

می‌رود:

بدان امید که ارواح دشمنت، در رزم
شود چو گوهر تیغ تو ارغوانی رنگ^۱

یا:

جان ما، جاننا! بتفش از داغ تو چندان بود
کز بتفشه عارض تو داغ دارد بر سمن^۲

و این توسعه زمینه رنگ به نیروی تخیل، در صورخیال شاعران دوره‌های بعد گسترش می‌یابد و در دوره معروف به دوره شاعران اسلوب هندی، بسیاری از امور انتزاعی را به رنگهای مختلف وصف می‌کنند، مثلاً زیبایی را که خود امری مجرد است با توسعه‌ای در حوزه استعمالات رنگها بدینگونه بکار می‌برند:

حسن لیهویی آن آینه روهم بد نیست

اشرف

یا:

حسن مهتابی دل‌سار تماشا دارد

صائب

یا:

این حسن شسته‌ای که تو داری نداشت صبح

سالك^۳

(۱) دیوان ازرقی هروی، ۴۷.

(۲) همان کتاب، ۶۴.

(۳) شبلی نعمانی، شعر العجم، ج ۴/۱۵۴.

حسن سبزی به خط سبز سرا کرد اسیر

غنی کشمیری^۱

البته همین نمونه‌ها برای نشان دادن جدول امکانات خلق استعاره‌های هنری از رهگذر توسعه دادن رنگ در زمینه‌های غیر قابل رؤیت به چشم، بسنده‌ست بخصوص که در دوره مورد مطالعه و بررسی ما هنوز این توسعات رواج کامل نیافته بوده است. و بر اثر اهمیتی که عنصر رنگ در ارائه تصویرها داشته تعبیراتی از قبیل: به رنگ شعله یا به رنگ موج و غیره در زبان دوره‌های متأخر داخل زبان شعر شده که گاه هیچ ارتباطی هم با رنگ و مدرکات حس بینایی ندارد مثلاً چیزی است که مربوط به امور معنوی است یا حرکت يك شئی را می‌خواهند نشان دهند، اما تعبیر به رنگ... را در آن بکار می‌برند.

يك نکته را نباید فراموش کرد که بعضی شاعران ما به مسأله رنگ حساسیت بیشتری داشته‌اند یعنی در تصویرهاشان عنصر رنگ را با دقت بیشتری مورد نظر قرار داده‌اند، بعضی دیگر، نوعی کور رنگی دارند یعنی جز چند رنگ سیاه و سپید و سبز را نمی‌بینند و از همین چند رنگ هم که احساس می‌کنند، به هنگام ارائه تصویر و در صور خیال استفاده لازم را نمی‌برند و یا اگر نام رنگها را هم می‌برند، مثل اینست که، رنگها در زبان ایشان معنی اصلی و روشنی ندارد و کلمات مربوط به رنگ در شعر ایشان کلماتی ناتوان و ضعیف است که فقط برای پر کردن وزن می‌آید.

(۱) فرهنگ مترادفات، ۳۴۵.

در این دوره که مورد مطالعه ماست، توجه شاعران به رنگ، در تصویرها بسیار دقیق است و به نسبت دوره‌های بعد، یعنی اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم و حتی بعد از آنهم، گویندگان به مسأله رنگ توجه بیشتری دارند، هرچیزی که در شعر ایشان ارائه می‌شود، بارنگی خاص در صورت امکان ترسیم می‌شود و در ارتباطی که میان زندگی و طبیعت برقرار می‌کنند، عنصر رنگ را به خوبی در نظر می‌گیرند، همچنین روشنی و تاریکی را که خود گونه دیگری از مسأله رنگ است و در تصویرسازی بالاترین وظیفه را بعهده دارد و سایه روشن تصویرها به عهده آن است.

شاید زبان شعری گویندگان قرن چهارم نسبت به دوره‌های دیگر از نظر دایره لغت در حوزه رنگها وسیع‌تر نباشد، اما توجه شاعران در این دوره به رنگها و کوشش برای مرزبندی اشیاء از نظر رنگ و نیرو-بخشیدن و زندگی دادن به تصویرها از این رهگذر امری است که خواننده را، بی‌اختیار، به خود جلب می‌کند. ناقدان قدیم و علمای بلاغت به این مسأله توجه نداشته‌اند و تنها در بحث تشبیه به یادآوری این نکته پرداخته‌اند که ممکن است تشبیه چیزی به چیزی از نظر رنگ باشد ولی هرگز از اهمیت و چندوچون آن سخن نگفته‌اند.

یادآوری این نکته نیز لازم است که ارائه رنگ و توجه به آن در تصویرهای شعری سراینندگان این دوره بیشتر از آن جهت است که تصویرها گسترده و باز و تفصیلی است نه به گونه استعاره‌های کوتاه شده و خلاصه که در دوره بعد رایج می‌شود و جای تشبیهات تفصیلی و دقیق را می‌گیرد، همچنانکه حرکت و جنبش تصویرها تا حد زیادی به این موضوع وابستگی داشت و پیش از این به تفصیل مورد بحث قرار گرفت.

در شعر این دوره بر اثر توجه بسیاری که گویندگان، در صورخیال خود، به رنگ دارند، گاه، عنصر رنگ خود بخود جای اصل کلمه یا موصوف را می‌گیرد و این خصوصیت با اینکه از نظر هنری ارزش بسیار دارد، و قابل گسترش است، در دوره‌های بعد کمتر مورد توجه قرار گرفته، چنانکه در شعر منجیک می‌بینیم از معشوق به عنوان «سبز» یاد می‌کند که:

گوگرد سرخ خواست ز من، سبزم، پریر
و امروز اگر نیافتی روی زرد می^۱

«سبز من» تصویر زیبای بدیعی است که جای آن در دوره‌های بعد در ادب^۲ فارسی همچنان خالی است و این اواخر اغلب جوانان به تقلید از شعر زبانهای فرنگی کوششی برای احیاء اینگونه صفت‌ها کرده‌اند از قبیل آبی غروب یا قرمز غروب.

بر روی هم در شعر این دوره اگر دقت شود، در اغلب تصویرها، ذهن گویندگان هنگامی که می‌خواهد میان اشیاء نسبتی برقرار کند، جهت رنگ یا وجه مشترك رنگ را بیش از دیگر وجوه ممکن در نظر دارد،

(۱) المعجم، چاپ دانشگاه، ۳۷۶.

(۲) در حاشیه المعجم چاپ استاد محترم آقای مدرس رضوی ذیل این شعر، یادداشتی از استاد بزرگوار آقای دکتر محمد معین، بدینگونه آمده است: «سبز» مرحوم دهخدا اظهار می‌داشتند که کلمه سبز را به معنی معشوق غیر این مورد در کلمات قدما دیده‌اند و جناب آقای فروزانفر حدس می‌زدند که این کلمه در مقابل «ریحانه عربی» به کار رفته است. «بر این یادداشت استاد دکتر معین، می‌توان شعر فرخی را افزود، آنجا که از زبان سروها می‌گوید: که «سبز» بود نگارین تو وما سبزم. رجوع شود به دیوان فرخی چاپ دیرسیاقی، ۱۵۸ و شاید آن مورد دیگر که مرحوم دهخدا اشارت کرده، همین شعر فرخی باشد.

یعنی حتی بیش از تشابه هندسی و شکل مادی اشیاء چنانکه در این ابیات از کسای می‌خوانیم:

نیلوفر کبود نگه کن میان آب
چون تیغ آبداده و یاقوت آبدار
همرنگ آسمان و بگردار آسمان
زردیش برمیانه چوماه ده و چهار
چون راهبی که دورخ او سال و ماه زرد
وز مطرف کبود ردا کرده و ازاراً

که آنچه بیش از هر چیز تداعی این تصویر را سبب شده، رنگ مشترک اشیاء و عناصر سازنده تصویر است نه شکل هندسی آن یعنی رنگ زردی راهب و کبودپوشی او یا کبودی آسمان و زردی رنگ ماه و کبودی تیغ و سرخی یاقوت و جنبه هندسی تصویر مطلقاً مورد نظر او نبوده است و اگر این تصویر را با تصویری از شاعران دوره‌های بعد مقایسه کنیم، موضوع روشنتر خواهد بود و خواهیم دید که در دوره‌های بعد به علت توجه به مسائل انتزاعی در تصویرها مسأله رنگ اندک‌اندک از میان می‌رود و اگر هم تصویر حسی باشد به این روشنی و صراحت نیست و رنگ‌ها جهت تداعی قرار نمی‌گیرند مثلاً در این تصاویر بهار که در شعر ابوالفرج می‌خوانیم:

بادبان پرده بر کشید صبا
معتدل گشت باز طبع هوا

(۱) لب‌الباب عوفی، ۲۷۱.

خاک ديبا شده‌ست پر صورت
جانور گشته صورت ديبا
شاخ چون کرم پيله گوهر خوبش
بر تنه گرد تن همی عمدا
سبزه اندر حمايت شبنم
سر ز پستی کشيد بر بالا^۱

که تا پایان این وصف، مسأله رنگ به‌هیچوجه مطرح نیست و هر جا تصویر حسی و ملموس می‌شود موردی است که نوعی شباهت‌هندسی مطرح است.

همانگونه که در آغاز این بحث یادآور شدیم، از آنجا که رنگ قلمرو حس بینایی است در وصف‌های مادی و تصویرهای محسوس قوی‌ترین عامل انتقال مشابهت و ارتباط می‌تواند قرار گیرد و از آنجا که وصف‌های شعری آغاز این دوره، تا نیمه دوم قرن پنجم همه مادی و حسی است، توجه گویندگان به رنگ بیش از دوره‌های بعد است و در دوره‌های بعد چنانکه یادآور شدیم زمینه مادی و حسی تصاویر به تدریج ضعیف می‌شود و جای خود را به تصویرهایی می‌دهد که یا هر دو سوی آنها امری انتزاعی و مجرد است یا دست کم یکطرف ارتباط امری انتزاعی است و به تعبیری دیگر در شعر شاعران فارسی‌زبان تا اوائل قرن پنجم، تصویرها ابتدایی است و از آنجا که توجه به رنگ ابتدایی‌ترین طرز توجه به اشیاء است، رنگ مهم‌ترین عنصر تصویرهاست ولی بعدها شاعران به آثار اشیاء توجه می‌کنند و این نوع توجه که توجهی عمیق و همراه با اندیشه و حتی نوعی استدلال است، مجالی برای آن تصویرهای حسی و

۱) دیوان ابوالفرج (دنی)، ۷.

ابتدایی بجای نمی گذارد.

برای اینکه اختلاف درجه توجه گویندگان در تصویرهای شعری به مسأله رنگ روشن شود ملاحظه آثار بازمانده یکی از شاعران طبیعت-گرای نیمه دوم قرن چهارم - که متأسفانه آثار ارجمند و شعرهای دل-آویز او اغلب از میان رفته و جز چند قطعه کوتاه و یکی دو قصیده از او برجای نمانده - می تواند مثال خوبی برای این بحث باشد، این شاعر استاد کسایی مروزی است که در ۳۴۱ متولد شده و احتمالاً در حدود چهارصد - کمی قبل یا بعد - در گذشته است و از این نظر نماینده تمام عیار شعر فارسی نیمه دوم قرن چهارم، یعنی عصر فردوسی است.

از میان بیست و هشت قطعه شعر کوتاه و بلندی که از کسایی نقل کرده اند^۱ و اغلب قطعانی است مرکب از دو یاسه بیت، در بیست قطعه مسأله رنگ کاملاً مطرح است گاه یکی دو رنگ و گاه چندین رنگ و ما در اینجا یکی از آن قطعات را که از نظر وصفی از همه غنی تر است و یکی از شعرهای بلند کسایی در شمار است از نظر توجه به رنگ در صورخیال مورد بررسی قرار می دهیم و برای آنکه تفاوت شعر این دوره از نظر نگرش ودقت در آوردن رنگها با دوره بعد، و دوره آخر که شاعران به نسبت زیادی کور رنگ می شوند، سنجیده شود، نمونه هایی از شاعران دوره بعد از کسایی یعنی نیمه اول قرن پنجم، و دوره آخر که نیمه دوم قرن پنجم است، خواهیم آورد تا این مسأله به خوبی روشن شود:

روز آمد و علامت مصقول برکشید

وز آسمان شمامه کافور بر دمید

۱) بیست قطعه را عوفی، در ابواب الالباب (ج ۱/۲-۲۷۰) نقل کرده و هشت قطعه را مرحوم سعید نفیسی، در حواشی همان کتاب، صفحات ۶۵۵ به بعد، از تذکرها و جنگهای دیگر نقل کرده است.

گویی که دوست قرطه شعر کبود خویش
 تا جایگاه ناف به عمدا فرو درید
 خورشید با سهیل عروسی همی کند
 کز بامداد کله مصقول برکشید
 و آن عکس آفتاب نگه کن علم علم
 گویی به لاجورد می سرخ برچکد
 یا بر بنفشه زار گل نار سایه کرد
 یا برگ لاله زار همی برچکد بخوید
 یا آتش شعاع ز مشرق فروختند
 یا پرنیان لعل کسی باز گسترید
 جام کبود و سرخ نبید آرز کاسمان
 گویی که جامهای کبود است پرنبید
 جام کبود و سرخ نبید و شعاع زرد
 گویی شقایق است و بنفشه است و شنبلیله^۱

و در همه ابیات چیزی که بنیاد تصاویر را به وجود آورده مسأله
 رنگ است خواه با نام رنگ از قبیل لاجورد و سرخ و زرد و کبود و
 خواه با جانشینهای رنگ از قبیل شامه کافور یا پرنیان لعل و حتی
 تصویرهایی از نوع «یا بر بنفشه زار گل نار سایه کرده» که ترکیب سرخ
 و بنفش است و نیز تصویر: «یا برگ لاله زار همی برچکد بخوید» که
 باز هم ترکیبی است از سرخی و سبزی. حال اگر همین تصویرها را با یکی
 از زیباترین وصفهای صبح که در دیوان مسعود سعد در آخر این دوره
 آمده مقایسه کنیم خواهیم دید که چه اندازه از عنصر رنگ کاسته شده

(۱) المعجم، فمس 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 بیسارایند
کوه را سر به سیم درگیرند
دشت را رخ به زر بیندایند
زنگ‌ظلمت به صیقل خورشید
همچو آئینه پاک 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 به نهیب
که ز لرزه همی نیاسایند
ایستاده همه ز بهر گریز
رایت آفتاب را پایند
در هزیمت ز نور و تابش او
هر چه دریافتند بر بایند^۱

از مقایسه این ابیات با ابیات کسایی، تفاوت نوع تصویرها را به خوبی می‌توان دریافت که در شعر کسایی چگونه عنصر رنگ وسیع‌ترین عنصر کشف ارتباطات میان اجزای تصویر بود و در شعر مسعود، هیچ

(۱) دیوان مسعود سعد، ۹۶.

توجهی به آن نشده بلکه بیشتر ذهن شاعر در جستجوی نوعی تعلیل و استدلال است و به آثار موضوع توجه دارد نه به صورت ساده و محسوس آن تا نیازی به مسأله رنگ داشته باشد.

بر روی هم در شعر این دوره به خصوص در نیمه دوم قرن چهارم و تا حدی نیمه اول قرن پنجم، که آنرا دوره طبیعت در شعر فارسی خواندیم، به علت حسی بودن تصاویر، عنصر رنگ یکی از وسیع‌ترین ارکان ساختن تصاویرهاست و به تدریج با کاسته شدن از تصویب‌های دقیق حسی و آمدن تصاویری که از امور انتزاعی حاصل شده، و نیز کوتاه شدن شکل تصویب‌ها در قالب استعاره‌ها و دور شدن شاعران از طبیعت و کمک گرفتن از مسائل فرهنگی و فکری به جای طبیعت، اندک اندک عنصر رنگ اهمیت خود را در صورخیال شاعران از دست می‌دهد و رنگ از مفهوم مادی و محسوس خود دور می‌شود و در شعر دوره‌های بعد اگر هم رنگ‌ها مطرح شود به عنوان عامل اصلی ایجاد تصویر نیست، بلکه امری است در حاشیه.

همانگونه که یاد کردیم در شعر این دوره رنگ دارای مفهومی کاملاً مادی است و از حوزه اشیاء مادی به عناصر معنوی و انتزاعی راه نمی‌یابد ولی در دوره‌های بعد چنانکه در آغاز این بحث یادآور شدیم، از حوزه طبیعت و ماده به مفاهیم و اشیاء مجرد راه پیدا می‌کند و در آثار دوره‌های بعد، چنانکه در اواخر این دوره در شعر ازرقی دیدیم بسیاری از امور ذهنی و انتزاعی با رنگ نشان داده می‌شود حتی «عقل» نیز در دیدگاه سهروردی «رنگ سرخ» به خود می‌گیرد و عنوان رساله‌ای رمزی و شاعرانه می‌شود.^۱

(۱) عقل سرخ، شهاب‌الدین سهروردی، انجمن دوستاناران کتاب، تهران.

مسأله انتقال دادن رنگ از اشیاء دیدنی به محسوسات مادی دیگر از قبیل اصوات و مزه‌ها چیزی است که درین دوره، هیچ رواجی ندارد و کوشش‌هایی که شاعران دوره‌های بعد، به‌خصوص سبک هندی، درین باره کرده‌اند، در این دوره هیچ نمونه‌ای ندارد ولی گاه‌گاه نمونه‌هایی می‌توان یافت که در آنها شاعران به‌گونه‌ای خاص جای حس را به‌حس دیگر بخشیده‌اند چنانکه فرخی در وصف معشوق خویش می‌گوید:

از دلارامی و نغزی چون غزل‌های شهید
وز دلاویزی و خوبی چون ترانه بوطلب^۱

یا:

نگاری، چو در چشم، خرم بهاری
نگاری، چو در گوش، خوش داستانی^۲

که به‌خصوص در بیت دوم، و مصراع دوم آن، نوعی انتقال دادن محسوسات سمعی به حوزه محسوسات بصری است و از این‌گونه تصرفات لازمه خلاقیت ذهن شاعر است و نمی‌توان برای آن حدی قائل شد، تنها شرطی که می‌توان برای آن در نظر گرفت زیبایی و تأثیر و پذیرفتن ذوقهاست، اگر این شرط حاصل شد هیچ مانعی در راه نیست چرا که در این کار قدرت القایی بیان شاعر گسترش بیشتری می‌یابد و بی‌هوده نیست اگر مولوی، برای گزارش آن حالات و لحظه‌های عجیب خود، آرزو می‌کند که مسموعات و محسوسات حس شنوایی به‌گونه مبصرات درآید یا برعکس تا مخاطب بهتر بتواند جهان درونی او را حس کند:

(۱) دیوان فرخی، ۵.

(۲) همان کتاب، ۳۸۳.

آینه‌ام، آینه‌ام، مرد مقالات نیم
دیده شود حال من ار گوش شود چشم شما^۱

و او خود از این گونه تصرفات در تصویرهای شعر خود بسیار دارد
و بسیاری از محسوسات يك حس را با صفات محسوسات حس دیگر
وصف می‌کند و در شعر او خنده باغ نیز زرین است:

از گریه آسمان درآمد
صد باغ به خنده مذهب^۲

و بهانه نیز زرین است:

به ترانه‌های شیرین به بهانه‌های زرین
بکشید سوی خانه، مه خوب خوش لقارا^۳

و هیچ راهی - برای حسی کردن تصویرها - بهتر از کمک گرفتن از
عنصر رنگ یا دیگر خصایص مبصرات نیست.

شاید یادآوری این نکته مناسب باشد که قدما، علاوه بر اینکه در
عمل به مسأله حس‌آمیزی توجه می‌کرده‌اند، در نظریه و تفسیر شعر هم به آن
توجه داشته‌اند. یکی از شارحان مثنوی مولوی، که در قرن یازدهم می-
زیسته، در تفسیر: لیک چشم و گوش را این نور نیست، گوید: در اکثر
نسخ، چشم و گوش به‌و‌ا‌و عاطفه واقع است ولیکن اضافت بهتر است و

۱) دیوان کبیر، چاپ استاد فروزانفر، ج ۱/۳۱.

۲) همان کتاب، ج ۱/۱۸۰.

۳) همان کتاب، جلد ۱/۱۰۵.

عطف در کار نیست، حاصل معنی آنکه گوش همه کسی صاحب دید و تمییز
نیست تا سر ناله دریا بد. و نیز اشارت است به این معنی که شنیدن همین
دیدن می تواند شد. چنانکه جای دیگر می فرماید که، بیت:

گوش چون نافذ شود دیده شود
ورنه غل در گوش پیچیده شود

(۱) مولوی محمد رضا، مکاشفات (ضوی شرح مثنوی مولوی، چاپ نول کشور،
۱۸۷۷/۱۲۹۴ ص ۴۰۴)

صبغة اشرفی صورخیال

در شعر این دوره

اگرچه شعر پارسی در همه ادوار، بیش و کم مستقیم و غیرمستقیم، شعری در خدمت اشراف و در حوزه فهم و شعور و موازین ادراکی ایشان بوده و شعری که از خصایص زندگی توده مردم بهره کامل برده باشد، و تصویر حیات مردم عادی در آن جریان داشته باشد به نسبت بسیار کم داریم، اما خصوصیت اشرفی بودن شعر فارسی در آثار شعری این دوره، شاید بیش از دوره‌های دیگر قابل ملاحظه باشد، به خصوص که نشانه‌های بسیاری از تأثیرات طرز فکر اشرفی را در شعر دوره‌های بعد نیز باید از میراث‌های شاعران این عصر به‌شمار آورد، یعنی انتخاب عناصر زندگی اشرفی و یا تأثیر غیر مستقیم این عناصر در شعر شاعران این دوره سبب شده است که گویندگان دوره‌های بعد به‌تأثیر از صورخیال اینان مایه‌های اشرفی را در عناصر خیال خود رعایت کنند.

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 در نظر داشتن مسائل سیاسی و گاه بر اثر گرایشهای ذوقی خاصی که بعضی از اهل سیاست داشته‌اند، شاعران را به سرودن شعر وامی‌داشته‌اند و شاعران به چند جهت همواره می‌کوشیده‌اند که تصویب‌های شعری خود را از عناصر زندگی اشرافی برگزینند:

نخست اینکه از چیزهایی سخن بگویند که دردسترس توده مردم نیست و این امر خود نوعی جنبه افسانه‌ای و اساطیری به تصویب‌های شعری ایشان می‌داده که وقتی مردمان دیگر می‌شنیده‌اند هم تشبیه و استعاره برایشان نازگی داشته و هم عناصری که یکسوی استعاره را و تشبیه را بوجود آورده است.

نکته 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 پا افتاده و غیر قابل تأمل است و همین نکته سبب شده است که شاعران به عناصری - که در زندگی عادی ایشان جریان داشته - کمتر توجه کرده‌اند و همین عدم توجه و دقت نکردن در مسائل زندگی روزانه و عادی توده 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 در نظر شاعران پایداری و بقاء و ارزش همیشگی دارد و اصولاً درین دوره به تصریح بعضی از نویسندگان، جز طبقه اشراف، بقیه 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:

۱- پادشاهان که سزاوار تقدم اند.

۲- وزیران که هوش و رأی ایشان را برتری بخشیده.

۳- بزرگانی که ثروت و سرمایه ایشان را پایگاه بخشیده.

۴- طبقه‌ای که از رهگذر ادب بدینها نزدیکی یافته‌اند.

و مردمان دیگر خار و خاشاک‌اند و کف دریا و احمق و کودن^۱ یعنی اصلا بحساب نمی‌آیند و به گفتهٔ آدام‌متز در این دوره (قرن چهارم هجری) شرف و برتری نتیجهٔ سرمایه و سلطهٔ سیاسی بوده است و بس^۲ و بی‌جانیت اگر شاعران برای کسب شرافت بیشتری در عناصر تصویربرداری شعر خود بکوشند از چیزهایی که ویژهٔ زندگی همان طبقات بالای جامعه است کمک بگیرند و شاید فقط زیبایی را در همان اشیاء محدود می‌دانسته‌اند بی‌آنکه بدانند «زیبایی صفت ذاتی اشیاء نیست بلکه در نفس بیننده است و اوست که در اشیاء آن را می‌تواند کشف کند»^۳.

گذشته از این نکته‌ها، مخاطبان اهل شعر که پادشاهان و امیران بوده‌اند خود از عوامل مؤثر در این امر بوده‌اند که شاعر از عناصری سخن بگوید که در زندگی مخاطب او وجود دارد و حتی مورد توجه و علاقهٔ اوست مگر نه اینست که محمود غزنوی در لحظهٔ مرگ دستور می‌دهد «تا از خزانه صره‌های زر سرخ و سفید و انواع جواهر نفیسه و اصناف نفایس که در مدت حیات خود جمع کرده بود در صحن سرای حاضر ساخته خانه را گلستان ارم گردانیدند و او در آنها به چشم حسرت نگریسته بهای‌های گریست و بعد از ساعتی به خزانه واپس فرستاد»^۴.

۱) ابن‌فقیه همدانی، البلدان، چاپ لندن، ۱.

۲) آدام‌متز، الحضارة الاسلامیة، ج ۱/۲۵۰.

۳) کروچه، کلیات زیبایی‌شناسی، ۶.

۴) تاریخ فرشته، ج ۱/۴۵.

اگر عناصر خیال را در تصویرهای شاعران این عصر مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم می‌بینیم سهم عمده آنها از عناصری است که در زندگی اشرافی و محیط‌های شاهانه جریان داشته و اگر نه چیزهایی است که در هر دو نوع زندگی، یعنی هم در زندگی اشرافی و هم در زندگی توده مردم رایج بوده است، و گرنه به دشواری می‌توان نمونه‌ای یافت که از ویژگیهای زندگی طبقه پائین جامعه و توده مردم باشد. این خصوصیت را بیش و کم در شعر شاعران عرب زبان نیز می‌توان یافت و تفاوت این مسأله را هم در شعر گویندگان دوره جاهلی با دوره اسلامی بخوبی می‌توان تشخیص داد. در شعر شاعران دوره اسلامی غلبه عناصر زندگی اشرافی - که اندک‌اندک روی در گسترش دارد - بر عناصر زندگی عادی کاملاً محسوس است و مانند شعر فارسی است اما در شعر جاهلی عناصر خیال شاعران از زندگی بسیار عادی و حتی فقیرانه‌ای سرچشمه می‌گیرد و در شعر اشرافی امیرزاده‌ای، همچون امرء القیس، مواد زندگی عادی جریان بیشتری دارد تا در شعر ابن رومی. ارتباطی که امرء القیس میان دانه فلفل و پیاز و ابریشم تافته و خوشه خرما و تخم مرغ با معانی ذهنی خود برقرار می‌کند - و در معلقه او نشان اینگونه تصویرها بسیار است - گواه این معنی است.

مسأله دید اشرافی و عناصر زندگی طبقه بالای جامعه در شعر این دوره هم در زبان فارسی و هم در عربی، ریشه‌ای ایرانی دارد و بی‌گمان نشانه تأثیر فرهنگ ایران باستان و احتمالاً شعرهای درباری عصر ساسانی است که متأسفانه نمونه‌هایی از آن باقی نمانده و اگر در این وصفی که از کسری روایت کرده‌اند دقت شود بخوبی این نکته آشکار می‌شود که وی درباره نرگس گفته است: «یا قوت زردی است در میانۀ مرواریدی سپید بر زمردی سبز» و یکی از شاعران عصر عباسی همان وصف را در شعر

خویش بدینگونه آورده است:

وَ يَا قُوتَةَ صَفراءِ فِي رَأْسِ دُرَّةٍ
مُرَكَّبَةٍ فِي قَائِمٍ مِنْ زُبُرِجَدٍ
كَأَنَّ بَقايا الدَّمْعِ فِي جَنَباتِها
بَقِيَّةُ دَمْعٍ فَوْقَ خَدِّ مُورَدَا

و نیز از همین مقوله است این تصویر - که بعدها در شعر فارسی و عربی به گونه‌های مختلف تکرار شده و در شعر حافظ به گونه:

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم

آمده و پیش از او در شعر مسعود سعد مکرر دیده‌ایم:

همیشه جوزا بر آسمان کمر بسته
از آنکه خدمت رای تومی کند جوزا^۱

و:

بر فرق عدوی تو کشد خنجر گردون
در خدمت قدر تو کمر بندد جوزا -^۲

و همه به فارسی بودن آن اشارت کرده‌اند:

لَوْلَمْ تَكُنْ نِيَّةَ الْجُوزاءِ عِدْمَتَهُ
لَمَّا رَأَيْتَ عَلَيْها عِقْدَ مُنْتَطِقٍ^۳

(۱) الفن و مذاهبه في الشعر العربي، ۸۷ به نقل از ضحی الاسلام ج ۱/۲۸۳.

(۲) دیوان مسعود سعد، ۱۲.

(۳) همان کتاب، ۱۷.

(۴) معاهد التنصيص ج ۲/۱۵ به نقل شوقی ضیف در الفن و مذاهبه في الشعر العربي ۸۸.

بی‌گمان تحولی که در شعر عرب از نظر عناصر تصویر روی داده نتیجه برخورد با فرهنگ ایرانی است و این اشرافیت که در عناصر تصویری شعر گویندگانی از قبیل ابن‌معتز و ابن‌رومی دیده می‌شود، بی‌هیچ تردید از دید اشرافی ایرانی و ایران قدیم سرچشمه گرفته.

شبلی نعمانی در این باب نکته‌ای دارد که قابل یادآوری است او می‌گوید: «شاعر عجم وقتی چشم باز کرد شاعری عرب خود عجمی شده بود، و فرقی که با هم داشتند فقط در زبان بود بنابراین شاعر ایرانی به‌ظاهر از عرب تقلید کرده، لیکن درحقیقت این تقلید از خودش بوده است زیرا تغییر شاعری عرب بواسطه شاعری عجم بوده است و بس^۱ و این نکته‌ای است درست و از همه مهمتر اینکه شعری که در عرب این تحول در شعرشان آشکار است اغلب مستقیم و غیرمستقیم از دید ایرانی و اشرافی بهره‌مند شده‌اند، ابن‌رومی مادرش ایرانی بود^۲ و ابن‌معتز نوعی پرورش ایرانی و اشرافی داشت و بقول ابوالفرج اصفهانی در «میادین نور و بنفشه و نرگس و فرشهای فاخر و آلات گزیده، پرورش یافته بوده^۳ و گرایش به وصف شراب و مجالس باده‌گساری و قصرها و باغ‌ها و گل‌ها از جمله تمایلات آریایی است که نخستین بار در شعر ابونواس و امثال او دیده می‌شود^۴ و ناقدان معاصر عرب فرهنگ شعری این دوره از تاریخ ادبیات عرب (یعنی عصر عباسی و اموی) را فرهنگ ایرانی می‌دانند که رهبری آن با رجال ایرانی بود و گذشته از آنها در شعر عربی هم، منشأ الهام، طبیعت و اراضی ایران بوده.^۵

۱) شبلی نعمانی، شعرالمعجم، ج ۱/۴.

۲) شوقی ضیف، الفن و مذاهبه، ۱۱۶.

۳) اغانی، ساسی ۱۳۳/۹.

۴) محمود غنای الزهیری، الادب فی ظل بنی بویه، مصر ۱۹۴۹ صفحه ۶۲.

۵) الادب فی ظل بنی بویه، ۶۸۱، ۵۹.

اگر همانگونه که مدایح شاعران - که مخاطبش امیران و اشراف بوده‌اند - برجای مانده، هجوهای کسه سروده‌اند - واغلب مخاطب آن مردمان عادی و هم طبقه شاعران بوده‌اند - نیز برجای مانده بود، به خوبی می‌توانستیم این موضوع را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم که در هجو که مخاطب غیر اشرافی است، یعنی مردمان عادی هستند، چگونه عناصر خیال از زندگی روزانه طبقه پائین جامعه و توده مردم گرفته شده و در مدح‌ها، چنانکه می‌بینیم، عناصر اشرافی و ویژگیهای زندگانی طبقه بالای جامعه حکمفرماست. اما، متأسفانه هجوها و چه بسا که انواع دیگر شعری که مورد خطاب آن مردم عادی بوده‌اند از میان رفته و جز بندرت، آنهم تک بیت‌هایی که شاهد لغت خاصی در فرهنگها بوده، باقی نمانده است و از همان ابیات پراکنده و نوع لغات و عناصری که در آنها به کار رفته به خوبی می‌توان تشخیص داد که در هجوها عناصر خیال از زندگی توده مردم گرفته می‌شده است، برخلاف مدیحه‌ها، و از نمونه‌هایی که به عنوان ادبیات فقرا در کتب ادب عرب نقل شده به خوبی می‌توان دریافت که در آنها، عناصر دید اشرافی در تصویبها مطلقاً وجود ندارد.

اگرچه آثار صوفیه، بیش و کم از نظر عناصر خیال بطور میراثی متأثر از عناصر خیال شاعران این دوره و بر روی هم متأثر از شعر اشرافی است ولی مطالعه در آثار صوفیه و شعر ایشان به خوبی می‌تواند ما را راهنمایی کند به اینکه در آنجا تأثیر مستقیم حکومت اشرافی وجود ندارد و بطور طبیعی عناصر خیال از زندگی عادی مردم گرفته می‌شود و اگر مایه‌های اشرافی در دید شاعران صوفی دیده شود به احتمال قوی چیزی است که از موارث این دوره و شعرهای درباری دوره‌های بعد است.

(۱) برای نمونه رجوع شود به: آدام متز، الحضارة الإسلامية ج ۱/۵ - ۴۴۴.

مثلاً مقایسهٔ بهار در شعر مولوی با بهار در شعر عنصری یا یک شاعر
درباری دیگر بخوبی نشان می‌دهد که تصویرهای هر کدام 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 در کار باشد، بطور عادی، می‌توان این تصویر بهار
را از دیوان عنصری با تصویر بهار در شعر مولوی مقایسه کرد:

باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود
تا ز صنمش 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

که سخن از دیبا و عنبر و سیم سپید و حلهٔ چینی و رشتهٔ گوهر
است و اینها همه چیزهایی است که در زندگی اشرافی آن روزگار وجود
داشته و مردم عادی را حتی دیدار آنها، از دور، بدشواری حاصل می‌شده
است. ولی بهار شعر مولوی به گونه‌ای دیگر است و عناصر تصویر در
شعر او، از اینگونه عناصر اشرافی نیستند:

بهار آمد، بهار آمد، بهار خوش آمدار آمد
 خوش و سرسبز شد عالم، اوان لاله‌زار آمد
 ز سوسن بشنو ای ریحان! که سوسن صد زبان دارد
 بدشت آب و گل بنگر که پر نقش و نگار آمد
 گل از سرین همی پرسد که: «چون بودی درین غربت؟»
 همی گوید: «خوشم زیرا خوشیها زان دیار آمد.»
 سمن با سرو می گوید که: «مستانه همی رقصی»
 بگوشش سرو می گوید که: «یار بردبار آمد.»

و در این ابیات او، هیچ نشانی از عناصر زندگی اشرافی وجود ندارد، و در شعر مولوی و دیگر شاعران غیردرباری اگر نشانی از عناصر زندگی اشرافی دیده شود، میراث گذشتگان است و تأثیر آثار ادبی دوره قبل. و بر اساس همین اصل می‌توان عناصر اشرافی را در صور خیال ناصر خسرو، اگرچه به اندازه معاصرانش نیست، تفسیر کرد و ای بسا که این آثار بقایای زندگی او در محیط اشرافی آغاز جوانی وی باشد که مردی دبیرپیشه بوده است و سروکارش با دربار سلاطین و پیداست که شخصیت ادبی او، و ضمیر ناخودآگاه وی - که هر خیال حاصل کوشش آن ضمیر است - سالها قبل و قبل از چهل سالگی او انعقاد یافته بوده است و گذشته از همه اینها او خود نیز به نوعی دیگر مخاطب اشرافی دیگری دارد که خلیفه فاطمی مصر است و ناصر خسرو، یکچند در دربار او بسر برده و در قصاید خویش از تجمل آن دستگاه سخن می‌گوید، دستگاهی که دیگر اشراف و بزرگان جهان باید افتخار کنند که در آنجا به درباری راه یابند:

(۱) غزلیات شمس، چاپ استاد فروزانفر ج ۲/۲۷۰.

آن خداوند که صد فخر کند قیصر
گر به باب‌الذهب آردش به‌دربانی^۱

و دوره‌ای است که عضدالدوله دیلمی در شیراز قصری می‌سازد که سیصد و شصت حجره دارد و هر روز از سال را در یکی از آن حجره‌ها جلوس می‌کند^۲ و حتی در مردن نیز اشرافیت حاکم است چندان که تمیم بن معز را در قرن چهارم در شصت جامه پیچیده بخاک می‌سپارند.^۳

اگر از آثار ادبی توده مردم، در آن روزگار، اسناد کاملی در دست می‌داشتیم، با مقایسه آن آثار و شعرهایی که گویندگان این عصر سروده‌اند، به خوبی می‌توانستیم موضوع را روشن کنیم و تأثیر حکومت اشرافی را در عناصر خیال شاعران این دوره بررسی کنیم.

در حاشیه تأثیرات حکومت اشراف و طرز فکر اشرافی بر قلمرو خیال و تصویرهای شاعران این دوره، از يك نکته دیگر نباید غافل بود و آن تأثیری است که این مسأله بردایرة لغوی و زبان شعری این شاعران گذاشته و از آنجا که تصویرها در حوزه عناصر زندگی اشرافی بوده‌اند، لغاتی که گزارشگر این تصویرها و خیالها بوده، مجال را بر دیگر لغات زبان که مربوط بزندگی توده مردم بوده تنگ کرده و باز نشانه‌های این موضوع را در خلال ابیات هجوی که از گویندگان این عصر باقی است، می‌توان یافت و جای دریغ است که این شعرهای هجوی فقط تك تك در میان فرهنگها، فقط برای حفظ يك لغت یا يك اصطلاح، باقی مانده و صورت

(۱) دیوان ناصر خسرو، ۴۳۱.

(۲) آدام متر، الحضارة الإسلامية، ۱۸۷/۲.

(۳) همان کتاب، جلد ۱۹۵/۲.

کاملی از آنها در دست نیست تا این دو موضوع را با مطالعه دقیق آنها بررسی کنیم.

يك نکته 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 توده مردم متفاوت است، یعنی شاعران درباری اگر هم به عناصر زندگی مردم عادی روی آورند دید اشرافی آنها تصویرها را دگرگون می‌کند. مثلاً خرمن که عنصری از زندگی طبقه کشاورز و زحمتکش است - و در دوره‌های بعد که شعر از دربارها دور می‌شود تصویرهای بسیاری از خرمن به عنوان يك عنصر زندگی کشاورزی می‌توان یافت از قبیل:

برق غیرت چو چنین می‌جهد از مکن غیب
تو بفرما که من سوخته خرمن چکنم^۱

و بسیاری تصویرهای دیگر - در شعر شاعری درباری مانند منوچهری بدینگونه مورد استفاده قرار می‌گیرد که:

برآمد زاغ رننگ و ماغ پبکر
یکی میغ از ستیغ کوه قارن
چنان چون صد هزاران خرمن تر
که عمدا در زنی آتش به خرمن^۲

و آتش زدن عمدی خرمن، يك عمل غیر عادی و انجلب اشرافی و

(۱) دیوان حافظ، چاپ قزوینی، ۲۳۷.

(۲) دیوان منوچهری، ۵۸.

از سر بی‌نیازی است و نماینده نوعی قدرت حکومتی است که بر دید این شاعر درباری سایه گسترده و اینگونه تصویری را بوجود آورده است بگذریم از اینکه مثل همه تصویرهای شعر درباری، در روی دیگر سکه تصویر، زمینه انسانی و عاطفی مطلقاً وجود ندارد و فقط نفس تصویر مورد نظر گوینده است.

قبل از اینکه بحث را به پایان بریم یادآوری این نکته ضروری است که قلمرو اشرافی شعر این دوره تأثیر دیگری نیز بر تصاویر شعری گویندگان کرده و آن مسأله کلیشه شدن صور خیال است که به تفصیل در بخشهای دیگر کتاب از آنها سخن گفته‌ایم و در اینجا به یکی از علل آن می‌پردازیم که همین نفوذ زندگی اشرافی در شعر است و از نظر اجتماعی ثابت شده است که زندگی اشرافی همیشه همراه بانوعی کلیشه شدن و ثبات است، حرکت در آن راه ندارد و زمان بسیاری لازم است تا يك سنت در محیط اشرافی جای خود را به سنتی دیگر بدهد و همچنانکه سنت‌های دیگر زندگی اشرافی دیر و دیرتر تغییر می‌کند، تصاویر شعری ادب درباری نیز - که جنبه سنت و تشریفات پیدا کرده - به دشواری تغییر می‌یابد.

نکته دیگر اینکه اغلب این مخاطبان شعر درباری آن مایه از درک و تشخیص ادبی نداشته‌اند که اگر شعری با تصاویری تازه‌تر و دور از آن کلیشه‌های رایج خطاب بدیشان سروده شود دریابند و شاعران، چه بسا که با هراس از همین عدم درک مخاطبان، بیشتر، کوشیده‌اند کلیشه‌های تصاویر را ثابت نگاهدارند و صور خیال در دوره نفوذ دربارها در شعر، تا آن حد کلیشه و جامد بماند.

آنچه مسلم است این است که: چون وضع استخدامی هنرمندان یکی

از عواملی است که آنان را به ترك جهان بینی و هنر طبقه خود می کشاند، هنرپروران یا بهتر بگوییم، قشرهای هنرپرور طبقه فائق جامعه نقش بارزی در تاریخ تحولات هنر جامعه ایفا می کنند و از این روشناخت تحولات هنری جامعه ضروری است، هنر همیشه برای آدمها به وجود می آید، و البته سنجش آن بدون سنجش شخصیت آدمهایی که منظور هنر بوده اند، امکان نمی پذیرد.^۱

دقت در هر يك از نمونه های شعر درباری، این موضوع را بروشنی ثابت می کند که شاعران حرص بسیاری در اشرافی کردن عناصر تصویر خود داشته اند، در شعر منوچهری، کوشش شاعر همواره بر این است که برای هر عنصری از عناصر طبیعت، برابری از زندگی اشرافی جستجو کند و در آنجا همه چیز سیمین است و زرین است و مرواریدگون و شاموار:

سوسن آزاد و شاخ نرگس بیمار جفت
نرگس خوشبوی و شاخ سوسن آزادبیار
این چنان زرین نمکدان بر بلورین مائده
وان چنان چون بر غلاف زر سیمین گوشوار
زردگل بینی، نهاده روی را بر نستر
نسترن بینی گرفته زردگل را در کنار
این چو زرین چشم بروی بسته سیمین چشم بند
وان چو سیمین گوش اندر گوش زرین گوشوار^۲

(۱) ا. ح. آریان پور، سبک شناسی دینامیک، سخن، ۴/۱۳.

(۲) دیوان منوچهری، ۲۷.

و همین کوشش برای سیمین و زرین و یاقوتین کردن اشیاء است که اندک‌اندک 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 بودندش تقریباً محال است، سیمین و زرین می‌شود: پروانه سیمین است و سوسمار و مار زرین است و سخن از بیشه‌الماس است و ثعبان سیم‌پیکر و پیروزه استخوان^۱ و چنان رنگ اشرافی دارد که گویی به‌هنگام خواندن آن از قصرهای هزارویک 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 رنگین‌کمان بگونه پیراهن‌های رنگ برنگی که روی هم پوشیده باشند و هر کدام از دیگری کوتاه‌تر باشد در طول زمان اشرافی‌تر می‌شود، نخستین بار ابن‌رومی یا سیف‌الدوله حمدان گفته:

وَقَدْ نَشَرْتُ أَيَّدِي السَّحَابِ مَطَارِفَا
عَلَى الْجَوْدِ كِنَاً وَ الْحَوَاشِي عَلَى الْأَرْضِ
بَطَرَزُهُمَا قَسُوسُ السَّحَابِ بِأَصْفَرِ
عَلَى أَحْمَرٍ فِي أَخْضَرٍ تَحْتَ مَبْيُضِ
كَذِبَاكِ خُودٍ أَقْبَلْتُ فِي غَلَائِلِ
مُصَبِّغَةٍ وَ الْبَعْضُ أَقْصَرُ مِنْ بَعْضٍ^۲

و امیرطاهر بن فضل آن را بدینگونه درآورده:

- (۱) دیوان ازرقی، صفحات ۷۲، ۶۲، ۶۶.
(۲) رجوع شود به معاهد التنصيص ۴۴/۱ و تیسمة الدهر ثعالبی ۲۰/۱ چاپ دمشق و لباب الالباب، عوفی، ۲۷.

آن میغ جنوبی چویکی مطرف خور بود
دامن بزمین برزده همچون شب ادم
بر بسته هوا چون کمری قوس قزح را
از اصفر و از احمر و از ابیض معلم
گویبی که دوسه پیرهن است از دوسه گونه
از دامن هر يك ز دگر پارگکی کم^۱

و منوچهری صورت اشرافی تر آن را بدینگونه ترسیم کرده است:

بامدادان بر هوا قوس قزح
بر مثال دامن شاهنشاهی
پنج دیبای ملون بر تنش
باز جسته دامن هر دیبهی^۲

این خصوصیت دید اشرافی و برگزیدن عناصر زندگی اشرافی در صور خیال، چیزی است که در شعر سراسر قلمرو اسلامی آن روزگار حاکم بوده یا دست کم در آن قسمت از شعر این منطقه که امروز در اختیار ماست، چنین می نماید و کافی است که کتابهایی را که در باب ادب و صفی در اقالیم مختلف اسلام، در این عصر تألیف شده - از قبیل البدیع فی وصف الربیع تألیف ابوالولید اسماعیل بن عامر حمیری^۳ که ویژه وصفهای بهار در شعر شاعران اندلس است - مورد بررسی قرار دهیم و یاهر کدام از کتب ادبی این عصر را که از شعر تمام اقالیم اسلامی آن روزگار نمونه شعری دارد،

(۱) لباب الالباب، ۲۹.

(۲) دیوان منوچهری، ۹۱.

(۳) البدیع فی وصف الربیع، چاپ هنری پارس، رباط، ۱۹۳۰.

از قبیل یتیم‌الدهر 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 و چه اندک است که در عصر مورد بحث ما، در دیوان ازرقی، بخوانیم:

چرخ چرخه، ابرپتبه، رشته‌باران‌کناغ
دوکریمی طرفه پیش آورد زال‌روزگار^۱

که تصاویری از عناصر زندگی غیر اشرافی در آن دیده شود از قبیل پیرزال زحمت‌کش و دوک‌رشتن او، و یا از رسوم و رفتارهایی که در طبقه وسیعی از جامعه آن روزگار - که صوفیه‌اند - نشانی در شعر او و در تصاویر شعری او بخوانیم:

تصوف است همانا طریقت گل سرخ
که بر سماع بدرید جامه صوفی وار^۲

و پیش از او در دوره قبل منوچهری چنین اشارتی به حیات صوفیه دارد:

قمری در شد به حال، طوطی در شد برقص
بلبل در شد به لحن، فاخته در شد به دم^۳

گرچه به احتمال قوی نمی‌توان گفت که وی به «حال» در اصطلاح صوفیه نظر داشته باشد و بر روی هم بدشواری انعکاس عناصر زندگی غیر اشرافی را در شعر گویندگان این دوره می‌توانیم ببینیم.

(۱) دیوان ازرقی، ۴۱.

(۲) دیوان ازرقی، ۳۰.

(۳) دیوان منوچهری، ۵۴.

رنگ سپاهی تصویرهای غنایی

تأثیر عنصر ترك و زندگی سپاهی در صورخیال گویندگان

شعر فارسی، به ویژه نوع غنایی آن، از نظر تصاویر خاص معشوق، در عمده ادوار، تا روزگار ما، با سپاه و زندگی سپاهی پیوندی ناگسستنی دارد، از قرن پنجم نمونه‌های آشکاری از تأثیر سپاهیان و ابزارهای سپاهی در تصاویر شعر غنایی فارسی دیده می‌شود و این خصوصیت همچنان ادامه دارد و در دوره‌های بعد، بی‌آنکه عامل اصلی و منشاء طبیعی آن بطور عمومی وجود داشته باشد، باز هم، بر اثر بوجود آمدن نوعی سنت شعری و تصویرهای کلیشه‌ای، رنگ این گونه تصاویر همچنان برجای خود باقی است و در ادب صوفیه و شعرهای بلند عرفانی گویندگانی نظیر حافظ نیز دیده می‌شود و می‌خوانیم:

در کمینگاه نظر بادل خویشم جنگ است
ز ابرو و غمزه او تیر و کمانی به من آر

حافظ