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

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

درقطعات کـوتاه نیز حکـم رباعی صادق است ولـی در قصاید، چنانکه‌گفتیم، محور عمودی بسیار ضعیف وپریشان‌است و این پریشانی محور عمودی وقتی محسوس‌تر می‌شودکه محور افقی نیزضعیف می‌شود

و تصویرهای تکراری جای تصویرهای ابداعی‌را می‌گیرد و زیبایی محور افقی نمی‌تواند، ابتذال و تکراری بـودن محور عمودی را جبـران کند. چنانکه از مقایسهٔ قصاید منـوچهری و معزی، ایـن نکته بخوبـی روشن می‌شود.

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

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

هماهنگی تصویرها

یکی از نکته‌هایی که درشعر گویندگان این عصر قابل ملاحظه است و در دوره‌های بعد اندك اندك از یاد می‌رود، موضوع هماهنگی تصویرها و عناصر خیال شاعرانه است. درشعر این دوره در مواردی که صور خیال گسترش می‌یابد ـ و این کار در وصف و بیشتر در تصویرهای طبیعت دیده می‌شود ـ نوعی هماهنگی میان تصاویر شعری گویندگان می‌توان مشاهده کرد که به‌تدریج از اهمیت و توجه شاعران بدان کاسته می‌شود و رازاین تناسب میان عناصر خیال درشعر این دوره نسبت به دوره‌های بعد دراین است که ذهن شاعران این عهد بخصوص گویندگانی که تا نیمهٔ اول قرن پنجم می‌زیسته‌اند، بیشتر از محیط خارج و از طبیعت موجود ومحسوس ومادی کمك می‌گیرد نه‌ازسنت شعر، وچون در نظام طبیعت هماهنگی وترتیبی خاص وجود دارد، تصاویراین گویندگان نیز خود بخود دارای نظامی مخصوص است که از هماهنگی اجزای طبیعت سرچشمه گرفته. به‌تعبیر دیگر بایدگفت: ازآنجاکه شاعر این دوره تجربهٔ شعری خودرا درقلمرو طبیعت وزندگی انجام می‌دهد، تصاویراو ازهماهنگی

بیشتری برخوردارند ودردورهٔ بعدتجربه‌های شعری ازحوزهٔ کلمات وزنجیرهٔ گفتارشاعران قبلی مایه‌می‌گیرد ودراینجاست که ذهن محورخاصی ندارد و هرکلمه‌ای می‌تواند برای او تداعی تصویری، دوریا نزدیك، داشته‌باشد و حاصل ایـــن کار بی‌نظمی و پریشانی تصاویر شعری گویندگان دوره‌های بعدی است.

ازنظرهماهنگی تصویرها، تحولی در صورخیال شاعران این دوره وجود داردکه درپایان قرن‌پنجم کاملاً آشکارومحسوس می‌شود. قبل از آنکه به‌جستجو در باب چگونگی این‌تحول یاانحطاط صورخیال، ازنظر هماهنگی، بپردازیم یادآوری‌چندنکته درباب‌وظیفه یانقش‌تصویر درشعر شایدمناسب‌باشد. مك‌لیش می‌گوید: آنچه درمیان خوانندگان شعر، در کشورهای‌انگلیسی‌زبان رایج‌است، این‌است که درنظرآنها صورخیال فقط آرایش‌ها و زینت‌هایی‌هستندواز این‌روی‌است که بایداین آرایشها «زیبا» باشدودرددیگری که‌درمیان‌این دسته‌ازمردم‌رایج‌است‌این‌است که‌تصویرهای زیبارا باعنوان‌وصف «شاعرانه» وصف می‌کنند.[1] سپس‌مك‌لیش این‌عقیده را مورد انتقاد قرارمی‌دهدبا توضیحی که درباب شعر لی‌پوLipo شاعرچینی می‌دهدمی‌گوید: این‌تصویر [یعنی تصویر شعرلی‌پو] آرایش وزینتی‌نیست، شاعرنیز نخواسته‌است که‌زینتی‌باشد، زیبانیزنیست چراکه شاعرنخواسته است‌زیبا باشد، بلکه عناصری‌است درشعر، عناصری درساختمان آن، و بایدکه به‌همین‌مفهوم‌نیزخوانده‌شود[2] وباز در دنبال همین‌بحث یادآوری می‌کندکه: «هیچ‌لغزشی‌را در راه‌خواندن توفیق‌آمیز یك شعر، بزرگتر از این نمی‌دانم که عقیده داشته باشیم که شعرها زیباست و صورخیال آن زیباست، واینکه هرچه‌صور خیال‌زیباتر باشد و شمارهٔ مرواریدهای این

---

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

۲) همان کتاب، همان صفحه.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

بـر پیل گـــوش قطرهٔ باران نگاه کن
چون اشك چشم عاشق‌گریان غمی شده
گویی کـه پر باز سپید است بـرگ او
منقار باز لـؤلـؤ ناسفته بـر چده

کسایی[1]

و:

آن قـطـرهٔ بـاران بـر ارغوان بـر
چون خوی به بنا گـوش نیکوان بر

زینبی‌علوی[2]

که بتدریج تصویرها روی درکوتاهی‌دارند واندك‌اندك به‌یك‌بیت ویك مصراع وحتی نیم‌مصراع کشیده می‌شودویا این‌تصویر دقیق کسایی از نیلوفر:

نیلـوفـر کبود نـگـه کـــن میان آب
چون تیغ آب داده و یاقوت آبدار
هم رنـگ آسمان و بکـــردار آسمان
زردیش بر میانه چـو ماه ده و چهار
چون راهبی‌که دو رخ او سال وماه‌زرد
وز مـطـرف کـبـود ردا کرده و ازار

کسایی[3]

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

---

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

افزوده است، یعنی‌زمینهٔ غیرتصویری ومدحی‌هم برآن علاوه‌کرده است:

چو سوگـــوار بداندیش شاه، نیلوفر
درآب غرقه و رخسار زرد وجامه‌کبود

قطران[1]

همان‌تصویری‌راکه‌به‌آن‌دقت وتفصیل‌کسایی درشش‌مصراع‌آورده بود قطران دریك مصراع‌خلاصه‌کرده.

حاصل این‌طرز تفکر، درشعر نیمهٔ‌دوم قرن‌پنجم بطورکامل آشکار می‌شود ونخستین نشانه‌های این‌کار دردیوان عنصری‌است و اوست‌که با دیدمنطقی‌وذهن‌حسابگرخود اغلب‌ازعناصرتصویری‌شعر دیگران سودجسته و تمام‌همت او براین‌است‌که میان آن‌عناصر نوعی‌ارتباط منطقی یانوعی نظم‌عقلانی، گاه همراه با استدلال، برقرار کند و این طرز استفادهٔ او از خیال‌های قبلی شاعران دیگر، در دورهٔ بعد سرمشق گویندگانی از قبیل لامعی و امیرمعزی می‌شود وآنهاتمام‌کوشش‌خودرا صرف تنظیم ودسته‌بندی صورخیال پیشینیان‌خودمی‌کنندودرنتیجه دردیوان آنها، به‌ندرت به‌یك تصویرمادر ـ یعنی‌تصویری‌که برای اولین‌بار شاعر میان‌عناصرآن ارتباط‌ذهنی‌برقرارکرده باشد ـ برخورد می‌کنید واز این‌نظرکه هیچ‌کدام از این‌تصاویر حاصل تجربهٔ شخصی شاعر نیست، بهیچ روی در نقد شعر ایشان نمی‌توان بطورقطعی ریشه‌های روانی این‌تصویرها را جستجو کرد و درحقیقت نشانه‌های طبیعت وضمیر شاعررا درآنها جست؛ آنگونه که ناقدان‌اروپایی دربعضی‌موارد دربارهٔ شاعران‌خودکرده‌اند وازنظر روانی بجستجو درخصایص تصاویر شعری آنها پرداخته‌اند مانند نقدکارولاین‌ـ

---

۱) دیوان قطران تبریزی، ۷۴.

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

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

---

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

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

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

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

تـیـره شـبـی چـون هـاویـه دادی نشان زاویـه
چـون قـطـره‌هـای راویه، پیدا کـواکب برسما

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

در غـارهـاش یافته طاغـوت مستقر
بر پشنه‌هاش یافته عفریت متـکـا
گرماش چون حرارت محرور در تموز
سرماش چون رطوبت مرطوب در شتا[1]

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

غـو کـوسشان زخم بربط سرای
دم‌گـاو دم نـالـه و آوای‌نـای
روان‌خون‌می ونعره‌شان‌بانگ‌زیر
پیالـه سر خنجر و نقل تیر
بهرگـــوشه‌ای مستی‌افکنده‌خوار
چه مستی که‌هرگزنشد هوشیار[1]

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

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

و:

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

---

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

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

Reza.Golshan.com
www.KetabFarsi.com

تصویرهای تلفیقی ومعانی مشترک

بحثی در مسألهٔ سرقات

هیچ هنر کامل وجاودانه‌ای، درپیدایش وظهور خود، از مجموعهٔ جریاناتی که درحوزهٔ تاریخی آن هنر وجود داشته، بی‌بهره نیست و شعر نیز بمانند دیگر هنرها، بلکه بعلل خاصی بیشتر از دیگر هنرها، درکمال و اوج خود، بی‌نیاز از کوششهای گذشتگان نیست. هیچ ابتکار وخلقی، آنگاه که بتواند مصداق راستین ابتکار وآفرینش باشد، نمی‌تواند دور از حوزهٔ نفوذ آثار قبلی وجود داشته باشد واگر خلاصه کنیم باید بگوییم درخلق هر شعر کامل وجاودانه‌ای، به‌میزان بسیار ازمواد مختلف استفاده شده است و این مواد گوناگون که ذهن شاعر ازآنها تغذیه کرده است، به‌چندین نوع قابل تقسیم است یعنی هرشعر برخاسته وحاصل چندین عامل قبلی است که آن‌عوامل قبل ازلحظهٔ خلق شعری؛ در جهان خارج وجود داشته و دور ونزدیك، خودآگاه وناخودآگاه، درضمیر شاعر تأثیر بجای نهاده است. بررسی هریك از شاهکارهای شعری جهان وجستجو درکشف

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

۱) عبدالعزیز جرجانی، الوساطه، ۱۸۶.
۲) نظامی عروضی، چهارمقاله، ۴۷.
۳) همان‌کتاب، همان صفحه.

آن پنهان است وبوی خوش‌آن‌آشکارا و دل‌انگیز[1]. وصاحب‌المعجم‌نیز می‌گوید: و بباید دانست‌که شاعر درجودت شعرخویش به‌بیشتر علوم و آداب محتاج باشد و بدین جهت باید کـه مستطرف بود و از هر باب چیزکی‌داند[2].

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

شیوع معانی مشترك وتصویرهای خاص مربوط به‌هرکلمه، نتیجه‌ای که مستقیماً داشته، این است که شاعران، حتی شاعران اصیل، کمتر به تجربهٔ مستقیم دربارهٔ اشیاء پرداخته‌اند وبسیاری چیزها را نادیده وصف کرده‌اند چنانکه در بعضی کتابها نوشته‌اندکه مردی از متنبی خواست تا با وی به‌شکار برود وچون متنبی از رفتن امتناع ورزید آن مرد گفت: قصد من این بودکه توصحنهٔ شکار را درشعر وصف کنی، متنبی گفت من

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

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

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

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

---

۱) آدام متز، الحضارةالاسلامیة فی‌القرن‌الرابع، ج ۴۴۸/۱.
۲) ابن‌رشیق، العمده، ج ۲۸۷/۱.
۳) شوقی ضیف، فی‌النقدالادبی، ۱۵۶.

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

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

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

---

۱) ناصرخسرو،دیوان، ۲۵۵.

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

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

---

۱) قاضی جرجانی، الوساطه، ۱۸۳.

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

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

---

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

۲) بلاغةارسطو، ۲۳۳.

نخست صور خیال یا تصویرهایی که از جنبهٔ ابداعی و ابتکاری آن گذشته و می‌تواند به‌عنوان لغت و ترکیبات لغوی غیر شعری مورد بررسی قرار گیرد زیرا این خیال‌ها چندان مکرر و مبتذل است که هر کس با شعر و زبان اندك آشنایی داشته باشد، از آنها می‌تواند استفاده کند و در کنار ترکیبات لغوی و حتی مفردات رایج زبان باید از آنها سخن گفت و این نوع خیالها را باید خیالهای «کلیشه»ای نامید یعنی همانگونه که در چاپخانه مجموعهٔ سطری را که کلیشه شده در صفحه‌بندی قرار می‌دهند اینگونه خیالها نیز بی‌آنکه توجهی به اجزای سازندهٔ آنها شده باشد و بی‌آنکه ذهن شاعر کوششی برای برقراری ارتباط هنری میان آنها کرده باشد مورد استفادهٔ او قرار می‌گیرد همان چیزیکه ملك‌الشعرا با عنوان استعارهٔ نیم‌مرده از آن سخن می‌گفت و آنرا به‌گربهٔ خاکستری در تاریکی شب مانند می‌کرد که هیچگونه جلوه‌ای و ظهوری ندارد.

دستهٔ دوم خیالهایی هستند که بیش و کم از ساخته‌های ذهن و نیروی تخیل یك شاعر است و در اینگونه خیالهاست که باید خصایص مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و تربیتی و اقلیمی شاعر را در آنها جستجو کرد و میزان شخصیت او را در شیوهٔ خلق و ابداع آنها مورد مطالعه قرار داد. از پیشینیان ابوهلال عسکری به این نکته، گویی، توجه داشته آنجا که معانی شعری را بر دو نوع تقسیم بندی می‌کند: مبتدع و مولد. و ابوهلال به‌این نکته نظر داشته که معانی مبتدع انفعالی هستند که به‌هنگام حوادث و رویدادها به شاعر دست می‌دهد[1] و عبدالقاهر جرجانی همین عقیده را به‌گونهٔ دیگر و با تقسیم بندی دیگر مورد نظر قرار داده و معانی را به معانی عقلی (= تقریبا آنچه در اصطلاح ابوهلال معنی مولداست) و معانی

---

۱) مشکلة‌السرقات، ۹۷.

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

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

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

---

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

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

همین نکته را در باب مشابهت تصویرهای شاعران اندلس‌ومشرق

---

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