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 تـدبیر، 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 ۱۲۸/۳ چاپ پاریس و ترجمهٔ آن‌به عنوان آفرینش و تاریخ، از شفیعی‌کدکنی، بنیاد فـرهنگ ایران ج ۱۲۳/۳ تهران ۱۳۴۹.

رمزهای اسطوره‌واری‌که در شعر گویندگان ایـن عصر، در زمینهٔ عشق‌وجود دارد، بیشتررمزهای‌اسطوره‌ای‌عرب است، بخصوص داستانهای عشقی شاعران عرب، حتی گویندگان دورهٔ اسلامی، در شعر گویندگان این‌عصر جنبهٔ اسطوره‌ای و رمزی‌بخودگرفته و معاشیق‌شعر عرب‌وعرایس شعر گویندگان تازی، بگونهٔ اسطوره‌هائی درآمده که شاعران ایرانی‌بی‌آنکه خود از چند وچون‌آنهاآگاهی داشته باشند، از آنها سودمی‌جویند و جای‌جای در شعر خود بدانها اشارت می‌کنند.

معشوقگان‌عرب در شعر فارسی، خود زمینهٔ تحقیق جداگـانه‌ای است‌که اینجا مجال واردشدن بدان نیست و نگارنده پیش از ایـن بطور مستقل تحقیقی در این زمینه انجام داده است، اما یادآوری این نکته را در اینجا لازم می‌داندکه بسیاری‌از این معشوقگان در زبان‌اصلی، یعنی در شعر گویندگان تازی جنبهٔ‌اسطوره‌ای‌ندارد، اما بعضی مانند «سلمی» رمز و اسطورهٔ عشق‌اند چنانکه در این شعر حافظ می‌خوانیم:

گر به سر منزل سلمی‌رسی ای‌بادصبا!
چشم دارم‌که سلامی برسانـی 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 رودکی‌و 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 لِعَیْنِكَ سَلْمیٰ عندَمَغناها
فَبِتَّ مُستَلهیاً مِنْ بَعدِ مَسْراها[1]

یا شاعر دیگر:

یا دار سَلْمیٰ بَیْنَ دارات عوَجْ
جَرَتْ علیها کُلّ ریحٍ مَبْهوَجْ[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 عـــلَیَّ تَـحوم؟
اَبا لبینِ مِنْ عَفراء اَنْتَ مُخبّری؟
عَـــدَمْتُكَ 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 کـه در طول عمر یك شاعر کامـلا آشکار است وگوینده‌ای که در آغاز عمر خود گرایش به اسطوره‌هـای ایرانی داشته وبگفتهٔ خودش:

بسی گـوهـر داستـان سفته‌ام
بسی نـامـهٔ بـاستان گفته‌ام

درآخر عمر می‌گوید:

نگویم کنون نـامهای دروغ
سخن را زگفتار نـدهم فـروغ
دلـم گشت سیرو گـرفتم مـلال
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 مـادی 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، نمونه‌ها 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، با 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 کبوتـــران سپید
راه گـم کـردگـان زهیبت باز[1]

با وصفی از قطران شاعر اواخر قرن پنجم هم از باریدن 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«راه‌گم‌کردگان» که‌نوعی تشویش و اضطراب‌را بهمراه دارد، سنجیده شود، دانسته خواهد شدکه حرکت وجنبشی‌که‌در تصویر ایجاد شده است بیشتر از رهگذر فعل موجود در تصویر است‌که در شعر قطران وجود ندارد.

با توجه به‌این نکته می‌توان پویایی یا ایستایی تشبیهات را بر اساس فعل موجود درکلام، که بیش‌وکم درساختمان تصویر سهمی دارد بررسی کردودریافت که‌هرفعل‌درنمایش‌ایستایی‌باپویایی تصویری‌که همراه دارد، چگونه تأثیری بجای می‌نهد. قدما در مباحثی که در باب تشبیه داشته‌اندبه‌اینگونه‌نکات‌توجه‌نکرده‌اندفقط بعضی‌به‌این‌موضوع پرداخته‌اند که ممکن است دو چیز را ازنظر حرکت به یکدیگر تشبیه‌کرد ولی این امرکه بعنوان زنده بودن و حرکت داشتن تصویر امروز مطرح می‌کنیم محدود به تشبیه‌چیزی‌به چیزی از نظر حرکت نیست بلکه بیشتر از این باب است‌که 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 شودکه این تفضیل‌میان دو تصویر صحیح نیست زیرا یکی‌ازلحظهٔ باریدن برف سخن می‌گوید ویکی از لحظه‌ای‌که برف زمین‌وکوه را سپیدکرده ودو گونه تصویر است اما همانطورکه بعضی از قدما یادآور شده‌اند لازم نیست‌که‌در مفاضلهٔ‌میان دو شاعر یعنی ارزش شعری ایشان، شعرهای مورد سنجش حتماً در یك موضوع و یك وزن وقافیه‌باشد.بااینهمه برای‌اینکه مسائل دیگری‌که‌در موضوع پویایی و ایستایی تصویرها مطرح است روشنتر ودقیق‌تر بررسی شود یك موضوع راکه چهار شاعر دریك‌وزن 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
بپرواز 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 مغبرگشت‌وشد 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 نیسانی ز دریـا رفـت 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 این‌پربوی‌شدبستان، 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 بگـــردون برزند کمـرا
فلك‌کردار برخیزد، کران پـر اختر روشن
صدف کردار بر جـوشد، میان پر لؤلؤ لالا
ز موج آسمان پهنا، ز چرخ چنبری گوهـــر
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
چوبازآید سوی پستی فشاندگـوهر 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 اینکه‌اجزای‌خیال‌وعناصرتصویر درشعراین‌گویندگان، پس از فرخی، تقریباً تازگی ندارد، یعنی یا عین خیال‌های او را ازهمین شعر خاص‌گرفته‌اند یا از خیالهایی که فرخی و معاصرانش (منوچهری و پیش از او شاعران قرن چهارم) دراشعاردیگر داشته‌اند، ترکیب‌کرده‌اند و تصویری‌که این سه شاعر از همان موضوع داده‌انـد بعلت عـدم 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 بوجـود آیـد، 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 کـه در ابیات بعد می‌آید و از نظر قـرار دادن طبیعت زنـده بخصوص انسان در برابر طبیعت بی‌جان شعرش از همه‌قوی‌تر است زیرا نسبت سنجش‌طبیعت‌مرده 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 ایـن‌نسبت بـه $\frac{۵}{۹}$ مـی‌رسدوبدینگونـه حیات و حرکت در تصویرهای او از همه بیشتر جلوه‌می‌کند.

بگذریم از اینکه از نظر استفاده از رنگها ـ که خودگونهٔ‌دیگری 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 رنگهـا عبارتند از: خضرا، نیلی، کحلی، زنگاری و در شعر ازرقی نیز عبارتند از: نیلگون وخضرا، روشن اما در شعر فرخی‌رنگهاچنین‌است: قیرگون، نیلگون، آبگون، زنگار، پیروزه ـ

گون، سبزرنگ: ملون. خضرا، سبزی(تاری) و (روشن) پیروزه، مینا، (مغبر وتیره).

عنصر دیگری که حرکت و حیـات را در تصویرهـا 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 ایـن دگرگونـی احساس می‌شود، آنگونه‌که درابیات‌فرخی‌جلوه‌می‌کند: چوگردان گشته‌سیلابی، میان آب‌آسوده...

از آنجاکه تصویر عبارتست از مجموعـهٔ رنگ و شکـل‌ومعنی و حرکت، می‌بینیم تصویر در شعر فرخی از همه قوی‌تـر است، بخصوص عنصر حرکت ـ که در تصویر بالاترین مقام را دارد ـ در شعر او بیش از همه آشکار است.

همانگونه‌که شاعران مرحلهٔ‌چهارم، یعنی آخر قرن پنجم، نسبت به شاعران قرن چهارم و آغاز قرن پنجم، تصویـرهای شعرشان ایستا و ساکن است، در قرن چهارم واوایل قرن‌پنجم‌نیز بعضی شاعران‌نسبت به معاصران‌شان‌همین‌وضع‌را دارند، واین موضوع‌ازمقایسهٔ‌شعرمنوچهری و عنصری بخوبی روشن می‌شود.

در شعر منوچهری اغلب موارد یك سوی خیال شاعـر، انسان یا جانوری زنده است وآن سوی دیگر، طبیعت مرده؛ وبدینگونه‌درطبیعت مرده نیز، با سنجش و مقایسه، حرکت وجنبش ایجاد می‌کند:

ابـر سیاه : چـون حبشی دایـه‌ای شده است
باران چو شیر ولالـه‌ستان کـودکـی بـه شیر

گر شیرخواره لالهٔ سرخ است، پس چرا
چون شیرخواره بلبل کوهی زند صفیر!
صلصل به‌لحن زلـزل‌وقت سپیده دم
اشعار بونواس همی خواند و جریر
بـر بید عندلیب زنـد «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 قافیهٔ بدینگونه می‌بینیم، با توجه به اینکه خود از

---

۱) دیوان منوچهری، ۳۳.

«حرکت و تصویر» به صراحت‌سخن گفته و خواسته است جنبش‌وپویایی طبیعت را نمایش‌دهد زیرامی‌گوید: «هوا وراغ‌توگویی‌دوعالم‌اندبزرگ/ یکی پر ازحرکات‌و یکی‌پرازتصویر» با اینهمه در مجموع‌شعر، هیچگونه جنبش‌وحرکتی‌دیده نمی‌شودبخصوص‌درسنجش باتصویرهای منوچهری:

نگر به لاله وطبع بهار رنگ پذیر
یکی برنگ عقیق و دگر ببوی عبیر
چو جعدزلف‌بتان 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 رنگ‌وبوی‌گیاوزمین توگویی هست
یکی ز حله بساط و دگر زمشك خمیر
هوا و راغ توگویی دو عالم‌اند بزرگ
یکی پر از حرکات و دگر پر از تصویر
هوا ز عکس سمانیره 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 موشح‌دگر پر ازتشجیر[1]

---

۱) دیوان‌عنصری، 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 درشعرمنوچهری‌سه‌فعل 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 نکته‌ای‌است که 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 فعل‌است که حرکت را ازتصویر می‌گیرد، دیگر اینکه‌افعال حذف شده، همه افعال ربط (= است، اند، و...) است که 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 پیداست که‌عوامل بسیاری می‌تواند دراین زمینه مؤثرباشد وما دربررسی شعریك‌یك‌گویندگان‌به‌این‌نکته‌خواهیم‌پرداخت‌ومخصوصاً درباب‌عنصری جای دیگرهم به‌تفصیل یادآور شده‌ایم که 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 وروایی کاسته 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 وچنانکـــه 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 هسر 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 لیموبی 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 ۱۵۲/۲.
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]

وَیَلْبسُونَ ثیاباً خُضْر (ومی‌پوشند جامه‌های سبز)[4]

مُتکأینَ عَلیٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ (تکیه‌زنندگان بربالشهای سبز)[5]

واینها همه وصف رنـــگهای بهشت است وپاداش بهشتیان. در عوض رنگ قرمز را دوست نمی‌داشتند مثلا سال قرمز (السَنَةُ الحَمْراء) به‌معنی خشکسال بود ومرگ سرخ (میتةٌ حَمراء) بدترین نوع‌مرگ و باد سرخ (ریحٌ حَمْراء) نیز بدترین باد بود شاید ازاین نظرکـه 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 سرخ‌که 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 رنگ‌هاافراط 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 بهاالعَیْنَین والحُسْنُ اَحْمَرُ

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، یادـ آور 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 حتی‌آخرالقرن‌الثالث،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 هـرکدام ازقبیل دیدن و رؤیت وتماشا.

حس شنوایی با: نغمه، صدا، صوت، آواز وافعال هر کـدام 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 بـوییدن 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 وبـلندی 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 استعمالات‌درحوزهٔ لغوی وحقیقی‌کلمات وتعبیرات است اما نیروی تخیل‌گاه به‌ما این مجال را می‌دهدکه محسوسات یکی از این حواس را به‌شیوهٔ دیگری اسناد دهیم مثلا روشن بودن راکه از ویژگیهای دیدنی است‌و ازصفات رنگ‌است به‌آوازکه ازمحسوسات گوش‌ونیروی‌شنوایی است‌گسترش 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 تلخی‌که می‌شنویم یا حادثهٔ ناگواری‌که می‌بینیم درصورتیکه تلخی را نمی‌توان شنید و حادثه‌ای‌که امری است دیدنی از مقولهٔ خوردنیها و نوشیدنیها نیست‌که گوارا باشد یا ناگوار و بدینگونه می‌بینیم‌که امکان گسترش یا انتقال صفات مربوط به‌هردسته از محسوسات بـدستهٔ دیگر، در یـك جدول وسیع‌وجود دارد اما پذیرفتن اهل زبان شرط اصلی صحت‌اینگونه

---

۱) هدایةالمتعلمین، اخوینی، چاپ دکترجلال متینی، مشهد ۷۷ و درشاهنامهٔ فردوسی‌هم می‌خوانیم:

زبند این دوپای من‌آزاد کن — نخستین به خسرو براین یادکن
گشاده‌شود زین‌سخن راز تو — به‌گوش آیدش روشن آواز تو

(شاهنامه، چاپ بروخیم ج ۹/ ۲۷۲۹ بیت ۹۳۲ 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 یعنی‌آوردن صفت امور دیدنی برای امور شنیدنی ـ نمی‌پذیرند و با شوخی و استهزاء تلقی می‌کنند. البته بعضی‌تعبیرات 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 خواهیم‌دیدکه 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»