

ایا دانشی مرد بسیار هوش
همه چادر آزمندی مپوش (۳۵/۲)

و در بیان او همه چیز مادی است و اندوه نیز به مشقت می آید:

دلیران به دشمن نمودند پشت
از آن کارزار آندۀ آمد به مشقت (۹۵/۴)

و چه بسیار مفاهیم مجرد که در بیان او مادی می شود: روان را
به خون دل آهار داد (۲۷۰/۴) و ز باغ جهان برگ آندۀ مپوی (۱۶۹/۳)
و پراکنده شد تخم پرخاش و رُست (۱۷۶/۲) و بدلبر، همی آرزو بشکنیم
(۳۱/۴) و برهنه شود بی گمان رازشان (۱۶۸/۴) و:

بر او تاختن کرد ناگاه مرگ
بسر بر نهادش یکی تیره ترک (ج ۱۰/۱ مول)

و این کوشش او نوعی بدویت و سادگی به بیان او می دهد که
لازمه اسلوب حماسی و قوت تصویرهاست و این خصوصیت در جهانی
تصاویر ایلید هم را به یاد می آورد، اگر چه تصاویر همراغ اغلب جنبه
ترکیبی دارد و با همه مادی بودن از نوعی پیچیدگی رهایی ندارد و این
نکته را هم در اینجا باید افزود که فردوسی با اینکه در عصر تشبیهات
مرکب و تفصیلی زیسته تصاویرش کوتاه تر از معاصران اوست و بی گمان
قالب شعر و وزن تند شاهنامه یکی از عواملی است که تصاویر او را
فشرده تر کرده است و دیگر اینکه او به تشبیه - که رکن اصلی تصاویر
تفصیلی است - آن مایه دلبستگی که معاصرانش دارند، نشان نمی دهد

زیرا برخلاف معاصرانش که تصویر را بخاطر تصویر ارائه می‌دهند او متوجه جنبه القائی تصویرها است با اینهمه نمونه‌هایی از این دست در شاهنامه می‌توان یافت:

درخشیدن تیغهای بنفش
از آن سایه کاویانی درفش
توگفتی که اندر شب تیره چهر
ستاره همی بر فشاند سپهر (۱۰۲/۵)

که یادآور یکی از تشبیهات معروف بشاربن برد است و در فصل خاصی از آن سخن گفته‌ایم.

عناصر تصویری شاهنامه، همه از طبیعت گرفته شده و هیچ نشانی از چیزهای قراردادی از قبیل علوم و فلسفه در آن نیست و از تشبیهات حروفی که رایج‌ترین تشبیهات عصر اوست در شعرش خبری نیست و او گویا با ذهن باز و اشراف کامل خویش دریافته بوده است که توجه به امور قراردادی - که حالت ثابت و پایداری ندارند - ارزش و دوام تصویرها را از میان می‌برد و نمی‌توان گفت که به خاطر نوعی مخالف با خط عربی است که از اینگونه تشبیهات روی گردانده زیرا او به هیچ يك از امور قراردادی روزگار خود، بعنوان عنصر تصویر، توجه نکرده است.

رنگ ویژه ایرانی تصویرهای او، یکی دیگر از خصایص صورخیال وی به‌شمار می‌رود و در این عصر که بیش و کم نفوذ فرهنگ اسلامی و سامی را در تصاویر اغلب شاعران می‌بینیم او هیچ تأثیری از فرهنگ عربی و اسلامی ندارد و در سراسر شاهنامه يك تشبیه یا استعاره که زمینه‌ای غیر ایرانی داشته باشد وجود ندارد مگر چند مورد بسیار اندک از قبیل:

ستانم بدرددل کوه قاف (۲۴۱/۳) یا: به چهره بسان بت آزی (۱۰/۳) که در مورد تشبیه اول باید توجه داشت که عقیده به کوه قاف يك عقیده ایرانی قدیم است که داخل فرهنگ و اساطیر اسلامی شده است.^۱ بهر حال در مجموع هیچگونه رنگ اسلامی در تصاویر او وجود ندارد و این یکی از دقایق کار اوست که تناسب تصویر را با موضوع از این دیدگاه نیز سنجیده و در نظر گرفته و از همین جا می توان به یقین گفت که یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی از او نیست، گذشته از دلایلی که محققان معاصر در این باب اظهار کرده اند، چرا که در این منظومه گذشته از اینکه هیچ يك از صور خیال شعری با شاهنامه قابل قیاس نیست، این مسأله عدم تناسب تصویرها با موضوع و نوع وصفها خود یکی دیگر از نکاتی است که انتساب آنرا به فردوسی نفی می کند و در این منظومه ابیاتی از این دست بسیار می توان یافت که در باره یوسف می گوید: کیانی کمر بر میانش بست.^۲

سنجش دیگر خصایص تصویری آن منظومه، با صور خیال در شاهنامه، از وجوه دیگر نیز چنین انتسابی را رد می کند. تعبیراتی از نوع «نخ بر کشیدن روز» را در این بیت:

بترسم که چون روز نخ بر کشد
چو ایشان مرا سوی دوزخ کشد (۳۹۶/۵)

به دشواری می توان گرفته از قرآن دانست آنجا که می خوانیم:

(۱) رجوع شود به دائرةالمعادف اسلام، قاف، و نیز رك: البدء والتاریخ ۱۴۰/۳ که گوید: البرز همان کوه قاف است.
(۲) یوسف و زلیخا، چاپ سنگی تهران، ۰۲۳.

حتى يُثَبِّينَ لَكُمْ الْخَيْطَ الْأَبْيَضَ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ و یا اینکه برگستردن را
در این بیت:

بیامد تهمتن بگسترد بر
بخواهش بر شاه خورشید فر (۵۸/۵)

متأثر از وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ^۱ بدانیم^۲ و اگر هم
متأثر از قرآن باشد هیچ رنگ آشکاری ندارد.

در حاشیه مسأله تناسب تصویرها با موضوعات، نکته دیگری که
باید یادآوری شود کشش و نیرویی است که در محور عمودی خیال
فردوسی در سراسر شاهنامه وجود دارد و این نکته‌ای است که در سنجش
با منظومه‌های مشابه به خوبی آشکار است و شاهنامه نه تنها بر شعرهای
رایج روزگار خود و دوره‌های بعد، از نظر محور عمودی، برتری دارد بلکه
با هیچ کدام قابل سنجش نیست زیرا، در قصاید و انواع دیگر شعر غیر
از مثنوی چنانکه یاد کردیم، محور عمودی بطوریک سنت رایج همیشه
محدود و در تنگنا بوده است در مثنویها نیز این عدم تناسب و ضعف را
به نسبت‌های مختلف همه جا می‌توان احساس کرد از دقتی گرفته تا اسدی
و در دوره‌های بعد نظامی و همه مقلدان او. و این نکته‌ای است که در
آغاز بحث نیز یادآور شدیم که فردوسی اعتدال را در جوانب گوناگون
کار در نظر داشته و هیچ‌گاه تخیل خود را در یک جهت محدود به کار نبسته

(۱) قرآن کریم: بقره / ۱۸۳.

(۲) قرآن کریم: اسری / ۲۵.

(۳) سخن و سخنوران، ج ۱/۳۳، استاد فروزانفر این تعبیر را گرفته از قرآن
می‌داند ولی در تمام نسخه‌های مسکو «بر» آمده نه «پر».

است و از این نظر فراز و فرودهای شاهنامه نسبت به همه منظومه‌های ادب فارسی در سطحی است که نمی‌توان از مقایسه آنها سخن گفت و این اعتدال و در نظر داشتن فراز و فرودها سبب شده است که از نظر تصویرها و محور افقی خیال نیز شاهنامه در حدی معتدل باشد و آن تراحم تصویرها که نقص اصلی شعر بسیاری از گویندگان این دوره است در شعرش آشکار نشود. بی‌گمان این فراز و فرودها که محور عمودی شعرش را بدین حد نیرومند کرده افزوده ذوق و نیروی طبع اوست چرا که در گشتاسپنامه دقیق و گرشاه پنامه اسدی که مانند او مآخذ کهنه‌ای داشته‌اند وجود ندارد. گذشته از تداعیهای شگفت آوری که از هر گوشه داستان دارد، در متن حوادث نیز گاهی خطایها و نکته‌هایی افزوده که تخیل وسیع او را نمایش می‌دهد از قبیل این خطاب که از زبان رستم به نبرد افزار خویش دارد، آنگاه که می‌خواهد به سخت‌ترین جنگ خویش - نبرد با اسفندیار روئین تن - برود:

بدو گفت: «رو تیغ هندی بیار
یکی جوشن و مفتری نامدار
کمان آرو بر گستوان آرو بر
کمند آرو و گرز گران آرو گیر،
زواره بفرمود تا هر چه گفت
بیاورد گنججور او از نهفت
چو رستم سلیح نبردش بدید
سر افشانند و باد از جگر بر کشید
چنین گفت کای جوشن کارزار
بر آسودی از جنگ يك روزگار

کنون کارپیش آمدت سخت باش
بهر جای پیراهن بخت باش (۲۷۲/۶)

و از این دست خطاب‌ها و خطاب‌ها که به تناسب لحظه‌ها و حالات، جای‌جای در شاهنامه-بو ویژه بخش اساطیری آن- دیده می‌شود و اغلب گفتگوها و سخن‌هایی که میان قهرمانان شاهنامه رد و بدل می‌شود بی‌گمان افزوده قوه تداعی و خیال اوست چنانکه در این گفتار رستم و کاموس می‌بینیم:

کشانی بدو گفت: «بی بارگی
به کشتن دهی تن به یک بارگی»
تہمتن چنین داد پاسخ بدوی
کہ: «ای بیهده مرد پر خاشجوی
پیاده ندیدی کہ جنگ آورد
سر سرکشان زیر سنگ آورد
به شهر تو شیر و پلنگ و نهنگ
سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟
هم اکنون ترا ای نبرده سوار
پیاده پیام‌وزمت کار زار.» (۱۹۵/۴)

تا پایان این گفتگوی پرشور که موارد مشابه آن در شاهنامه کم نیست و بی‌هیچ تردید حاصل تخیل نیرومند سراینده است و نتیجه اشraf کاملی است که بر مجموعه حوادث داستان دارد و تداعی او به حدی قوی است که گاه از کلمات موجود در یک تصویر، تصویری دیگر که متمم آن تصویر قبلی است خلق می‌کند چنانکه از «نیستان» در این ابیات تداعی شیر کرده و تصویری دیگر ساخته است:

زنیزه نیستان شد آوردگاه
بپوشید دیدارخورشید و ماه
غمسی شد دل شیر در نیستان
زخون نیستان کرد چون میستان (۲۱۴/۳)

اما همیشه حدود این تداعی‌ها را نگاه می‌دارد و به افراط و تفریط نمی‌پردازد و بهمین جهت بزرگترین خصیصه شاهنامه را باید «تعادل» و «هماهنگی» اجزای آن در هندسه شعر یا یکدیگر دانست و آنان که از این تعادل بی‌خبرند، و فقط از یک نظر خاص شعر را می‌نگرند اغلب دچار اشتباه می‌شوند و مثلاً اسدی را شاعرتر از فردوسی می‌دانند چرا که وی در کارتشبیه یا استعاره چندان افراط می‌کند که این تصویرها بایکدیگر تراحم می‌کنند و شاخه‌های همین تعادل تصویرها و تناسب آنها با یکدیگر است آنچه از مقوله براءت استهلال - به تعبیر قدما - در آغاز داستانهای او از قبیل داستان رستم و سهراب وجود دارد یا تشبیه حیرت‌آور و مناسبی که در آغاز داستان رستم و اسفندیار آورده و برای اولین بار فردوسی در سراسر شاهنامه رستم را مشبه به قرار داده است چرا که می‌خواهد عظمت او را بیش از موارد دیگر نشان دهد:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی
ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار
ندارد بجز ناله زو یادگار
چو آواز رستم شب تیره ابر
بدرد دل و گوش غران هزبر (۲۱۸/۶)

و مثل آنست که تمام تصاویری که در سراسر شاهنامه از رستم ساخته، در این تصویر خلاصه شده است.

یکی از قوی‌ترین جنبه‌های تخیلی در تصاویرهای شاهنامه، نوعی قدرت تنظیم است که از ترکیب مجموع اجزای کلام به وجود می‌آورد، گاه فقط با سود جستن از صفت Epithet بی‌آنکه از نیروی خیال، بمعنی محدود آن که تشبیه و استعاره و انواع مجاز است، یاری طلبد این کار را می‌کند و برای آنکه از اهمیت این قدرت تنظیمی او - که بعضی از معاصران ما را بدان‌واداشته که فردوسی را استاد نظم بنامند - آگاه شویم، کافی است که ترجمه‌البنداری را در مواردی که ترجمه دقیق شاهنامه است با شاهنامه‌قیاس کنیم تا دریابیم که نفس این نظام خاص که او در اجزای کلام ایجاد کرده است چقدر در تخیل و تأثیر شعری کمک کرده است و این مواردی است که دیگران برای هر جزئی، تشبیهی یا استعاره‌ای می‌آورند ولی او به آوردن صفت^۱ بسنده می‌کند:

طبقاتی زرین و پیروزه جام
کمرهای زرین و زرین ستام
پرستار با طوق و با گوشوار
همان یاره و ناج گوهر نگار (۳۴۱/۵)

که اگر نظامی یا اسدی می‌خواستند این وصف را بیاورند بی‌گمان از مثنوی تشبیه و استعاره سود می‌جستند و این یکی از زیباترین انواع

(۱) در باب اهمیت این نوع صفت‌ها مراجعه شود به مفهوم Epithet در:

A Handbook to Literature, P. 201.

A Dictionary of World Literature, P. 143.

تصویر است که پیش از این درباره آن بحث کردیم و نشان دادیم که چگونه مفهوم تصویر گسترده‌تر از حوزه تشبیه و انواع مجازهاست و در این موارد اگر تشبیهی بیاید تحت الشفاعة جنبه اصلی تصویر است و از همین نظر نباید در اینگونه تصاویر شاهنامه به جستجوی این بود که آیا این تشبیه برای اولین بار در شعر فردوسی آمده یا قبلا وجود داشته چرا که او تشبیه را در اینگونه تصاویر خود به عنوان يك عنصر اصلی عرضه نمی‌دارد بلکه تشبیه در تصویر او امری است فرعی و ثانوی چنانکه در این تصویرها می‌بینیم که اجزای سازنده هیچ ارزش مستقیمی ندارد ولی مجموع تصویر بی‌گمان در ادب فارسی مانندی نیافته است:

چماننده دیزه هنگام گرد

چراننده کرکس اندر نبرد

فزاینده باد آورد گاه

فشاننده خون ز ابر سیاه

گراینده تاج و زرین کمر

نشاننده زال بر تخت زر (۱۷۷/۱)

اگر چه تشبیه به آن معنی رایج نیست و برای آنکه از اهمیت این گونه تصویرها و جنبه القایی آن آگاه شویم می‌توانیم آن را با موارد مشابه آن که از تشبیه و استعاره کمک گرفته باشند قیاس کنیم.

با اینکه شاهنامه يك اثر وابسته به محیط‌های اشرافی روزگاران کهن است و اغلب متن آن به عنوان سند و سنت تاریخی در میان اشراف و خانواده‌های نجبا حفظ می‌شده و با اینکه فردوسی در محیطی زیسته که رنگ اشرافی عناصر تصویر، در شعر آن، آشکارترین رنگهاست، صور

خیال و تصاویر شعرش چندان اشرافی نیست و کوششی را که معاصران او در جهت اشرافی کردن تصویرها، به‌طور مصنوع، در آثار خود نشان داده‌اند - و از هر کدام در جای خود سخن گفته‌ایم - فردوسی ندارد و از این نظر شعرش دارای تصاویری طبیعی است و اگر صبح: شوشه تاج شید پیدا می‌شود (۳۸/۷) و از کوه زرین درفش برمی‌افرازد (۵۹/۷) و یا از بر چرخ، زرین چراغ می‌نهد (۳۰۲/۵) اینگونه تصویرها، هیچ‌جنبه خیالی و اشرافی‌انگونه که در تصاویر منوچهری و ازرقی دیده می‌شود ندارد و خواننده احساس غمرابت و حیرت نمی‌کند و چنان نیست که از «ثعبان سیم پیکرپیروزه استخوان» سخن گفته باشد با اینکه مجال اویک مجال کاملاً استثنایی است و در فضای حماسه بسیاری چیزها می‌تواند رنگ افسانه‌ای بخود بگیرد، ولی او حدود واقعیت را رعایت می‌کند و در سراسر شاهنامه یک تصویر نمی‌توان یافت که اجزای سازنده آن به‌طور طبیعی در خارج وجود نداشته باشد مگر بندرت از قبیل دریای باقوت زرد که زند موج بر کشور لاژورد (۱۴۱/۴) و این نکته که از ویژگیهای اصلی شعر عصر سامانی است در دوره فردوسی بیش و کم در شعر فارسی رعایت نمی‌شده و دیوان بسیاری از شاعران مانند منوچهری پر است از تصویرهایی که فقط اجزاء آن در خارج قابل تصور است نه ترکیبات آن چنانکه در بحث‌های دیگر درباره آن به تفصیل سخن گفته‌ایم.

از اسنادهای مجازی - که وسیعترین حوزه تصاویر شاهنامه است - اگر بگذریم در تشبیهات او مثل کسایی و دیگر شاعران قرن چهارم عنصر رنگ قوی‌ترین عامل تداعی تصویرهاست و چنانکه پیش از این یادآور شده‌ایم این مسأله از خصایص تصاویرهای مادی و ملموس است که در قرن چهارم رواج دارد و در دوره‌های بعد آنکه متروک می‌شود زیرا تشبیهات

از قلمرو طبیعت و ماده خارج می‌شود و به مسائل قراردادی یا انتزاعی و تجریدی نزدیک می‌شود. توجه به عنصر رنگ در تصاویر فردوسی، در همان حدی است که در شعر کسایی دیدیم و از این نظر دقت‌هایی را که منوچهری و بعضی گویندگان دیگر در تناسب اجزاء تصویر با یکدیگر دارند، در تصاویر فردوسی و کسایی نمی‌توانیم ببینیم و این نکته در شاهنامه از ویژگیهای پر اهمیت است زیرا نگاه شاعر به جنبه‌های وسیع و آفاق گشاده‌هستی است نه به جزئیات تا در تناسب‌های هندسی و کوچک اشیاء خیره شود و بدینگونه در تشبیهات او عنصر رنگ، وسیع‌ترین عناصر تداعی است و از آنجا که یکی از وسیع‌ترین قلمروهای تصاویر تشبیهی فردوسی، طلوع و دمیدن صبح است می‌توانیم در نمونه‌های ذیل توجه به عنصر رنگ را به‌خوبی دریابیم: جهان شد بسان بلور سپید (۳۸/۷) برافروخت از کوه زرین درفش، نگونسار شد پرنیانی درفش (۵۹/۷) و یا: چو کافور شد روی چرخ بنفش (۶۲/۷) و جهان گشت چون روی رومی سپید (۱۲۱/۷) یا: بشد کوه چون پشت پیل سپید (۳۱۱/۵) و: چو روشن شد آن چادر لاژورد (۲۷۰/۵) و جهان شد بگرداریاقوت زرد (۲۷۰/۵) و بدرید پیراهن مشک‌رنگ (۳۰۱/۵) یا: چو خورشید زان چادر لاژورد / یکی مطرفی کرد دیبای زرد (۱۷۲/۶) و چو پیراهن زرد پوشید روز (۷۷/۶) و:

چنین تاسپیده ز باقوت زرد

بزد شید بر شیشه لاژورد (۳۹/۶)

و در همه تصاویر تشبیهی او عنصر رنگ، محور اصلی تداعی است و دایره لغوی او از نظر توجه به رنگها و تفاوت آنها با یکدیگر، شاید وسیع‌ترین دایره لغوی رنگ در شعر فارسی باشد.

پیش از این اشارت کردیم که وسیع‌ترین حوزه تصاویر او تصاویری است که از نوعی اسناد مجازی به وجود آمده است، با توجه به این نکته می‌توانیم میزان حرکت و پویایی تصویرهای شعر او را به خوبی دریابیم زیرا در این گونه تصویر مرکز اصلی، فعل و اسناد فعلی است و حرکت از خصایص تصاویری است که فعل در آنها بکسار رفته است و با اینکه بیان او گزارشی است و بیشتر باید از فعل ماضی کمک بگیرد، در تصاویر او مضارع - که فعلی است متحرک‌تر و دارای نوعی کشش و ادامه در زمان است - بیشتر وجود دارد به خصوص که او اغلب این فعل را نیز با قیده‌های استمراری تقویت می‌کند:

به بالا ستاره بساید همی
تنش رازمین برگرا بدهمی (۲۲۹/۲)

یا:

بر آن کوه بخشایش آرد زمین
که او اسب تازد براو روزکین (۱۹۰/۲)

یا:

سلیح است چندان براو روزکین
که سیر آید از بارپشت زمین (۲۸۰/۴)

یا:

خروشی برآمد ز پیش سپاه
که گفتی بدردهمی چرخ ماه (۲۹۰/۵)

و در این ابیات:

زسانه بخون تو تشنه شود
براندام تو موی دشنه شود
کنون گربه دریا چوماهی شوی
ویا چون شب اندر سیاهی شوی
ویا چون ستاره شوی بر سپهر
ببری ز روی زمین پاک مهر
بخواهد هم از تو پدر کین من

چوپیند که خشت است بالین من (۲۳۷/۲)

و این خصوصیت در تصاویر او چندان آشکار است که نیازی به آوردن مثال ندارد. گذشته از مسأله شکل فعل در تصویرها تنوع افعال یکی دیگر از عناصری است که خیال‌های شعری او را متحرک و زنده‌تر نشان می‌دهد.

با اینکه او تشبیه را در مرحله دوم و سوم در نظر دارد و با اینکه تصویر در شعر او جنبه اصالی ندارد بلکه وسیله است، تنوع در تصاویر شعری او بسیار است و این تنوع حاصل گسترشی است که در قلمرو وصف‌های شاهنامه وجود دارد از میدانهای نبرد تا بزمها و آلات جنگ و حالات و حوادث تا وصف انسان و جانور و طبیعت که به تناوب، جای‌جای در شاهنامه تکرار می‌شود و او به تناسب، از هر کدام تصویری تازه می‌سازد با اینهمه گاه تصویری از تصاویر خود را در مورد مشابه آن تکرار می‌کند و این کار، گاه به صورتی است که عین آن بیت را می‌آورد و در شاهنامه مصراعهای مکرر و ابیات تکراری بسیار وجود دارد همچنین بعضی از تصاویر او جنبه کلیشه‌ای پیدا کرده و اغلب در تنگنای قافیه از آنها استفاده می‌کند، مثلا تصاویر مربوط به سرعت،

سه چهار تصویر خاص است که وی به تناسب قافیه از آنها سود می‌جوید
بی‌آنکه تفاوتی میان آنها قائل باشد:

۱- به کردار آب:

از او نامه بستند بکردار آب
بدرفت و نجست ایچ آرام و خواب (۱۹۶/۲)

۲- به کردار دود:

به پیش نیا رفت بیژن چو دود
همی یاد کرد آن کجا رفته بود (۱۳۴/۵)

۳- به کردار گرد:

وزان روی چون رستم شیر مرد
بیامد بر شاه ایران چو گرد (۶۱/۳)

و اینگونه تصویرهای کلیشه‌ای در شاهنامه کم نیست و باید پذیرفت که اینگونه تصاویر ارزش تصویری ندارد بلکه جنبه لغوی ساده‌ای دارند که نیازمندی بیان‌عادی را برطرف می‌کند و اغلب تشبیهاتی است که به ذهن همه کس می‌رسد و فقط سود جستن از آنها به تناست. مقام شرط اصلی است و اگر میان شاهنامه و ایللیاد از نظر اینگونه تصاویر مقایسه کنیم خواهیم دید که بسیاری از اینگونه تصویرها عیناً در حماسه هم نیز آمده است مثلاً آنجا که در باره «آژاکس» که «سیموئیزیوس» را با نیزه‌ای می‌کشد می‌گوید: «هنگامی که در صف‌های نخستین پیش

می‌آمد، نیزه سینده‌اش رادر نزدیک پستان شکافت و از شانه بیرون رفت، چون سفیداری سہی و تابناک - که در کرانه‌های بارآور مردابی بزرگ رسته باشد - بدخاک افتاده^۱ درست یادآور تصویری است که فردوسی از اسفندیار پس از فرود آمدن تیر رستم، ارائه داده:

خم آورد بالای سرو سہی
از او دور شد دانش و فرہی (۲۱۱/۶)

و اینگونه تصاویر، از دیدگاه تازه بودن یا نبودن کمتر مورد بحث قرار می‌گیرند و این محدودیت و تکرار بعضی تصاویر در شاهنامه، در قافیه‌های محدود بیشتر می‌توان احساس کرد مثلاً آنجا که قافیه «اسب» است ناگزیر تصویر پیوسته بدان، تشبیهی از آذرگشسب خواهد بود:

چنین تا در دژ همی تاخت اسب
پس اندرش بیژن چو آذرگشسب (۷۸/۴)

یا:

از آن دشت چنگش برانگیخت اسب
همی رفت برسان آذرگشسب (۲۱۱/۴)

یا:

نشستند گردان رستم بر اسب
بکردار رخننده آذرگشسب (۵۳/۵)

و اگر از مصاریعی که با «اسب» خاتمه یافته آمار می‌گرفته شود

(۱) ایلباد، ترجمه سعید نفیسی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۳۴
صفحة ۱۰۵.

خواهیم دید که تمامی آنها با تصویر کلیشه‌ای «چو آذر گشسب» همراه‌اند ولی با توجه به اینکه چنین کلماتی در شاهنامه بسیار اندک‌اند، این نقص كوچك و این محدودیت مانع از آن نیست که تنوع دیگر تصاویر شاهنامه، در صور گوناگون خیال، جلوه‌گر شود و کتاب او، از نظر تصاویر نیز یکی از سرشارترین دفترهای ادب جهان به‌شمار آید.

در میان این پنجاه و چند هزار بیت شاهنامه، و در طول داستانهای گوناگون این کتاب، نسبت جنبه تصویر هر بخش با بخشهای دیگر متفاوت است؛ بر روی هم در بخش اساطیری شاهنامه صور خیال وسیع‌تر و متنوع‌تر است و در بخش دوم که از مرگ رستم آغاز می‌شود اندک اندک همانگونه که از جنبه حماسی آن کاسته می‌شود از جنبه هنری و تصویری شعرها نیز کاسته می‌گردد.

صورخیال در شعر عیوقی

از قدیمترین دامنهای عاشقانه منظوم، در ادب پارسی که به طور کامل امروز در دسترس ماست، یکی داستان ورقه و گلشاه عیوقی است^۱. از این شاعر، جز همین منظومه، اثر قابل ذکر دیگری در دست نداریم. میان معاصران ما بر سر روزگار گوینده، اختلاف است، بعضی او را از شاعران اوایل قرن ششم دانسته‌اند و بعضی او را از شاعران آغاز قرن پنجم به‌شمار آورده‌اند^۲ گذشته از کهنگی عبارات و بعضی خصایص دیگر که از ویژگیهای شعر قرن چهارم و آغاز قرن پنجم در این منظومه هست، بررسی صور خیال در شعر او نیز خود گواهی می‌دهد که وی از شاعران اوایل قرن پنجم یا اواخر قرن چهارم است زیرا صور خیال شاعرانه در این منظومه بر پایه امور حسی و تجربی است و هیچیک از نشانه‌های تجدیدی که حتی در اواخر قرن چهارم از نظر اسلوب بیان و تصویر سازی در

(۱) چاپ دکتر ذبیح‌الله صفا، تهران، دانشگاه، ۱۳۴۳.

(۲) همان، مقدمه، صفحه ۴ و ۵.

شعر فارسی آغاز شده و در شعر گویندگانی از قبیل منجیک دیده می‌شود، در شعر او وجود ندارد و اگر از بعضی ضعف‌های گوینده در زمینه الفاظ و خصایص عام بلاغی بگذریم، طرز تصویرها و صور خیال در این منظومه بی شباهت به نوع تصویرهای شاهنامه نیست، یعنی بیشتر از حس و امور ملموس و مادی کمک گرفته و در سراسر این منظومه - که البته از نظر تصویر چندان قوی نیست - کمتر خیال شاعرانه‌ای می‌توان یافت که عناصر سازنده آن غیر از امور حسی و مادی باشد.

حتی در مواردی که سخن از امور انتزاعی است باز هم سراینده یکسوی تصویر را از امور مادی می‌گزیند، از استعاره‌هایی بمانند: به آب وفا روی هجران بشست (۲۳) یا، بر آید چو ضرغام مرگ از کمین (۸۰) یا به تیر طرب چشم غم را بدوخت (۳۶) گذشته‌گاه، بشکل دیگری امور انتزاعی را محسوس و ملموس می‌کند که تا حدی تازگی دارد از قبیل پالودن صبر در: بفرید و زدل پپالود صبر (۲۵) که صبر را کاملاً مادی و محسوس کرده و باز در جای دیگر گوید: دل مهر بانش نهان زیر صبر (۲۵)

در این منظومه از تشبیه و استعاره در حدی کاملاً نزدیک بهم استفاده شده و نقطه دید و طرز بینش سراینده در مواردی بدیع و تازه است در تصویر چهره زیبا می‌گوید: پراکنده بر ماه خون تذور (۸) یا در وصف چشم و زلف او گوید: دو چشم از عتیب و دو زلف از نهیب (۸) و اینگونه تعبیر، یعنی نمایاندن امور حسی و مادی، در صورت امور انتزاعی به این شکل کم دارد.

در وصفهای پراکنده‌ای هم که از طبیعت، در این منظومه آمده، تشبیهاتی گاه تازه به چشم می‌خورد که در حوزه تشبیهات رایج این عهد

نیست از قبیل:

همی تا جهان جامه دود رنگ
نپوشید، کوه نکرند جنگ (۴۴)

که اینگونه تعبیر از آمدن شب هم زیباست و هم کم نظیر، یا این

تشبیه:

بدین حال بودند تا آسمان
کشیدش بزر آب در، طیلسان (۱۰۰)

یا در وصف شراب، در جام سبز:

می لعل رنخشنده در سبز جام
چو مریخ می تافت در گاه بام (۱۰)

اغراق‌های این شاعر چندان دل‌انگیز نیست و از مقوله اغراق‌های عادی این عصر است که بیش از آنکه جنبه هنری داشته باشد نوعی ابتذال در آن دیده می‌شود به خصوص که اغراق در جهت تشبیه و استعاره نیست بلکه در بیان خبری و در منطق عادی زبان است و اینگونه اغراق چنانکه در مباحث قبل یادآور شده‌ایم جنبه هنری ندارد، با اینهمه نمونه‌های زیبایی از این دست که در مدح محمود غزنوی (شاید محمود بن سبکتکین) گفته در منظومه او می‌توان یافت: جهانی است در زیر پیراهنی (۳).

از خصایص این منظومه، یکی این است که در ضمن آن ۱۰ غزل

مستقل نیز آمده^۱ و شاید از اولین نمونه‌های غزل مستقل در زبان پارسی باشد و در این غزلها که بسیار ساده و طبیعی است استعاره وسیع‌ترین عنصر خیال شاعرانه است و چنانکه پیش از این یاد کردیم، در غزل، تشبیه جای خود را به استعاره می‌دهد.

Reza.Golshahan.com
www.KetabFarsi.com

۱) غزلها در صفحات ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲ آمده است.

خصایص عمومی صور خیال در شعر فارسی

دوره سوم

عصر منوچهری و فخرالدین گرجانی

(۴۰۰ تا ۴۵۰ هجری)

نیمه اول قرن پنجم از نظر فراوانی شعرهای موجود، و هم از نظر وجود چند شاعر برجسته از قبیل منوچهری و فرخی و فخرالدین گرجانی و ناصر خسرو (اگرچه مقداری از زندگی وی در نیمه دوم این قرن گذشته) و قطران تبریزی و هم از نظر گسترش دامنه تصاویر شعری سرشارترین دوره‌های شعر فارسی است زیرا در این دوره خصایص برجسته صورخیال شاعران دوره قبل هنوز در شعر گویندگان درجه اول از قبیل منوچهری و فرخی و ناصر خسرو دیده می‌شود و از سوی دیگر نشانه‌های بعضی تازگیها نیز در اسلوب ارائه تصاویر بیش و کم دیده می‌شود که در حد اعتدال است ولی از سوی دیگر شاعران درجه

دومی نیز در این عصر زیسته‌اند که از شعرشان سندی قابل توجه در دست نیست و آثار باقیمانده ایشان نیز از پایگامی بلند سخن نمی‌گویند از قبیل لبیبی و غضایری و عسجدی که چند قصیده از هر کدام باقی است و گروهی از شاعران نیز دارای همان سرنوشت گویندگان قرن چهارم شده‌اند.

نخستین اختلافی که در شعر این دوره با دوره قبل دیده می‌شود، توجهی است که به زمینه انتزاعی خیالهای شعری دارند و در میان تصاویر موجود در شعر این گویندگان کوشش برای ایجاد خیالهایی که از امور تجربیدی ترکیب شده باشند بسیار است و چنانکه خواهیم دید در شعر فرخی و ناصر خسرو و فخرالدین گرجانی و بعضی از شاعران دیگر این کار نمونه‌های بسیار دارد، در این دوره فقط منوچهری است که جنبه مادی و حسی را بطور کامل حفظ کرده و از اینگونه تصاویر در شعرش بسیار کم می‌توان یافت ولی بر روی هم نسبت به دوره قبل بسیار شایع است:

سیاه انگشت چون روز جدایی
میان آتشی چون داغ هجران^۱

ولی در کنار این کوشش، از سعی گویندگان این دوره مانند فخرالدین گرجانی در مادی کردن بسیاری از مسائل انتزاعی و تجربیدی باید سخن گفت که در حسی بودن بیان شاعران این عصر بر روی هم تأثیری آشکار دارد و مجموع این دو خصوصیت را درین تصویر شعر بوالعلاء ششتری بخوبی می‌توان دید:

شبی چگونه شبی آفریده از پولاد
به رنگ کفر و درازی امید و هول نیاز^۲

(۱) گنج بازیافته: غضایری دازی و اشعار او، ۲۵.

(۲) ترجمان البلاغه، ۷۳.

همچنین ذهن شاعران بیشتر می‌کوشد، در ساختن تصاویر مادی، در ترکیب عناصر طبیعت تصرف کند و از این روی درین دوره مجموعه‌ای از تشبیهات خیالی، داخل شعر فارسی می‌شود که نمونه وسیع آنرا در تصاویر شعر منوچهری می‌بینیم و در شعر دیگر گویندگان نیز بیش و کم وجود دارد و در دوره بعد در شعر ازرقی به حد افراط می‌رسد. این خصوصیت که در واقع صورت، متبلور و اغراق آمیز رنگ اشراقی تصاویر شعر فارسی است، در دوره قبل بسیار کم بود به حدی که قابل یادآوری نبود و شاعران بیشتر از اشیاء موجود بدون تصرف ذهن کمک می‌گرفتند که اگر تصرفی بود، در حد امکان و نزدیک به واقعیت می‌نمود ولی در این دوره شیوع بیشتری دارد و می‌بینیم که در شعر منشوری سمرقندی از دریای مشکی که آبش زراست و موجش زرین و نهنکش از سندروس و تمساحش نیز زرین است سخن بمیان می‌آید و همچنین از عبهر سیمین و سرو یا قوتین درین تصویر آتش:

گهی چون عبهری سیمین همی بر آسمان یازد
 گهی چون سرو یا قوتین^۱ همی بالد بابر اندر^۲

با همه توجهی که نسبت به تشبیهات خیالی در شعر این دوره دیده می‌شود و همچنین گرایشی که ذهنها به تصویرهای انتزاعی دارد، باز هم سهم عمده اجزاء خیال از طبیعت گرفته می‌شود و این دوره، همچنان ادامه دوره طبیعت در شعر فارسی است و وجود منوچهری و فرخی در این عصر - از نظر تصاویر

(۱) در شعر فخرالدین گرگانی هم تشبیه آتش به سرو بسدین آمده که در جای خود بدان اشارت کرده‌ایم.
 (۲) لباب الالباب، ۲۸۰.

طبیعت - به حدی دارای اهمیت است که روزگار ایشان را باید دوره کمال شعر طبیعت در شعر فارسی به شمار آورد و با اینکه این دوره دوره تشبیهات حسی است عنصر رنگ به وسعت دوره قبل نیست و در کنار توجه به رنگ، شکل هندسی اشیاء نیز مورد نظر شاعران هست چنانکه در شعر منوچهری آشکار است.

از علوم و مسائل قراردادی، تأثیر بیشتری در صور خیال شاعران این دوره دیده می شود اما در این دوره که از هر جهت - نسبت به دوره دوم و چهارم - باید دوره بین بین خواننده شود، توجه به مسائل علمی و قراردادی در صور خیال به اندازه دوره بعدی نیست و هنوز ماده و طبیعت محسوس، عناصر اصلی تصویرهای شاعران است با اینهمه از هر يك از علوم تأثیراتی در صور خیال شاعران دیده می شود همچنین مسائل قراردادی و شعری در تصاویر ایشان به چشم می خورد چنانکه در این ابیات از خسروی سرخسی - که از گویندگان اواخر دوره قبل و اوائل این دوره است - زلف به قصیده عینی تشبیه شده و جعد به قصیده دالی:

حلقه زلفت همه قصیده عینی

حلقه جعدت همه قصیده دالی^۱

و باز در جای دیگر، هم او، گفته است:

زلقین تو گویی که شعر نغزی است

اندر شده معنیش يك به دیگر^۲

(۱) همان کتاب، ۲۵۵.

(۲) لباب الالباب، ۲۵۶.

و از آنجا که مردی حکیم بوده رنگ فلسفی تصاویر او آشکار است:

مکرّماتش به نوع ماند راست
نوع باقی و شخص درگذراست^۱

با اینکه استعاره گسترشی یافته و در کنار تشبیه همچنان دارای اهمیت اصلی است ولی از آن صورت تفصیلی دوره قبل خارج شده اندک‌اندک کوتاهتر و فشرده‌تر می‌شود ولی در دیوان منوچهری نمونه‌هایی از تشبیهات دقیق و تفصیلی به فراوانی می‌توان دید. و از این روی حرکت و پویایی در نوع تصاویر شاعران این دوره نسبت به دوره قبل امری است آشکار. اغراقها گسترشی بیشتر یافته ولی در حوزه طبیعت و تشبیهات و استعارات، هنوز به حد تفریط و افراط نرسیده اما در زمینه مدح شاعران اغراق و غلو را وسعت داده‌اند.

بر روی هم دو جریان در شعر این دوره وجود دارد که نماینده یکی از آنها عنصری است و نماینده دیگری منوچهری. کوشش منوچهری و اسلوب او بر این است که گرد تصاویر موجود گویندگان دوره قبل، نگردد و تخیل خویش را، در زمینه طبیعت و اشیاء به کار وادارد و هرچیز را از دیدگاه خود بنگرد و کوشش عنصری بیشتر بر این است که تصاویر دیگران را بگیرد و با تصرفی عقلانی آنرا به صورتی تازه جلوه‌گر کند و درحقیقت از صنعت بجای طبع، کمک بگیرد و این کوشش او بقدری مشخص است که صاحب ترجمان البلاغه بعد از آنکه شواهدی از وی در صنعت تقسیم نقل کرده می‌گوید: «این قصیده‌ها معروف است به تقسیم

(۱) همان کتاب، همان صفحه.

آراسته، و پیش از این عمل تقسیم ازین معنی کس نگفته بود. و بودی کی باتفاق بیتی بیفتادی مر شاعران را کی از تقسیم بودی فاما قصیده‌های مقسم پیش از این نگفته بودند و استادی وی به چنین صنعتهای بدیع پدید آمد.^۱ و این سخن را دویانی بهترین دلیل است بر آنچه ما دربارهٔ عنصری گفتیم و در آینده به تفصیل جزئیات این راه و رسم او را نشان خواهیم داد و ثابت خواهیم کرد که سرآغاز اصلی انحطاط در شعر فارسی همین کوششهای آمیخته به صنعت اوست. این اسلوب پیشنهادی او که ذهنهای ادیب و تنبل را سخت دلپسند افتاده بود بوسیلهٔ گروهی از شاعران مورد قبول واقع شد که دربارهٔ بعضی از ایشان اشاراتی خواهد آمد و اگر آثار موجود شاعرانسی از قبیل عسجدی و غضایری و تا حدی لبیبی را ملاک داوری قرار دهیم باید بپذیریم که اینان همه اقرار شعر عنصری بشمارند زیرا همان راه و رسم او را دنبال کرده‌اند.

در این دوره رنگ اسلامی تصویرهای شعری بسیار قوی است و در صور خیال گویندگان تأثیر اساطیر سامی و اسلامی را بخوبی می‌توان دید همچنین توجه به ادیان سامی دیگر، از قبیل مسیحیت و آئین یهود، آشکار است:

دوزلفکانش چلیپا شد و لبان عیسی
رُخس زبورِ ملاححت شد و میان زنار^۲

که در شعر یزدانی آمده، و دیگری می‌گوید:

(۱) ترجمان البلاغه، ۲۶.

(۲) همانجا، ۷۶.

برق چلیپا و بانگ تندرا ناقوس
باران عیسی و ابر جامه رهبان^۲

و در تصویرهای دیگر گویندگان برجسته این عصر از قبیل ناصر خسرو به فراوانی تأثیرات فرهنگ و مذاهب سامی را می‌بینیم ولی چنان نیست که ادیان قدیمی ایران و آنچه مربوط بدان است فراموش شود و در تصویرهای شعر لیبی تأثیرات مجموعه‌ای از این فرهنگها و ادیان را می‌بینیم:

همه بالا پراز دیبای رومی
همه پستی پراز کالای ششتر
یکی چون صورت مانی منقش
یکی چون نامه آزر مصور
تو گفنی هیکل زردشت گشته‌ست
زبس لاله زبس صحرا سراسر^۳

و حتی در بعضی تشبیهات شاعران آثار توجه به تصاویر قرآنی آشکار است، چنانکه در این تصویر غضایری می‌خوانیم:

وانگهی کاندن نوردند آسمان چون نامه‌ای
آسمان جاودان از سقف ایوان تو بس^۴

(۱) مرحوم آتش «تندز ناقوس» خوانده و پیدا است که غلط است.

(۲) ترجمان البلاغه، ۷۶.

(۳) گنج بازیافته: لیبی و اشعار او، ۱۴.

(۴) گنج باز یافته: غضایری دازی و اشعار او، ۲۵.

که از آیه کریمه *يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ*^۱ گرفته شده است و تصاویری که با توجه به داستانهای اسلامی و قرآنی ساخته شده بسیار است از قبیل این تصویر مجره در شعر لیبی که بعدها بصورت مکرر در شعر معزی مبتدل شده است:

مجره چون به دریا راه موسی
که اندر قعر او بگذشت لشکر^۲

نفوذ عنصر ترک، در شعر این دوره به روشنی آشکار است و بسیاری از تصویرهای شعری گویندگان این عصر متوجه خصایص صوری و گاه خلقی بردگان ترک است چنانکه درین تصویر شعر مسعود رازی می بینیم:

زنخندانهای ترکانست گویی
فراز شاخ بر آن سیب خندان
مفاکی در میان هر يك آنك
چو آن چاهی که باشد بر زنخندان^۳

و از همین عقوله است رنگ سپاهی بسیاری از تصویرهای این دوره که بنیاد بسیاری از تصویرهای کلیشه‌ای شعر فارسی در دوره‌های بعد به شمار می‌رود.

با اینکه تصویرها تنوع بیشتری یافته و محدودیت دوره قبل

(۱) قرآن کریم: انبیاء، ۱۰.

(۲) گنج بازیافته: لیبی و اشعار او، ۱۳.

(۳) لباب الالباب، ۲۹۵.

که فقط به تشبیه نظر داشتند. در شعر گویندگان این عصر دیده نمی‌شود و استعاره نیز در کنار تشبیه باب‌وسیعی شده است، هنوز تراحم تصویرها در شعر این دوره به حدی نیست که ایجاد پیچیدگی و تضاد کند و اغلب وصف‌ها حسی و طبیعی می‌نماید و این دوره را نیز در دنبال دوره قبل باید دوره تصویر بخاطر تصویر خواند زیرا کوشش اصلی شاعران در همین راه محدود می‌شود.

با کوشش عنصری و اقمار او تصویرهای تلفیقی در شعر این دوره آغاز می‌شود و صورت افراطی آنرا در شعر نیمه دوم قرن پنجم خواهیم دید با اینهمه در کنار این جریان، همانگونه که یاد شد، دسته‌ای دیگر از شاعران از قبیل منوچهری و فخرالدین اسعد و قطران تا حدی به تجربه‌های شخصی خود نظر دارند، اگر چه این بیماری در شعر فخرالدین و قطران به طور آشکاری محسوس است.

از صور خیال، که در این دوره نسبت به دوره قبل شیوع بیشتری یافته، یکی تمثیل است که بیشتر در زمینه‌های غیر وصفی و غیر طبیعت مورد استفاده قرار می‌گیرد و هرچه شاعران از وصف‌ها و تصویرهای طبیعت دورتر می‌شوند، و به اندیشه و بخصوص معانی حکمی روی می‌آورند، شیوع بیشتری می‌یابد و در دوره‌های بعد رواج آن بیشتر می‌شود. اینگونه تصویرها را در شعر عنصری و از شاعران دیگر - که شعر بسیاری از آنها باقی‌نمانده - ابوحنیفه اسکافی بسیار می‌توان یافت از قبیل:

ز يك پدر دوپسر نيك و بد، عجب نبود
که از درختی پیدا شده‌ست متبرودار^۱

(۱) گنج بازیافته؛ ابوحنیفه اسکافی و اشعار او، ۱۲.

که بیش و کم تأثیر نوع بیان متنبی در شعر گویندگان این عصر است و در عنصری بطور واضح تر و روشن تر این خصوصیت دیده می شود.

این دوره از نظر تشخیص در صورت تفصیلی آن، وسیع ترین دوره شعر فارسی است همچنین در صورت فشرده آن چنانکه در این شعر مسعودی رازی می خوانیم:

عشق ترا وفا ز تو بیش است از آنکه تو
از من جدا شدی و نشد عشق تو جدا^۱

ولی تشخیص در شکل اصلی که اهل ادب توسعا آن را استعاره مکنیه خوانده اند، به وسعت دوره های بعد نیست و چنانکه خواهیم دید این خصوصیت در شعر دوره بعد، به ویژه در آثار مسعود سعد و بلقرج رونی گسترشی بیش از حد می یابد و از آنجا که ردیف و قالبهای شعری هنوز به اندازه دوره بعدی مایه محدودیت کار شاعران نشده و جدول ردیفهای فعلی و اسمی طولانی و مرکب به وسعت دوره های بعد نیست این خصوصیت کمتر در شعر این دوره دیده می شود.

توجه به طرز دید و در حقیقت صورخیال شاعران عرب، در شعر این دوره آشکار است و چندان تصاویر طبیعت در شعر این عصر با شعر عرب نزدیک به یکدیگر است که هیچ مرز دقیقی میان نوع تصاویر ایشان نمی توان نهاد و بسیاری از زیباترین تصویرهای شاعران این عصر گرفته شده از صورخیال شاعران عرب زبان دوره قبل است چنانکه در فصل خاصی از آن سخن گفتیم.

(۱) لباب الالباب ۲۹۵.