۹، ۳۱۴،
۳۸۸، ۳۹۶، ۴۱۲، ۴۷۳، ۴۹۴،
۴۹۵، ۵۳۲.
مدرس رضوی، محمدتقی ۳۹، ۲۷۸.
مدنی شیرازی ← شیرازی مدنی.

مرزوقی ۱۸۲.
مروان بن‌الجنوب ← غبار العسکر.
مروان‌بن‌محمد ۸۲.
مریم ۵۱۶، ۵۱۸.
مسرور طالقانی ۴۸۵.
مسعود رازی ۴۰۸۲، ۴۸۴، ۴۸۵.
مسعود سعدسلمان ۱۵۶، ۲۱۰، ۲۱۹،
۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۵۱،
۲۵۷، ۲۶۰، ۶۶۶، ۲۸۲، ۲۸۳،
۳۲۰، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۴۵، ۳۴۷،
۳۵۳، ۳۵۹، ۳۶۳، ۳۹۴، ۳۶۶،
۳۹۵، ۳۹۶، ۴۳۵، ۴۸۴، ۴۸۹،
۴۹۰، ۴۹۱، ۵۴۷، ۵۵۹، ۵۷۱،
۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۳، ۵۹۵، ۵۹۸-
۶۰۱، ۶۰۴، ۶۰۵-۶۰۸، ۶۱۱،
۶۱۲، ۶۲۸، ۶۳۶، ۶۴۸، ۶۵۴.
مسکو ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۲۴، ۳۸۱،
۴۱۵، ۴۲۴، ۴۴۱، ۶۱۶، ۶۱۷،
۶۴۶، ۶۵۴.
مسلم‌بن ولید ۳۶۸.
مسیح ۵۱۶، ۵۱۸، ۵۴۳، ۵۴۴.
مشکوة، سیدمحمد ۳۸۲.
مصر ۶۰۲.
مصعبی ۴۱۲.
مصفا، مظاهر ۳۱۳.
مظفر پنجدهی ۴۸۵.
معتزله ۹۲.
معروفی ۴۰۹.
مسعودی ۱۲، ۱۳، ۱۲۷، ۱۷۴، ۱۸۳،
۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۳، ۱۹۵،
۱۹۶، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۸، ۲۴۴،
۲۴۵، ۲۵۱، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۵،
۳۰۶، ۳۰۸، ۳۲۵، ۳۴۱، ۳۴۳،
۳۴۸، ۳۶۰، ۳۶۴، ۳۸۸، ۴۱۶،
۴۲۰، ۴۸۲، ۴۹۰، ۵۲۶، ۵۴۹،
۵۷۷، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۳، ۵۸۴،

۵۸۶، ۳۰ - ۶۲۶، ۶۳۴، ۶۳۹،
۶۴۱، ۶۴۶، ۶۵۴.
معین، محمد ۸، ۲۱۸.
مقدسی، ۴۹۳.
مقدسی مطهربن طاهر ۲۴۵، ۳۰۶.
ملک‌لیش ۱۷، ۱۸، ۲۳، ۱۱۳، ۱۲۲،
۱۷۲، ۱۷۵، ۱۸۸، ۱۸۹، ۲۱۲.
منجیک ۳۳۳، ۳۵۲، ۴۰۴، ۴۰۷،
۴۰۸، ۴۱۲، ۴۳۲، ۴۳۴، ۴۷۲،
۵۴۳، ۵۶۵.
منذور، محمد ۴۳، ۱۰۸، ۱۱۳، ۱۵۴،
۱۵۵، ۱۵۹.
منزوی، علینقی ۳۸۲.
منشوری ۴۷۷، ۴۸۵
منطقی رازی ۴۱۲.
منوچهری ۱۵۵، ۱۷۶، ۱۸۶، ۱۷۸،
۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۸۹، ۲۰۹،
۲۲۰، ۲۲۴، ۲۴۲، ۲۵۱، ۲۵۲،
۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۹۸،
۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۱۲، ۳۱۳،
۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۳۶،
۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۶،
۳۴۸، ۳۵۴ - ۳۵۷، ۳۶۱، ۳۶۲،
۳۶۴، ۳۷۸، ۳۸۸، ۳۹۶، ۴۶۵،
۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۹، ۴۸۳،
۴۸۵، ۴۸۶ - ۴۸۹، ۵۱۴، ۵۱۵،
۵۳۱، ۵۳۴، ۵۴۱، ۵۴۸، ۵۵۲،
۵۶۱، ۵۶۳، ۵۷۸، ۵۹۱، ۵۹۶،
۶۰۱، ۶۰۴، ۶۰۷، ۶۲۹، ۶۳۴،
۶۳۷، ۶۴۱ - ۴، ۶۵۴.
منیژه ۲۴۲، ۲۴۳.
موسی (کلیم) ۱۶۳، ۵۵۵، ۶۰۶.
مول، ژول ۴۴۱، ۴۵۳.
مولوی، جلال‌الدین محمد ۶۲، ۲۸۵،
۲۸۶، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۰۹.
مولوی محمدرضا ۲۸۷.
میرزا صادق ۹۴.
مینوی ۳۶۸.
می ۵۱۷.
میه ۲۴۸.
میکالی ۳۵۶، ۳۵۷.

نابغه ۳۶۷.
نابلسی عبدالغنی ۱۵۹.
ناصرالدینشاه قاجار ۱۶۷.
ناصرخسرو ۱۲، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۰،
۲۰۹، ۲۱۷، ۲۵۲، ۲۹۶، ۳۲۶،
۳۶۷، ۳۸۸، ۴۳۵، ۴۷۵، ۴۷۶،
۴۸۱، ۴۸۵، ۴۹۱، ۵۱۹، ۵۲۱،
۵۴۲، ۵۴۳، ۵۵۰، ۵۵۲، ۵۵۳،
۵۵۸، ۵۶۲، ۵۶۳، ۶۱۱.
ناصر علی‌سرهندی ۱۵، ۸۵، ۱۲۳،
۱۶۵.
ناطق، ناصح ۱۹۱.
نجار، شیخ محمد ۲۷۰.
نجیبةبن‌جنادة عذری ۲۴۷.
نروال، ژراز دو ۲۰، ۹۰
نشاط، سیدمحمود ۶۵.
نصرالله‌منشی ۵۸۶.
نصیب ۱۴۵.
نظامی عروضی ۸، ۲۰۴.
نظامی‌گنجوی ۱۳۸، ۱۸۵، ۳۸۵،
۴۴۳، ۴۵۸۵۴۴۷، ۴۶۲، ۵۶۶،
۶۵۵.
نفیسی، سعید ۵۵۱، ۲۸۱، ۶۴۱.
نویری، ۱۶۰
نیکلسون، رینولدا ۳۷۹.

وارسته، امام‌قلی‌چگنی ۱۶۸.
واله داغستانی ۱۲۳.
وامق ۵۱۸.
وآواء دمشقی ۳۳۸، ۳۶۴.

وراق، محمود ۴۰۱.
ورذرورث ۴، ۴۲۴.
وطواط، رشید ۱۲۳، ۱۶۰، ۲۱۸،
۲۲۲، ۵۳۰، ۵۷۸، ۶۴۹، ۶۵۰.
ویس ۵۷۵.
ویتشتت ان.ال. ۳۷۷.

هارون ۵۵۵.
هاکسلی ۳.
هاسان ۱۰۲
هایمن، استانلی ادگار ۲۲، ۱۷۱،
۱۹۴، ۲۴۵.
هجویری ۱۲، ۵۵۲.
هدایت، رضاقلی‌خان ۷۱، ۶۲۴.
هدایت، صادق ۵۸۱.
هذلی، ابوصخر ۴۰۸.
هذلی، ابوذؤیب ۱۵۳.
هگل ۱۶.
هلیله ۴۹۰.
همدانی ۳۴۴.
همر ۴۵۵، ۴۶۵.
هند (معشوق) ۲۴۸.
هند(کشور) ۳۲۵، ۳۹۴، ۳۹۶، ۶۲۸.
۵۴۰.
هولمان، سی. هیو. ۸۶.

یافعی ۵۱.
یاقوت‌حموی ۲۱۳.
یزدانی ۴۸۰.
یزیدبن مفرغ ۲۲۱.
یزیدبن ولید ۷۲.
یغمائی، حبیب ۱۹۹، ۶۲۴.
یمن ۳۰۶.
یوسف ۴۵۷.
یونگ ۲۲۴، ۲۳۵.

کتابشناسی مراجع

الف) فارسی و عربی:

آذر بیگدلی، لطفعلی بیگ، آتشکدهٔ آذر، به اهتمام سید جعفر شهیدی، تهران، مؤسسهٔ نشر کتاب، ۱۳۳۷.

آریان پور، امیر حسین، «سبک شناسی دینامیک» مجلهٔ سخن، سال سیزدهم، تهران، ۱۳۴۱.

آزاد بلگرامی، سبحة المرجان فی آثار هندوستان، بمبئی، ۱۳۰۲ ه.ق. چاپ سنگی.

ابن ابی عون، ابراهیم بن محمد، التشبیهات، به تصحیح محمد عبدالمعید خان، لندن، ۱۹۵۰.

ابن الیر، ضیاءالدین، المثل السائر، مصر، چاپ محمد محیی الدین-عبدالحمید.

ابن اثیر، ضیاءالدین، الجامع الکبیر فی صناعة الکلام من المنظوم و المنثور، چاپ عراق، ۱۹۵۹.

ابن اثیر، ضیاءالدین، الاستدراک فی الرد علی رسالة ابن الدهان، تقدیم و تحقیق حفنی محمد شرف، مصر ۱۹۵۸.

ابن جنی، ابوالفتح عثمان، الخصائص، تحقیق محمد علی النجار، قاهره، ۱۹۵۲.

ابن حجة حموی، تقی الدین ابوبکر، خزانة الادب وغایة الارب، مصر، المطبعة الخیریة، ۱۳۰۴.

ابن حزم اندلسی، علی‌ابن احمد، التقریب لحد المنطق والمدخل الیه، تصحیح دکتر احسان عباس، بیروت.
ابن خرداذبه ، عبیدالله بن احمد، مختارات من کتاب اللهو و الملاهی، به کوشش الاب اغناطیوس عبده الخلیفة الیسوعی، بیروت، المطبعة الکاثولیکیة، ۱۹۶۱.
ابن خلکان، احمد بن محمد، وفیات الاعیان، چاپ سنگی، ایران، ۱۲۸۴ ه.ق.
ابن رشد، ابوالولید، تلخیص کتاب ارسطو طالیس فی الشعر، چاپ عبدالرحمن بدوی، ضمیمهٔ فن الشعر ارسطو، قاهره، ۱۹۵۳.
ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن، العمدة فی محاسن الشعر وآدابه ونقده، به تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید، مصر، ۱۹۶۳.
ابن سنان الخفاجی، عبدالله بن محمد، سرالفصاحة، تصحیح عبدالمتعال الصعیدی، مصر، ۱۹۵۳.
ابن سیده، علی بن اسماعیل، المخصص، چاپ بولاق، ۱۳۱۷.
ابن سینا، ابوعلی حسین، فن الشعر لفا، ضمیمهٔ فن الشعر ارسطو، ترجمهٔ عبدالرحمن بدوی، قاهره، ۱۹۵۳.
ابن الشجری ، هبة الله بن علی، الحماسة، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۵.
ابن طباطبا العلوی، محمد بن احمد، عیارالشعر، به تحقیق دکتر طه الحاجری و دکتر محمد زغلول سلام، قاهره، ۱۹۵۶.
ابن فارس، احمد، الصاحبی، قاهره، مطبعة المؤید، ۱۹۱۰
ابن فقیه همدانی، احمد بن محمد، مختصر کتاب البلدان، تصحیح دخویه، لیدن، بریل، ۱۹۶۷.
ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم، الشعر والشعراء، بیروت دارالثقافة، ۱۹۶۴
ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم، عیون الاخبار، وزارة الثقافة والارشاد القومی، ۱۹۶۳،
ابن المعتز، عبدالله، فصول التماثیل، مصر، ۱۹۲۵.
ابن المعتز، عبدالله، کتاب البدیع، به تصحیح کراچکوفسکی، لندن، ۱۹۳۵
ابن وهب، اسحاق بن ابراهیم بن سلیمان، البرهان فی وجوه البیان، بغداد ۱۹۶۷.
ابو بشر متی بن یونس قنائی، کتاب ارسطوطالیس فی الشعر، ضمیمهٔ فن

الشعر ارسطو، چاپ بدوی، ۱۹۵۳.
ابوعبیده معمر بن مثنی، مجاز القرآن، به تصحیح فؤادسزگین، قاهره، ۱۹۵۴.
ابونواس، حسن بن هانی، دیوان، تحقیق احمدبن عبدالمجید الغزالی، قاهره، ۱۹۵۳.
اخوینی بخاری، ابوبکر ربیع بن احمد، هدایة المتعلمین فی الطب، به تصحیح دکتر جلال متینی، انتشارات دانشگاه مشهد، ۱۳۴۳.
ارسطو، الخطابة، الترجمة العربیة القدیمة، حققه وعلق علیه عبدالرحمن بدوی، مکتبة النهضة المصریه، قاهره، ۱۹۵۹.
ارسطو، الخطابة، ترجمهٔ دکتر ابراهیم سلامة، مصر، ۱۹۵۳.
ارسطو، فن الشعر، ترجمه (ازیونانی به عربی) بقلم عبدالرحمن بدوی، قاهره، ۱۹۵۳.
ارسطو، فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷.
ارسطو، نامهٔ ارسطاطالیس دربارهٔ هنر شاعری، ترجمهٔ سهیل الفان، بیروت.
ارسطو، هنر شاعری، ترجمهٔ فتح الله مجتبائی، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۳۷.
ازرقی هروی، ابوبکر، دیوان، با تصحیح و مقابله و مقدمهٔ سعید نفیسی، تهران، زوار، ۱۳۳۶.
اسماعیل، عزالدین، الأسس الجمالیة فی النقد العربی، دارالفکر العربی، ۱۹۵۵.
اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد، گرشاسبنامه، به تصحیح حبیب یغمائی تهران، بروخیم ۱۳۱۷.
اصبهانی، ابوالفرج، اغانی، چاپ دارالکتب، قاهره.
اعشی، میمون بن قیس، دیوان الأعشی الکبیر، شرح و تعلیق م. محمد حسین، مصر ۱۹۵۰.
امرء القیس، دیوان، چاپ بیروت، ۱۹۵۹.
امین، احمد، النقدالادبی، مکتبة النهضة المصریة، قاهره ۱۹۶۳ الطبعة الثالثة.
باقلانی، محمد بن الطیب، اعجاز القرآن، تصحیح السید احمد الصقر،

دار المعارف، مصر.
بدوی، عبدالرحمن، الانسانیة والوجودیة فی الفکر العربی، مصر ۱۹۴۷.
بدوی، عبدالرحمن، الی طه حسین فی عید میلاده السبعین، مصر، دار المعارف.
بدوی طبانة، احمد، دراسات فی نقد الادب العربی من الجاهلیة الی نهایة القرن الثالث، مصر، ۱۹۵۴ چاپ دوم.
بدوی طبانة، احمد، علم البیان، دراسة تاریخیة، قاهره، مکتبة الانجلو مصریة، [تاریخ مقدمه ۱۹۶۲].
بستانی، فؤاد افرام، دائرة المعارف، [زیر نظر] بیروت.
بهادر، محمد صدیق خان، غصن البان الموزق بمحسنات البیان، مطبعة الجوائب، ۱۲۹۶.
بهار، محمد تقی (ملک الشعراء) تاریخ سیستان [تصحیح] تهران، زوار.
البهبیتی، نجیب محمد، تاریخ الشعر العربی حتی آخر القرن الثالث، مکتبة الخانجی، القاهره، ۱۹۶۷.
پادشاه، محمد، مترادفات، تهران، خیام، ۱۳۴۶.
تاج الحلاوی، علی بن محمد، دقایق الشعر، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.
تفتازانی، سعدالدین، مطول، چاپ ترکیه (عثمانی) ۱۲۶۰ ه.ق.
توحیدی، ابوحیان، الهوامل و الشوامل، قاهره، نشرة احمد امین و السید احمد الصقر، ۱۹۵۱.
تهانوی، مولوی محمد اعلی بن علی، کشاف اصطلاحات الفنون، کلکته، ۱۸۶۲.
ثعالبی، ابو منصور، ثمار القلوب فی المضاف والمنسوب، مصر ۱۹۶۵.
ثعالبی، ابو منصور، سحر البلاغة و سر البراعة، دمشق، وقف علی طبعه احمد عبید، ۱۳۵۰.
ثعالبی، ابو منصور، من غاب عنه المطرب، مطبعة الجوائب، ۱۳۰۲.
ثعالبی، ابو منصور، یتیمة الدهر، دمشق (بدون تاریخ) وقاهره، ۱۹۳۴.
جاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر، البیان و التبیین، قاهره، ۱۹۴۷.
جاحظ، ابوعثمان عمرو بن بحر، کتاب الحیوان، به تحقیق عبدالسلام محمد هارون، مصر، مکتبة مصطفی البابی الحلبی واولاده، ۱۹۳۸/۱۳۵۶.
جرجانی، عبدالعزیز، الوساطة بین المتنبی وخصومه، تحقیق وشرح

محمد ابوالفضل ابراهیم و علی محمد البجاوی، مصر ۱۹۵۱.
جرجانی، عبدالقاهر، اسرارالبلاغة،تحقیق‌ه. ریتر، استانبول۱۹۵۴.
جرجانی، عبدالقاهر، دلایل‌الاعجاز، چاپ سید رشید رضا، قاهره.
جوهری، اسماعیل بن حماد، صحاح‌اللغه، مصر، ۱۹۵۶.
حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران ۱۳۲۰.
حاوی، ایلیا، فن الوصف، بیروت دارالشرق الجدید، ۱۹۶۰.
حصری‌قیروانی، ابراهیم‌بن‌علی، زهرالآداب، با حواشی و تعلیقات زکی مبارك، به‌کوشش محمد محیی‌الدین عبدالحمید.
حمیری، ابوالولید اسماعیل بن‌عامر، البدیع فی‌وصف الربیع، به تصحیح هنری پرس، رباط، ۱۹۴۰.
خاقانی، افضل‌الدین، دیوان، به‌تصحیح ضیاء الدین سجادی، زوار، ۱۳۳۷.
خانلری، پرویز ناتل، «پست و بلند شعر نو» مجلهٔ سخن سال سیزدهم.
خانلری، پرویز ناتل، وزن شعر،تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
خراسانی، آخوند ملا محمد کاظم، کفایة‌الاصول،چاپ‌سنگی‌تهران.
خطیب قزوینی،محمدبن‌عبدالرحمن، الایضاح فی‌علوم البلاغة، شرح و تعلیق محمد عبدالمنعم الخفاجی،قاهره، ۱۹۴۹.
خنساء، تماضر بنت عمرو، دیوان، بیروت ۱۹۶۰.
خلف‌الله، محمد، «نظریة عبدالقاهر فی‌اسرار البلاغة» مجلة کلیة الآداب، بجامعة فاروق الاول،ج ۲، ۱۹۴۴.
خلف‌الله، محمد، «نقد لبعض التراجم والشروح لکتاب الشعر»مجلة کلیة الآداب، ج ۳، ۱۹۴۶.
الخولی، امین، «البلاغة و علم النفس» مجلة کلیة الآداب بالجامعة المصریة ج ۴/ ۱۹۳۶.
دبیران کاتبی قزوینی، علی‌بن عمر، ایضاح‌المقاصد،چاپ منزوی و و مشکوة، تهران، دانشگاه تهران.
دبیر سیاقی، محمد، گنج بازیافته، بخش‌نخست‌شامل احوال واشعار لیبی، ابوشکور، دقیقی، ابو حنیفهٔ اسکافی، عضایری رازی، ابوالطیب مصعبی، تهران، خیام، ۱۳۴۴.

دولتشاه سمرقندی، تذکرة الشعراء، بـه تصحیح ادوارد براون، چاپ لیدن.
رادویانی، محمدبن عمر، ترجمان البلاغة، به تصحیح احمد آتش، استانبول، ۱۹۴۸.
رازی، ابوالفتوح، تفسیر، با ذیل‌محمدقزوینی، چاپ‌وزارت معارف، تهران.
رازی، شمس‌الدین محمدبن قیس، المعجم فی‌معاییراشعار العجم، بـه تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۳۸.
رامی، شرف‌الدین، انیس العشاق، به تصحیح عباس اقبال، تهران، ۱۳۲۵.
رمانی، خطابی و عبدالقاهر جرجانی، ثلاث‌رسائل‌فی‌اعجازالقرآن، تحقیق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، مصر.
رودکی، ابوعبدالله، دیوان، چاپ مسکو ۱۹۶۶.
رونی، ابوالفرج، دیوان، به تصحیح چایکین و محمد علی ناصح، تهران، ارمغان، ۱۳۰۴.
زغلول سلام،محمد، تاریخ النقد العربـی الـی نهایة القرن الرابع الهجری، قاهره، دارالمعارف، مصر،۱۹۶۴.
زغلول‌سلام، محمد، اثر القرآن فی تطور النقد العربی، قاهره ، دارا- لمعارف، مصر.
زمخشری، ابوالقاسم محمودبن عمر، اساس البلاغة، قاهره، ۱۹۲۲.
زمخشری، ابوالقاسم محمودبن عمر، الکشاف‌عـن حقـایق التنزیل، معروف به تفسیر کشاف، قاهره،مطبعة الاستقامة، ۱۹۵۳.
زوزنی، ابوعبدالله‌حسین‌بن‌احمد؛ شرح‌المعلقات السبع،چاپ سنگی، ۱۳۳۰ (بخط غلامحسین خوانساری درکارخانهٔ آقا مهـدی تبریزی اتمام پذیرفت.)
سباعی بیومی، تاریخ‌الادب العربی، قاهره، ۱۹۴۸.
سبزواری، حاج ملاهادی، شرح منظومه، چاپ‌سنگی، تهران.
سری رفاء، ابوالحسن، دیوان، قاهره، مکتبة القدسی.
سعدی، مصلح‌الدین، دیوان، چاپ‌مظاهرمصفا، تهران،کانون‌معرفت، ۱۳۴۰.

سعید، جمیل، «احساس الشعراء العرب بالالوان والاصوات» مجلة کلیة الآداب والعلوم، بغداد، ۱۹۶۵.
سکاکی، ابو یعقوب، مفتاح العلوم، مصر، ۱۹۳۷.
سلامة، ابراهیم، بلاغة ارسطو بین الیونان والعرب، قاهره، ۱۹۵۲.
سمعانی، عبدالکریم بن محمد، الانساب، چاپ عکسی لیدن، ۱۹۱۲.
سمعانی، عبدالکریم بن محمد، مشیخة، نسخهٔ عکسی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.
سنائی، مجدود بن آدم، دیوان، به تصحیح مدرس رضوی، تهران (چاپ اول).
سهروردی، شهاب‌الدین، عقل سرخ، تهران، انجمن دوستداران کتاب.
سیوطی، جلال الدین، «صفة اللآل فی وصف الهلال»، مطبعة الجوائب.
سیوطی، جلال‌الدین، المزهر فی علوم اللغة و انواعها، شرح و تحقیق محمد احمد جاد المولی و محمد ابوالفضل ابراهیم و علی محمد البجاوی، قاهره، ۱۹۵۸.
الشایب، احمد، اصول النقد الادبی، قاهره، ۱۹۶۰، الطبعة السادسة.
شبلی نعمانی، شعر العجم، ترجمهٔ سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، تهران.
شفیعی کدکنی، محمدرضا، «بیدل دهلوی» مجلهٔ هنر و مردم، تهران، ۱۳۴۷.
شفیعی کدکنی، محمدرضا، حزین لاهیجی، زندگی و زیباترین غزلهای او، مشهد، توس، ۱۳۴۲.
شفیعی کدکنی، محمدرضا، «در بارهٔ ابوسعید ابوالخیر» مجلهٔ سخن، شمارهٔ هفت، دورهٔ نوزدهم، سال ۱۳۴۸.
شفیعی کدکنی، محمدرضا، «کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی، یکی از خسروانیهای باربد» مجلهٔ آرش، دورهٔ اول، شمارهٔ ششم، سال ۱۳۴۲.
صائب، میرزا محمد علی، دیوان، تهران کتابفروشی خیام، ۱۳۳۳.
صاحب غنی، محمد عبدالغنی خان، ارمغان آصفی، هند چاپ سنگی، ۱۳۲۳ ه. ق.
صادق آقا، میرزا محمد صادق بن محمد، المقالات الدرویة، تبریز، چاپ سنگی، ۱۳۱۷.
ضیف، شوقی، البلاغة تطور و تاریخ، قاهره، دار المعارف مصر ۱۹۶۵.
ضیف، شوقی، الفن و مذاهبه فی الشعر العربی، قاهره، مصر، ۱۹۴۵.

ضیف، شوقی، فی‌النقدالادبی، قاهره، دارالمعارف مصر، ۱۹۶۶.
طوسی، خواجه نصیرالدین، اساس الاقتباس، به‌تصحیح مدرس‌رضوی انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۶.
طوسی، خواجه‌نصیرالدین، معیار الاشعار، تهران، چاپ‌سنگی.
ظهوری ترشیزی، میر محمدطاهر، دیوان، نول کشور، هند.
عاملی، جمال الدین ابومنصور، معالم الدین فی‌الاصول، چاپ عبدالرحیم، چاپ سنگی تهران، ۱۳۰۰.
عباسی، عبدالرحیم، معاهد التنصیص علی شواهد التلخیص، تحقیق محمد محیی الدین عبدالحمید، قاهره، ۱۹۴۷.
عبدالغافر، ابوالحسن عبدالغافربن اسماعیل، السیاق، (= تاریخ نیشابور) چاپ عکسی فرای، لندن ۱۹۶۵.
عبدی بیک‌شیرازی، زین‌العابدین‌علی (تویدی)، مجنون و لیلی، مقابلهٔ ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف، مسکو، ۱۹۶۷.
عزام، عبدالوهاب، ذکری ابی‌الطیب، دارالمعارف، قاهره، ۱۹۵۶.
عسکری، ابوهلال، الصناعتین، تحقیق علی محمد البجاوی، و محمد ابوالفضل ابراهیم، مصر ۱۳۷۱.
عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، به تصحیح نیکلسون، لیدن، ۱۹۰۵
العقاد، عباس محمود، ابن الرومی حیاته من شعره، قاهره.
علم الهدی، سید مرتضی، تلخیص البیان عن مجازات القرآن، چاپ بغداد.
علم الهدی، سید مرتضی، الذریعةالی‌اصول‌الشریعة، به‌اهتمام ابوالقاسم گرجی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۶.
عنصری، ابوالقاسم حسن، دیوان، به‌تصحیح‌محمد دبیر سیاقی، تهران، سنائی ۱۳۴۲.
عنصری، ابوالقاسم حسن، مثنوی وامق وعذرا، به تصحیح محمدشفیع، دانشگاه پنجاب لاهور، ۱۹۶۷.
عوفی، محمد، لباب الالباب، از روی چاپ براون و قزوینی با تصحیحات و حواشی سعید نفیسی، تهران، ابن سینا، ۱۳۳۵.
عیوقی، ورقه و گلشاه، به‌تصحیح ذبیح‌الله‌صفا، تهران، دانشگاه تهران ۱۳۴۳.
غزالی، محمدبن محمد، المستصفی من علم الاصول، بولاق، مصر،

۱۳۲۲.
عناوی الزهیری، محمود، الادب فی‌ظل بنی بویه، مصر ۱۹۴۹.
فارابی، ابو نصر، احصاء العلوم، به تصحیح دکتر عثمان امین، قاهره.
فارابی، ابو نصر، رسالة فی‌قوانین صناعة الشعراء، چاپ بدوی، ضمیمهٔ فن الشعر ارسطو، قاهره، ۱۹۵۳.
فخرالدین اسعد گرگانی، ویس‌ورامین، به‌تصحیح‌محمدجعفرمحجوب، تهران، اندیشه، ۱۳۳۷.
فرخی سیستانی، ابوالحسن علی، دیوان، به تصحیح محمد دبیر سیاقی، تهران، اقبال، ۱۳۳۵.
فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، چاپ مسکو وچاپ ژول مول، افست جیبی، تهران و چاپ بروخیم تهران.
فردوسی، ابوالقاسم، یوسف و زلیخا، (منسوب به او) تهران، چاپ افست کتاب فروشی ادبیه.
فروزانفر، بدیع‌الزمان، سخن و سخنوران، تهران، کمیسیون‌معارف.
فروزانفر، بدیع‌الزمان، «شعررودکی» مجلهٔ‌دانشکدهٔ‌ادبیات،دانشگاه تهران (ویژهٔ رودکی) ۱۳۳۸.
فوردهایم، فریدا، مقدمه‌ای بر روانشناسی‌یونگ، ترجمهٔ‌دکتر مسعود میر بها، تهران، اشرفی، ۱۳۴۶.
قالی، ابوعلی، الامالی، قاهره، ۱۹۲۶.
قدامة بن جعفر، نقدالشعر، به تصحیح محمد عیسی منون، مطبعهٔ ملیعیه ۱۹۳۴.
قدامة بن جعفر، نقدالنثر، به تصحیح و مقدمهٔ طه‌حسین و عبدالحمید العبادی، قاهره، ۱۹۳۷ [در باب نام اصلی این کتاب مراجعه شود به‌ابن‌وهب درهمین کتابشناسی.)
قطب، سید، التصویر الفنی فی القرآن، بیروت.
قطران تبریزی، ابومنصور، دیوان، به سعی‌واهتمام‌محمد نخجوانی، تبریز، کتابفروشی تهران، ۱۳۳۳
قمی، میرزا ابوالقاسم، قوانین‌الاصول، چاپ‌عبدالرحیم، سنگی ۱۳۷۸.
کروچه، بندتو، کلیات زیباشناسی، ترجمهٔ فؤاد روحانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.
کفراوی، محمدعبدالعزیز، الشعر العربی بین التطور و الجمود، مصر،

مکتبة نهضة مصر، ۱۹۵۸.
گوپاموی، قدرت‌الله، تذکرهٔ نتایج الافکار، به‌کوشش اردشیر خاضع، بمبئی، ۱۳۳۶.
لازار، ژیلبر، اشعارپراکندهٔ قدیمترین شعرای فارسی زبان، از حنظلهٔ بادغیسی تا دقیقی، تهران انستیتو ایران و فرانسه ۱۳۴۲.
لامعی گرگانی، ابوالحسن، دیوان، با تصحیح وحواشی سعید نفیسی، به اهتمام کوهی کرمانی، تهران ۱۳۱۹.
لودی، امیر شیرعلیخان، مرآت‌الخیال، چاپ‌سنگی بمبئی، ۱۳۳۴ قمری.
متز، آدام، الحضارة الاسلامیة فی القرن الرابع الهجری، نقله الی العربیة محمد هادی ابوریده، قاهره، ۱۹۴۰.
مدنی شیرازی، سید علیخان، انوارالربیع فی انواع البدیع، چاپ‌سنگی بخط محمد تقی بن محمد حسن جرفادقانی ۱۳۰۴ هـ. ق.
مرزوقی ابوعلی، شرح الحماسة، نشر احمد امین وعبدالسلام هارون، قاهره، ۱۹۵۱.
محمد بن ابی روح، حالات و سخنان ابو سعید، چاپ ایرج افشار، تهران ۱۳۲۸.
محمدبن منور، اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید، به‌تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۲.
محمدحسین، م. الهجاء والهجاؤن فی الجاهلیة، قاهره، مکتبة الآداب.
محمدرضا، مولوی، مکاشفات رضوی شرح مثنوی مولوی، چاپ نول کشور، ۱۸۷۷/۱۲۹۴.
مسعود سعدسلمان، دیوان، به‌تصحیح رشیدیاسمی، تهران، پیروز، ۱۳۳۹.
معزی، امیر محمد، دیوان، به‌تصحیح عباس اقبال، تهران، کتابفروشی اسلامیه، ۱۳۱۸.
مقدسی، مطهربن طاهر، البدء والتاریخ، به تصحیح کلمان هوار، پاریس، ۱۸۹۹-۱۹۱۹ (شش جلد) و ترجمهٔ فارسی آن با عنوان آفرینش و تاریخ، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
مندور، محمد، النقدالمنهجی عندالعرب، قاهره، دارنهضة مصر للطبع و النشر.
منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد، دیوان، به تصحیح محمد دبیر سیاقی، تهران، اسفند، ۱۳۲۹ وچاپ دوم، تهران، زوار، ۱۳۴۱.

مولوی، جلال‌الدین محمد، دیوان کبیر (غزلیات شمس تبریزی) به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، انتشارات دانشگاه.
میر حسین‌دوست، تذکرهٔ حسینی، چاپ سنگی، هند، ۱۲۹۱.
ناصر خسرو، ابومعین، دیوان، به‌تصحیح سیدنصرالله تقوی، تهران، چاپخانهٔ گیلان، ۱۳۳۹.
ناصر خسرو، ابومعین، وجه دین، برلن، چاپخانهٔ کاویانی، ۱۳۰۳.
ناصر خسرو، ابومعین، سفرنامه، چاپ برلن.
ناطق، ناصح، «سرنوشت شعر سنتی» ضمیمهٔ مجلهٔ راهنمای کتاب، شمارهٔ هشتم، سال‌یازدهم ۱۳۴۷.
نجار، شیخ محمد، الطراز المذهب فی صناعة الانشا، مصر، ۱۸۹۴.
نشاط، سیدمحمود، ادات تشبیه در زبان فارسی، تهران.
نظامی عروضی، احمدبن عمر، چهار مقاله، به تصحیح و حواشی محمد معین، تهران، زوار.
نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، خمسه، ازروی چاپ وحیددستگردی، تهران امیرکبیر، ۱۳۳۵.
نویری، شهاب‌الدین احمد، نهایة الارب فی فنون الادب، قاهره، وزارة الثقافة والارشاد القومی.
وارسته، امامقلی جگنی، مصطلحات الشعراء، چاپ هند، بدون تاریخ.
وا وا، ابوالفرج دمشقی، دیوان، چاپ لیدن، ۱۹۱۳.
وطواط، رشیدالدین، حدائق السحر، چاپ اقبال آشتیانی، تهران، ۱۳۰۸.
وینسنت، م.، نظریة الانواع الادبیة، ترجمه الی اللغة العربیة، و علق علیه حسن عون، اسکندریه.
هجویری ابوالحسن، کشف المحجوب، به تصحیح ژوکوفسکی، لنینگراد، ۱۹۲۶.
هداره، محمدمصطفی، مشکلة السرقات فی النقد العربی، قاهره، ۱۹۵۸.
هدایت رضا قلی‌خان، مدارج البلاغة، شیراز، مطبعهٔ محمدی، ۱۳۳۱ ه. ق.
هدایت رضاقلی‌خان، مجمع الفصحا، چاپ تهران.
هدایت، صادق، ترانه‌های خیام، تهران، امیرکبیر، چاپ چهارم.
هنر، ایلیاد، ترجمهٔ سعیدنفیسی، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۳۴.
یافعی، عبدالله‌بن اسعد، مرآت الجنان، حیدرآباد دکن، ۱۳۳۷ ه. ق.

ب) انگلیسی

Aristotle, *Art of Rhetoric*, Translated by J.H.Freese, London, Loab Classical Liberary.

Aristotle, *The Poetics*, Translated by W. Hamilton Fyfe, London, Loab Classical Liberary.

Beckson, Karl and Arthur Ganz, *A Readers Guide to Literary Terms*, Noonday, New York, 1960.

Daiches, David, *Critical Aproaches to Literature*, U.S.A. Prentice Hall, Inc. 1956.

Daudpota, Umar Muhammad, *the Influence of Arabic Poetry on the Development of Persian Poetry*, Bombay 1934.

Day Lewis, C. *The Poetic Image*, London, Jonathan Cape, 1966.

Drew, Elizabeth, *Poetry, A Modern Guide to its Understanding and enjoyment*, New York, Dell Co. Inc. 1959.

Erzsébet, P. Dombi, «Synaesthesia and Poetry» in *Poetics*, No II 1974.

Fowlie, Wallace, *Age of Surrealism*, U.S.A. Indiana Uuiversity Press, 1966.

Gibb, H.A.R., *Arabic Literatur an Introduction*,Oxford, Oxford University Press 1974.

Hyman, StanleY Edgar, *the Armed vision*,New York Vintage books, 1955,

Lemon, Lee T. and Marion J. Reis, *Russian Formalist Criticism, Four Essays*,Translated and with an introduction U.S.A. A Bison Book 1965.

Macleish, Archibald, *Poetry and Experience*, Penguin Books, 1965.

Nicholson, R A, *A Literary History of the Arab*, Cambridge 1956.

Preminger, Alex (Editor), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, Princeton University press 1974.

Shipley, Joseph T., *Dictionary of World Literature*, New Jersey, Paterson, 1962.

Smith, L. E. W. *A Short Course on Poetry*, London, Methuen and Co. Ltd. 1967.

Ullmann, Stephen De, «Romanticism and Synaesthesia» in *Publication of the Modern Language Association of America*, Vol. LX. 1945 PP. 810-827.

فهرست

۱

تجربهٔ شعری ـ تخیل، خیال وتصویر ۱ ـ ۲۲

تحلیل شعرایلاقی‌در رابطه بامفهوم‌خیال ۱ـ خیال یاتصویر، عنصر مشترك شعر درتمام‌زبانها ۲ـ مباحث علم‌هم می‌توانددرحوزهٔ تخیل شاعر قرارگیرد ۳ـ ازبیان منطقی تـا بیان هنری ۴ـ تصرف عامهٔ مردم بـرای ایجاد مجاز وکنایه در زبان ۵ـ تخیل کودك ۵ـ آیا شعر بی‌تخیل وجود دارد؟ ۵ـ شعر حافظ پس‌از سلب تصاویر وخیالهای‌آن نظمی است مبتذل ۶ـ ادیبان قدیم ازمقام تخیل درشعر غافل نبوده‌اند ۷ـ سور رئالیست‌ها و خیال ۷ـ ابن‌رشیق‌ومقام تصویردرشعر ۷ـ ارسطو واستعاره ۷ـ«صناعات موهمه» همان خیال است ۸ـ طرفداران جنبهٔ تصویری هنردرمیان قـدمـا ۸ـ اعجاز قرآن در زمینهٔ تصویری آن ۸ـ ارسطو تعریف شعر را برخیال استوار می‌کند ۸ـ دی‌لویس وتعریف ایماژ ۸ـ ایماژ ۹ـ هنر شهودغنایی است وشهود غنایی همان بیان‌وتصویر است ۹ـ کروچه وشباعت عقاید او با قدمای بلاغت اسلامی ۱۰ـ تصویروخیال ۱۰ـ تهانوی وتعریف خیال ۱۰ـ چند تعریف از خیال در کتب قدما ۱۱ـ کلمهٔ خیال درشعر عـربی مساوی تصویر است ۱۱ـ درشعر فارسی ۱۲ـ استعمال قدما ازکلمهٔ خیال محدود است ۱۳ـ درتعریف قدماخیال‌نوعی از ایهام است ۱۴ـ متأخرین خیال را گاهی برابر ایماژ به‌کارمی‌برند ۱۵ـ تخییل ممکن‌است از رهگذر

نوعی صنعت ایجاد شود ۱۶- جاحظ شعر را نوعی تصویر می‌خواند ۱۶- اهمیت صفت در تصویر ۱۶- نظر هگل درباب مجازهای شعر اسلامی ۱۶- عاطفه در نفس ایماژهاست یا درمیان آنها ۱۷- عاطفه وشهود از نظر کروچه ۱۷- خیال واسطهٔ انتقال تجارب عاطفی است ۱۷- نظر مک‌لیش درباب تصویر ۱۸- دشواری تعریف تخیل ۱۸- درآغاز همه شاعر بوده‌اند ۱۸- کشف هرکدام ازقوانین طبیعت یك تجربهٔ شاعرانه است ۱۹- آنکه نخستین بار روی زیبا را به گل تشبیه کرد شاعر است و دیگران مقلد ۲۰- نظرخواجه نصیرطوسی درباب تعجب وعلت نفسانی آن ۲۰- شعر نوعی تجربه است ۲۱- عوامل تجربهٔ شعری بسیار پیچیده است ۲۱- هر ادیبی دارای تصاویر ویژهٔ خویش است ۲۱- از رهگذر تصاویر اصیل، نفسانیات هنرمند را می‌توان تحلیل کرد ۲۱.

عناصر معنوی شعر ۲۳-۲۷

جستجو درماهیت شعر به‌سرانجامی نمی‌رسد ۲۳- جوهر شعر درتمام زبانها یکی است، تفاوت به‌شکل وترکیب و وزن و عروض است ۲۴- بیان و زیبائی دومفهوم نیستند بلکه مترادف‌اند ۲۴- عاطفه چیست؟ ۲۴- عواطف قابل شمردن نیست ۲۵- تقسیم‌بندی عواطف ۲۵- اصل واحد در عواطف هنری ۲۵- مشارکت احساسی با حیات رکن عواطف هنری است ۲۶- اندیشه‌هایی که زمینهٔ عاطفی دارند ۲۶- تأملات عاطفی خیام ۲۷- هیچ اندیشه‌ای بی‌تصرف خیال، ارزش هنری ندارد ۲۶.

محاکات و تخییل وخیال ۲۸-۳۹

تخییل وکلام مخیل درمنطق اسلامی میراث ارسطو است ۲۸- تعریف خواجهٔ طوسی ازشعر ۲۸- ابن‌سینا و کلام مخیل ۲۹- تأثیر ارسطو درین گونه تعریف‌ها ۲۹- مسئلهٔ محاکات و تخییل ۲۹- مترجمان ارسطو و اصطلاح Mimesis ۳۰- ابن رشد و اقاویل شعریه ۳۰- فارابی و تمثیل ۳۱- تخییل مناسب‌ترین اصطلاح برابر محاکات ارسطوئی ۳۱- ترجمهٔ دیگری از اصطلاح ارسطو ۳۲- شاید اختلاف ارسطو و افلاطون برخاسته ازتوسعه درمفهوم محاکات باشد ۳۲-فارابی وتخییل ۳۲- ابن‌سینا وکلام

مخیل ۳۲- خواجهٔ طوسی و تخییل ۳۳- ازنظر طوسی محاکات و تخییل یکی است ۳۴- تعریف تخییل ۳۴- تعجیب در اصطلاح ابن‌سینا ۳۴- وزن از عوامل تخییل است ۳۴- تفاوت تخییل وتصدیق ازنظر ابن‌سینا ۳۵- تخییلات از نظر طوسی غیرقابل حصرند ۳۵- اسباب محاکات ۳۵- سخن‌طوسی درمعیارالاشعار درباب تخییل ۳۵- ادیبان وعلمای بلاغت به تخییل توجه‌چندانی نکرده‌اند ۳۶- صاحب الطراز وتعریف تخییل ۳۶- مترسك را خیال می‌نامند زیرا تصویر ونمای آدمی است ۳۷- انواع سه‌گانهٔ محاکات از نظر طوسی ۳۷- رمز لذت بردن ازشعر، از نظرشارحان ارسطو ۳۸- تأثیر وزن در کمك به انتقال خیال ۳۸- زمخشری و مفهوم تخییل در قرآن ۳۹- نقد اسکندری بر زمخشری در باب کاربرد تخییل در قرآن ۳۹.

تجدید نظری درشیوهٔ بحث راجع به‌خیال ۴۹-۴۰

تقسیم بندیهای قدما از صور خیال مایهٔ ابتذال هنر شعر شده است ۴۰- جدولهای زاید برای تقسیم‌بندی صورخیال ۴۱- کتب بلاغت قدما مانع ازخلاقیت‌های شعری است ۴۲- جدولی‌شدن خیال‌ها ۴۲- بسیاری از علمای بزرگ‌بلاغت اسلامی‌ازایرانیان‌بوده‌اند ۴۳- نقد تقسیم‌بندیهای قدما ۴۴- آشفتگی تقسیمات‌قدما ۴۴- ازنظر صاحب الطراز تشبیه‌وکنایه هم می‌توانند درحوزهٔ استعاره قرارگیرند ۴۴- نظر عبدالقاهر جرجانی در باب تشبیه‌وتمثیل‌واستعاره به‌عنوان مراکزتصرفات در معانی ۴۵- سکاکی نخستین کسی است که تشبیه را داخل علم معانی کرده است ۴۵- قدما تصور می‌کرده‌اند، درآنسوی تقسیمات علمای بلاغت کاری نمی‌توان کرد ۴۷- قدما بجای اینکه عناصر تازه‌ای ازطبیعت و زندگی را وارد شعرکنند، کوشیده‌اندرحوزهٔارتباطهای جدولی نوآوری‌کنند ۴۷- تجدید نظر ازرقی درعناصرصورخیال ۴۷- عناصر غیرطبیعی درصورخیال ازرقی ۴۸-زمینه‌هایی که برای بحث در صور خیال باید بدان پرداخت ۴۸- زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، واقلیمی تصاویر ۴۸- زمینه‌های دیگر خیال در آنسوی جداول قدما ۴۹- اهمیت رسیدگی به‌تصویر درمحور عمودی خیال ۴۹.

بحث تاریخی ۵۰- قدما به عناصر سازندهٔ تصویر توجهی نداشتند ۵۰- عناصر اشرافی تصاویر ابن معتز و نظرابن رومی در باب آنها ۵۱- تشبیهات شاهانه در نظر ابـن خلکان ۵۱- قدما مسائل را مجرد از محیط مورد تحقیق قرار می‌داده‌اند ۵۲- زاویه‌های دید در باب یك موضوع ۵۲- تعریف تشبیه ۵۳- نظر فارابی و بنیاد ریاضی عقیدهٔ او ۵۳- نظر خواجهٔ طوسی ۵۴- تمثیل و تشبیه ۵۵- علمای بدیع و مسألهٔ تشبیه ۵۵- مبرد نخستین کسی است کـه تشبیه را بدقت مورد بحث قرار داده است ۵۵- اجزای چهارگانهٔ تشبیه ۵۵- طرفین تشبیه ۵۶- اساس تشبیه در نظرقدما ۵۶- وجه شبه می‌تواند فقط یك امر باشد ۵۶ - کدام نوع تشبیه زیباتر است؟ ۵۷- ملاك زیبائی متغیر است و در افراد متفاوت ۵۷- نظر شبلی نعمانی در باب تحول زیبائی شناسیك تشبیه در ادب فارسی ۵۸- نظام بت پرستی عرب سبب شده است که‌تشبیهات‌آنان مادی است و نه تجریدی ۵۸- راه‌های مختلف تقسیم‌بندی طرفین تشبیه ۵۸- ۱) هر دو سوی تشبیه‌حسی است ۵۸ «تشبیه خیالی»نیزاز مقولهٔ تشبیه حسی است ۵۹-۲) هردوسوی تشبیه عقلی است ۵۹- «تشبیه وهمی» از مقولهٔ تشبیه عقلی است ۵۹-۳) یکی ازدوسوی عقلی ودیگری حسی‌است ۶۰- تقسیم بندی زمانی ازتشبیه ۶۰- تقسیم بندی ابـوهلال عسکری در چهار نوع ۶۰- نقدابوهلال از تشبیهات انتزاعی و تجریدی ۶۱- منطقی‌ترین تقسیمات تشبیه در تلخیص المفتاح و معاهد التنصیص ۶۲- تقسیم تشبیه دربلاغت هندی ۶۲- تشبیه یك چیز به خودش در بلاغت هندی کـه در بلاغت عربی و فارسی وجود ندارد ۶۲- نقد تقسیمات قدما ۶۴- قدماکمتر به حوزهٔ امکانات حواس‌در زمینهٔ خلق تصاویر توجه کرده‌اند ۶۴- آمیختن جای دو حس به یکدیگر «وزش ظلمت را می‌شنوی؟» ۶۴- ابزارهـای تشبیه ۶۴- تشبیه مرسل و مؤکد ۶۵- تشبیه مضمر و مظهر ۶۵- قدما به این نکته نپرداخته‌اند که کدام یك از صورتهای تشبیه ازلحاظ روانی تأثیر بیشتری دارد؟ ۶۶- در نظر زمانی تشبیه‌بدون ادات «عقد نفس» است ۶۶- وجه‌شبه ۶۶- تقسیم بندیهای تشبیه از لحاظ وجه شبه ۶۷- نظر صاحب عیارالشعر ۶۷- نظر عبدالقاهر جرجانی در باب‌وجه شبه ۶۸- تشبیه مرکب و تشبیه متعدد از نظر جرجانی ۶۹- تقسیم تشبیه بلحاظ بودن یا نبودن وجه شبه ۶۹-

کدام نوع تشبیه بهتر است باذکر وجه شبه یا بدون آن؟ ۷۰- تشبیه قلب یا منعکس یا مقلوب ۷۰- تشبیه مشروط ۷۱- مسألهٔ تشابه ۷۲- جنبهٔ تخییلی وتصویری تشبیه ازنظرعبدالقاهر جرجانی ۷۳- انسان وقتی چیزی را در غیر موضوع طبیعی خود ببیند لذت بیشتری می‌برد ۷۳- مسألهٔ دوری و نزدیکی عناصر تشبیه، در عالم واقع و تفکر عادی ۷۴- تقسیم‌بندی الطراز، ازین دیدگاه ۷۴- مقایسهٔ این دو نوع از لحاظ زیبائی ۷۵- نقد آراء صاحب الطراز ۷۵- نقد تشبیهات شاعران در زبان فارسی بسیار کم است ۷۶- مفهوم سوء محاکات از نظر خواجهٔ طوسی ۷۶- ابن حجة و صفاتی که برای انواع تشبیه می‌آورد ۷۷- تمثیل ۷۷- قدامه و تمثیل ۷۸- در نظر ابن رشیق تمثیل از شاخصه‌های استعاره است ۷۸- نظر عبدالقاهر جرجانی در باب تشبیه و تمثیل و تقسیم‌بندی تشبیه ۷۹- تشبیه غیر تمثیلی ۷۹- تشبیه تمثیلی ۷۹- راه‌های تأویل ۸۰- مقایسهٔ نظرعبدالقاهر باتئوری گشتالت ۸۰- توضیح سکاکی در باب تمثیل ۸۱- خطیب قزوینی و تمثیل ۸۱- ملاك نحوی عبدالقاهر برای تشخیص تمثیل ۸۲- متأخرین نظر مشخص‌تری در باب تمثیل دارند ۸۲- نظر سیدعلیخان شیرازی در باب تمثیل ۸۲- مفهوم تمثیل دراین کتاب ۸۳- نمونه‌هایی از تمثیل در سبك هندی ۸۳- قدیمترین نمونه‌های تمثیل در سبك هندی ۸۳- خواجهٔ طوسی تمثیل را استدلال می‌نامد ۸۴- نظر شبلی نعمانی در باب تمثیل ۸۴- ملاك تشخیص تمثیل ازدیگرانواع تصویر ۸۴- تمثیل اساس سبك‌هندی‌است ۸۴- اسلوب معادله بجای تمثیل ۸۴ - تمثیل برابر آلیگوری ۸۵ - تعریف آلیگوری ۸۶.

مرز حقیقت ومجاز ۸۷-۹۵

آفرینش، نوعی نامیدن وتسمیه است ۸۷- در آغاز، انسان هرچیزرا نامگذاری کرد و بعد این نامها تکراری و مبتذل شد ۸۸- بسیاری از نامیدنهای هنری، در طول تاریخ مبتذل شده است ۸۸- به عقیدهٔ بعضی قدما بیشتر استعمالات زبان مجاز است ۸۸- هر تعبیرمجازی بر اثر کثرت استعمال حقیقت می‌شود ۸۸- «مجاز راجح» ۸۸- درنظرسید مرتضی، استعمال حقیقت اگر کم شود، مجاز خواهد شد و مجاز در اثر کثرت استعمال تبدیل به حقیقت می گردد ۸۹- یافتن مرزحقیقت ومجاز دشواراست ۸۹- مرزابداعی

بودن یا تقلیدی بودن خیالها نیزدشوار است ۸۹- نظر ژرارد دو نروال‌در باب تشبیه اصیل و تقلیدی ۹۰- همهٔ انواع گفتار دردوران طفولیت‌جهان، نوعی‌شعربوده‌است ۹۰- نظر علمای‌اصولی در باب حقیقت و مجاز ۹۰- نظر اهل‌منطق درین باب ۹۰- حسن بصری وتعریف‌حقیقت ۹۱- عبدالقاهر و تعریف حقیقت ۹۱- اصطلاح مجاز در نظر ابوعبیده برابراست با تمام راه‌های ادای یك مفهوم ۹۱- نظر ابن قتیبه ۹۱- نظر غزالی در باب حقیقت و مجاز ۹۱- انواع حقیقت‌ها و مجازها از نظر علمای اصولی ۹۲- هرمجازی حقیقتی دارداما هر حقیقتی ضرورة دارای مجاز نیست ۹۲- مواردی که استعمال حقیقی هست و امکان مجازی نیست ۹۲- نظر قدما در باب راه‌های‌پیدایش مجاز ۹۳- اتساع، تشبیه، تأکید ۹۳- تقسیم‌حقیقت و مجاز به مفرد وجمله ۹۴- مجاز لغوی ومجاز عقلی ۹۴- اسناد مجازی و اهمیت آن ۹۴- نقد آراء اصولیان در باب نظر واضع ۹۴.

صور مجاز ۹۶-۹۸

مبدأ بحث قدما، مسألهٔ «وضع» است‌که‌خود مورد قبول نیست ۹۶- اگر نظر قدما را بپذیریم‌بحث‌آسان‌می‌شود ۹۷- تعریف حقیقت از نظرابن اثیر ۹۷- نظر سیوطی درین‌باره ۹۷- چون تعریف حقیقت دشوار بوده، ابن اثیر مجاز را قابل تعریف‌تر دانسته ۹۷ - اهمیت فقه‌اللغه و فرهنگ تاریخی درکشف مرز حقیقت و مجاز ۹۷- بسیاری از استعمالات لغوی، در اصل، مجازوتصویر بوده وبسیاری ازتصویرها ممکن است ازتعبیرات رایج در زبان باشد ۹۸- بعضی‌تصاویرممکن است نتیجهٔ ترجمهٔ غلط یك عبارت از زبان دیگر باشد ۹۸.

انواع مجاز ۹۹-۱۰۶

تعریف‌مجاز مفرد ۹۹-مجازعقلی‌ولغوی ۹۹- تقسیم مجاز به‌اعتبار علاقه ۱۰۰- مجاز عقلی چیست؟ ۱۰۰- تعریف سکاکی ۱۰۰- حقیقت عقلی و مجاز عقلی در نظر خطیب قزوینی ۱۰۰- چهار نوع حقیقت عقلی ۱۰۱- انواع مجازعقلی‌و تحلیل‌معنی شناسیك و ساختاری آن ۱۰۱- این تقسیمات فقط از ساخت‌زبان عرب گرفته شده وقابل تعمیم به زبانهای‌دیگر.

نیست ۱۰۲- حوزهٔ مجازعقلی محدود دروجه خبری نیست و وجه انشائی راهم شامل‌است ۱۰۲- وجه‌انشائی‌مجازعقلی حوزهٔ وسیعی ازاسنادمجازی و قلمرو تصاویرشعری‌است ۱۰۳- اهمیت‌آن درمحورعمودی خیال ۱۰۳- متأخرین‌علمای بلاغت این موضوع رابه مباحث‌کلام و فلسفه پیوند زده‌اند ۱۰۳- مسألهٔ صدق وکذب از حوزهٔ‌بلاغت خارج‌شده و رنگ‌کلامی محض به خود گرفته ۱۰۴- مجاز مرسل چیست؟ ۱۰۴- انواع علایق مجاز مرسل ۱۰۴- در بیان مجازی اشتیاقی برای‌جستجو وجود دارد که دربیان حقیقی نیست ۱۰۶- رمز دیگر زیبائی مجاز ۱۰۶.

استعاره **۱۰۷-۱۲۳**

اختلاف بر سر تعریف آن ۱۰۷- نظر ارسطو ۱۰۷- بعضی قدما استعاره راهمان تشبیه محذوف دانسته‌اند ۱۰۸- نقد قاضی جرجانی ازین نظریه ۱۰۸- نظر عبدالقاهر درباب استعاره ۱۰۹- تفاوت نوع دلالت در تشبیه و استعاره ۱۰۹- جاحظ و قدیمترین تعریف استعاره ۱۰۹- ابن معتز و تعریف استعاره ۱۱۰- نظر رمانی و ابن اثیر ۱۱۰- نظر ابو-هلال ۱۱۰- نظر سکاکی ۱۱۰-آیا استعاره درلفظ‌است یادر معنی؟ ۱۱۰- رمز زیبائی استعاره ۱۱۱- ملکهٔ تشبیهات مجازی ۱۱۱- نظر ارسطو در باب فلسفهٔ‌زیبائی استعاره ۱۱۱- نظر صاحب‌نقدالنثر درباب فلسفهٔ‌استعاره ۱۱۲- عبدالقاهر جرجانی و فلسفهٔ استعاره ۱۱۲- استعاره وسیله‌ای‌است برای گسترش معنی ۱۱۲- ابن خلدون استعاره را جزء تعریف‌شعر می-داند ۱۱۳- نظرریچاردزناقدمعاصر درباب استعاره که به وسیلهٔ آن اشیاء متغایر بهم پیوند می‌خورند ۱۱۳- نظرمک‌لیش در باد تزاوج تصویرها از رهگذر استعاره ۱۱۳- تقسیم‌بندیهای قدمادرباب استعاره ۱۱۳- نقد آراء قدما ۱۱۴- تقسیم‌بندی‌اول: حذف یا ذکر دوسوی استعاره ۱۱۴-استعارهٔ تصریحیه یا مصرحه ۱۱۴- استعارهٔ بالکنایه ۱۱۴- تقسیم‌بندی‌دوم: اصلیه و تبعیه ۱۱۵- تقسیم‌بندی‌سوم: مطلقه، تجریدیه ومرشحه ۱۱۵- تقسیم بندی چهارم: مفرد یا جمله ۱۱۶- نظر عبدالقاهر جرجانی ۱۱۶- تقسیم بندی پنجم: تهکم ۱۱۷- تقسیم بندی ششم: بلحاظ انواع حواس ۱۱۷- نمونه‌هایی ازنقد استعاره در کتب‌قدما ۱۱۸- هراستعاره سابقهٔ‌نوعی تشبیه دارد ۱۱۸- تشبیهات قرن چهارم تبدیل به استعاره‌های قرن پنجم می‌شود

۱۱۹- فاصلهٔ دو سوی استعاره در شعر عصر صفوی ۱۱۹- از قدیمترین نمونه‌های نقد استعاره۱۱۹- نظریهٔ ارسطو ۱۲۰- تلاؤم وعقیدهٔ عبدالقاهر ۱۲۱- تصویر مضطرب از نظر عبدالقاهر ۱۲۱- تفاوت تشبیه و استعاره بلحاظ روشنی روابط ۱۲۲- استعاره‌های کلیشه‌ای یا «گربه‌های خاکستری در شب» ۱۲۲- نظر مك لیش ۱۲۲- نقدغضایری از استعاره‌های عنصری ۱۲۳- نقدواله داغستانی از استعاره‌های حزین لاهیجی ۱۲۳.

صورخیال درمباحث بدیع **۱۲۴-۱۲۹**

اغراق ۱۲۴- چند صنعت دیگر ۱۲۵- محورعمودی خیال ۱۲۶- تناسب تصویرها بایکدیگر ۱۲۶- مقایسهٔ اسدی و فردوسی بلحاظ تناسب تصویرها ۱۲۶- نظر ابن‌طباطبا درباب عمود شعر وساخت قصیده ۱۲۷- زیان این‌نظریه ۱۲۸- نظر کروچه ۱۲۹- نقش‌قرآن‌درشکل‌گیری‌مباحث بلاغت اسلامی ۱۲۹.

اغراق ومبالغه **۱۳۰-۱۳۸**

نظر ابن معتز ۱۳۰ - عقیدهٔ ارسطو ۱۳۰- مخالفت بعضی از ناقدان با اغراق ۱۳۱- ستایش ابن‌سنان ازاغراق و مبالغه ۱۳۱- تقسیم مبالغه ۱۳۱- اغراق ونظر خواجهٔ طوسی ۱۳۲- احسن الشعر اکذبه ۱۳۲- خطیب قزوینی و مبالغه ۱۳۳ - نمونهٔ مبالغهٔ هنری از زبان عوام ۱۳۳- نظریهٔ سیدعلیخان شیرازی نمودار تلقی ادیبان عصر اوست ۱۳۴-زیباشناسی اغراق‌ومبالغه ۱۳۴- ضعف‌نمونه‌های‌متأخرین ۱۳۵-نقد آراء قدما ۱۳۵- دونوع‌مبالغه دراسدی‌وفردوسی ۱۳۵- درجستجوی راه‌های دیگر ۱۳۶- نظر شبلی نعمانی‌درباب خاستگاه مبالغه ۱۳۶- مرزهای غلو ازنظر قدامه ۱۳۷- اهمیت‌اغراق دراسلوب‌بیان هنری ۱۳۷- مقایسهٔ شعرفارسی وعربی ازنظر مسألهٔ اغراق ۱۳۸- ابن هانی و اغراقهای اوبرخاسته ازتشیع‌اوست ۱۳۸- آیا انتشار تشیع در ایران زمینه‌ای برای گسترش مبالغه و اغراق بوده است؟ ۱۳۸.

کنایه ۱۳۹-۱۴۸

اهمیت کنایه ۱۳۹- نظر مالارمه ۱۳۹- نظریهٔ عبدالقاهر ۱۴۰ شکستن صدف: تمثیلی برای کنایه ۱۴۰- نقش کنایه در زبان ۱۴۱- تعریف کنایه ۱۴۱- نظر قدما ۱۴۱- کنایه و تعریض ۱۴۱- مبرد و انواع سه‌گانهٔ کنایه ۱۴۲- «اشتمال» در نظر خواجهٔ طوسی ۱۴۲- فرق کنایه و مجاز ۱۴۲- ابن‌خطیب رازی کنایه را ازمقولهٔ مجاز نمی‌داند ۱۴۳- تقسیمات قدما ازکنایه ۱۴۳- ابن اثیر و تقسیمات کنایه ۱۴۴- تمثیل و ارداف ۱۴۴- مجاورت ۱۴۵- کنایه وتعریض ۱۴۵- تفاوت آنها ۱۴۶- تقسیم به‌اعتبار وسایط ۱۴۶- تعریض، تلویح، رمز، اشاره وایما ۱۴۶- کنایه رساتر ازتصریح است ۱۴۷- قدما درین‌باره‌دلیلی نیاورده‌اند ۱۴۷- کنایه، درهجو، بالاترین مقام را دارد ۱۴۸.

تشخیص *Personification* ۱۴۹-۱۵۶

منشاء حرکت وحیات درتصاویر هنری از طبیعت ۱۴۹- طبیعت در برابر هنرابله است ۱۴۹- شخصیت بخشی به‌اشیاء ۱۵۰- تشخیص *Personification* ۱۵۰- تشخیص درآراء قدما ۱۵۰- تعریف تشخیص ۱۵۰- ارسطو و تشخیص ۱۵۱- «نصب‌العین» در ترجمهٔ خطابهٔ ارسطو ۱۵۱- ابن رشد تشخیص‌را تخییل‌می‌نامد ۱۵۱- نظریهٔ‌عبدالقاهر جرجانی درباب مفهوم تشخیص ۱۵۲- استعارهٔ تخییلیه و بالکنایه ۱۵۲- نقدآراء قدما۱۵۲-آنچه قدما استعارهٔ‌مکنیه‌خوانده‌اند، همان تشخیص است ۱۵۳- علوی، تشخیص راتخییل می‌خواند ۱۵۳- بهتر است تشخیص را ازمقولهٔ استعاره جداکنیم۱۵۳- نمونه‌های قرآنی‌تشخیص را قدما استعاره‌دانسته‌اند ۱۵۴- عدم‌توجه قدما به‌تشخیص سبب انتقادهای نابجا از بعضی استعاره‌ها شده است ۱۵۴- نقدقدمااز‌استعاره‌های ابوتمام‌بی‌جاست ۱۵۵- تشخیص در ادبیات فارسی دارای انواع است ۱۵۵.

کتب قدما درباب صور خیال ۱۵۷-۱۶۸

تنوع وکثرت کتابها ۱۵۷-گروه کتابهای بیان‌وبدیع ۱۵۸- گروه

نقدالشعر ۱۵۸- تحقیقات معاصران عرب ۱۵۹- کتب خاص نمونه‌های صور خیال ۱۵۹- کتب فارسی ۱۶۰- انیس‌العشاق یا فرهنگ استعاره‌های شعری درزبان‌فارسی ۱۶۱- نمونهٔ استعاره‌های کلیشه‌ای زلف ۱۶۲- ارمغان‌آصفی وحوزهٔ استعاره‌های زبان ۱۶۴- مترادفات صاحب‌آنندراج ۱۶۷- مصطلحات الشعراء ۱۶۸- چگونه استعاره‌ها تبدیل به‌لغت می‌شوند ۱۶۸.

محورعمودی ومحور افقی خیال ۱۶۹-۱۸۶

تعریف محور عمودی ۱۶۹- محدودیت‌خیال‌شاعران‌فارسی درمحور عمودی ۱۷۰- نقد شعر فارسی بلحاظ محور عمودی ۱۷۱- نظر ریچارذر درباب تجربهٔ شعری ۱۷۱- وحدت‌معنوی درسراسرشعر، شرط اصلی‌کمال است ۱۷۱- نقد شعرکلاسیك عرب ازین دیدگاه ۱۷۲- ابداعات قدما در این زمینه محدود است ۱۷۳- تکرار محور عمودی قصاید سبب میشودکه در دوره‌های بعد لذت هنری ندارد ۱۷۳- مقایسهٔ دونمونه ازمعزی و قطران ۱۷۴- ناصرخسرو تاحدی استثناست ۱۷۵- وسیله ومعنی در شعر ۱۷۵- محورعمودی‌خیال‌درمنظومه‌های داستانی ۱۷۶- نقدشعر منوچهری ازنظر محور عمودی ۱۷۶- تصاویر پراکندهٔ طبیعت درقالب واحد ۱۷۷- هماهنگی محور عمودی‌درقصایدناصرخسرو ۱۷۸- تصویر درشعر منوچهری واقران اوجنبهٔ اصالی دارد نه‌القائی ۱۷۸- تأثیر شعر عرب درپیدایش‌این سنت ۱۷۹- نقد شوقی ضیف ازعدم‌وحدت قصاید عرب ۱۷۹- ضعف‌محور عمودی، نتیجهٔ تسلط فرم‌های محدود است ۱۸۰- مقایسهٔ شعر فارسی و عربی و اروپائی ۱۸۰- مسألهٔ «بیت» و «شعر» ۱۸۱- تأثیر صحرا، در وحدت ابیات قصیده ۱۸۱- مسألهٔ «عمود شعر» درنقد قدما ۱۸۲- ابن قتیبه وحوزهٔ محدود معانی قصیده ۱۸۲- تقلید قصیده سرایان فارسی از «عمود شعر» ۱۸۲- ابن قتیبه‌ودستور شاعری ۱۸۲- ابن طباطبا و «عمود شعر» ۱۸۴- محور عمودی درانواع قوالب شعری فارسی ۱۸۴- مقایسهٔ فردوسی واسدی ونظامی درمحورعمودی ۱۸۵- درشعر عرفانی ۱۸۶.

هماهنگی تصویرها ۱۸۷-۲۰۱

در دوره‌های نخستین، هماهنگی‌تصویرها بیشتراست ۱۸۷- تصاویر

شعر لی‌یو ونظر مک‌لیش ۱۸۸- هدف صور خیال در ساختمان شعر ۱۸۹- برداشت‌های مختلف شاعران ایرانی از کاربرد تصویر ۱۸۹- تصویر ۱۸۹- تصویرهای «مادر» ۱۱۰- تزاحم تصویرها ۱۱۰- نقد تصویر به عنوان زینت ۱۹۱- تصویرهای کلیشه‌ای ۱۹۱- یکی ازعوامل خلاصه‌شدن تصویرها، حرص براغراط درآوردن آنهاست ۱۹۱- نمونه‌هایی از تصویر تفصیلی وفشرده ۱۹۲- چون تصاویر قدما ازتجارب شخصی آنان سرچشمه نگرفته ارزش روانشناسیک ندارد ۱۹۳- تصاویر شکسپیر وجنبهٔ روانی آنها ۱۹۴- سحر ورابطهٔ آن با بیان ۱۹۴- شاعر و ساحر ۱۹۴- نظر سور- رئالیست‌ها ۱۹۴- در نتیجهٔ تکرار، کاربرد تصویرها مثل خشت روی هم گذاشتن شده است ۱۹۵- نمونه‌ای ازتزاحم تصویرها درشعر معزی ۱۹۵- نمونهٔ عدم هماهنگی تصویرهادرشعرعبدی بیک ۱۹۶- چگونه تصویرهای ناهماهنگ یکدیگر را نفی می‌کنند ۱۹۷- ازدحام معانی درشعر ابن هانی ۱۹۷- تناسب نوع تصویرها بانوع اثرادبی ۱۹۸- درشاهنامه تصویر انتزاعی وجود ندارد ۱۹۸- مقایسهٔ دوحماسه از لحاظ تزاحم تصویرها ۱۹۸- نمونهٔ تصویرهای زیبا و مزاحم ۱۹۸- درشاهنامه اسناد مجازی واغراق برتشبیه غلبه دارد ۲۱۰.

تصویرهای تلفیقی و معانی مشترک-بحثی در مسالهٔ سرقات ۲۰۲-۲۲۰

هر شعر کامل و جاودانه‌ای از نمونه‌های قبلی خود تغذیه و رشد کرده است ۲۰۲- عواملی که جریانهای ذهنی شاعران را می‌سازد ۲۰۳- عامل محیط و فرهنگ در پیدایش نوع تصویرها ۲۰۳- نظر قاضی جرجانی ۲۰۳- فرهنگ عمومی شاعر ۲۰۴- مسالهٔ زبان شعرو تاثیر آن در پیدایش سرقات ۲۰۵- بعضی از معانی با سیاق الفاظ خود به خود، بطور مشترک، ظاهر می‌شوند ۲۰۵- حوزهٔ سرقات و اخذ ۲۰۵- کالریج و شعر قبلای خان ۲۰۶ - وسیع‌ترین حوزهٔ سرقات شعری حوزهٔ تصویرهاست ۲۰۶ - اندك اندك هر قافیه‌ای تصویر کلیشه‌ای خود را بدنبال می‌آورد ۲۰۷ - مؤلف الطراز الموشی و جدول از پیش ساختهٔ تصاویر هر کلمه ۲۰۷- معانی مشترك و فقدان تجربه‌های شخصی ۲۰۷- نظر ابن رشیق در باب نقش تجربه و رؤیت در تصویر ۲۰۸ - از قرن پنجم تصاویر

تبدیل به کلیشه می‌شوند ۲۰۹- ناصر خسرو کلیشه بودن تصاویر را مورد شریطه قرار داده است ۲۰۹- کوشش شاعران بیشتر متوجه تلفیق تصاویر است تا خلق تصاویر ۲۱۰- آراء قدما در باب حوزهٔ سرقات و اخذ و معانی مشترک ۲۱۰- قاضی جرجانی و معانی مشترک ۲۱۰- چون سابقهٔ تاریخی تصاویر معلوم نیست مرز خلاقیت و تقلید نامعلوم است ۲۱۱- «معنی خاص» و عقیدهٔ قاضی جرجانی که شبیه نظریهٔ فرمالیست‌های روس است ۲۱۱- تقسیم بندی صور خیال بلحاظ ابداعی بودن یا نبودن ۲۱۲- تصاویر مبتدع و مولد در نظر ابوهلال عسکری ۲۱۲- تقسیم بندی عبدالقاهر جرجانی از معانی ۲۱۲- ابن اثیر و اصطلاح «عمود معنی» ۲۱۳- بحث «معانی خاص» و «معانی مشترک» در کتب قدما ۲۱۳- نظر شمس قیس و صولی در باب تغییر صور خیال بهنگام اخذ و سرقت ۲۱۳- عامل فرم و تأثیر آن در مسألهٔ سرقات ۲۱۴- زنجیرهٔ گفتار و محدودیت‌های آن ۲۱۴- نظر ناقدان فرنگی در باب قافیه و سرقات ۲۱۴- فرمانروائی قافیه سبب شده است که صبغهٔ اقلیمی صور خیال در ادبیات اسلامی ضعیف باشد ۲۱۵- در اندلس و خراسان یک نوع تصویر دیده می‌شود ۲۱۵- نظر گیب در باب شعرای عرب که هدف آنان گرفتن اندیشهٔ قدماست و رنگ آمیزی آن ۲۱۵- مسألهٔ از خود دزدی در شعر فرخی ۲۱۶- نمونه‌ای از خود دزدی در شعر فرخی ۲۱۶- تکرار تصویر زمان بعنوان مرغ در شعر ناصرخسرو ۲۱۷- وقتی تصویرها تکراری می‌شوند، صنایع بدیعی گسترش می‌یابند ۲۱۸- قرن پنجم آغاز جای گزینی صنایع بجای تصاویر ۲۱۸- تصویرهای تلفیقی ۲۱۹- بارزترین خصیصهٔ صور خیال در قرن پنجم جنبهٔ تلفیقی آن است ۲۱۹- عنصری، آغاز بیماری تصاویر تلفیقی ۲۲۰.

تأثیر ردیف در صور خیال ۲۲۱-۲۳۳

ردیف ویژگی خاص شعر فارسی که با هیچ زبانی قابل مقایسه نیست ۲۲۱- نخستین نمونه‌های ردیف در شعر عوام ۲۲۱- در شعر عربی به تقلید فارسی به وجود آمده و توسط شاعران ایرانی نژاد ۲۲۲- ساختمان طبیعی زبان فارسی، زمینه‌ای است برای گسترش ردیف ۲۲۲- عوامل گسترش ردیف در فارسی ۲۲۳- ردیف و مسألهٔ وجود فعل رابط در زبان فارسی ۲۲۳- نیاز به موسیقی بیشتر قافیه در ساخت کلمات فارسی ۲۲۳- آزادی انتخاب جای

کلمات در نحو فارسی و تأثیر آن در گسترش ردیف ۲۲۴- سیر تکاملی ردیف در شعر فارسی ۲۲۵- نقش ردیف در فشرده‌شدن تصاویر ۲۲۵- ردیف به عنوان عامل خلاقیت تصویرها ۲۲۶- سوررئالیست‌ها از کلمه آغاز می‌کردند و ردیف هم همین نقش را دارد ۲۲۶- جدول امکانات خلق استعاره‌ها در ساخت زبان ۲۲۶- بسیاری از استعاره‌ها نتیجهٔ برخورد تصادفی واژه‌ها در زنجیرهٔ گفتاراست ۲۲۷- نخستین نمونه‌های ردیف در شعر فارسی ۲۲۷- رشد دامنهٔ ردیف‌های پیچیده ۲۲۸- رابطهٔ گسترش ردیف و توسعهٔ استعاره‌ها ۲۲۸- نمونهٔ جدول ترکیب استعاره ۲۲۸- ردیف بعنوان میدانی برای مادی کردن مفاهیم انتزاعی ۲۲۹- چگونه اشیاء دور ازهم به‌کمک ردیف درکنار یکدیگر قرار می‌گیرند ۲۳۰- خلاقیت ردیف ازقرن پنجم آغاز می‌شود ۲۳۰- چگونه امور مادی انتزاعی می‌شوند ۲۳۰- پیچیده‌ترین صورتهای استفاده از ردیف درخلق استعاره ۲۳۰- درشعر بیدل ۲۳۱- درشعر خاقانی ۲۳۱- سود و زیان ردیف ۲۳۳.

اسطوره‌ها در صور خیال ۲۴۴-۲۴۹

اهمیت اسطوره در نقد ادبی جدید ۲۳۴- یونگ و ناخودآگاه قومی ۲۳۵- اسطوره‌ها تظاهرات بنیادی طبیعت انسانی ۲۳۵- حدود امکان پیدایش اسطوره در عصر حاضر ۲۳۶- مجاز و رمز و اسطوره عناصر اصلی بیان هنری ۲۳۶- اسطوره در مفهوم جدید ۲۳۷- اهمیت تحولات اجتماعی در نوع گرایش به اسطوره‌ها ۲۳۸- نوع اسطوره‌ها درآغاز شعر فارسی بیشتر رنگ ملی دارد ۲۳۸- محمود و اسطورهٔ رستم ۲۳۹- غزنویان و سلاجقه و اسطوره‌های قومی ایرانی ۲۳۹- عامهٔ مردم پاسداران اساطیر ۲۴۰- اسطوره‌های غنائی و اسطوره‌های حماسی ۲۴۱- اساطیر سامی و ایرانی ۲۴۱- اسطورهٔ حلاج در تذکرة الاولیاء ۲۴۱- اساطیر دیگر ملل در شعر فارسی ۲۴۲- دو نوع برداشت از اسطورهٔ بیژن و منیژه درشعر حافظ و منوچهری ۲۴۲- باب تلمیح درکتب قدما همان بحث ازاسطوره‌هاست ۲۴۳- اوج بی حرمتی به اساطیر ایران در شعر عصر سلاجقه ۲۴۴- نقد معزی از فردوسی و شاهنامه ۲۴۴- اسطوره‌های سامی بجای اسطوره‌های ایرانی ۲۴۵- تبدیل اسطورهٔ ایرانی به سامی: تبدیل جمشید به سلیمان ۲۴۵- کوشش مقدسی در تطبیق اساطیر سامی و ایرانی ۲۴۵- عرایس شعرعرب: اسطوره‌های

غنائی ۲۴۶- سلمی ولیلی دواسطورهٔغنائی سامی۲۴۶- چنداسطورهٔ غنائی دیگر ۲۴۷- ابن رشیق و نام اسطورههای غنائی ۲۴۸- ساختن استعاره از اسطورهها ۲۴۸- گویندهٔ یوسف و زلیخا و اساطیر ۲۴۹.

حرکت و ایستائی در صور خیال ۲۶۶-۲۵۰

رابطهٔ تصاویر با روحیهٔ شاعران ۲۵۰- دورههای پویائی وایستائی صور خیال درشعر فارسی۲۵۱- نمایندگان تصاویر پویا ونمایندگانتصاویر ایستا ۲۵۱- علل‌ایستائی وپویائیچیست؟ ۲۵۲- نزدیکیشاعر به تجربه-های خاص شعری یکی از عوامل پویائی تصویرها است ۲۵۲- مقایسهٔ دو تصویر ایستا و پویا از برف در شعر آغاجی و قطران ۲۵۳- عامل فعل در ساختمان تصویرها مایهٔپویائیاست ۲۵۵- تحلیل چندنمونه ازتصاویر ایستاوپویا درشعر فرخی ۲۵۶- درشعر مسعودسعد ودرشعر ازرقی ۲۵۸- در شعر معزی ۲۵۹-تحلیل عوامل‌پویائی وایستائیدر این نمونهها ۲۶۰- عامل فعل ۲۶۰- عامل‌رنگ ۲۶۰- عامل‌تضاد ۲۶۱- مقایسهٔمنوچهری و عنصری بلحاظ پویائی وایستائی تصاویر ۲۶۱- تحلیل‌عوامل ایستائی در این نمونهها ۲۶۴- عنصری،آغاز تصاویر مرده و ایستا ۲۶۵- رابطهٔ تصاویر تفصیلی با پویائی وتصاویرفشرده باایستائی ۲۶۵- نوع تشخیص-های پویا و ایستا ۲۶۶.

عنصر رنگ و مسألهٔ حسامیزی ۲۸۷-۲۶۷

محدودیت دایرهٔ واژگان رنگدرزبان فارسی ۲۶۷-اهمیت رنگهای خاص در میان اقوام ۲۶۸-توجه به درجات رنگ درمیان اقوام ۲۶۸- محدودیت رنگها در زندگی عرب جاهلی ۲۶۹- عررنگ برای هر قومی یادآور مفهومیاست ۲۶۹- در قرآن: زیباترین رنگها سبز است ۲۷۰- سرخ: رنگنادلخواه دورهٔ جاهلی؛ سال سرخ، مرگ سرخ، بادسرخ ۲۷۰- رنگ سرخدر دورهٔاسلامی موردپسند واقعمیشود ۲۷۱- مسألهٔحسامیزی ۲۷۱- جدول امکانات ترکیب حواس ۲۷۲- نمونههایحسامیزی در زبان عادی و زبان شعر ۲۷۳- آواز روشن و ماهتاب تلخ ۲۷۳- جیغ بنفش و آواز روشن ۲۷۴- عنصر رنگ گستردهترین حوزهٔ محسوسات درقلمرو

تصویرها ۲۷۴ نمونه‌ی‌ها حسامیزی در قرن پنجم ۲۷۴- حسامیزی در عصر صفوی ۲۷۵- ادات تشبیه تازه‌ای در عصر صفوی که از کلمهٔ رنگ مایه گرفته ۲۷۶- بعضی از شاعران‌نسبت به رنگ‌هاحساس‌تراند و بعضی کوررنگ‌اند ۲۷۶- قرن‌چهارم دورهٔ‌توجه به رنگ در تصویرهاست ۲۷۷- علت گسترش رنگ در تصاویر این دوره، بلحاظ ساخت تشبیهات ۲۷۷- رنگ به‌جای کلمه ۲۷۸- رنگ به عنوان عامل ارتباطی اجزای تصویر ۲۷۸- عامل رنگ بجای شکل‌هندسی ۲۷۹- چگونه شکل هندسی در قرن پنجم جای عامل رنگ را می‌گیرد ۲۷۹- با انتزاعی شدن عناصر استعاره از رنگ تصویرها کاسته می‌شود ۲۸۰-کسائی شاعرتصاویر رنگین ۲۸۱- واژگان رنگ و جانشین‌های آن در شعر کسائی ۲۸۲- مقایسهٔ کسائی و مسعود بلحاظ تصاویر رنگین ۲۸۲- در شعر کسائی عنصر رنگ وسیع‌ترین عامل‌کشف ارتباط است ۲۸۳- مسعودسعد درجستجوی استدلال و تعلیل است ۲۸۴- نیمهٔ دوم قرن چهارم و نیمهٔ اول قرن پنجم دورهٔ طبیعت در شعر فارسی ۲۸۴- ازتصاویر ازرقی تا عقل سرخ سهروردی ۲۸۴- انتقال رنگ به محسوسات دیگر ۲۸۵- معشوق فرخی همانندغزل و ترانه است ۲۸۵- مولوی وحسامیزی ۲۸۵- «شنیدن» همین«دیدن» تواند شد ۲۸۶.

صبغهٔ اشرافی صور خیال در این دوره ۲۸۸-۳۰۳

شعر فارسی در مجموع شعری‌است اشرافی ۲۸۸- دربارها، مشوقان شعر فارسی ۲۸۹- تصور می‌شده‌است که زندگی تودهٔ مردم ارزشی ندارد ۲۸۹-تلقی قدما از مسألهٔ طبقات در جامعه ۲۸۹- مخاطبان اهل شعر، اشراف و دوستداران زندگی اشرافی‌بودند ۲۹۰- در صور خیال شاعران عناصر خاص زندگی تودهٔ مردم به دشواری دیده می‌شود ۲۹۱- در شعر جاهلی عناصر صور خیال بسیار ساده و از مواد زندگی عادی است ۲۹۱- در شعر دورهٔ اسلامی‌زبان عرب، دیداشرافی، متأثر از فرهنگ ایرانی‌است ۲۹۱- تصویر کسری از نرگس، نمونهٔ دیداشرافی ۲۹۱- تحول شعرعرب نتیجهٔ برخورد با فرهنگ ایرانی است ۲۹۳- نظر شبلی نعمانی ۲۹۳- فضای شعر دورهٔ عباسی متأثر از محیط زندگی اشرافی ایران بوده است ۲۹۳- در هجو، عناصر زندگی روزمره بیشتر وجود دارد ۲۹۴- ادبیات فقرا در کتب ادبی عرب ۲۹۴- عناصر اشرافی در تصاویر صوفیه میراث

ادبی نسلهای قبل است ۲۹۴- مقایسهٔ بهار در شعر مولوی و عنصری ۲۹۵- عناصر زندگی اشرافی در تصاویر عنصری ۲۹۵- فقدان عناصر اشرافی در شعر مولوی ۲۹۶- دیدِ اشرافی ناصرخسرو بقایای تربیت درباری اوست ۲۹۶- نمونه‌ای از حیات اشرافی قرن چهارم در ایران ۲۹۷- تأثیر اشرافیت بر واژگان شعر فارسی ۲۹۷- اشرافیت و طرز نگرش در تصویرها ۲۹۸- کلیشه شدن تصاویر از تأثیرات حیات اشرافی است ۲۹۹- مشوقان هنرچه کسانی بودند ۳۰۰- عناصر تصویرهای منوچهری همه از سیم وزر و مروارید است ۳۰۰- صورت افراطی اشرافیت در عناصر تصویری ازرقی ۳۰۱- دید اشرافی بر سراسر ادبیات اسلامی از اندلس تا خراسان حاکم بوده است ۳۰۲- نمونه‌هایی از تصاویر غیر اشرافی در شعر ازرقی ۳۰۳- اشاره به زندگی صوفیه ۳۳۰.

رنگ سپاهی تصویرهای غنایی ۳۰۴-۳۱۶

رابطهٔ تصاویر غنائی شعر فارسی با سپاه و ابزارهای سپاهی ۳۰۴- مقایسهٔ این تصاویر با ادبیات دیگر ملل ما را به جستجوی علل تاریخی آن وا می‌دارد ۳۰۵- مشرق ایران، خاستگاه غزل مذکر ۳۰۵- علت شیوع این مسأله در خراسان از نظر جاحظ ۳۰۵- تغزل به مذکر در عرب جاهلی وجود نداشته ۳۰۶- در عصر غزنوی معشوق مؤنث تقریباً وجود ندارد ۳۰۶- معشوق فرخی یک نفر سپاهی است ۳۰۶- زمینهٔ اجتماعی این تصاویر غنائی ۳۰۷- معشوق سپاهی در عصر سلجوقی ۳۰۷- بردگان ترک در سپاه ۳۰۸- وصف زیبائی ترکان ۳۰۸- چشم‌های تنگ رکن زیبائی ۳۰۸- انعکاس چشم تنگ در شعر عربی قرن چهارم ۳۰۸- چشم تنگ در شعر مولانا ۳۰۹- رابطهٔ چشم تنگ با نرگس ۳۰۹- نظر شبلی نعمانی درباب فعلهایی که با «زدن» ترکیب می‌شود ۳۰۹- آمیختگی تصاویر سپاهی با تکامل شعر غنائی فارسی ۳۱۰- نمونه‌های دیگر از تصاویر سپاهی ۳۱۰- تصاویر سپاهی از عصر غزنوی آغاز می‌شود ۳۱۰- ترک بمعنی مطلق معشوق و زیبا، بقایای این عهد است ۳۱۲- میراث ادبی عصر سلجوقی و غزنوی در شعر حافظ و سعدی ۳۱۳- از عوامل گسترش تصاویر سپاهی یکی هم مخاطبان شعر در باری است ۳۱۳- زمینه‌های سپاهی در وصف طبیعت هم دیده می‌شود ۳۱۳- معشوق سپاهی فرخی ۳۱۴- تصاویر سپاهی

از شعر فارسی بزبان عربی راه می‌یابد ۳۱۵- شعرعربی سرایان خراسان در قرن چهارم سرشار ازین تصویرهاست ۳۱۵- رنگ عمومی تصاویر در ادبیات اسلامی از خراسان تا اندلس ۳۱۶.

عناصر طبیعت در صورخیال ۳۱۷-۳۲۶

شعر فارسی در سه قرن نخستین، شعرطبیعت‌است ۳۱۷- شعرطبیعت آفاقی و برون‌گراست ۳۱۷- عامل این آفاقی بودن، درباری بودن شعر- هاست ۳۱۸- وصف بخاطر وصف، نوعی نقاشی است ۳۱۸- مشابه آن در ادبیات عرب ۳۱۹- در وصف طبیعت عناصر تصویر از ذات طبیعت گرفته شده است ۳۱۹- در زمینه‌های غیرطبیعت‌هم عناصرتصویر برخاسته ازطبیعت است ۳۲۰- وصف روستا نشان‌دهندهٔ بینش‌روستائی نیست وسخن از مسائل فلسفی نشانهٔ دید فلسفی نیست ۳۲۱- درشعر نیمهٔ دوم قرن پنجم، طبیعت مصنوعی جلوه‌می‌کند ۳۲۲- نمونهٔ‌تصاویرطبیعت در شعر درباری ۳۲۲- مقایسهٔ معشوق وطبیعت ۳۲۳- تصاویر طبیعت در حماسه ۳۲۳- دراین دوره شاعر به ندرت درآنسوی‌طبیعت جستجوی امری معنوی دارد ۳۲۴- درجهٔ دلبستگی شاعران به طبیعت ۳۲۵- مقایسهٔ منوچهری و عنصری ۳۲۵- مقایسهٔ‌فرخی وابوالفرج‌رونی ۳۲۵- سابقهٔ جستجوی حالات‌آدمی درتصاویر طبیعت در شعر اروپا ۳۲۵- فقدان صیغهٔ اقلیمی درشعرفارسی ۳۲۵.

تاثیر صورخیال شاعران عرب درشعر این دوره ۳۲۷-۳۷۴

سابقهٔ شعر فارسی پیش از اسلام ۳۲۷- خاستگاه طبیعی شعر فارسی و عربی ۳۲۷- دید مشترک‌حاصل زیستن در اقلیم مشترک ۳۲۸- نشانه- هایی از آداب و رسوم محلی در تصویرها ۳۲۸- کلیشهٔ تصاویر در تمام اقالیم اسلامی‌یکسان است ۳۲۹- رسیدگی‌به‌سابقهٔ یك تصویر کاردشواری است ۳۲۹- تأثیر خیال‌شاعران‌عرب در نوع تصاویر شعر فارسی ۳۳۰- بعضی ازتصاویر شعرعربی‌بطورمسلم‌برخاسته از اقلیم ایرانی است ۳۳۰- بعضی از تصاویر مربوط به ساخت زبان و فرهنگ عربی است ۳۳۱- ما- درمی، دختر رز، دختر تاك: ترجمهٔ ابنة الکرم عربی است ۳۳۱- «کشتن

آتش» تعبیری است برخاسته از محیط زردشتی ۳۳۱- تصاویر گلها ۳۳۲-
آتش گوگرد وبنفشه ۳۳۲- در شعر منجیك ۳۳۳- در شعر اندلس ۳۳۳-
بنفشه و گیسودراندلس و خراسان ۳۳۴- گلهای باقلی وچشمهای احور ۳۳۵-
در شعر بلفرج و کشاجم ۳۳۵ - نرگس در شعر ناصر خسرو و شعر ابن
معتز ۳۳۶- شاخه‌های مورد درشعرسپهری ماوزاء النهری وشاعران اندلس
۳۳۷- درخت بید در شعر عماره و شعر ابن معتز ۳۳۷- برکه ونسیم وزره،
در شعر منوچهری و قطران و ابن معتز و شعر جاهلی ۳۳۸- آسمان و
ستارگان : هلال درشعر منوچهری وابن معتز و سری رفاء ۳۴۰- داس
مه‌نو در شعر معزی و حافظ و سابقهٔ آن در شعر ابن معتز ۳۴۱- زورق
هلال در شعر فرخی و ابن معتز ۳۴۱- ابروی‌پیران وهلال در شعر عقیلی
و قطران ۳۴۲- نون زرین هلال در شعر قطران و علوی اصفهانی ۳۴۲-
تصویر قوس قزح در شعر طاهربن فضل و منوچهری و ابن رومی ۳۴۲-
جویبار مجره در شعر عنصری وابن‌معتز ۳۴۴- خندهٔ برق در شعر مسعود
سعد و سری رفاء ۳۴۵- طراز علم برق در شعر منوچهری و سری رفاء
۳۴۵- خندهٔ زنگی در شب درشعرفرخی و تنوخی ۳۴۶- طبال رعددر شعر
رودکی و ابو عمر رمادی ۳۴۶- تیغ صبح در شعر مسعود و شعر عرب
۳۴۷- گریبان دریدن‌صبح در شعر کسائی وسری رفاء ۳۴۷- تصاویر بزم-
های شراب: سجود قنینه در شعر فیروز مشرقی، فرخی، منوچهری و ابن
معتز ۳۴۸- زانو زدن‌صراحی در شعر ابونواس و قاضی منصور فرغانی
۳۴۹- صفای‌جام ومی درشعر بحتری وغضایری و امیةبن‌ابی‌الصلت ۳۵۰-
تصویر شراب در شعر رودکی و ابونواس ۳۵۱- تصویر شراب در شعر
دقیقی و منجیك و ابونواس ۳۵۱- تصویر دیگر شراب در شعر ابونواس و
اسدی ۳۵۲- چشم‌خروس درشعر مسعود سعد واعشی و ابونواس ۳۵۳-
تصاویر ساقی در شعر غضایری و ابن معتز ۳۵۳- قهقههٔ قنینه در شعر
منوچهری و ابن معتز وسری رفاء ۳۵۴- تصاویر شمع در شعرمنوچهری
و سری رفاء ۳۵۵- مقایسهٔ‌تصویر شمع‌در شعرکشاجم و میکالی ومنوچهری
۳۵۶- تصویر دیگری از شمع درشعرمنوچهری و سری رفاء ۳۵۷-تصویر
آتش در شعر فرخی، ابن‌معتزو سری رفاء ۳۵۷- تصویر انسان ومعشوق:
از رضوان گریختهٔ شعرفرخی درکلیشه‌های قرن چهارم عرب ۳۵۸- تصویر
امرءالقیس‌در شعر ازرقی ۳۵۹- خوشهٔ انگورگیسو در شعر فخر گرگانی
و قطران و ابن معتز ۳۵۹- حتی «کژدم زلف» هم ترجمه است ۳۶۱-

تصویر زلف‌در شعر رودکی وابن معتز ۳۶۲- حالات عاشقان در شعر فخر گرگانی و علی‌بن جهم ۳۶۳- تصویر وأ واء دمشقی در شعر مسعود سعد ۳۶۳- جانوران و پرندگان ۳۶۴- تصویر اسب در شعر مسعود واعشی ۳۶۴- شیههٔ اسب در شعرمنوچهری وبحتری ۳۶۴- حرکت اسب درشعر منوچهری وامرءالقیس ۳۶۵- پرندگان بردرخت درشعر فرخی وابوالعلاء سروی ۳۶۶- خروس‌درشعرابن‌معتز ومسعودسعد ۳۶۶- تصاویر مدحی: در شعر قطران ونابغه ۳۶۷- تصویرصحنهٔ جنگ در شعرفردوسی وبشاربن برد ۳۶۸-تصویر دقیقی ومسلم‌بن‌ولید ۳۶۸- شمشیر در شعر عنصری و ابن معتز ۳۶۹- مقایسهٔ تصویر فرخی و خنساء ۳۶۹- تصاویر دیگر: غبار لشکر زمانه درشعر ناصرخسرو و مروان بن الجنوب ۳۷۰- در شعر فردوسی و اسدی ۳۷۰- تشبیهات حروفی در شعر رودکی و ابن معتز ۳۷۱- نمونه‌هایی از ترجمهٔ تصاویرغربی بفارسی ۳۷۴-۳۷۱.

۲

بررسی صور خیال در انواع شعر فارسی ۳۷۷-۳۹۲

نظریهٔ انواع ادبی و شعر فارسی ۳۷۷ـ دشواریهای تطبیق ۳۷۷ـ آمیختگی انواع در شعر فارسی ۳۷۸ قوالب شعری در این عهد ۳۷۸ـ ساختمان قصیده، پدیدهٔ عصر جاهلی ۳۷۹ـ امی بودن عرب و تأثیر آن در ساخت قصیده ۳۷۹ـ قصیده شکل غالب برقوالب شعرفارسی در این عصر ۳۸۰ـ دشواری تقسیم بندی معنائی شعرفارسی ۳۸۱ـ مثنوی یك فرم ایرانی ۳۸۱ـ نظر ابن اثیر در باب شاهنامه و وحدت موضوع قالب مثنوی ۳۸۲ـ بقیهٔ قوالب شعر فارسی ۳۸۳ـ تصاویر خاص حماسه اغراق و مبالغه است ۳۸۴ـ در حماسه کمتر جایی برای استعاره و تشبیه وجود دارد ۳۸۴ـ نقد اسکندر نامهٔ نظامی بلحاظ تصاویر حماسی ۳۸۵ـ دربعضی حماسه‌ها تصاویر زیباست اما حماسی نیست ۳۸۵ـ ریشهٔ روانشناسیك این امر ۳۸۵ـ ویژگیهای تصاویر در شعر غنائی ۳۸۶ـ تشبیه و استعاره اساس شعر غنائی ۳۸۷ـ در اوج تأثر عاطفی، جایی برای تشبیه باقی نمی‌ماند ۳۸۷ـ ویژگی تصاویر در شعر وصفی ۳۸۸ـ حوزهٔ تصاویر شعر مدیح و درباری ۳۸۹ـ مبالغه اساس مدیح است ۳۸۹ـ کنایه اساس هجو و طنزاست ۳۹۰ـ نقدهجوهای ابوتمام بخاطر افراط وی در استعاره وتشبیه ۳۹۱ـ تمثیل اساس شعرهای حکمی و اخلاقی است ۳۹۱.

مراحل شعر فارسی از نظر صورخیال ۳۹۳-۳۹۸

تنوع اقلیمی محیط زیست‌شاعران این دوره‌ها ۳۹۴- شاعران مشرق ایران همچنان‌که واژگان‌شعری خود رابه دیگر اقالیم دادند اساس‌تصویرها را نیز بنیاد گذاشتند ۳۹۵- آیا تصویرهای طوطی در شعر فرخی یادگار سفر هند است؟ ۳۹۶- امکان توارد تصاویر و معانی از نظر قدما ۳۹۶- مشخصات دورهٔ اول ۳۹۷- مشخصات دورهٔ دوم ۳۹۷- مشخصات‌دورهٔ سوم۳۹۷- مشخصات‌دورهٔ‌چهارم ۳۹۷.

خصایص عمومی صورخیال در شعر فارسی، دورهٔ اول ۳۹۹-۴۰۳

شعر دورهٔ قبل از اسلام نیز دو نوع درباری و عامیانه داشته است ۳۹۹- بعضی فهلویات نمودار ادب عوام‌است ۴۰۰- قدیمترین شعر فارسی یکی از خسروانیهای باربد ۴۰۰- بررسی خصایص تصویری شعر قبل از اسلام از روی خسروانی باربد ۴۰۱- مشکل‌محققان ادب در باب انتساب شعرهای دورهٔ اولیه به گویندگانش ۴۰۱- مهمترین شاعران دورهٔ اول و خصایص عمومی تصاویر آنان ۴۰۱- شعرمنسوب به حنظله بلحاظ تصاویر نزدیك به عصر کسائی می‌نماید ۴۰۲.

خصایص عمومی صورخیال در شعر فارسی ، دورهٔ دوم ۴۰۴-۴۱۳

باروترین دورهٔ تصویرهای‌حسی ۴۰۵- جنبهٔ‌تفصیلی تصاویر ۴۰۵- فقدان بعضی‌ازتصاویربدلیل‌شرایط‌اقلیمی ۴۰۷- تشبیه، درین‌دوره، بیشتر- ین نوع تصویر است ۴۰۸- تزاحم تصویرها اندك است ۴۰۹- عنصررنگ بر تصاویر غلبه‌دارد ۴۰۹- دیگر انواع صور خیال کمیاب است ۴۰۹.. از علوم و امور قراردادی کمتر استفاده می‌شود ۴۰۹- اغراق اندك است ۴۱۰- اسطوره‌ها رنگ ایرانی بیشتری دارد ۴۱۱- عدم آمیختگی تصاویر بااستدلال ۴۱۱- جنبهٔ اشرافی‌تصاویر کمتر از دورهٔ بعد است ۴۱۲.

صورخیال در شعر رودکی ۴۱۴-۴۲۳

مسألهٔ انتساب شعرها به رودکی ۴۱۴- آمیختگی تصاویر انسان و طبیعت در شعر او ۴۱۴- عناصر ایرانی بر تصاویر او غالب است ۴۱۵- امور ذهنی وانتزاعی را حسی ومادی می‌کند ۴۱۶- تصویر انتزاعی‌ندارد و اگر باشد جای تردید است ۴۱۶- بیشترین نوع تصاویر او برخاسته از تشبیه است ۴۱۶- تصاویر اوتفصیلی وگسترده است ۴۱۷- اغراق‌کم‌دارد ۴۱۷- بعضی از تصاویر شعر عرب در شعر رودکی ۴۱۸- محور عمودی خیال در شعراو ۴۱۹- اسنادمجازی کم دارد ۴۱۹- ازامورعلمی وقراردادی در تصاویر او نشانی نیست ۴۱۹- مشکل تصویرها و کوری او ۴۲۰- در قیاس کسائی نسبت به رنگ‌ها حساس نیست ۴۲۰- در شکل هندسی اشیاء چندان‌دقیق نیست ۴۲۰-ابوحیان‌توحیدی‌ورودکی ۴۲۱- مقایسهٔ رودکی و بشار ۴۲۱- حسامیزی بشار ۴۲۱- تشبیه‌های تقریبی بجای تشبیه دقیق در شعر بشار ۴۲۲- علت حسامیزی در شعر بشار ۴۲۳- در شعر رودکی حسامیزی وجود ندارد ۴۲۳.

صورخیال درشعردقیقی ۴۲۴-۴۲۹

ضعف محورهای‌خیال درگشتاسبنامه ۴۲۴- ضعف اغراقهای حماسی او ۴۲۵- تصاویر او درشعرهای‌غیرحماسی بدیع وزیباست ۴۲۶- تصویر انتزاعی ندارد ۴۲۶- درتصویرهای او انسان وطبیعت بهم‌آمیخته است ۴۲۶- نمونهٔالتذاذ چندین حس ازیک‌تصویر ۴۲۷- اولین نمونه‌های‌تشبیه معکوس ۴۲۷- زمینهٔ اساطیر ایرانی درتصاویر او ۴۲۸- نوعی تأثیرات فرهنگ شیعی درشعر او ۴۲۸- نوع استعاره‌های او ۴۲۹.

صورخیال در شعرکسائی ۴۳۰-۴۳۳

بهترین نمونهٔشعرطبیعت درقرن‌چهارم ۴۳۰- غلبهٔ دیدمادی وتوجه به‌عناصرحسی ۴۳۰- عنصررنگ عامل ارتباطی‌تصویرها ۴۳۱- نشانه‌هایی از تصاویر انتزاعی ۴۳۱- تصویرهای بازوگسترده ۴۳۲- استعاره بسیار کم‌دارد ۴۳۲-تشخیص‌کم‌دارد ۴۳۲- تصویرهای اوهمه‌تشبیه‌است۴۳۳.

صورخیال درشعر منجیك ۴۳۴-۴۳۸

سرآغاز نوعی‌تحول‌درتصویرها ۴۳۴- غلبهٔ استعاره برتشبیه ۴۳۴- پیشروشاعران نیمهٔ دوم قرن‌پنجم ۴۳۵- توجه عوفی به‌اسلوب او ۴۳۵- نمونهٔ استعاره‌های منجیك ۴۳۵- ترکیب امورانتزاعی‌ومادی در تصویرها ۴۳۶- تشخیص درشعر او ۴۳۶- نمونهٔ اغراق‌های او ۴۳۶- صفت‌بجای موصوف ۴۳۷- نمونهٔ عالی طنز وبیان کنائی ۴۳۷.

صورخیال درشاهنامه ۴۳۹-۴۷۰

تصویر درشاهنامه‌وسیله‌است نه‌هدف ۴۴۰- تصاویر درترکیب شعر حل می‌شود ۴۴۱- تصاویرکوتاه است ۴۴۱- رعایت حدالقائی تصویرها ۴۴۲- صبغهٔ حماسی تصویرها ۴۴۲- مقایسهٔ تصاویر فردوسی ونظامی ۴۴۳- تناسب حادثه‌وتصویر ۴۴۴- آگاهی ازجای خاص هرکدام ازانواع تصاویر ۴۴۵- جای‌کاربرد استعاره درزمینه‌های غیرحماسی شاهنامه است ۴۴۶- تفاوت فردوسی واسدی و نظامی در نوع تصویرها ۴۴۷- نقدآراء کسانی‌که شاهنامه را نظم می‌شمارند وآثارنظامی را شعر ۴۴۷- اسنادهای مجازی‌فردوسی ۴۴۸- تنوع‌تصویرها ۴۴۸- اغراق وسیع‌ترین‌نوع‌تصویر درحماسه ۴۴۸- تفاوت‌اغراق هنری‌وادعا ۴۴۸- مرکزاغراقهای‌شاهنامه اسنادمجازی‌است ۴۴۹- قدمابه‌اهمیت اسناد مجازی پی‌نبرده بودند ۴۴۹- درشاهنامه اجزای‌تصاویرعناصروسیع هستی است ۴۵۰- حرکت درتصاویر فردوسی ۴۵۰- چند نمونه ۴۵۱- فردوسی در اغراقها هیچ‌گاه دیدخود را متوجه‌امور کوچك وجزئی‌نمی‌کند ۴۵۲- درشاهنامه تصاویرانتزاعی‌وجود ندارد ۴۵۲- یکی‌ازعلل‌بی‌ارجی‌حماسه‌های‌عصر تیموری ۴۵۲- درشاهنامه از«تشبیهات‌خیالی» خبری نیست ۴۵۳- تصاویر انتزاعی را باافعال مادی محسوس می‌کند ۴۵۴- اومعانی انتزاعی رانیز درجامهٔ اشیاء مادی جلوه می‌دهد ۴۵۴- چند نمونه ۴۵۴- ساخت تصاویر فردوسی فشرده‌تر از معاصران‌اوست ۴۵۵- تاثیرعامل وزن‌دراین‌فشردگی ۴۵۵- تصویربخاطر تصویردرشاهنامه‌وجودندارد ۴۵۶- عناصرتصویری او همه ازطبیعت است و از امور قراردادی نشانی ندارد. ۴۵۶- رنگ ویژهٔ ایرانی تصاویر او ۴۵۶-رنگ اسلامی درتصاویراو وجود ندارد ۴۵۷- عدم هماهنگی یوسف

وزلیخا باشاهنامه بلحاظ نوع تصاویر ۴۵۷- محور عمودی خیال درشاهنامه ۴۵۸- در شاهنامه تزاحم تصویرها وجود ندارد ۴۵۹- حدود تداعی‌ها ۴۶۰- تعادل تصویرها در هندسهٔ شعر، خصیصهٔ شاهنامه است ۴۶۱- Epithet های شاهنامه ۴۶۲- اهمیت این اوصاف تصویری ۴۶۲- نمونه‌ای از اوصاف تصویری شاهنامه ۴۶۳- تصاویر او، در قیاس با معاصرانش، چندان هم اشرافی نیست ۴۶۴- عنصر رنگ در تصاویر فردوسی ۴۶۴- در تصاویر او شکل هندسی تصاویر مورد نظر نیست ۴۶۵- نگاه او به آفاق گستردهٔ طبیعت است ۴۶۵- نمونه‌هایی از طلوع خورشید ۴۶۵- گسترش دایرهٔ لغوی رنگ در شعر فردوسی ۴۶۵- فعل تصاویر او غالباً فعل مضارع است که حرکت و پویائی بیشتری دارد ۴۶۶- تنوع افعال در تصاویر او ۴۶۷- تنوع تصاویر او ۴۶۷- نقد تصاویر کلیشه‌ای او ۴۶۷- جنبهٔ قاموسی تصاویر کلیشه‌ای فردوسی ۴۶۸- مقایسهٔ دو تصویر از هنر و فردوسی ۴۶۹- تصاویر کلیشه‌ای در رابطه با قافیه‌های معین ۴۶۹- درجه‌بندی بخش‌های شاهنامه بلحاظ تنوع و زیبائی تصویرها ۴۷۰.

صور خیال در شعر عیوقی ۴۷۱-۴۷۴

ورقه و گلشاه عیوقی ۴۷۱- تصاویر حسی آن دلیل قدمت زمان گوینده است ۴۷۱- مشابهت نوع تصویرها باشاهنامه ۴۷۲- تصویر امور انتزاعی در لباس مادی ۴۷۲- نمونه‌هایی از تصاویر بدیع او ۴۷۲- اغراقهای عیوقی ضعیف است و جنبهٔ هنری ندارد ۴۷۳- چند غزل مستقل درضمن این منظومه که از قدیمترین نمونه‌های غزل مستقل است ۴۷۴.

خصایص عمومی صور خیال در شعر فارسی، دورهٔ سوم ۴۸۵-۴۷۵

آثار تحول در نوع تصویرها ۴۷۵- گسترش زمینهٔ تصاویر انتزاعی ۴۷۶- تصرف در عناصر طبیعت ۴۷۷- آغاز تشبیهات خیالی ۴۷۷- با اینهمه این دوره ادامهٔ عصر طبیعت در شعر فارسی است ۴۷۷- گسترش علوم و مسائل قراردادی در حوزهٔ تصویرها ۴۷۸- تشبیهات، روی در کوتاهی و فشردگی دارند ۴۷۹- اغراقها گسترش بیشتری یافته ۴۷۹- دو جریان تصویری در این عصر ۴۷۹- محور عنصری و محور منوچهری ۴۷۹- عنصری سرآغاز انحطاط تصویرهاست ۴۸۰- رنگ اسلامی تصویرها گسترش

می‌یابد ۴۸۰- تأثیرادیان دیگر درتصویرها ۴۸۰- تأثیر قرآن دراجزای تصویرها ۴۸۱- نفوذعنصر ترك درتصاویر این‌دوره ۴۸۲- اغلب وصف‌ها هنوز حسی است ۴۸۳- محدودیت تزاحم تصویرها ۴۸۳ - آغاز دورهٔ تصویرهای تلفیقی ۴۸۳- آغاز نوعی تمثیل ۴۸۳- تأثیر متنبی در نوع تمثیل‌ها ۴۸۴-تشخیص‌درین دوره‌به‌وسعت دورهٔ بعدنیست ۴۸۴-گسترش توجه به‌تصاویر شعری عرب ۴۸۴- شاعران برجستهٔ این عصر ۴۸۵.

صورخیال در شعر فرخی ۴۸۶-۴۹۸

مقایسهٔ فرخی و منوچهری ۴۸۶- تازگی وصف‌ها و تغزلها درشعر فرخی ۴۸۷- تصویرهای او غالباً ازتجارب شخصی او مایه گرفته ۴۸۷- عناصر انتزاعی در تصاویر او ۴۸۷- انواع تشخیص در تصاویر او ۴۸۸- بلحاظ گسترش و یا فشردگی تصاویر، در حد وسط قرار دارد ۴۸۹- گلها و پرندگان و میوه‌های شعر او در قیاس با منوچهری ۴۸۹- تشبیه حوزهٔ عمومی‌تصاویراوست ۴۸۹- فرخی نمایندهٔتصاویر طبیعت دراین عصر ۴۹۰- تصویر در تغزلهای او ۴۹۰- دیداشرافی او ۴۹۱- رنگ دینی تصاویر او ۴۹۲- اساطیر سامی در تصاویر او ۴۹۳- عناصر ادیان دیگر در اجزای تصویرهای او ۴۹۳- اغراق در مدیحه‌ها ۴۹۴- بی ارجی اساطیر ایرانی در تصاویر او ۴۹۴- خوارشمردن‌عناصر دینی در تصاویر مدحی او۴۹۴- رنگ سیاهی تصاویر او ۴۹۵- نوعی اسناد مجازی در تصاویر او ۴۹۶- قیاس انسان‌و طبیعت و حلول شاعردراشیاء ۴۹۷- بالاترین‌قدرت درتصویر مسائل وجدانی و عاطفی ۴۹۷ - با همه داشتن عنوان حکیم، تصاویرش چندان رنگ فلسفه ندارد ۴۹۷- تشبیهات حروفی او محدود در تداعی قافیه‌هاست ۴۹۷- استعاره‌های بدیع در قلمرو شعر غنائی او ۴۹۸- تأثیر پذیری از تصاویر شعر عرب ۴۹۸.

صورخیال در شعر منوچهری ۴۹۸-۵۲۵

بهترین‌نمایندهٔ طبیعت وتصاویرحسی ۴۹۸- تصاویری حاصل تجربه‌های شخصی ۴۹۸-آئینه‌ای برابر اشیاء ۴۹۸- اوج‌تصویر بخاطر تصویر ۴۹۹-چشم‌اندازهای‌مختلف‌برای‌تصاویر گوناگون‌ازیك قطرهٔ باران ۴۹۹-

توجه به شکل هندسی بیش از عـامـل رنگ ۴۹۹- تصویرهایی سرشار از حرکت و حیات ۵۰۰- او بجـای اغراق در مدیح، با تصویرهای خود به ممدوح لذت می‌بخشد ۵۰۰- تصویر مرکب ویژگی اصلی تصاویر اوست ۵۰۱- تخیل وسیع اودرخلق‌تصاویر۵۰۱- بیان مادی و محسوس او۵۰۲- چند تصویر انتزاعی۵۰۳- در آنسوی تصویرهای او هیچ زمینهٔ وجدانی و عاطفی‌وجود ندارد ۵۰۵- متنوع‌ترین وتازه‌ترین‌تصویرهای طبیعت ۵۰۵- سادگی تصاویر او بحدی است کـه خواننده می‌پندارد که او هم از عهـدهٔ خلق چنین تصاویری برمی‌آید ۵۰۶- غالب تصاویرقابل‌تکرار وبازآفرینی نیستند ۵۰۸- تصاویرمتنوع نرگس‌درشعراو۵۰۹- صبغهٔ اشرافی صورخیال او ۵۱۱- تشبیه مادی و حسی‌اساس تصویرهای‌منوچهری است ۵۱۳- در تصویر طبیعت تشبیهات مادی دارای اهمیت است ۵۱۳- نوع استعاره‌های او ۵۱۳- تنوع دید او در تصویرها ۵۱۴- تصویرهای وحشی او ۵۱۴- درشتی بیان‌او ۵۱۴- گره زدن‌عناصر دور ازیکدیگر ۵۱۴- حالت‌غافلگیر کردن خواننده ۵۱۵- تصویر اصوات در طبیعت ۵۱۵- آمیختگی مشاهدات و مسموعات در تصاویر او ۵۱۶- اساطیر ایرانی و سامی در تصویرهای او ۵۱۶- نقش اسطوره‌های غنائی عرب درتصویرهای او ۵۱۷- منوچهری‌در تصویرهای‌خود متأثر از ابن معتز و سری رفاء است ۵۱۸- تصویر بخاطر تصویر ۵۱۸- محور عمودی خیال او متأثر ازشاعران‌عرب است ۵۱۸- نوعی وحدت شکل در محور عمودی قصیده ۵۱۹ - تصویرهای اغراقی در شعراواندك است ۵۲۰- تصویرهائی ازمحیط زندگی ۵۲۱- تأثیر پذیری از علوم زمان در صورخیال ۵۲۲- تشخیص‌های شعر او ۵۲۲- ضعف او در تغزل، درقیاس با فرخی ۵۲۳- صفت‌های هنری Epithet شعراو۵۲۴- استعاره‌هایی به تقلید از ساخت زبان عرب۵۲۴- بزرگترین طبیعت گـرای تاریخ شعر فارسی ۵۲۵- دیوان منوچهری فهرست تصاویر طبیعت ۵۲۵.

صورخیال در شعر عنصری ۵۲۶-۵۳۹

عنصری آغاز انحطاط در تصویرها ۵۲۵- فقدان تجربه‌های‌حسی در قلمرو صور خیال ۵۲۶- تلفیق کنندهٔ تصاویر شعری دیگران ۵۲۷- ذهن منطقی بجای تجربهٔ هنری ۵۲۷- تعلیل، اساس تصویرها ۵۲۷- نمونـهٔ تصرفات عقلانی در تصاویر دیگران ۵۲۸- نمونه‌هایی از تمثیل با شکل ضعیف اسلوب معادله ۵۲۹ - فقدان همدلـی با طبیعت در تصویرهای او

۵۳۰- ضعف زمینهٔ غنائی وغزلی درتصویرهاآغازعصر صنعت ۵۳۰-کوشش برای‌رنگ‌فلسفی درتصویرها ۵۳۱- ادعا بجای‌تصویر ۵۳۲- فقدان حرکت وحیات‌در تصویرها ۵۳۲- صبغهٔ اشرافی صورخیال او۵۳۲ - نمونهٔ ضعف تصویرهای عنصری ۵۳۳- فقدان ارزش القائی در تصویرهای او ۵۳۳- وفور عناصر انتزاعی در تصویرهـای او ۵۳۴- ضعف تشخیص‌های او ۵۳۴- ضعف زمینهٔ اساطیر ملی در تصاویر او ۵۳۴- تصویرهای باز مانده از مثنویات او بهتر است ۵۳۵- نمونهٔ ترکیبات استعاری شعر او ۵۳۶- انتقاد غضایری ازتصویرهای او۵۳۶- تصاویر متأثر از شعر عرب ۵۳۷- تصویر متأثر ازمجازهای قرآنی ۵۳۷- توانائی در نظم ۵۳۸- چند نمونه از وصف طبیعت ۵۳۹- چند استعارهٔ بدیع ۵۳۹.

صورخیال در شعر قطران تبریزی ۵۴۰-۵۴۹

گسترش سنت ادبی واحـد در ایران، مایهٔ ضعف صبغهٔ اقلیمی است ۵۴۰- فقدان صبغهٔ اقلیمی در ادبیات اسلامی از اندلس تا خراسان ۵۴۰- تصویرهای قطران، نمونهٔ اعتدال در همهٔ زمینه‌هاست ۵۴۱- چند تصویر ابداعی او ۵۴۱- توسعهٔ‌تصویرهای انتزاعی ۵۴۲- تصویرهای فلسفی‌او ۵۴۳- تاثیر پذیری او از شاعران شرق ایران ۵۴۳ - اعتدال دو نوع اسطورهٔ‌ایرانی واسلامی ۵۴۳-تصاویری‌متأثرازآیین مسیح۵۴۴-نفوذآیین مسیح در آذربایجان عصر قطران ۵۴۵- غلبهٔ جنبهٔ تلفیقی بر تصویرهای او ۵۴۵- نشانه‌هایی از«مضمون سازی» بجای‌تصویر ۵۴۵- ضعف محور عمودی‌درتصاویراو ۵۴۶- دلبستگی قطران به طبیعت ۵۴۶- نزدیکی او به اسلوب تصاویر کسائی ۵۴۷ - عامل رنگ در تصویرهای او ۵۴۷- تنوع زاویهٔ دید در تصویرهای او ۹-۵۴۷.

صورخیال در شعر ناصرخسرو ۵۵۰-۵۶۳

وسعت دامنهٔ تفکر او سبب میشودکه تصویرها مستقلاً جلوه نکنند ۵۵۰- در شعر او تصویر جنبهٔ ابزاری دارد ۵۵۱- اهمیت محور عمودی خیال او ۵۵۱- حضور تجربه‌های‌حسی و شخصی در تصویرهای او ۵۵۲- یکی‌از استادان‌وصف طبیعت ۵۵۲- دراوج عواطف اومجالی برای‌تصویرها

نیست ۵۵۲- آمیزش خیال وبرسشهای فلسفی ۵۵۳- تسلط دید منطقی‌اوبر تصویرهای شعرش ۵۵۵- نشانه‌های بینش اسماعیلی او در تصویرها ۵۵۵- تأثیرپذیری از تصاویر قرآنی ۵۵۵- غلبهٔ تشبیهات حروفی در شعراو متأثر از تفکر اسماعیلی او است ۵۵۶- رنگ فلسفی تصویرهای او ۵۵۸-فقدان تصویرهای اغراقی درشعر او ۵۵۹- اضافه‌های استعاری در قیاس بامعاصر- انش کم دارد ۵۵۹- هر دو سوی تصویرهای او امور حسی و مادی است ۵۶۰- امور انتزاعی را نیز بصورت مادی تصویر می‌کند ۵۶۰- تصویر زمان در شعر او ۵۶۰- چند نمونه از تصاویر انتزاعی شعر او ۵۶۱- نمونه‌هایی از تشبیه خیالی ۵۶۱- فقدان تشخیص در تصویرهای او ۵۶۱- تنوع تصویرهای او۵۶۲- دیدمستقل‌وابداعی‌درتصویرهای او ۵۶۲-صبغهٔ اشرافی شعر او درقیاس معاصرانش‌چندان زیاد نیست۵۶۳.

صورخیال درشعر فخرالدین اسعدگرگانی ۵۶۴-۵۷۶

تنوع تصویرها درویس‌ورامین ۵۶۴- تصویرحالات ومعانی در جامهٔ امور مادی ۵۶۵- نقش تصویرهای مادی‌در طبیعی جلوه کردن داستان ۵۶۶- تنوع «تصویرهای مادر» در شعر او ۵۶۶- انواع تصویرها در شعر او ۵۶۷- تصاویر او با همه افزونی وتنوع تزاحم ندارند ۵۶۷- تصویر امر انتزاعی بصورت امری انتزاعی بسیارکم دارد ۵۶۷- در تصویرحالات عشقی موفق است ۵۶۸- ضعف تصویرهای حماسی او ۵۶۷- اغراق‌های حماسی در شعر او قابل ملاحظه است ۵۶۸- نقد اغراقهای او ۵۶۹- اغراق در معانی‌غنائی ۵۶۹- نمونهٔ عالی اسناد مجازی در شعر او ۵۶۹- نوع تمثیل با اسلوب معادله درتصویرهای‌او ۵۷۰- استعارههای برخاسته از ترکیبات اضافی ۵۷۱- تشخیص در شعرهای او ۵۷۲- چندنمونه از تصویرهای ابداعی او ۵۷۲- عناصر تصویری او برخاسته از طبیعت است ۵۷۴-ضعف‌زمینهٔ اسلامی‌درتصویرها۵۷۵-تصویرهای کلیشه‌ای‌داستان۵۷۵.

خصایص عمومی صورخیال در شعر فارسی، دورهٔ چهارم ۵۷۷-۵۸۳

دوگروه از شاعران این عصر و نمایندگان هرکدام ۵۷۷- لامعی‌و

معزی نمایندهٔ گروه مقلدان ۵۷۷- ازرقی و بلفرج نمایندگان تجدد ادبی ۵۷۸- «تشبیهات‌خیالی» ازرقی ۵۷۸- عامل هنری و اجتماعی «تشبیهات خیالی» ازرقی ۵۷۸- زمینه‌های علمی تصاویر بلفرج ۵۷۹- فشردگی تصویرهای بلفرج، عامل جمود و عدم حرکت تصویرهاست ۵۷۹- دورهٔ ختم تجربه‌های حسی در تلمرو طبیعت ۵۸۰- فقدان صبغهٔ اقلیمی در شعر این دوره ۵۸۰- نقش ردیف در خلق استعاره‌های جدولی در شعر این‌دوره ۵۸۰- همچنان‌تصویر بخاطرتصویر ۵۸۱- خیام استثنای‌این قاعده ۵۸۱- درباب رباعیات منسوب به‌ابوسعید ۵۸۲- وسعت‌رنگ اسلامی در تصویر های این دوره ۵۸۲- نشانه‌های تأثیر عنصرترك در شعر این دوره ۵۸۳- تأثیر پذیری از شعر عرب به اندازهٔ دورهٔ قبل نیست ۵۸۳.

صورخیال در شعر ابوالفرج رونی ۵۸۴-۵۹۴

غلبهٔ تصویرهای التقاطی در شعراین دوره ۵۸۴- آغاز نوعی تجربهٔ جدید توسط بلفرج ۵۸۵- علت شیفتگی انوری به تصاویر بلفرج ۵۸۵- دور کردن شعر از زندگی ۵۸۵- آمیختن تصویرها به علوم زمانه ۵۸۶- تازگی تصاویر بلفرج در قرن ششم سبب برجستگی هنر او در میان ادیبان شده است ۵۸۶- لفظ فروشی در تصویرها ۵۸۷- آغاز انحطاط در شعر ۵۸۸- لذتی که از تصویرهای او حاصل می‌شود لذت حل یك معما یا یك معادلهٔ ریاضی است ۵۸۸- وفور استعاره‌های پیچیده در شعر او ۵۸۸- نوع استعاره‌های برخاسته از ترکیبات اضافی او ۵۸۸- استعاره‌های فعلی او ۵۸۹- ابهام وجه شبه در تصاویر او ۵۸۹- دوره‌ای که شاعران فقط با خودشان و همکارانشان رابطهٔ هنری‌دارند ۵۹۰- اعتیاد تدریجی به‌بعضی تصویرها سبب غفلت از ضعف‌آنها می‌شود ۵۹۰- تشخیص در شعر او به‌صورت استعاره است ۵۹۰- تزاحم تصویرها در شعر او ۵۹۱- فقدان حرکت و حیات در شعر او ۵۹۱- چند تصویر بدیع از بلفرج ۵۹۱- چند تصویر غریب شعر او ۵۹۲- غلبهٔ صنعت بر تصویر در شعر او ۵۹۳- اغراقهای او جنبهٔ هنری دارند ۵۹۳- زمینهٔ اسلامی تصاویر او ۵۹۳- بعضی‌تصاویر قرآنی ۵۹۴- تصویرهایی با فرهنگ‌ایرانی ۵۹۴- شاعری گریزان از طبیعت و فاقد زمینه‌های عاطفی ۵۹۴.

صورخیال در شعر مسعود سعد سلمان ۵۹۵-۶۱۲

دو گونه شعر دردیوان مسعود سعد ۵۹۵- شعرهایی‌که «من» شاعر در آنهاحضور دارد ۵۹۵- فشردگی‌استعاره‌های اوسبب عدم تحرک‌تصویر- هاست ۵۹۶- وی درزمینهٔ وصف طبیعت کمتر تجربهٔ مستقیم دارد ۵۹۶- تنهائی زندان سبب شده است‌که او به تصاویر انتزاعی روی آورد۵۹۶- زیباترین تصاویرشب وستارگان و طلوع وغروب از روزنهٔ زندان ۵۹۶- با همه زیستن در هند شعرش صبغهٔ‌اقلیمی ندارد ۵۹۷- تلفیق اجزای تصاویر دیگران ۵۹۸- چندتصرف دریك تصویر فرخی ۵۹۸- جستجوی تعلیل و استدلال برای ترکیب تازه‌ای از تصاویر دیگران ۵۹۹ - چرا خاقانی مسعود را پیرو عنصری می‌خواند ۶۰۰- علت فشردگی تصاویر او ۶۰۱- علت تزاحم تصویرهای او ۶۰۱- استعاره‌هایی بدون زمینهٔ کامل هنری ۶۰۱- استفاده از جدول ترکیبی زبان در خلق تصویرها ۶۰۲- نقد قاضی جرجانی ازین‌نوع استعاره‌ها ۶۰۲- رنگ فلسفی و علمی تصاویر او ۶۰۳- یکی‌از وجوه مشابهت تصاویر او با عنصری ۶۰۳- تأثیر نجوم‌دانی درتصاویراو۶۰۴- ضعف تشخیص‌های او ۶۰۴- زیباترین اسنادهای‌مجازی در شعر او ۶۰۴- نخستین تصاویر شمع و پروانه درشعر فارسی ۶۰۵- رنگ اسلامی تصاویر او ۶۰۶- جستجوی امور عاطفی در آنسوی تصویرها ۶۰۷-زمینهٔ یکی‌ازتصاویرخیام ۶۰۸- ضعف تصویرهای مرکب در شعر او ۶۰۸- محور عمودی خیال در حبسیه‌های او ۶۰۹- نمونه‌های بر جستهٔ اسناد مجازی در خطاب طبیعت ۶۱۰- حلول در عمق طبیعت و اشیاء ۶۱۱- ولور جنبه‌های انتزاعی در تصویرهای او ۶۱۱- علت گسترش جنبه‌های تجریدی در شعر او ۶۱۱- نشانه‌های تأثیرپذیری از تصاویر شعر عرب ۶۱۲.

صورخیال در شعر اسدی طوسی ۶۱۳-۶۲۵

اگر خلاقیت تصویری محدود در ارائهٔ تشبیه واستعاره باشدگرشاسپنامه بهتر از شاهنامه است ۶۱۳- مشخص‌ترین خصوصیت تصاویر اسدی ۶۱۴- خلق‌زیبائی‌های‌کوچك، محرومیت از زیبائیهای متعالی است۶۱۴- تزاحم تصویرها در شعر اسدی ۶۱۴- تصویرهای معلق ۶۱۴- عدم‌تناسب

تصویرهای زیباوکوچك برای‌حماسه ۶۱۴- تزاحم تصویرها درفضای‌حماسه ۶۱۵-مقایسهٔ‌اسدی وفردوسی۶۱۵-وصف‌های تفصیلی‌در متن‌حماسه۶۱۵- اسدی باآوردن تشبیه صحنه را محدودمی‌کند ۶۱۷- تصاویر انتزاعی‌اسدی مایهٔ‌ضعف‌حماسه است ۶۱۸- حرکت درجهت‌بیان‌تجریدی ۶۱۸-تصویرهای فشردهٔ او ۶۱۹- چند نمونه ۶۱۹- کمبود استعاره‌های فعلی ۶۱۹- یکی‌از موارد نقص بیان‌حماسی او ۶۲۰- صبغهٔ غنائی تصویرهای حماسی او۶۲۰- مقایسه‌بافردوسی ۶۲۰- اغراق‌درجهت نوعی‌ریزه‌کاری‌مخالف باروح‌حماسه است ۶۲۱- مقایسه با فردوسی۶۲۱- مرکزاغراقهای فردوسی‌اسناد مجازی است‌ومرکزاغراقهای‌اسدی تشبیه۶۲۱- عدم‌توجه او به‌نقش‌تصویردرساخت حماسه ۶۲۲- نقد تصاویر او۶۲۲- وصف‌ها وتصویرهای او بیرون ازبافت حماسه۶۲۳- وصف بیابان ۶۲۳- خصایص‌عمومی صور خیال او ۶۲۴-چرا بعضی ازقدما اسدی راشاعرتر ازفردوسی می‌دانسته‌اند؟ ۶۲۴- تأثیرپذیری از تصاویر شعر عرب ۶۲۵.

صورخیال در دیوان‌معزی ۶۲۶-۶۴۰

حاصل نیم‌قرن شاعری او چندتصویر تلفیقی است ۶۲۶-شعری‌باتمام خصایص ادبیات درباری ۶۲۷- نظرعباس اقبال ۶۲۷- انتقاد اقبال ازرأی فروزانفر ۶۲۸- تفسیر نظر فروزانفر ۶۲۸- نظر راوندی درباب معزی ۶۲۹- مهمترین خصوصیت شعر او ۶۲۹- در تصویرها شاگرد عنصری‌است ۶۳۰- تقلید محور عمودی خیال دیگران ۶۳۰- اغلب‌تصاویر او از حوزهٔ معانی مشترك است ۶۳۱- تکرار یك‌تصویرفرخی ۶۳۱- معزی از عرکلمه بیشتر از یك‌تصویر نمی‌تواند تداعی‌کند ۶۳۲- تصویر نیلوفر وتیغ ۶۳۳- تصویر پنجهٔ چنار و تقلیدهای آن ۶۳۳- تقلید چند تصویر از منوچهری ۶۳۴- چند تصویر نسبتاً تازهٔ‌او ۶۳۰- دامن مه‌نو ۶۳۰- چند تصویر دیگر ۶۳۱- وی کمتر ازشاعران عصر خود پیروی می‌کند ۶۳۲- چند نمونه‌از تصاویر انتزاعی ۶۳۶- تأثیرپذیری غیرمستقیم ازتصاویر شعر عرب۶۳۶- نمونهٔ یك شاعر موظف درباری ۶۳۷- خوار مایه کردن اساطیر ملی، در تصویرهای او ۶۳۷- تحقیر شخصیت‌های اسلامی برای بزرگداشت ممدوح ۶۳۸- اغراقهای غیرهنری‌دراوصاف طبیعت ۶۳۸- فقدان تجربهٔ‌مستقیم‌از زندگی‌وطبیعت۶۳۹- چند وصف ازطبیعت ۶۳۹- ضعف اسنادهای مجازی‌او

۶۳۹- ضعف تصاویر غنائی او۶۳۹- بعضی زیبائیها درتغزلهای او ۶۴۰- وی پایان مرحله‌ای است‌که عنصری آغاز کرد ۶۴۰.

صورخیال در شعر لامعی گرگانی ۶۴۱-۶۴۸

دلبستهٔ طبیعت ۶۴۱- بعضی تصاویر تازه ۶۴۱- تأثیر غیر مستقیم تصاویر شعر عرب ۶۴۲- نقد تصاویر او ۶۴۳- مسخ یك تصویر از دقیقی ۶۴۳- انتحال چند تصویر از منوچهری ۶۴۳- تقلید چند تصویر از فرخی و رودکی و فردوسی ۶۴۴- تصویرهایی دررابطه‌باعلوم ۶۴۵- تأثیرپذیری سطحی ازتصاویر قرآنی ۶۴۵- حکومت صنایع بدیعی بر تصاویر او۶۴۵- ناهماهنگی تصویرها بعلت فقدان تجارب شخصی ۶۴۶- قدرت او در وصف شب وستاره‌ها ۶۴۷- ذهن تلفیق‌گرای او ۶۴۸- نفوذ فرهنگ اسلامی در تصاویر او ۶۴۸- تمایز اسلوب تصاویر او از تصاویر بلفرج ۶۴۸- غلبهٔ جانب مادی تصاویر او ۶۴۸.

صورخیال درشعر ازرقی هروی ۶۴۹-۶۵۷

آغاز راهی در تصویرها ، که به بن بست کشید ۶۴۹- نظر رشید وطواط ۶۴۹- نقد نظر رشید ۶۵۰- تصویرهایی که ما بازای خارجی ندارد ۶۵۰- دور کردن شعر از زندگی و تجربه ۶۵۰- عناصر سازندهٔ تصاویر او همه زرین است و سیمین و الماسگون و عقیقین ۶۵۰- نرگس مشکین، پروانهٔ سیمین، درخت پولادین، کشتی‌های‌عنبرین، خلخال آتشین، بیشهٔ الماس، و ثعبان سیم پیکر پیروزه استخوان ۶۵۱- نشانه‌های تأثیر پذیری از علوم در تصویرها ۶۵۲- تأثیر فلسفه و کیمیاگری در تصویر- های او ۶۵۳- جستجوی‌استدلال وتعلیل درقلمرو تصاویردیگران ۶۵۳- غیبت تصاویرزنده و پویا ازدیوان او ۶۵۴- حوزهٔتجدد شعری او ۶۵۲- قامرو استعاره‌ها او ۶۵۵- ترکیبات وصفی او ۶۵۵- فشردگی استعاره‌ها ۶۵۵- تصاویر انتزاعی او ۶۵۵- عامل اغراق‌درمرکز تشبیهات او۶۵۶- مقایسهٔ تصاویر او باتصاویررودکی ۶۵۶- تصاویری مورد پسند مخاطب اشرافی ۶۵۷.

ذیل ۶۵۹-۶۷۵

فهرست اعلام ۶۷۶-۶۸۶

کتابشناسی مراجع ۶۸۷-۶۹۹

دکتر محمد عباسی کرمانی