

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 تونست عجب زیرا
 دربای 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 زمینه طبیعت - در معنی اوصاف
 بهار و پائیز و باغ و امثال آن - عنصر تازه‌ای بر عناصر خیال‌پیشینیان
 نیفزوده و خیالهای تازه - که عناصر آن برای اولین بار در شعر اوترکیب
 شده باشند - در دیوان او کمتر می‌توان یافت جز چند تصویر از شمع و
 پروانه که گویا پیش از او در شعر گویندگان دیگر، به این شکل که در
 دیوان او مطرح شده، دیده نشده است و پس از او یکی از وسیع‌ترین
 حوزه‌های تصاویر شعر غنایی همین زمینه شمع و پروانه است که از حد
 تصویر خارج شده به گونه رمزهای مختلف عشق در می‌آیند:

تا بقندیل فتاده‌ست مرا کار به شب
 همچو شمع که زیم امشب و میرم فردا (۵)

یا:

چو شمع زارم و سوزان و هر شبی گویم
 نماند خواهم چون شمع زنده تا فردا (۷)

گرچه اصل آن، چنانکه یاد کردیم، از گوینده‌ای دیگر است که مسعود از تازی ترجمه کرده است^۱ ولی یادآور نوع تأملات خیام است و تصاویر او که:

هنگام سپیده دم خروس سحری
دانی زچه رو همی کند نوحه‌گری
یعنی که نمودند در آئینه صبح
کز عمر شبی گذشت و تو بی خبری

و در شعرهای مسعود، اینگونه نمونه‌ها، بسیار می‌توان یافت به خصوص در قصاید حبسی او.

در شعر او، تصویرهای مرکب، یعنی خیالهایی که دقیق باشد و مجموعه اجزای تشبیه در نظر گرفته شده باشد به نسبت دوره قبل بسیار اتدک است و در مجموع هر قدر وسیع باشد در یک بیت ارائه می‌شود و تصویرهایی که در خلال چند بیت مجموعاً یک 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
بک-واکب بدو نخستش دامن (۴-۳۸۳)

بر روی هم محور عمودی شعرهای او: در قصاید عادی، بسیار ضعیف

(۱) رجوع شود به فصل تأثیر صور خیال گویندگان عرب در تصویرهای این دوره.

است و در قلمره 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 اندک است و درحقیقت جنبه افقی خیال وسعت ندارد اما امتداد و حرکت شعرها بسیار قوی است^۱ و در اغلب حبسیه‌های او نوعی هماهنگی میان اجزای شعر دیده می‌شود و هر کدام از شروع و ختم و اوج و حضیض خاصی بهره‌مند است و در این نوع شعرها بیشتر به جای تشبیه و استعاره اغراق حاکم است، اغراقی که گاه جنبه هنری دارد و گاه از جنبه هنری ضعیف است اما استادانه به کار گرفته شده است:

تیر و تیغ است بردل و جگرم
 غم و تیمار دختر و پسر
 هم بدینسان گدازدم شب و روز
 غم و تیمار مادر و پدر
 باز گشتم اسیر قلعه نای
 سود کم کرد با قضا حذر
 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 پدرم

(۱) در شعرهای عاطفی، مجال تصویرها اندک است و این خاص شعر او نیست، رجوع شود به: فی النقد الادبی، شوقی ضیف، ۱۷۱.

و می‌بینیم که در این ابیات مجموعه تصویرها، از نوعی اغراق حاصل شده که با زیباترین تشبیهات و استعارات دوره 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 زیباترین انواع اسناد مجازی است آنگونه که در این قصیده می‌خوانیم:

ای لاهور! و یحک! بی من چگونه‌ای؟
بی آفتاب روشن، روشن چگونه‌ای؟
ای آنکه باغ طبع من آراسته ترا!
بی لاله و بنفشه و سوسن چگونه‌ای؟
ناگه عزیز فرزند از تو جدا شده‌ست
با درد او به نوحه و شیون چگونه‌ای؟
نفرستیم پیام و نگویی به حسن عهد
کاندر حصار بسته چو بیژن چگونه‌ای؟
در هیچ حمله هرگز نفکنده‌ای سپر
با حمله زمانه تو سن چگونه‌ای؟
ای بوده بام و روزن تو چرخ و آفتاب!
در سمج تنگ بی در و روزن چگونه‌ای؟
ای جره باز دست گذار شکار دوست!
بسته میان تنگ نشیمن چگونه‌ای؟
برناز دوست هرگز طاقت نداشتی
امروز با شمانت دشمن چگونه‌ای؟ (۴۹۳)

که با اینکه هیچ کدام از عناصر تصویری در این شعر زیبایی جداگانه و تازگی ندارد، قدرت القاء حالت، از رهگذر این خطاب شاعرانه

و این اسناد مجازی که تا عمق طبیعت و اشیاء حلول کرده و از زبان آنها سخن می‌گوید، بسیار دل‌انگیز و مؤثر است و در شعر مسعود قلمرو اینگونه خطابیات، از همه معاصرانش و حتی - اگر در مجموع سنجیده شود - از گذشتگان او نیز وسیع‌تر است.

یکی از خصایص تصویرهای شعر مسعود - که حتی در میان معاصرانش نیز تشخیص دارد - و فورجنبه‌های انتزاعی و تجریدی در صور خیال اوست، شبهای او به زشتی ظلم است و به بیکرانگی حرص و به تاریکی محنت و میاهی حزن و چون زلف حور است و رای اهریمن (۴۵۷) و گاه همچون نیاز تیره و همچون اهل طویل (۳۲۰) و زمانی درازتر ز امید و سیاه‌تر ز نیاز (۲۹۴) و زمانی تاریک‌تر از روی و رای اهریمن (۳۸۸) و حتی شهابی که از میان سیاهی این شب تیغ می‌کشد مثال مردمک چشم صورت شیطان است (۳۹۹) و اینگونه تصویرها که در زمینه 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، مسبب شده است که حتی برای يك بار هم بیکرانگی شبش را به دریا - که خود یکی از مظاهر فراخی و وسعت است - تصویر نکرده در صورتی که پیش از او در شعر ناصر خسرو بیکرانگی و سیاهی شب بگونه دریای قیرگون بود که:

شبی تاری چو بی ساحل دمان پر قیر دریایی
فلك چون پر ز نسرين برگ نیل اندود صخرایی^۱

(۱) دیوان ناصر خسرو، ۴۵۵.

مسعود با همه آشنایی که به ادب عرب داشته و بصراحت از معانی
متنّبی در شعر خویش یاد می‌کند:

متنّبی نکو همی گوید
باز دانند فربسی زاماس (۲۹۶)

و دیوانی خود نیز به زبان تازی داشته^۱ از نظر تصویرها کمتر
از شعر تازی تأثیر پذیرفته و مواردی که تصاویر شعری او با تصاویر شعر
تازی مشابهت دارد، اغلب نمونه‌هایی است که پیش از وی در شعر فارسی
رواج یافته از قبیل:

گفتم که چگونه جستی از رضوان
ای بچه ناز پرور حورا (۱۳)

که در شعر فرخی آمده است و چند نمونه دیگر که پیش از این یاد

کردیم.^۲

(۱) رجوع شود به مقدمه دیوان مسعود، ص ۵۱.

(۲) رجوع شود به فصل تأثیر صورخیال شاعران تازی در تصویرهای این دوره.

صور خیال در شعر اسدی طوسی

اگر صور خیال را در حوزه تشبیه و استعاره محدود کنیم، چنانکه بسیاری از قدما چنین تصویری داشته‌اند اسدی طوسی در پایان قرن پنجم گر شاسینامه را بهتر از شاهنامه سروده‌است زیرا در این منظومه حماسی که یکی از سه حماسه برجسته زبان فارسی است - تصویرهایی که محدود در قلمرو استعاره و تشبیه است بیشتر از شاهنامه است، با اینکه حجم این کتاب و شماره ابیات آن به نسبت شاهنامه بسیار اندک است، اما چنانکه دیده‌ایم و خواهیم دید تصویر در این دو حوزه خاص بیان، محدود نمی‌شود و شعر اسدی در هیچ کدام از دو محور خیال با شعر فردوسی قابل قیاس نیست.

مشخص‌ترین خصوصیت شعر اسدی، در قیاس با شاهنامه فردوسی، جایگزین کردن استعاره‌های پی‌درپی و فشرده است بجای تشبیهات گسترده و باز و بیان اغراقی شاهنامه که رکن حماسه‌هاست. و اسدی با این کوشش

خود، از يك سوي 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 تراحم 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 فشار درك تناسبها و مشابهات و ارتباطات موجود میان دوسوی استعاره‌ها، قرار می‌دهند. از این روی می‌توان گفت که بیان او يك بیان حماسی نیست، بلکه يك بیان شاعرانه است که تصویرهای خوبی از مقوله تشبیه و استعاره، به‌طور معلق، وبدون در نظر گرفتن پیوند تصویرها با موضوع، خلق می‌کند و این تصاویر او، که در مجموع وصفهای زیبایی از طبیعت را به وجود آورده، همه تصاویری هستند که به‌طور استقلال دارای زیبایی و تازگی هستند اما در بافت کلی حماسه از میزان توفیق سراینده کاسته‌اند زیرا چنانکه بارها یادآور شده‌ایم در حماسه وسعت و عظمت و نوعی 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 عادی و كوچك و ظریف خلق کنند، از وسعت و زمینه عمومی حماسه می‌کاهند و وفور اینگونه تصاویر زیبا و كوچك سبب شده است که تراحمی در صورخیال اسدی به وجود آید و در نتیجه گرشاسبنامه او مجموعه‌ای از وصفهای زیبا و شاعرانه باشد اما يك اثر حماسی توفیق آمیز به‌شمار نیاید.

اسدی اغلب، هر کدام از بخشها یا قصه‌ها و اجزای حماسه خود

را با وصفی معمولاً تفصیلی از طبیعت یا یکی از اجزای آن آغاز می‌کند و در خلال داستان نیز هر جا مجالی پیدا کند، به آوردن مجموعه‌ای از تصاویر شعری می‌پردازد و افزونی همین تصاویر شعری است که آن تراحم را در فضای حماسه او ایجاد کرده است و اگر از این باب او را با شاهنامه قیاس کنیم خواهیم دید که فردوسی اغلب در چنین موارد با ترسیم يك خط، زمینه کار خود را نشان می‌دهد و به اصل موضوع و زیربوم داستان می‌پردازد و از این روی اگر طلوعهای شاهنامه را با طلوعهای گرشاسبنامه قیاس کنیم خواهیم دید که در شاهنامه، گاه با يك بیت و زمانی يك مصراع و حتی در مواردی با نیمی از يك مصراع تصویر ارائه شده و دنباله مصراع و بیت گزارش داستان است و چند و چون کار قهرمانان، ولی اسدی همیشه طلوعها را با وصفی تفصیلی تر و با چندین تصویر پی‌درپی نشان می‌دهد و هم از اینگونه است وصفهای شب. مثلاً در خلال يك داستان اسدی وقتی خواسته است شبی را برای شبیخون تصویر کند چهارده بیت در وصف شب آورده که:

شبی همچو زنگی سیه‌تر ز زاغ
 مه نو چو در دست زنگی چراغ
 سیاهیش بر هم سیاهی پذیر
 چو موج از بر موج دریای قهر
 چو هندو به قار اندر اندوده روی
 سیه جامه وز رخ فرو هشته موی
 چنان تیره گیتی که از لب خروش
 ز بس تیرگی ره نبردی به گوش (۲۵۰)

تا آخر... و در مجموع ابیات این بخش از گرشاسبنامه - بخش

۸۸ - که رسیدن گرشاسب به یاری اثرط و شیپخون اوست و ۱۱۹ بیت است چهارده بیت وصف شب است و چهار بیت نیز در وصف صبح و در بقیه ابیات نیز، کوشش او بیشتر بر تشبیه است و استعاره، چنانکه درباره میدان جنگ گوید:

شده تیغ‌ها در سر انداختن
چو بازیگر از گویها باختن
بدآتش زهر حلقه‌ای در ع‌پوش
زبان‌ه زبانه بر آورد جوش
تو گفتی ز بگداخته زر کار
هوا شفشه سازد همی صد هزار (۲۵۳)

در صورتیکه مجموعه ابیاتی که او در وصف شب آورده، در شاهنامه، در چنین مواردی به یک بیت یا یک مصراع تبدیل می‌شود از قبیل:

چو خورشید تابنده شد ناپدید
شب تیره بر چرخ لشکر کشید^۱

و با ترسیم همین خط، از وصف شب و آوردن تصاویر پی‌درپی صرف نظر می‌کند و برای ترسیم میدان جنگ نیز به جای کمک گرفتن از تصویرهایی که تشبیهی است، یعنی زیبا و محدود است، از تصویرهای اغراقی که اغلب برخاسته از نوعی اسناد مجازی است کمک می‌گیرد و تشبیه را که مایه محدود کردن فضای دید در حماسه است، به یکسوی

(۱) شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۲/۶۱.

می‌نهد و در چنین مواردی تصویرهای او بدینگونه است:

ز بس گونه گونه سپاه و درفش
سپه‌های زرین و زرینه کفش
تو گفستی که ابری برنگگ آبنوس
برآمد ببارید زو سند روس
جهان را شب و روز پیدا نبود
تو گفستی سپهر و ثریا نبودا

صحنه را با این تصویر تاریک می‌کند تا ذهن خواننده بهر جا که می‌تواند حرکت کند، در صورتی که اسدی از رهگذر تشبیه موضوع را به نوعی محدود می‌کند و به جزئیات می‌پردازد و از حلقه‌های زره یا افتادن سرها بمانندگویی سخن می‌گوید که با روشن نگه داشتن صحنه، کوچک بودن و محدودیت فضا را ترسیم می‌کند و از گسترش فضای حماسه غافل می‌ماند، برای نمونه در همین بخش کوچک‌گر شاسب‌نامه وصفی از صبح آمده بدین گونه:

چوسیم روان بر زد از چرخ سر
بر آن سیم خورشید بر ریخت زر
بد از رنگ خورشید و ز خون مرد

همه دشت چون دیبه سرخ وزرد (۲۵۱)

در صورتیکه در شاهنامه اینگونه وصفها - که در خلال داستان است، یعنی در اوج - اغلب از يك مصرع تجاوز نمی‌کنند حتی در آغاز داستانها

(۱) شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۲/۶۰.

نیز اغلب يك بيت يا يك مصراع است و کمتر موردی می‌توان یافت که او به تصویری تشبیهی در دو بیت پرداخته باشد مگر در داستانهای بزمی از قبیل بیژن و منبزه که جنبه حماسی، به معنی دقیق ندارد.

افراط اسدی در تصویر، به ویژه تصویرهای تشبیهی و استعاری فضای شعر او را از حماسه دور نگه می‌دارد و این تراحم تصویرها، جای جای در گرشاسبنامه محسوس است و گذشته از تراحم تصویرها مسأله دیگری در باب تساوی و قابل یادآوری است که وی توجه نسبتاً زیادی به تساوی انتزاعی دارد و این تساوی انتزاعی با شعر حماسی سازگار نیست زیرا لطافت تصویر، چیزی است که در شتی حماسه را از میان می‌برد و در شعر او: نهان ماندن زن زیبا در کاخ چون ماندن سخن در دل رازداران است (۴۲) و شب همچو روی دیو سپاهی است که دم و دود دوزخ گناه بر وی فشانده باشد (۴۳) و آویختن دو انسان چون آویختن معنی از گفتار شیرین است بدل (۲۲۴) و اسب بدینگونه تصویر می‌شود:

برای، از خرد نیز دیدار تر

بپای، از گمان تند رفتار تر (۲۴۲)

و تاریکی و روشنایی آمیخته به هم را به گونه دین و گناه که در هم آمیخته باشند می‌بیند (۲۸۹) ولی در سرتاسر شاهنامه، يك تصویر که موضوعی مادی در چهره امری تجربیدی و انتزاعی تصویر شده باشد وجود ندارد مگر امور انتزاعی و تجربیدی خاصی که اگر وجود پیدا کنند وجودشان مادی است از قبیل دیو و پری که آن را باید از مقوله تشبیهات خیالی به شمار آورد نه انتزاعی. نباید فراموش کرد که شعر فارسی در عصر اسدی، حرکتی داشته به سوی بیان تجربیدی 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 به صورت 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 «گسرد ماه»
بگفت این و «گلبرگ» بر «ژاله» کرد
ز خونین سرشك آستین «لاله» کرد
دو «نرگس» شدش «ابر لؤلؤ فکن»
به «باران» همی شست «برگ سمن» (۳۵)

و این گونه تصاویر استعاری شعر او همه خلاصه‌های تصاویر تفصیلی دوره قبل است و به دشواری می‌توان در میان آنها استعاره‌ای یافت که شاعر به خلق آن پرداخته باشد و تصویرهایی از نوع: شمشاد پسوینده، مرجان گسوینده (۲۳) دوگویا عقیق گهرپوش، (۲۵) یا ناسفته سی در پیوسته که سفته بیجاده را خسته میدارد (۳۱) و مه «مشک‌سای» و «شکر می فروش» و «نرگس کمان‌کش» و «گل درع پوش» (۲۲) رمزها و یا استعاره‌هایی هستند که از تشبیهات رایج دوره قبل گرفته شده‌اند و اسدی به مناسبت مجال کوتاهی که از نظر مصارع شعر خود داشته به فشرده کردن آن تصاویر پرداخته و بیش و کم استفاده لغوی از آنها برده است.

چنانکه می‌بینیم استعاره‌های اسمی بر تصاویر استعاری او غالب

است و استعاره فعلی کم دارد، یعنی تصرف او بیشتر در حوزه مورد استعمال اسماء است نه افعال.

کوششی را که فردوسی برای مادی کردن امور معنوی داشت در شعر او نمی‌بینیم و این یکی از نقصهای بیان حماسی اوست و دیگر اینکه در تصویرهای او جنبه حماسی - آنگونه که در شاهنامه دیده می‌شود - رعایت نمی‌شود. چنانکه دیده‌ایم در شاهنامه، حتی تصاویر طبیعت، اغلب از اجزای جنگی و رزمی برخوردار می‌شوند ولی در تصویری که اسدی از شب، در میدان جنگ، می‌دهد می‌خوانیم:

چو خور برد در قبه آبنوس
پس پرده زرد، مه را عروس
شب از رشك زد قیرگون جامه چاك

ز بر عقد پیرایه بگسست پاك (۱۷۵)

که بیشتر بایک بیان غنایی همراه است و برای يك داستان عاشقانه خوب است نه يك صحنه نبرد و در این گونه موارد تصاویر شاهنامه از این دست است:

چو خورشید گشت از جهان ناپدید
شب تیره بر دشت لشکر کشید^۱

که هم از عناصر جنگی ترکیب یافته است.

انحرافات او نیز، در جهت نوعی ریزه کاری و دقت است نه در

(۱) شاهنامه فردوسی، ج ۲/ ۲۰۸.

جهت عظمت بخشیدن، گاه چنان در جزئیات خیره می‌شود و اغراق را که باید مایه تعالی بیان حماسی شود، سبب ضعف بیان می‌کند و آنگونه تصویری ارائه می‌دهد که با همه زیبایی ضعیف است و با حماسه هیچ تناسبی ندارد از قبیل آنجا که در باره اسبی می‌گوید:

پی مورچه بر پلاس سیاه
بدیدی شب تیره صد میل راه
به پای آن که جادیده بگماشتی
سبکتر ز دیدار بگذاشتی (۲۴۲)

که با همه زیبایی و حالت شگفتی که در خواننده ایجاد می‌کند از عظمت بیان حماسی می‌کاهد به خصوص اگر با این تصویر اسب در شاهنامه مثلاً قیاس شود:

بزین اندر آمد که زین راندد
همان نعل اسبش زمین راندد^۱

و در اغراقهای شاهنامه چنانکه دیده‌ایم اغلب يك سوی تخیل آسمان است و ابر و دریا و کوه و رستخیز و رمزهای عظمت و بی‌کرانگی در صورتی که در اغراقهای او به این نکته‌ها کمتر توجه شده است و در بیشتر موارد اغراقهای شاهنامه حاصل نوعی اسناد مجازی است که جان و حرکت و حیات به تصویر می‌دهد ولی اغراقهای اسدی به نوعی تشبیه برمی‌گردد که در هر حال مایه محدودیت حوزه القایی تصویر می‌شود و نوعی دقیق شدن در مناسبات اشیاء است چنانکه باز در این تصویر می‌بینیم:

(۱) همان کتاب، ج ۱/۲۱۳.

زهامون شب تیره، برچرخ تیر
کندرشته در چشم سوزن به تیر (۱۷)

که با همه زیبایی، از عظمت تصویری يك شعر حماسی بی بهره
است.

بر روی هم اسدی بحالت ترکیبی و زمینه کلی تصویر توجه ندارد
و شعرش از نظر هماهنگی تصویرها با یکدیگر و نیز تناسب با فضای شعر
ضعیف است و چنان است که گویی بر گوشه گوشه داستان تسلط دارد اما بر
مجموعه حماسه خود اشرافی ندارد. از این روی تشبیهات او نیز حاصلی
دارد نه به دلخواه او چنانکه از قهرمانی حماسی تصویری بدینگونه می-
سازد:

کلاه و سپر زرد و خفتانش زرد
همان اسب و بر گستوان نبرد
تو گفتی که کوهی است از شنبلید
که باد وزانش از بر آتش دمید (۴۷)

و تصویری از «کوه گل شنبلید» که حاصل چهار مصراع است و
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، قدرت بیان حماسی فردوسی را به خوبی
احساس خواهیم کرد، مثلاً آنجا که می گوید:

نشست از بر زین چو کوهی بزرگ
که بنهند بر پشت پبلی سترگ^۱

(۱) شاهنامه، ج ۴/۵۲.

اگر از این نقطه‌های ضعف که در بیان حماسی و تصاویر شعر او وجود دارد بگذریم و بخواهیم به‌طور جداگانه تصاویر او را بررسی کنیم بر روی هم تشبیهات و استعارات لطیف و زیبا در گرشاسب‌نامه او کم نیست بویژه که او همه تصورش را از مفهوم شعر، گویا، در همین قلمرو محدود کرده بوده است از این روی اوصاف پراکنده‌ای از اژدها (۵۸) اسب (۶۱) نامه (۶۴، ۸۸، ۲۹۲) سیمرغ (۵۳) پیشه (۱۵۵) ققنوس (۱۶۰) واقواق (۱۷۲) بیابان (۳-۲۲۰، ۲۳۱) زن (۲۱۰، ۲۲۰، ۲۲۳) شب تاریک (۲۵۰) شب مهتاب (۲۸۹) بهار در این منظومه او دیده می‌شود که اغلب زیبا و دل‌انگیز است و او را به‌عنوان یک شاعر توانا، اما نه یک حماسه‌سرای خوب، معرفی می‌کند برای نمونه این تصویر او از بیابان، با بهترین تصاویر معاصرانش قابل مقایسه است:

بیابانی آمدش ناگاه پیش
 ز تابیدن مهر پهنش پیش
 چه‌دشتی که گر بود او چرخ‌ماه
 در او ماه‌هر شب شدی گم‌زراه
 همه دشت سنگ‌و همه سنگ‌غار
 همه خاره‌ریگ و همه ریگ‌مار
 نه مرغ‌اندر و دیده‌یک قطره‌آب
 نه غول‌اندر و بوده فرزند یاب
 رهی سخت چون چینود تن‌گداز
 تهی چون کف زفت‌روز نیاز
 درشتیش چون داغ در 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 روی هم بیان او حماسی و ملموس نیست، زیباپیهای کوچک و ظریف برای او بیش از عظمت بیان اهمیت دارد و تشبیه 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
سپهری شد ایوان پراز ماه و هور (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 چشمه 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 او را شاعر-تر از فردوسی قلمداد کنند چنانکه رضاقلیخان هدایت گفته است: «تواند بود که اسدی فی حد ذاته شاعری بلیغ‌تر از فردوسی باشد، ولی رویت و انسجام بیان فردوسی در طی حکایات بهتر می‌نماید»^۱.

(۱) به نقل حبیب یغمائی، در مقدمه گرشاسبنامه، تهران ۱۳۱۸.

در شعر اسدی نشانه‌های نوعی تأثیرپذیری از صور خیال شاعران عرب دیده می‌شود که پیش از این در فصلی خاص راجع به آن سخن گفته‌ایم و در تشبیهات او امور قراردادی از قبیل تشبیهات حرفی 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:

بر آن لوح چون خط یونانیان
چهل حرف و شش هیکل اندر میان (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 از دیدگاه تصاویر شعری و بیان هنری مطالعه کرده باشد و از کوششهای شاعران دوره قبل آگاه باشد مطالعه دیوان امیر معزی یکی از کارهای پرمشقت است زیرا در این دیوان بزرگ - که یکی از پر حجم ترین دفترهای شعر فارسی تا پایان قرن پنجم است - از معانی اجتماعی و اخلاقی و فلسفی - مانند دیگر شعرهای درباری - خبری نیست و تنها عنصری که شعر درباری را قابل خواندن و مطالعه می کند - یعنی تصویر و قدرت وصف - آنهم درین دیوان بزرگ بسیار اندک است و اگر با توجه به منابع اصلی تصویرهای او شعرش را بررسی کنیم خواهیم دید که حاصل بیش از نیم قرن شاعری او در این دیوان پر حجم، جز چند تصویر تلفیقی و مکرر هیچ چیز دیگری نیست و از این روی او را باید نماینده تمام عبار انحطاط شعر فارسی - از نظر تصویر - در پایان قرن پنجم دانست.

اگر به داستان معروفی که صاحب چهار مقاله - در باب رؤیت

هلال و رباعی معروف‌ای ماه‌چو ابروان یاری گویی، که معزی پربدپهه سرود - روایت کرده توجه کنیم و در همین رباعی او دقت کنیم، بر روی هم مجموعه 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 خیالهای شاعران گذشته. چنانکه در همین رباعی نیز يك يك تصويرهای هلال از شاعران دوره قبل گرفته شده است.

ارزش لغوی و فواید تاریخی این دیوان بیک سوی، اما از نظر تصویر - که در شعر این دوره تنها رگه جوهر شعری بشمار میرود - شعر او فقیرترین شعر این‌روزگار است، با همه شهرتی که داشته و با همه عنوان بزرگ امیرالشعرایی و با همه توجهی که در دوره بعد گویندگان دیگر به شعر او داشته‌اند.

مرحوم اقبال‌آشتیانی در مقدمه دیوان معزی که خود تصحیح کرده می‌گوید: «مؤلف تاریخ و صاف که اعوجاج سلیقه 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 - که گوید:

کس دانم از اکابر گردن کشان نظم
کور اصریح خون‌دود دیوان بگردن است -

از جانب انوری تعریضی به معزی دانسته و به عقیده او غرض از این دو دیوان که گوید معزی آنها را انتحال نموده دیوان ابوالفرج رونی و مسعود سعد سلمان است و بعد می‌افزاید که: نگارنده با نهایت تفحص تفصیل این توجیه از بیت انوری را جز در تاریخ و صاف در جایی دیگر نیافتم و ندانستم که مؤلف این کتاب به چه سند این تعریض انوری را در حق

معزی و غرض از آن دو دیوان را هم دیوان مسعود و ابوالفرج دانسته. و باز در دنباله این سخن خویش می‌گوید: «از ظاهر فصیده انوری - که این بیت در آنجا آمده - چنین برمی‌آید که اشاره انوری به یکی از معاصران اوست...» و سرانجام مرحوم اقبال معتقد است که: «استادی معزی مسلم است و در فصاحت و جزالت بر امثال ابوالفرج و مسعود مرتبه‌ها برتری و بزرگی دارد» (صفحه م) و در دنباله گفتار خویش می‌افزاید: «بعضی از معاصرین ما پای بی‌انصافی و استبداد رأی را بالاتر گذارده بیت انوری را بدون ارائه هیچ سندی بشکل دیگر توجیه نموده و غرض از دو دیوان را دیوان فرخی و عنصری دانسته و معزی را دزد کلام این دو گوینده استادپنداشته» (صفحه ن) گویا منظور مرحوم اقبال از بعضی معاصرین استاد بدیع الزمان فروزانفر است که در کتاب ارجمند سخن و سخنوران چنین نظری اظهار داشته‌اند ولی اگر کسی با اشراف کامل شعر معزی و شعر دوره قبل از او را - همان آثاری که باقی است و در اختیار ماست - خوانده باشد به استاد فروزانفر حق می‌دهد که چنین عقیده‌ای را در باب شعر معزی داشته باشد، و برآستی که استاد چه خوب دریافته که معزی هیچ چیز تازه‌ای ندارد و دقت نظر او بیشتر آنگاه دانسته می‌شود که آن دو دیوان را دیوان عنصری و فرخی معرفی می‌کند زیرا چنانکه خواهیم دید وی اسلوب تلفیق تصاویر را از عنصری آموخته و مواد تصاویر خود را اغلب از دیوان فرخی گرفته است.

چنانکه پیش از این یادآوری کرده‌ایم، عنصری به علت عدم استطاعت ذوقی در خلق تصاویر حسی و اصلی، ذهن منطقی و هوش غیر شعری خود را متوجه راه و رسمی کرده که ذوقهای صنعت‌پسند و منطقی آن را

(۱) استاد بدیع الزمان فروزانفر، سخن و سخنوران، ج ۱/ ۱۱۱.

دنبال کرده‌اند و آن عبارت است از گرفتن تصاویر رایج و خیالهای شعری گویندگان دوره قبل و کوشش برای یافتن نوعی استدلال یا پرسش یا صنعت لفظی و معنوی در پیرامون آن و در این گونه اشعار است که تناسب الفاظ و ترکیبات، دقیق و استادانه است و به همین جهت کارهای عنصری به‌عنوان یک نظم استادانه همیشه سرمشق بوده و معزی نیز تا حدی همین کوشش را در شعر خود داشته که به درجه استادی و پیشوایی معروف شده است و اگر در سخنی که صاحب راحة الصدور از سید حسن اشرف نقل می‌کند دقت کنیم همین توجه به جنبه «استادی» و «توانایی لفظی» عنصری و معزی را می‌توانیم در یابیم که چگونه سبب شده است که به عنوان سرمشق شاعری مورد توجه دیگران قرار گیرند: و از اشعار متأخران چون عمادی و انوری و سید اشرف و بلفرج رونی و امثال عرب و حکم شاهنامه آنچه طبع تو بدان میل کند قدر دو بیت از هر جا انتخاب کن و بر خواندن شاهنامه مواظبت نمای تا شعر به غایت رسد، و از شعر سنایی و عنصری و معزی ورود کی اجتناب کن، هرگز نشنوی و نخوانی که آن طبعهای بلند است طبع تو ببندد و از مقصود باز دارد^۱، و مهمترین نقطه‌ای که در شعر عنصری و معزی مورد توجه شاعران دوره‌های بعد بوده قدرت اینان در کار مداحی است و گویا منوچهری بی‌نظر به همین نکته نبوده که می‌گوید: طاوس مدیح عنصری خواند، دراج مسسط منوچهری^۲ و تکیه و تأکید او متوجه مدیحه‌های عنصری است و جای دیگر می‌گوید: «آمده در نعت» باغ عنصری و عسجدی^۳ که باز هم نظرا و به همین خوی مدیحه‌سرایی عنصری است و عنصری برآستی که در کار مدح، بطور مجرد، یکی از تواناترین گویندگان است اما از نظر جوهر

۱) (راحة الصدور، ۸-۵۷ به نقل مرحوم اقبال، در مقدمه دیوان معزی صفحه ۴۰۲) دیوان منوچهری، ۹۱ و ۱۴۵.

شعری و نزدیکی به تجربه‌های مستقیم‌هنری، درحوزه زندگی و طبیعت، یکی از ناتوان‌ترین کسانی است که تهمت استادی و پیشوایی در کار شعر برایشان بسته شده است، معزی نیز در این راه شاگرد اوست و ناتوانی معزی در زمینه 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 هستم خازن شعر
نباشد هر که نظام است شاعر (۲۱۱)

درحق او اثبات کنیم و معتقد شویم که معاصرین او نیز متوجه این نقص کار او بوده‌اند و این سخن را درباره او می‌گفته‌اند و معزی خواسته است با این بیت آن سخن معترضان را در حق خویش نفی کند.

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 خیمه کافورگون بر کوهسار
مفرش زنگارگون برداشتند از مرغزار (۲۱۴)^۱

(۱) این قصیده عیناً در صفحه ۳۷۵ دیوان او تکرار شده است.

یا:

رمضان شد چو غریبان به سفر بار دگر
اینت فرخ شدن و اینت بهنگام سفر (۲۱۶)

یادآور این قصاید فرخی است:

چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار
پرنیان هفت رنگ اندر سر آرد کوهسار (۱۷۵)

و قصیده:

روزه از خیمه مادوش همی شد به شتاب
عید فرخنده فراز آمد با جام شراب (۱۵)

و از نظر محور افقی هر يك از قصاید او را که تجزیه کنیم اجزای
تصاویر او را بی هیچ افزون و کاستی در دیوانهای پیشینیان او می‌یابیم
و اغلب تصاویر شعری او را باید از مقوله معانی مشترك به شمار
آوریم و در مواردی که چنان می‌نماید که از حدمعانی مشترك بالاتر است
باز هم جای پای تخیل دیگران را باید جستجو کرد مثلاً این تصویر بسیار
عادی و ساده فرخی را که درباره شمشیر گفته است:

گفتم چو برگ نیلوفر بود پیش ازین
گفتا کنون زخون عدو شد چو ارغوان (۲۷۳)

ببینید به چه صورتهایی تکرار کرده است:

چون بیالاید بخون بد سگالان تیغ او
ارغوان ولاله گویی رسته بر نیلوفر است (۱۰۰)

یا:

از رنگ خون دشمن و از رنگ خنجرش
گویی همی شقایق و نیلوفر 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 تو گفتی ز برگ نیلوفر
که دید هرگز نیلوفری که در صف جنگ
بچنگ شیر جهانگیر لاله آرد بر (۲۰۸)

و اگر در تمام دیوان او کلمه نیلوفر را در قافیه بررسی کنیم
همه جا همین تصویر را تکرار می‌کند و چنان است که گویی از «نیلوفر»
تصویر دیگری نمی‌توان تداعی کرد مگر همین تصویری که فرخی آن را
در شعر خویش آورده است و برای اینکه بیشتر ابتذال 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 قافیه 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
ورچه رنگش در کبودی هست چون نیلوفری (۷۳۳)

و تصویر پنجه چنار را که از فرخی گرفته چندین مورد تکرار کرده
از قبیل:

دعا گرند به شاخ چنار مر گل را
تذرو وفاخته و عند لیب و قمری و سار
اگر دعا گر گل بر چنار مرغانند
چرا چو دست دعا گر شده ست دست چنار (۲۳۰)

که همان تصویر را با نوعی پرمش و تلفیق تکرار کرده و باز در
جای دیگر می‌گوید:

گفتی رفیق وار ز بهر دعای من
برداشته ست دست سوی آسمان چنار
آری مرا چنار ثناگر مزد که من
هستم ثناگر شرف الملك شهریار (۲۳۳)

و در صفحات (۳۳۸، ۳۶۵، ۷۳۲) و موارد دیگر باز همین تصویر را تکرار کرده است و هر يك از تصاویر برجسته شعر او را که تعقیب کنیم ریشه‌های آنها در شعر دوره قبل به خصوص در دیوان فرخی می-یابیم و گاه در دیوان منوچهری از قبیل این تصویر شب:

به سقلاپی زنی مانی که آبستن بود دایم
نزاید جز همی زنگی از آن سقلاپی آبستن (۵۹۳)

که از منوچهری است:

به کردار زنی زنگی که هر شب
بزاید کودکی بلغاری آن زن (۵۷)

معزی بر روی هم تخیلی بسیار ضعیف دارد به حدی که از کوچکترین تصرفی در ارائه تصویرهای دیگران عاجز است و از این روی اگر در دیوان 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 برجسته قرن چهارم، بهر حال آن دسته تصاویر که منحصرأ در زمینه 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
يادم از كشته خويش آمد و هنگام درو

و در صفحه ۴۵۴ هم آن را تکرار کرده است و مشابه آن را 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 رمی 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 می‌روز 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 چند تصویر دیگر که در میان هزاره و پانصد بیت

شعر موجود او از مقوله النادر کالمعدوم است.

معزی با اینکه در پایان قرن پنجم و اوایل قرن ششم زیسته، از اسلوب تصاویر زمان خود کمتر رنگ پذیرفته، به خصوص توجه به استعاره-های پیچیده که در شعر بلفرج و مسعود دیده می شود در شعر او نیست و از همین نظر، عقیده آنها را که خون دیوان مسعود و بلفرج را بگردن او دانسته اند نباید پذیرفت و در تصویرهای او تأثیر علوم مطلقاً دیده نمی-شود اما نمونه هایی از تصاویر انتزاعی دارد که از دوره قبل آغاز شده بود مانند:

اندر هوا شهاب تو گفتی همی رود
در پیکر 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 عرب مستقیم نیست و بیشتر همان تصاویری را گرفته که در شعر گویندگان دوره قبل داخل ادب فارسی شده بود از قبیل:

فری سمند تو کاندربرد گردش اوست
چو گاه سیل ز کهسار گردش جلمود (۱۳۵)

که از تصویر:

مَكْرٍ مَقْرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا
كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ