

نیز باید در نظر داشت که با همه تفاوتی که در محیط جغرافیایی داشته‌اند نتوانسته‌اند از حوزه نفوذ تصویرهای شاعران مشرق خارج شوند و بگفته شوقی ضیف: «شعرای اندلس چندان از محیط مایه نگذاشتند و همان تصویرهای موجود در مشرق را گسترش دادند»^۱ و باز در جای دیگر تکرار می‌کند که: آنچه شهرت یافته که ادب اندلس شخصیت خاص خود دارد، پایهای ندارد فقط از نظر کثرت انتاج و شعر طبیعت است که این سخن درست است و گرنه معانی و صور و اسالیب خود را از مشرق به وام گرفته‌اند و همه تصویرها نسخه مطابق اصل است.^۲

در ادب فارسی، مقایسه قصایدی که شاعران دوره‌های مختلف در يك وزن و قافیه و احتمالاً يك معنی سروده‌اند نکته‌ای را که پیش از این از ابن رشيق نقل کردیم بخوبی توضیح می‌دهد.

نکته‌ای که باید افزوده شود و علل روانی و اجتماعی آن هنوز بر ما پوشیده است اینست که گویا در طول تاریخ شعر فارسی این عقیده بطور ضمنی در اندیشه شاعران وجود داشته که هرگونه ابداعی که در زمینه صورخیال و معانی شعری باید بوجود آید، نباید از قلمرو دید و نگرش قدما بیرون باشد، نرگس باید چشم باشد، اما در این چشم چیزهای تازه جستجو شود، اما چشم بودن او امری مسلم شده است، و این نکته‌ای است که گیب در مورد شعر عرب یادآور شده و می‌گوید: «هدف شاعر عرب این نیست که اندیشه‌ای تازه بجوید یا مخاطبان خویش را، از رهگذر اصالت اندیشه‌ها، تحت تأثیر قرار دهد بلکه منظور او گرفتن يك اندیشه قدیمی و رنگ آمیزی کردن آن است، در حدود قدرتی که دارد تا در قدرت تعبیر خویش بر دیگران

(۱) الفن و مذاهبه فی الشعر العربی، ۲۹۸.

(۲) همان کتاب، ۳۱۸.

نکته قابل ملاحظه در باب صورخیال به عنوان معنای شاعرانه‌ای که همواره دستخوش سرقت و اخذ است این است که مسأله سرقات را همچنان که در مورد يك شاعر نسبت به شاعر دیگر می‌توان مورد بررسی قرار داد در مورد يك شاعر نسبت به خودش نیز می‌توان تحقیق کرد و بسیاری از معانی مبتدع را که شاعری برای اولین بار در شعر خویش بدان رسیده، می‌بینیم که در چند جا تکرار می‌کند و این کار را در اصطلاح نقد اروپایی از خویش دزدی **Selfplagiarism** می‌خوانند.

در شعر شاعران این دوره، اخذ از خویش رواج بسیار دارد و شاعری که از يك معنی خویش خرسندی دارد، می‌بینیم به صور مختلف آن خیال و تصویر را تکرار می‌کند، چنانکه فرخی در این ابیات:

کمر خواست بستن همی برمیان
سخن خواست گفتن همی بی دهن
نه بستن توانست زرین کمر
نه گفتن توانست شیرین سخن
بلسی کس نبندد کمر بسی میان
بلسی کس نگوید سخن بی دهن^۲

و این صورت خیال، در دیوان فرخی چندین بار تکرار شده بعدی که در همان شعر او دیگر کارش به ابتدال کشیده تا چه رسد به وقتی که

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

۲) دیوان فرخی، چاپ دیر سیاقی ۳۰۸ با تکرار قافیه.

دیگری هم آن را تکرار کند^۱ یا تصویر زمان مثلا در شعر ناصرخسرو به گونه مرغ که تصویری است زیبا چندان تکرار می‌شود که زیبایی آن از میان می‌رود چنانکه در این ابیات :

چون نبینی که یکی زاغ و یکی باز سپید
اندرین گنبد گردنده پس بکدگر است^۲

یا:

تا کسی مرین سیاه کبوتر مر آن سپید
چون بگذرند پرهما بر بگسترند^۳

یا:

آیین این دو مرغ درین گنبد
پریدن و شتاب همی بینم^۴

و صورتهای^۵ دیگر این خیال در دیوان او فراوان دیده می‌شود.

گویا توجه گویندگان نیمه دوم قرن پنجم به اینکه تصویرهای شعرشان ضعیف شده و اغلب از مقوله معانی مشترك است سبب شده که

(۱) برای مطالعه صور تکراری این خیال صفحات ۳۱، ۳۱۱، ۳۱۸ همان کتاب دیده شود.

(۲) دیوان ناصرخسرو، ۸۶.

(۳) همان کتاب، ۱۱۸.

(۴) همان، ۲۷۰.

صنایع لفظی را جایگزین سادگی و تازگی صورخیال کنند و از همین جاست که انواع صنایع در شعر جا باز می‌کند و شعر مصنوع بابی وسیع در ادب فارسی است که هرچه از میزان اصالت و ابداع در تصویرها کاسته می‌شود و صورخیال مبتذل و مکرر می‌گردد، حوزه اینگونه صنایع گسترش بیشتر می‌یابد و هنوز قرن ششم به پایان نرسیده که گویندگانی از قبیل رشید و طواط همه کوشش خویش را صرف شعرهای مصنوع می‌کنند و اگر عرفان و تخیلات لطیف شاعران صوفی نبود معلوم نبود کار ایشان در این راه به کجا می‌انجامید.

با اینهمه از نیمه اول قرن پنجم مقدمات جایگزین شدن صنایع به جای خلق تصویرهای تازه در دیوان عنصری آغاز شده بود و این حرکت ادامه یافت تا در دیوان معزی و امثال او به صورت آشکاری درآمد و در قرن ششم رنگ عمده شعر فارسی - از نظر تازگی - وجود همین صنعت‌هاست و در دیوانهای سرایندگان معروفی از قبیل انوری و ظهیر صنایع بدیعی است که جای صورخیال را گرفته و استادی ایشان در صنعت و صنعت‌سازی است که گاه ذهن خواننده را به خویش مشغول می‌دارد و گرنه اغلب تصاویر شعری ایشان از مقوله معانی مشترك باید به حساب آید چرا که اجزای آن در شعر گویندگان دوره‌های قبل آمده است.

پیدایش این اندیشه که آیندگان از صورخیال گذشتگان بی‌نیاز نیستند و رواج این فکر در کتب ادبی این دوره سبب شده است که گویندگان نیمه دوم قرن پنجم هیچ باکی از گرفتن معانی یکدیگر ندارند و همه تصاویر را حمل بر معنای مشترك می‌کنند و حاصل این کار شعری است بی‌شخصیت یعنی مجموعه‌ای از تصاویر دوره‌های مختلف، طبایع گوناگون، اقالیم دور از یکدیگر که نهایت زیبایی آن، تسلط يك ذهن حسابگر است

که می‌کوشد این تجربه‌های پراکنده را با صنعتی لفظی یا معنوی رنگ تازه‌ای بخشد.

يك نکته را در این باب نباید فراموش کرد که بر اثر رواج این عقیده، و بسیاری عوامل دیگر که به طور پراکنده از آنها یاد کرده‌ایم، تصویر در شعر نیمه دوم قرن پنجم جنبه تلفیقی بخود می‌گیرد، یعنی ذهن شاعر در پی آنست که ترکیبی از مجموع تصویرهای پیشینیان خود بوجود آورد مثلاً در این بیت مسعود:

پنجه سرو و چنار لرزان بود از دعا
دیده نرگس بباغ زرد شد از انتظار^۱

برای کسی که شعر دوره قبل را خوانده باشد اجزای این تصویر تازگی ندارد زیرا پیش از این در شعر فرخی خوانده بود: پنجه‌ها چون دست مردم سر بر آورد از چنار^۲ و در شعر کسایی، و حتی پیشتر از او، چشم به نرگس تشبیه شده بود و نیز زردی آن هم مورد توجه بود^۳ اما هنر مسعود در این است که در ورای آن تصویرها، امری عقلی یا فکری را جستجو کند، اینکه از پنجه‌های چنار دعا برای شاه تداعی شود و از زردی چشم نرگس انتظار او، هم برای مقدم پادشاه.

این جنبه تلفیقی تصاویر شعری در نیمه دوم قرن پنجم بارزترین خصوصیت صورخیال در شعر این عصر است که يك تصویر در باب يك شیء کلیشه می‌شود و شاعران همان يك کلیشه را همه جا به کار می‌برند با این تفاوت که اگر ابتکاری از خود نشان دهند استدلالی یا اندیشه‌ای

۱) دیوان مسعود سعد، ۲۱۰.

۲) دیوان فرخی، ۱۷۵.

۳) لباب الالباب، ۲۷۳.

بر آن تصویر می‌افزایند چنانکه «نرگس» از «چشم» دیگر قابل تفکیک نیست ولی تداعیهای عقلانی، و به تعبیر قاضی جرجانی در الوساطه^۱، احتجاج و تعلیل در حوزه همین ارتباط، بیش و کم، گسترش می‌یابد در صورتی که در دوره قبل، در شعر منوچهری، شاید بیست تصویر گوناگون از نرگس تداعی شده که فقط یکی از آنها چشم است و در نقد شعر او به تفصیل از این مسأله سخن خواهیم گفت.

همانگونه که پیش از این یاد کردیم، مسأله تصویرهای تلفیقی و موضوع احتجاج و تعلیل، در پیرامون تصویرهای دیگران، کاری است که بارزترین مظهر آن در نیمه اول قرن پنجم عنصری است و این بیماری از شعر او - که همواره مورد توجه و تقلید گویندگان دوره بعد بوده - به شعر دیگر سرایندگان نیز سرایت می‌کند.

(۱) الوساطه، ۱۷۰.

تأثیر ردیف در صور خیال

ردیف یکی از ویژگیهای شعرپارسی است که در ادب هیچ‌زبانی، تا آنجا که آگاهی داریم به وسعت شعرپارسی نیست، از قدیمترین نمونه‌های موجود شعر دری، از قبیل شعر مردم خراسان در هجو اسدبن عبدالله:

از ختلان آمدیه

برو تباه آمدیه^۱

و شعر معروف یزیدبن مفرغ:

آب است نبیذاست

عصارات زبیب است^۲

(۱) طبری، تاریخ، ج ۸/۱۹۱-۱۹۰ چاپ مصر (بنقل دکتر خانلری در وزن شعر ۵۸).

(۲) ابن قتیبه، الشعر و الشعراء، ۲۷۷.

تا دوره رشد و تکامل شعر دری، ردیف همواره جزء آشکارا و بارز شعر فارسی بوده است و در ادبیات اسلامی و در شعر زبانهای عربی و ترکی و در دوره‌های متأخر اردو و زبانهای دیگری که از لهجه‌های دری هستند، ردیف به تأثیر از شعر فارسی وارد شده است.

در شعر عربی، ردیف تا قرن ششم سابقه ندارد و نمونه‌هایی که از این دوره به بعد در شعر عربی به وجود می‌آید، همه به تقلید از شعر فارسی است و گویندگان آنگونه شعرها خود ایرانیانی هستند که با در نظر گرفتن شعر فارسی و خصایص شکل آن، به سرودن شعرهای با ردیف پرداخته‌اند.^۱

چنانکه می‌دانیم و نمونه‌های موجود گواهی می‌دهد، امکان گسترش ردیف و استفاده از آن بدانگونه که در شعر فارسی وجود دارد در زبان عرب نیست و ریشه اصلی موضوع را باید در ساختمان طبیعی این دو زبان جستجو کرد.

۱) قدیمترین نمونه‌ای که از ردیف، در شعر عرب، وجود دارد بیتی است از زمخشری صاحب کشاف (۵۳۸-۴۶۷) در مدح علاءالدوله خوارزمشاه:

الفضل حصّله علاء الدولة والمجد أثله علاء الدولة

که رشید وطواط آنرا در حدایق السمر نقل کرده (چاپ اقبال، ۷۹) و پس از او سکاکی (۶۲۶-۵۵۵) در مفتاح العلوم، قطعه‌ای با ردیف «ایها الزمن» بدینگونه:

حَتّامٌ تُنکِرُ قدري ایها الزمن بَفاؤُتو غرُ صدري ایها الزمن

از خود نقل کرده (مفتاح العلوم، چاپ مصر ۱۹۳۷ صفحه ۲۷۲) در دوره‌های بعد گوشه و کنار، نمونه‌های دیگری نیز از ردیف در شعر عربی می‌توان سراغ گرفت اما هیچکدام از نمونه‌ها ارزش ادبی و مقام بلندی نیافته و اغلب اهل ادب متوجه بوده‌اند که ردیف در زبان عربی مقامی طبیعی ندارد (رجوع شود به مبحث المرجان آزاد بلگرامی، چاپ بمبئی، ۱۳۰۳ صفحه ۱۳۳ و غصن البان، صفحه ۶).

تا آنجا که جستجو کرده‌ایم، مهمترین عامل پیدایش ردیف را در شعر فارسی سه عامل خاص یافته‌ایم که این سه خصوصیت در زبان عرب نیست. نخست وجود فعل رابط که از خصایص زبانهای آریایی است و در زبان عربی چنانکه می‌دانیم فعل رابط وجود ندارد. وقتی می‌گوییم: الوردة حمراء، گل سرخ است، اگر به ترجمه این عبارت در فارسی توجه کنیم می‌بینیم اجزای سازنده آن در فارسی سه کلمه مستقل است در صورتی که در عربی دو کلمه بیشتر وجود ندارد الوردة = گل، حمراء = سرخ و «است» در این میان زاید است، یعنی در ترکیب عربی نیازی به وجود آن نیست.

همین وجود فعل رابط و اهمیت آن در ساختمان زبان فارسی، مهمترین عامل پیدایش و توسعه ردیف در شعر فارسی است و با اندکی توسعه در مفهوم رابط، همه افعال معین دارای همین خاصیت است.

خصوصیت دیگری که در زبان فارسی نسبت به زبان عربی وجود دارد، مسأله نیازمندی بیشتر به موسیقی قافیه است، بدینگونه که در عربی قافیه‌ها به تناسب اعرابی که در آخر کلمه وجود دارد، قابل کشش و امتداد بیشتری هستند، یعنی ضمه یا کسره یا فتحة قافیه را از نظر موسیقی می‌توان تا حد زیادی در تلفظ کشش و توسعه داد اما در فارسی چون آخر کلمات ساکن است، حرف آخر کلمه قافیه قابل کشش و امتداد نیست و همین امر باعث می‌شود که در موسیقی قافیه بوجود کلمات مشترک بیشتری نیاز پیدا شود تا جای این کمبود را پر کند. برای نمونه می‌توان یادآوری کرد که در این بیت اعشی:

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتِهَا
مَرَّ السَّحَابَةَ لَارِيثٌ وَلَا عَجَلٌ^۱

ضمه لام را در قافیه تا حد بسیاری می توان امتداد و کشش داد و بدینگونه، موسیقی قافیه را به کمال رسانید اما در این بیت منوچهری:

بنات النعش کرد آهنگ بالا
بگردار کمر شمشیر هر قل^۲

لام در قافیه ساکن است و قابل امتداد و کشش نیست. این نیازمندی به پرکردن موسیقی قافیه، در قافیه های ساکن نیز، باعث شده است که ردیف در شعر فارسی وسعت و گسترش شگفت آوری داشته باشد.^۳

گذشته از این دو نکته يك امر دیگر را نیز نباید فراموش کرد و آن مسأله امکانات خاصی است که زبان فارسی از نظر جای کلمات در جمله دارد، این وسعت و گسترشی که نحو زبان فارسی، بخصوص از نظر جای کلمات در جمله، دارد شاید در کمتر زبانی وجود داشته باشد و همین امر سبب شده است که شاعران، در ادوار مختلف ردیفهای دشوار اسمی یا فعلی را در شعر خود التزام کرده اند و در عین حال طبیعت گفتار

(۱) دیوان اعشی، میمون بن قیس، ۵۵ چاپ دکتر م. محمدحسین.

(۲) دیوان منوچهری، چاپ دیرسیاقی، ۵۲.

(۳) مؤلف غصن البان، در مقایسه ای که از نظر سکون اواخر کلمه در فارسی و حرکت آن در عربی میان این دو زبان کرده، نتیجه می گیرد که پیدا شدن تنوین (که نوعی سکون است) بر اثر احتیاجی است که زبان به سکون در اواخر کلمات دارد.

و زبان فصیح و سنجیده خود را نیز از دست نداده‌اند.

پیدایش ردیف در شعر فارسی و توسعه‌ای که از قرن چهارم به بعد یعنی از نیمه دوم قرن پنجم، دارد نکته‌ای را از نظر صور خیال و اسلوب تصویرسازی در شعر فارسی سبب می‌شود که اینک به نقد و بررسی آن می‌پردازیم:

از نخستین نمونه‌های موجود شعر دری، ردیف به صورت ساده و با افعالی از قبیل «است» و «بود» و «شد» وجود دارد ولی از قرن پنجم و بخصوص نیمه دوم آن، شاعران در انتخاب ردیف‌های دشوار و طولانی از قبیل «آتش و آب» می‌کوشند و این کار در مواردی چنان توسعه می‌یابد که نیمی و گاه سه چهارم مصراع دوم ردیف به حساب می‌آید و در نمونه‌های چندی، غیر از ردیف، فقط يك کلمه کوتاه که قافیه به حساب می‌رود دیده می‌شود از قبیل این رباعی فیض:

با من بودی منت نمی‌دانستم
یا من بودی منت نمی‌دانستم
چون من زمیان شدم ترا دانستم
تا من بودی منت نمی‌دانستم^۱

انتخاب ردیفهایی که جنبه اسمی دارند، از قبیل تیغ و صبح یا آتش و آب - که بیشتر برای نمایش دادن قدرت شاعری گویندگان بوده است - و نیز ردیفهای فعلی دیگری از قبیل «افشانده‌اند» و «خواهم فشانده» سبب شده که بطور کلی تصویرهای شعری، در شعر دوره‌های بعد، خلاصه و کوتاه شود و استعاره‌ها و اضافه‌های تشبیهی جای تشبیهات

(۱) آتشکده آذر، چاپ دکتر شهیدی، ۲۵۲.

دقیق و کامل دوره قبل را که گاه در چند بیت فقط يك تشبیه بیان می‌شد، بگیرد و آن حرکت و جنبش تصویرها را به سکون و ایستایی تبدیل کند، چنانکه در بحث از تحول صور خیال در شعر این دوره یاد آور شدیم. و نیز در بحث از پویایی و ایستایی تصویرها گفتیم که استعاره نسبت به تشبیه چگونه ایستا و ساکن است.

ردیف، همچنانکه از يك سوی گوینده را در تنگنای انتخاب کلمات قرار می‌دهد، برای شاعری که قدرت تخیل و نیروی ساختن تصویر و تداعی معانی تازه داشته باشد، روزنه‌ای است برای خلق خیالهای بدیع و تصویرهای تازه. در حقیقت نوعی الهام گرفتن از واژه‌هاست و شروع کردن به شعر با کلمه، چنانکه در دوره جدید شاعران سوررئالیست، سرودن شعر از راه کلمه را یکی از اصول کار خود می‌دانستند یعنی قبل از آنکه عاطفه یا اندیشه‌ای را مطرح کنند، از کلمه آغاز می‌کردند.¹

اگر دیوان شاعر را از نظر وجود ردیف یا عدم آن در شعرهای مختلف بررسی کنیم می‌بینیم قدرت خلق او در شعرهای مردف آشکارتر است زیرا قافیه وقتی آزاد باشد، نوع خیالها و اندیشه‌هایی که تداعی می‌شود، همان چیزهایی خواهد بود که شاعران پیشتر، از آن قافیه تداعی کرده‌اند. مثلاً اگر «سحر» را يك بار بطور آزاد در تداعی شاعر قرار دهیم و یکبار با محدودیتی که در ردیف «پیچیده‌اند» یا «افشانده‌اند» وجود دارد، بی‌گمان در بیشتر موارد قدرت تخیل شاعر در محدوده افشانده‌اند، مثلاً، تداعی تازه‌تر و بدیع‌تری خواهد داشت.

در زنجیره گفتار شاعر، وقتی ردیف فعلی جالب یا ردیف اسمی تازه‌ای وجود داشته باشد يك رشته استعاره‌ها و کنایه‌های خاص در زبان

1) Wallace Fowlie: *Age of Surrealism*, P. 55.

او ایجاد می‌شود که بی‌گمان اگر جدول ردیف وجود نداشت آن ترکیبات و استعارات به وجود نمی‌آمد. کافی است که یکی از قصاید شاعران قرن پنجم یا ششم را که به ردیف‌هایی ازینگونه توجه داشته‌اند مورد مطالعه و بررسی قرار دهیم.

يك نکته را نباید فراموش کرد که انتخاب ردیف‌ها، اغلب محور عمودی شعر را بیش از آنچه در قافیه‌های آزاد وجود داشته، و پیش از این درباره آن سخن گفتیم، محدود می‌کند و کار بجایی می‌کشد که معانی ابیات از یکدیگر فاصله بسیار داشته باشند.

ردیف در شعر فارسی، تحولی دارد که خود به تنهایی موضوع بحثی دراز دامن است. آنچه در اینجا قابل یادآوری است این است که در مرحله اول و دوم (نیمه اول و دوم قرن چهارم) ردیف‌ها بسیار کوتاه و اغلب ردیف‌های فعلی است، آنهم فعل‌های معین از قبیل بسوده، است، شد و ترکیبی‌ترین شکل آن ردیفی است که یکی از غزل‌های دقیقی دارد:

شب سیاه بدان زلف‌کان تو ماند

سپید روز به پاکی رخان تو ماند^۱

و در آن اسم و فعل ترکیب شده، اما، از نظر معنی یکی از ساده‌ترین ردیف‌هاست.

در نیمه اول قرن پنجم نیز ردیف‌ها در همان حدودی است که در دوره‌های قبل بوده. اما اندک‌اندک ردیف‌های فعلی و اسمی تازه‌ای در شعر وارد می‌شود که با گذشت زمان دامنه آنها گسترش می‌یابد و در دیوان‌های

(۱) اشعار پراکنده، ژیلبر لازار، ۱۳۷۰.

شاعران قرن ششم و هفتم ردیفهای گوناگون اسمی و فعلی بسیار دیده می‌شود که هر کدام سبب ایجاد استعاره‌ها و مجازهای خاصی شده است و اگر این تحول را تا دوره‌های بعد ادامه دهیم، بخصوص درغزل، اغلب موارد، نیمی از مصراع دوم را ردیف تشکیل می‌دهد و از نخستین شاعرانی که درغزل ردیفهای بلند و جمله‌ای به کار گرفته یکی سنایی است با ردیفهایی از قبیل: «شبت خوش باد من رفتم» یا «ای سنگدل ای پاسبان» البته در اینگونه ردیفها که جمله‌ای کامل ردیف بشمار می‌رود ضرورت خلق استعاره‌ها و مجازها چندان نیست که اسم یا فعل خاص ردیف واقع شود چنانکه در شعرهای خاقانی و مسعود سعد و ابوالفرج رونی دیده می‌شود.

استعاره‌ها و کنایه‌ها و ترکیبهایی که پیش و کم در حوزه خیالهای شاعرانه قرار دارد، با توسعه ردیف در شعر فارسی گسترش می‌یابد و اگر در کتابهای فرهنگ لغت که متأخران تألیف کرده‌اند دقت کنیم اهمیت و گسترش اینگونه خیالهای شاعرانه را - که حاصل توجه به ردیف است - بهتر می‌توانیم احساس کنیم:

نمودار این تأثیر را - اگر چه در همه فرهنگها بخوبی می‌توان احساس کرد، اما - بنظر نگارنده، ارمغان آصفی بعزت اسلوب خاصی که در تألیف آن مورد نظر بوده است، بیش از هر فرهنگ دیگری می‌تواند نمایش دهد. در این کتاب مؤلف هر کلمه مفردی را به ترتیب حروف تهجی نقل می‌کند و بعد با افعال خاصی که این کلمه ترکیب شده، و معانی گوناگون و استعاره‌های مختلفی را که بوجود آورده است نقل می‌کند. در اینجا است که اهمیت ردیف را از نظر خلق استعاره‌ها و ترکیبات خیالی بخوبی می‌توان دریافت مثلاً «آرزو» در تداعی معمولی با فعل کردن و

داشتن وامثال آنها ترکیب می‌شود و استعاره یا تشبیه تداعی شده از آن - اگرچه از نظر امکان حد و حصری ندارد - بطور عادی محدود است ولی وقتی در ردیف شعر به اجبار کنار افعالی از قبیل شکستن و بستن و شستن و تراویدن باشد تعبیراتی از قبیل آرزو شکستن و آرزو تراویدن و آرزو شستن بوجود می‌آید و یا کلمه خواب که در ردیف افعالی از قبیل شکستن و رمیدن و غیره قرار گیرد، برطبق همین کتاب این ترکیبات و استعاره‌های زیبا را بوجود می‌آورد:

خواب سوختن:

سنگین فتاده خواب تو، ورنه فغان من
در چشم نرم مخمل بیدرد، خواب سوخت

صائب

خواب شکستن:

بسکه سرمایه غفلت تنگ افتاد مرا
چشم پوشیدم و در دیده من خواب شکست

قاسم مشهدی

یا:

زلفت چو پی عتاب بشکست
در چشم ستاره خواب بشکست

طالب آملی^۱

و این خصوصیت ردیف، همواره میدانی است برای مادی کردن و تشخیص مفاهیم مجرد و انتزاعی و اندکی از همین امکانات است که

(۱) ارمغان آصفی، ج ۱/۱۹۰.

در شعر جدید فارسی مورد توجه بعضی جوانان قرار گرفته و از رهگذر جدول امکانات ترکیب، استعاره‌هایی بوجود می‌آورند که اغلب خام و نادلپذیر است ولی وسعت حوزه این امکان در زبان فارسی همواره قابل توجه است و آن نکته را - که از معاصران ما ریچاردز، درباره استعاره می‌گفت و عبدالقاهر جرجانی نیز پیش از او گفته بود - در این مورد بطور محسوسی مشاهده می‌کنیم که چگونه - به ضرورت ردیف - دورترین اشیاء در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و پیوند می‌یابند و استعاره و مجاز بوجود می‌آید.

در شعر دوره مورد مطالعه‌ما، جنبه خلاق و سازنده ردیف، از نیمه دوم قرن پنجم، یعنی آخرین مرحله دوره مورد بحث‌ما، آشکار می‌شود و در قصاید گویندگانی از قبیل مسعود سعد و ازرقی و ابوالفرج رونی نشانه‌های این موضوع و توجه به امکانات خلق استعاره و تشبیه و مجاز بطور کلی، از رهگذر انتخاب ردیفها، بخوبی محسوس است اما همانطور که یاد شد از جنبه حسی و مادی بودن عناصر خیال، به سرعت کاسته می‌شود و در اغلب ترکیبات و استعاره‌های حاصل از این راه، يك طرف خیال همیشه امری انتزاعی و تجربیدی است و در مواردی که شاعر امری انتزاعی و مجرد را ردیف شعر خویش قرار دهد، خیالهای او همه انتزاعی و تجربیدی خواهد بود و از همین جاست که نوعی پیچیدگی در بیان گویندگان بوجود می‌آید و شاعران اسلوب هندی، با انتخاب ردیفهایی - که کلمات و ترکیبات انتزاعی دارند - معانی پیچیده و دور از ذهنی بوجود می‌آورند و صورخیال در شعر ایشان بسیار مبهم و نامفهوم می‌ماند چنانکه در شعر بیدل «شکست رنگ» که خود استعاره‌ای است انتزاعی و مبهم، اساس و محور يك سلسله خیالهای انتزاعی دیگری قرار

می‌گیرد که شعری ازینگونه حاصل آن خواهد بود:

گرم نوید کیست سروش شکست رنگ
کزخویش رفته‌ایم بدوش شکست رنگ
مانند دود شمع درین عبرت انجمن
بالیده‌ایم لیک زجوش شکست رنگ
شاید پیام بیخودی ما به او رسد
حرفی کشیده‌ایم به گوش شکست رنگ^۱

وچنین تصویرها وخیالهایی را بوجود می‌آورد که با هیچگونه ذهن دقیقی و نکته‌سنجی هم نمی‌توان تناسبی میان تصویرهای شعری او درک کرد.

مقدمات این گونه تصویرها از همان آغاز، که ردیفهای اسمی داخل شعر فارسی شد، برروشنی دیده می‌شود از شعر مسعود سعد. و بعد در دیوان خاقانی استعاره‌های خاصی که حاصل همین ردیفهاست می‌بینیم و آنجاست که بسیاری چیزها را که در زبان عادی نمی‌توان «ریخت» خاقانی «ریخته» است و گاه زیبا و دلپذیر جلوه می‌کند: شکر از آوا ریختن:

طاق ابروان رامش گزین در حسن طاق و جفت کین
بر زخمه سحر آفرین شکر ز آوا ریخته^۲

یا از «رنگ قره»، «آواز تبرا شنیدن» در این بیت او:

-
- (۱) شفیع کدکنی، مقاله بیدل دهلوی در مجله هنر و مردم، شماره ۷۴ و ۷۵.
(۲) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، ۳۷۸.

فقر نیکوست برنگ ارچه باواز بدست
عامه زین رنگ هم آواز تبرا شنوندا^۱

و چیزهای دیدنی را در این گونه استعاره‌ها می‌توان شنید:

بر سر روضه همه جای تنزه شمرند
بر لب برکه همه جای تماشا شنوندا^۲

که شنیدن را به احتمال قوی، بطور استعاری، به معنی دیدن به کار برده است و اگر کمی به عقب برگردیم بسیاری از استعاره‌های شعری را در دیوان مسعود سعد و ازرقی حاصل وجود همین ردیفها خواهیم دید، از قبیل: «مرغزار آتش و آب» که هیچ جهت درستی برای تداعی این تشبیه وجود ندارد جز ضرورت ردیف:

یلان رعد شغب، همچو رعد خون بارند
ببرق خنجر، در مرغزار آتش و آب^۳

یا تعبیر «مرغزار تیغ» در شعر او:

گل‌های لعل گردد در بوستان ملک
خون‌های تازه ریخته در مرغزار تیغ^۴

(۱) همان کتاب، ۱۰۳.

(۲) همان، ۱۰۱.

(۳) دیوان مسعود سعد، چاپ پیروز، ۳۱.

(۴) همان کتاب، ۲۹۸.

و از رهگذر همین ردیف‌ها و ضرورت ردیف است که نوعی تشخیص، در شعر اواخر این عهد، یعنی آخر قرن پنجم، در شعر گویندگان دیده می‌شود که گاه زیباست چنانکه در این شعر ازرقی هروی:

ماه سیمین ترك را، چون با کله دید، از هوس
زان پریشان کرد دستار خود از سر ماعتاب^۱

ناگفته نگذربم که اگر ردیف از سویی به توسعه خیال و ترکیبات تصویری شعر فارسی کمک کرده است از سوی دیگر محدودیت‌هایی ایجاد کرده. بخصوص که حسی بودن و ملموس بودن تصویرها را از شعر فارسی گرفته است و جای تشبیه تفصیلی و مرکب را - که در شعر دوره قبل، تا نیمه اول قرن پنجم وجود داشت - به استعاره‌ها و مجازهای دیگر داده است و از این نظر حرکت و پویایی و حیاتی که در تصویرهای دوره قبل وجود داشت در شعر نیمه دوم قرن پنجم وجود ندارد و بطور محسوس شعر از تجربه‌های حسی کناره می‌کند و به تجربه‌های لفظی و تأمل در ارتباط کلمات و جدول امکانات خلق استعاره و مجاز، از رهگذر ترکیب، روی می‌آورد.

(۱) دیوان ازرقی هروی، چاپ سعید نفیسی، ۶.

اسطوره‌ها در صور خیال

اساطیر هر ملت یادگار ذهن‌های شاعری است که در طول زمان، بانیروی خلاق خیال خود، هر یک از جوانب حیات انسانی را به رمزی شاعرانه بدل کرده‌اند، آرزوهایی که بشر در طول تاریخ داشته، در خلال این اساطیر تعبیرهایی شاعرانه یافته و نسل به نسل روایت شده است و با گذشت روزگار، درهاله خیال شاعرانه نسلهای مختلف متبلور شده است.

مسأله اسطوره‌ها در شعر، از نظر بعضی مکاتب نقد ادبی معاصر، دارای اهمیت بسیار است و بویژه آنها که از دیدگاه مکتب یونگ Jung به مباحث نقد نزدیک می‌شوند. حوزه اصلی جستجوهای ایشان اسطوره‌هاست. از نظر یونگ، اساطیر، بیان و تظاهر مستقیم ناخودآگاه قومی است، آنها در میان همه مردم در همه اعصار، متشابه می‌باشند و هنگامی که انسان ظرفیت و استعداد اسطوره‌سازی را از دست می‌دهد، دچار فقدان تماس با

نیروی خلاق هستی خویشتن می گردد. دین، شعر، ادبیات توده و داستانهای پریان نیز به این استعداد وابستگی دارند^۱ و یونگ عقیده دارد که هنرمند و بیماران عصبی، اساطیری را که از تجارب انسان ابتدایی سرچشمه گرفته، گاه بصورت خودآگاه و زمانی ازخلال عمل رؤیا اعاده می کنند اما هنرمند يك بیمار عصبی نیست^۲، بلکه او در حقیقت به عنوان يك هنرمند از نظرا عصاب، مهمتر از يك بیمار است^۳ و یونگ همه این مسایل را بر اساس ناخودآگاه قومی *Collective Unconscious* که بنیاد نظریات اوست تفسیر می کند و معتقد است که این ناخودآگاه قومی است که گذشته نژادی را در خویش نگه می دارد و هم اوست که قهرمانان اساطیری را برای اقوام ابتدایی بوجود آورده است و خیالهای فردی مشابه را، همچنان، برای مردم متمدن بوجود می آورد^۴.

البته یونگ هیچگونه تعریفی از این ناخودآگاه قومی نکرده و می گوید: سعی برای تعریف ناخودآگاه قومی، کوشش برای نیل به محال است چه ما قادر به شناسایی هیچیک از حدود و ماهیت آن نخواهیم بود، همه آنچه در این باره از دست ما ساخته است توصیف تظاهرات آن و مجاهدت برای فهم حتی الامکان آنهاست.

با اهمیتی که یونگ برای اسطوره ها قایل بود، آنها را تظاهرات و بیان بنیادی طبیعت انسانی می دانست و به عقیده او هنگامی که اسطوره و افسانه ای به صورت کلمات تشکیل و بیان شد، اگرچه حاصل خودآگاهی

۱) مقدمه ای بر روانشناسی یونگ، ۵۳.

۲) درباره ارتباط هنر و بیماری رجوع شود به:

D. Daiches: *Critical Approaches to Literature*, P. 343.

3) S.E. Hyman: *The Armed Vision*, P. 143.

4) *Ibid*: P. 133.

است، اما روح این افسانه از ناخودآگاه قومی، سرچشمه می‌گیرد.^۱

زمان همواره در کار بهم پیوستن اسطوره‌هاست، اما در دوره‌هایی خاص، حتی در دوره‌های تاریخی، امکان پرداختن اسطوره‌ها بیشتر بوده و در دوره‌هایی کمتر شده است. آنچه مسلم است اینست که در روزگار ما در جهان متمدن امروز، شکفتن و بالیدن اسطوره‌ها مجالی ندارد زیرا ذهن اندیشمند و آگاه بشر همه چیز را بر بنیاد تعقل و منطق بررسی می‌کند. تنها در میان اقوامی که از فرهنگ‌آموزی انسانی بهره‌ای نداشته باشند و به تعبیری دقیق‌تر با بشریت امروز ناهم‌زمان باشند، امکان بوجود آمدن اسطوره، آنگونه که در روزگاران گذشته وجود داشته، قابل تصور است.

اما شاعر امروز بگونه‌ای دیگر، اسطوره می‌سازد، اسطوره‌ای که بیشتر عنوان رمز باید داشته باشد و یا از اسطوره‌های موجود استفاده می‌کند.

درباره اهمیت اسطوره به معنی وسیع آن در ادب سخنان بسیار گفته‌اند و مجاز و رمز و اسطوره را بر روی هم عناصر اصلی بیان در هنر شعر دانسته‌اند. دایچز می‌گوید: «کوششهای تازه در زمینه شعر - که زبان را بطور برجسته و ممتازی به کار می‌گیرد و این راهی است که با شیوه عادی گفتار، از نظر طرز استخدام کلمات متفاوت است - بطور طبیعی منجر به جستجو و تحقیق از وظیفه مجاز و رمز در زبان شعر می‌شود و نیز به جستجوی تازه‌ای در باب طبیعت اسطوره می‌کشد»^۲ و در دنبال این بحث می‌گوید: «بسیاری از ناقدان بر آنند که جنبه‌های رمزی و الهامی

(۱) مقدمه بر روانشناسی یونگ، ۵۳-۵۴.

(2) D. Daiches: *Critical Approaches To Literature*, P. 197.

زبان شعر، به حالات ابتدایی درزمینه دانش و ارتباط، بازگشت می‌کند، بیشتر از آنچه در نثر عادی وجود دارد (در این باب مقایسه شود بانظر شلی درباره طبیعت زبان و اصل آن) و توجه به عمین پیوستگیها است که امروز ناقدان جدید را به تحقیق درباره طبیعت اسطوره واداشته است و در اینجاست که نقد ادبی از یک سوی به مردم شناسی^۱ و از سوی دیگر به روانشناسی می‌پیوندد اگر چه اسطوره در نظر ناقد امروز محدود به اسطوره فلکلور یا دین نیست بلکه بیشتر موقعیت رمزی است که از طرز استخدام صحیح صورخیال عالی، بوجود می‌آید (اسطوره در معنی مردم-شناسی آن، بهر حال، مورد استفاده شاعران جدید قرار گرفته، بویژه ت. اس. الیوت، در شعر سرزمین ویران)^۲.

بهره‌ورشدن از اساطیر، بویژه در تصویرهای شعری گویندگان قدیم، یکی از مباحث قابل ملاحظه‌ای است که می‌تواند موضوع بررسی وسیعی قرار گیرد. در شعر فارسی، شاعران در ادوار مختلف، نگرشهای گوناگونی به اساطیر داشته‌اند.

اساطیری که در شعر فارسی، گاه و چه بسیار، یک سوی صورخیال شاعران را تشکیل می‌دهد و از عناصر پراهمیتی است که خیال شاعران در ترکیب و تصرف آن زیبابیها و هنرها بوجود آورده، در دوره‌های مختلف - هم از نظر مواد و هم از نظر نوع برداشت شاعران - تحولاتی یافته است.

بر روی هم، اگر حوزه مفهومی اساطیر را توسعه‌ای بدهیم که شامل همه رمزهای اسطوره‌ای باشد - نه محدود به رمزهای برخاسته از دوران ماقبل تاریخ و دوره متولوژی - یعنی مواردی از رمزهای اسطوره مانند را، که در دوره تاریخی نیز بوجود آمده، اما در خیال مردم و

1) Anthropology.

2) *Ibid*, P. 198.

بویژه شاعران، رنگ‌افسانه‌ای بخود گرفته، در دایره این تعریف قرار دهیم - که ازین کار ناگزیریم - می‌توانیم سودجستن شاعران را از اساطیر. در دوره‌های مختلف بررسی کنیم.

بی‌گمان دگرگونیهای تاریخی و اجتماعی، در نگرش و طرز تلقی شاعران از گونه‌های مختلف اساطیر، تأثیری غیرقابل انکار دارد. بانفوذ مذهب یا گسترش یافتن قدرتهای بیگانه در ایران، که در طول تاریخ نوسانهای بسیار داشته، در طرز تلقی شاعران از اساطیر، فراز و نشیبهای بسیار دیده می‌شود.

در آغاز شعر دری، بویژه در دوره سامانیان و چغانیان - که مخاطبان شعر، مردمی از نژاد ایرانی بودند - طرز برخورد شاعران با اسطوره‌ها رنگ خاصی دارد، هم از نظر نوع اساطیر و هم از نظر نوع نگرش و تلقی آنها. در شعر رودکی نهایت اغراق شاعر این است که ممدوح خود را «سام‌سوار» بنامد:

سام سواری که تا ستاره بتابد

اسب نبیند چنوسوار به میدان^۱

و در این عصر، بهره‌گیری شاعران از اساطیر نژاد سامی اندک است و بیشتر جنبه ایرانی دارد. تصویری که شاعر با آوردن «سام‌سوار» به عنوان رمز اسطوره‌ای نیرو و دلاوری در این شعر ساخته در روزگار او، با دید هنری و بالذتی شعری همراه بوده و خاطره‌های شیرینی را، با این تصویر خود، در ذهن شنونده و مخاطب بیدار می‌کرده است، اما با نفوذ عنصر ترکی، و گسترش روحیه تملق و چاپلوسی و نیز درهم کوبیدن روح ملی،

(۱) دیوان (رودکی)، چاپ مسکو، ۸۲.

برداشت و طرز تلقی شاعران از اساطیر بدوگونه تغییرهایی پیدا می‌کند: نخستین دگرگونی، گسترش حوزه اساطیری نژاد سامی است که در کنار اساطیر ایرانی، در صور خیال شاعران فارسی زبان، جای خود را باز می‌کند و دومین دگرگونی، که نتیجه مستقیم عوامل سیاسی و تاریخی است، خوار مایه شمردن و زبونی ارزشهای اساطیری نژاد ایرانی است و در شعر دوره غزنویان و بویژه دوره دوم فرمانروایی ایشان و عصر سلاجقه، گسترش بیشتری می‌یابد. داستان فردوسی با محمود که صاحب تاریخ سیستان نقل کرده، اگر حقیقت نداشته باشد، دست کم، نماینده يك واقعیت تاریخی هست که می‌بینیم برداشت شاعر و مخاطب شعری او، از اساطیر ایرانی، بانوعی اهانت و خوار شمردن همراه است: «حدیث رستم بر آن جمله است که بوالقسم فردوسی شاهنامه به شعر کرد و بر نام سلطان محمود کرد و چندین روز همی برخواند، محمود گفت: همه شاهنامه خود هیچ نیست مگر حدیث رستم، و اندر سپاه من هزار مرد چون رستم هست. بوالقسم گفت: زندگانی خداوند در ازباد! ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد، اما این دانم که خدای تعالی خویشان را هیچ بنده چون رستم دیگر نیافرید. این بگفت و زمین بوسه کرد و برفت. ملک محمود وزیر را گفت: این مردك مرا به تعریض دروغ زن خواند. وزیرش گفت ببايد كشت. هر چند طلب كردند نیافتند...»^{۱۸}

همین طرز تلقی نژاد ترك از اساطیر ایرانی، که در حقیقت رزمهای معنوی و نشانه‌های معنویت تاریخی نژاد ایرانی بوده، در شعر گویندگان عصر سلجوقی به روشن‌ترین وجهی محسوس و آشکار است. و اگر مطالعه دقیقی در این باره انجام شود، منحنی ضعف زمینه‌های نژادی و از سوی

(۱) تاریخ سیستان، به تصحیح مرحوم بهار، ۸-۷.

دیگر منحنی نیرومند شدن روح خوشامدگویی و چاپلوسی را به خوبی می‌توان ترسیم کرد.

همانگونه که در بحث از عناصر زندگی اشرافی در صورخیال شاعران این دوره، اشارت شده است، باید یادآور شویم که در ادب‌عامه مردم بی‌ارج شدن اساطیر ایرانی و خواری عناصر داستانی نژاد ایرانی این گسترش را نداشته ولی آثار ادبی ایشان متأسفانه به دست ما کمتر رسیده و از چند و چون تلقی ایشان - در ادوار مختلف - از اساطیر آگاهی دقیقی نداریم.

آنچه مسلم است اینست که، عامه مردم با اساطیر و افسانه‌ها دلبستگی بیشتری داشته‌اند و از آنجا که همکاری با هیأت حاکمه برای ایشان به آن معنی که در مورد طبقه روشنفکر و اهل فضل مصداق داشته، مفهوم نیافته، ایشان پاسداران حقیقی اساطیر بوده‌اند و می‌بینیم که در دوره‌های مختلف کار شاهنامه‌خوانی و شغل شاهنامه‌خوانی در میان مردم رواج داشته و هنوز هم، مردمان نواحی مختلف بویژه عامه اهل خراسان، شبهای زمستان را با خواندن شاهنامه و کتابهای افسانه‌ای سپری می‌کنند. البته گسترش وسایل تبلیغاتی جدید بخصوص رادیو، از میزان این کار روز به روز می‌کاهد.

بی‌شبهه، اهمیت نقش هیأت حاکمه را حتی در طرز تلقی عامه مردم از اساطیر نباید انکار کرد و یک نگاه به داستانهای مربوط به عصر صفوی بخوبی نشان می‌دهد که چگونه قدرت هیأت حاکمه توانسته از موجودات طبیعی و عادی دوسه قرن پیش چهره‌های افسانه‌ای و خیالی به وجود آورد، شاه‌عباس جنت مکان و شب‌گردیها و کرامات او.

مسأله انواع اساطیر و شاخه‌های گوناگون آن و به‌ویژه مسأله

طرز تلقی نسل‌های مختلف از انواع اساطیر، موضوعی است که به‌طور مستقیم در حوزه تحقیق و پژوهش ما نیست بلکه فقط از نظر تأثیری که عناصر اساطیری در صور خیال شاعران فارسی زبان داشته‌اند ما به این مسأله می‌پردازیم و با اشاراتی چند، اهمیت اسطوره را در تصویر و نیز تحول دید شاعران را نسبت به اسطوره‌ها نشان خواهیم داد.

بر روی هم دو گونه اسطوره، در میان اساطیر مورد نظر شاعران می‌توان یافت. نخست، اسطوره‌های غنایی و دیگر اسطوره‌های قهرمانی و حماسی. این دو نوع اساطیر، به‌دو نوع دیگر نیز قابل تقسیم است: اساطیر سامی و اساطیر ایرانی. در میان اساطیر سامی تقسیم‌بندی‌های دیگری می‌توان کرد مثلاً اساطیر برخاسته از محیط اسلامی و یا اساطیری که از دوره قبل از اسلام وجود داشته و از خصایص نژاد سامی است. حتی در میان اساطیر اسلامی نیز، تقسیم‌بندی‌هایی از نظر شیعی و سنی می‌توان در نظر گرفت. با توجه به‌همان نکته‌ای که در آغاز گفتیم و حوزه مفهومی اسطوره را تا حد رمزها و اشارات نیمه تاریخی نیز گسترش دادیم.

هر کدام از این انواع اساطیر، در شعر فارسی، تلقی‌های مختلف داشته‌اند و تحولات تاریخی در پسند یا رد این عناصر اساطیری تأثیرها داشته است. در آثار صوفیه شاخه‌های دیگری از اساطیر به وجود می‌آید و تلقی ایشان از اساطیر دوره قبل نیز رنگ دیگری دارد و گذشته از این‌ها ادبیات صوفیه، اسطوره‌هایی ویژه خویش دارد چنانکه در شعر و نثر صوفیه چهره حلاج به‌یک اسطوره عجیب بدل شده و فریدالدین عطار در تذکرة الاولیاء خود آن حماسه‌ارجمند را از چنان اسطوره‌ای به‌وجود آورده است.^۱

(۱) فریدالدین عطار کدکنی نیشابوری، تذکرة الاولیاء، ج ۲/۱۲۴.

در دوره مورد بحث ما نشانه‌های این نوع تلقی مطلقاً وجود ندارد زیرا شعر عرفانی به آن معنی هنوز در زبان فارسی ظهور نکرده است. با همه نیرو و سلطه‌ای که نژاد ترك در طول چندین قرن بر زبان و ادب پارسی داشته، نشانه‌های تأثیر اساطیر ترکی مطلقاً در ادب پارسی دیده نمی‌شود، اما اسطوره‌های عربی، یونانی و گاه هندی، کم‌وبیش در شعر شاعران ایرانی تأثیر کرده و در صورخیال شاعران ترکیب‌های گوناگون یافته است.

برداشت و طرز تلقی شاعران از اسطوره‌ها، همچنانکه از نظر تاریخی به جو سیاسی و اجتماعی و محیط زندگی ایشان بستگی دارد، به میزان هنرمندی و قدرت تخیل ایشان نیز وابسته است. اشاره به اساطیر، خواه اساطیر ایرانی و خواه غیر ایرانی، در تصویرهای شاعران مختلف، رنگ‌های گونه‌گون بخود گرفته است و مطالعه در تحول شعر فارسی نشان می‌دهد که در طول زمان، بهره‌مند شدن شاعران از اسطوره‌ها، لطف و رقت شعری بیشتری یافته و این رمزها تا مرز دقیق‌ترین معانی انسانی و الهی بالا رفته:

شاه ترکان که پسندید و به چاهم افکند
دستگیر از نشود لطف تهمتن چکنم؟

که اسطوره بیژن و منیژه را در آن لطافت عرفانی شعر خود به باری طلبیده است و این تصویر زیبا را ارائه داده است. در صورتی که در قرن چهارم، نهایت برداشتی که شاعران از عمین اسطوره کرده‌اند در حد کمک گرفتن برای ساختن يك تصویر ساده است چنانکه در شعر منوچهری می‌خوانیم:

ثریا چون منیژه بر سر چاه
دو چشم من بدو چون چشم بیژن^۱

قدما در کتابهای بلاغت، مسأله بهره‌مند شدن شاعر را از اساطیر، در باب ویژه‌ای، با عنوان تلمیح^۲، آورده‌اند و در تعریف آن گویند: «این است که شاعر در خلال شعر خویش به داستانی یا شعری یسا مثلی اشارت کند و بگونه رمز و نشانه‌ای آن را بیاورد»^۳ و چنانکه می‌بینیم باب خاصی برای اسطوره‌ها قائل نشده‌اند و از اعمیت آن در موضوع صور خیال سخنی نگفته‌اند.

برای کسی که شعر فارسی را بطور پراکنده مطالعه می‌کند، مسأله تحول اساطیر و طرز تلقی شاعران از اسطوره‌ها، چندان محسوس نیست، اما مقایسه شعرهای چند دوره، بخوبی می‌تواند نمایشگر این دگرگونیها باشد.

همانگونه که در آغاز این گفتار یادآور شدیم در دوره سامانیان، تصویرهایی که شاعران با کمک گرفتن از اسطوره‌ها بوجود آورده‌اند اغلب همراه با نوعی احترام نسبت به عناصر اسطوره است و اسطوره‌ها نیز بیشتر اسطوره‌های نژاد ایرانی است و در دوره بعد بتدریج هم از میزان ایرانی بودن اسطوره‌ها کاسته می‌شود و هم از میزان احترام و بزرگداشت عناصر اسطوره ایرانی.

بی‌گمان نفوذ سیاسی نژاد ترك، عامل اصلی بود و از سوی دیگر

(۱) دیوان منوچهری، ۵۷.

(۲) صاحب الطراز در ضبط این کلمه تلمیح و تلمیح هر دو را یاد می‌کند و دومی را با معنی مناسب‌تر می‌داند. ر.ک: ج ۳/۱۷۲.

(۳) الطراز، ج ۳/۱۷۱.

گسترش یافتن دین، نوعی بی‌اعتقادی و بی‌حرمتی نسبت به اسطوره‌های ایرانی به‌همراه داشت چرا که اینها یادگارهای گبرکان بود و عنوان اساطیر الاولین داشت.

اوج بی‌احترامی و خوار شمردن عناصر اساطیر ایرانی و نشانه‌های رمزی آن در اواخر این دوره، در شعر امیرمعزی، بروشنی محسوس است. او چندین جای بصراحت تمام فردوسی را - که در حقیقت نماینده اساطیر ایرانی است - به طعن و طنز و زشتی یاد می‌کند و از این گفتار او می‌توان میزان بی‌ارح شدن اسطوره‌های ایرانی را در عصر او بخوبی دریافت و دید که چگونه این خوارمایگی اساطیر سبب شده است که فردوسی، یعنی احیاءکننده آن اساطیر، نیز مورد اهانت قرارگیرد چنانکه در این ابیات معزی می‌خوانیم:

گفت فردوسی، به‌شهنامه درون، چندان که خواست
قصه‌های پرعجایب فتحهای پر عبر
وصف کردست او که رستم کشت درمازندان
گنده پیر جادو و دیو سپید و شیر نر
گفت: چون رستم بجست از ضربت اسفندیار
بازگشت از جنگ و حاضر شد بنزد زال زر
زال کرد افسون و سیمرغ آمد از افسون او
روستم به شد چو سیمرغ اندرو مالید پره
من عجب دارم ز فردوسی که تا چندان دروغ
از کجا آورد و بیپوده چرا گفت آن سمر
در قیامت روستم گوید که من خصم توام
تا چرا بر من دروغ محض بستنی سر بسر