

نوعی تشخیص است^۱ و يك تصرف هنری. و همچنین بسیاری از انتقاداتی که بر شعر ابوتمام شده اغلب از عدم توجه به همین موضوع بوده است و ناقدان به این گونه تصویرهای اوبه‌دیده تشبیه یا استعاره نگریسته‌اند و گفته‌اند چرا اصول و قواعد این امور را رعایت نکرده است^۲.

در زبان عربی به‌علتی خاص که در ضمیر مذکر و مؤنث تفاوت وجود دارد بعضی از شاعران خورشید را فقط از این باب که ضمیر مؤنث دارد به‌صورت زنی زیبا تشخیص بخشیده‌اند ولی این گونه تصویر با نوع اصیل آن متفاوت است^۳.

قابل توجه است که مسأله تشخیص در ادب فارسی، و به‌طور کلی در ادبیات همه ملل، صورتهای گوناگون و بی‌شماری دارد که نمی‌توان به دسته‌بندی آن پرداخت، شاید کوتاهترین شکل آن، همان نوعی باشد که به عنوان استعاره مکنیه قدما از آن یاد کرده‌اند و در تعبیرات رایج زبان از قبیل «دست روزگار» فراوان دیده می‌شود و نوع گسترده آن اوصافی است که شاعران از طبیعت دارند از قبیل:

بر لشکر زمستان، نوروز نامدار
کرده‌ست رای تاختن و قصد کارزار
وینک بیامده‌ست به پنجاه روز پیش
جشن سده، طلایه نوروز و نوبهار^۴

که جنبه تفصیلی دارد و در سراسر این وصف، موضوع تشخیص

(۱) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ۲۹۸.

(۲) شوقی ضیف، البلاغة تطور و تاریخ، ۱۳۰.

(۳) عباس محمود العقاد، ابن الرومی حیاة من شعره، ۲۹۰.

(۴) دیوان منوچهری، چاپ دبیر سیاقی، ۲۹۰.

طبیعت در چهره انسان، جزء به جزء نمایش داده شده است و در بحث‌های آینده خواهیم دید که بعضی شاعران به صورت‌های اجمالی تشخیص روی آورده‌اند و بعضی مانند منوچهری به صورت‌های تفصیلی آن و این مسأله سیری طبیعی دارد و در اواخر دوره مورد بحث ما، صورت‌های اجمالی آن رواج بیشتری دارد:

رسوم فرخ تو روی خرمی، افروخت

زفتح شامل تو جان کافری، فرسودا

کتاب قدما در باب صور خیال

در باب صور خیال، در ادب عرب و نیز در ادب پارسی، به دو گونه بحث شده است و بر روی هم نوع کتابهایی که در این زمینه نوشته شده دارای دو خصوصیت عمده است، نخست کتابهایی که در باب علم بیان و بدیع و به طور عام در حوزه بلاغت نوشته شده است، دو دیگر کتابهایی که بحث از صور خیال را، بدانگونه که در کتب بلاغت مطرح می‌شود، به یک سوی نهاده‌اند و فقط به انتخاب و ارائه نمونه‌های شعری گویندگان، در زمینه صورخیال پرداخته‌اند.

در نوع اول، شماره کتابهایی که به زبان عربی نوشته شده بسیار است یا اینکه بسیاری از آنچه نوشته شده از میان رفته و باقی نمانده و آنها که باقی مانده همگی به چاپ نرسیده باز هم شماره کتابهای چاپ شده چندان هست که به هیچ روی استقصای کامل آنها را نمی‌توان متعبد شد. معروف‌ترین کتابهایی که در ادب عرب راجع به مباحث صور خیال

و علم بیان و بدیع نوشته شده است عبارتست از: البیان و التبیین جاحظ، که به طور پراکنده بسیاری از مباحث بلاغت را مطرح کرده، و کتاب الکامل مبرد، که از جهاتی خاص در مباحث بلاغت ارزشهایی دارد، و پس از آنها کتاب البدیع ابن معتمر و مجاز القرآن ابوعبید و اسرار البلاغة و دلائل الاعجاز عبدالقاهر جرجانی و سر الفصاحة ابن سنان خفاجی و العمدة ابن رشیق قیروانی و الصناعتین ابوهلال عسکری و مفتاح العلوم سکاکی و العثل السائر ابن اثیر و الجامع الکبیر او، و الاقصی القریب تنوخی و ایضاح خطیب قزوینی و مطول سعدالدین تفتازانی که معروفترین کتابهای بلاغت عربی هستند.^۱

گذشته از کتابهایی که در باب اصول بلاغت تألیف شده، مباحث خیال رادر کتب نقد از قبیل نقد الشعر و نقد النثر و عیار الشعر و کتابهایی که در باب نقد شعرای مختلف نوشته شده: از قبیل الموازنة بین ابی تمام و البحتری و کتاب الوساطة قاضی جرجانی و غیره نیز می توان یافت، همچنانکه در کتب خاص درباره اعجاز قرآن از قبیل اعجاز القرآن باقلانی و بدیع القرآن ابن ابی الاصبغ و رسائل رمانی و خطابی و عبدالقاهر در باب اعجاز قرآن^۲ و نیز تحقیقات زمخشری و در دوره های بعد در کتب خاص علم بدیع و شروحو که بر قصاید بدیعی نوشته شده از قبیل قصیده صفی الدین حلی و قصیده ابن حجة و شرح او بر همان قصیده که به خزانه الادب معروف است و نظم البدیع سیوطی و آخرین و معروفترین قصاید

(۱) برای تفصیل در باب کتب بلاغت عرب رجوع شود به: تعلیقات الايضاح از محمد عبدالمنعم خفاجی ج ۳/۲۵۵ و در باب مختصرهایی که از مفتاح سکاکی شده و نیز شروع مطول - که کتاب درسی بلاغت در مدارس اسلامی بوده و هست - رجوع شود به همان کتاب، ج ۶/۱۵۸.

(۲) رجوع شود به اثر القرآن فی تطور النقد العربی، محمد زغلول سلام.

بدیعی، بدیعیه سید علیخان شیرازی است که به نام انوارالربیع شهرت بسیار دارد و پس از او عبدالغنی نابلسی^۱.

در تمام این کتابها می‌توان نکته‌های بسیار در باب صور خیال در شعر جست‌چنانکه در بحث از آراء قدما در باب صور خیال یادآور شدیم.

در دوره معاصر محققانی به بررسی تاریخی موضوع بلاغت و مطالعه در دگرگونی آراء قدما در مباحث بیان، پرداخته‌اند و از تأثیر فرهنگهای مختلف به‌ویژه فرهنگ یونانی و مخصوصاً آراء ارسطو در تحول عقاید قدما در باب صور خیال و دیگر مباحث بیان و بلاغت، سخن گفته‌اند که قبل از هر کس باید از دکتر طه حسین نویسنده هوشیار و ناقد بزرگ عرب یاد کرد که برای نخستین بار مطالعه‌ای دقیق در باب تأثیرات خطابه ارسطو در بلاغت عرب انجام داد^۲ و پس از او ادیبان دیگر به جستجوی بیشتر در این باره پرداختند از قبیل کوششهای دکتر ابراهیم سلامه در مقدمه ترجمه خطابه ارسطو و نیز در کتاب بلاغة ارسطو بین العرب والیونان و نیز کتاب النقد المنهجي عند العرب از دکتر محمد مندور و تاریخ النقد العربی از دکتر محمد زغلول سلام و مقالات محمد خلف‌الله در مجلات ادبی مصر و کتاب البلاغة تطویر و تاریخ از دکتر شوقی ضیف که یکی از جامعترین مباحث در زمینه تاریخ بلاغت اسلامی است.

نوع دیگر کتابهایی است که در آنها بیشتر به ارائه نمونه‌های صور خیال پرداخته شده و در میان اینها باید از کتاب التشبیهات ابن

(۱) رجوع شود به البلاغة تطویر و تاریخ، شوقی ضیف، ۳۵۸.

(۲) رجوع شود به مقدمه نقد النثر منسوب به قدامة بن جعفر، به قلم طه حسین ترجمه عبدالحمید العبادی.

ابی‌عون که کتابی است بسیار مهم در زمینه دست‌بندی تشبیهات شاعران عرب در موضوعات مختلف سخن گفت و دیوان‌المعانی ابوهلال‌عسکری که تصویرها و خیال‌های شاعرانه مختلف شاعران عرب را دست‌بندی کرده و نقل کرده است. در زمینه‌های محدودتری می‌توان از کتاب فصول التماثل ابن‌معتز یاد کرد که فقط تصویرهای مربوط به شراب را از شاعران مختلف گرد کرده و در فصولی چند به خوانندگان ارائه می‌دهد، همچنین می‌توان در این زمینه از کتاب رصف‌اللآل فی وصف الهلال جلال‌الدین سیوطی یاد کرد که مؤلف به گردآوری تشبیهات و تصویرهای مربوط به هلال پرداخته است و نیز کتاب من غاب عنه المطرب ثعالبی که مضامین مختلف و تشبیهات گوناگون شاعران را در ادب عرب گرد آورده و در ضمن فصولی چند آنها را دست‌بندی کرده است و اینگونه کوششها در اغلب کتب ادب عرب از قبیل محاضرات راعب والعمدة ابن‌رشیق وحلبة‌الکمیت دیده می‌شود و در هر یک از کتب معتبر ادب از قبیل نهاية‌الارب نویری و غیره فصلهایی در باب جمع‌آوری صورخیال شاعران، به‌ویژه در باب طبیعت، می‌توان یافت.

در زبان فارسی، همچنانکه در زمینه نقد و مباحث ادب کمتر کتاب نوشته‌اند، در این باب نیز کتاب بسیار کم است، قدیمترین کتاب مستقلی که در باب بلاغت و بحث از صورخیال در زبان فارسی در دست داریم، کتاب ترجمان‌البلاغه محمدبن عمر رادویانی است که سالیانی دراز بنام فرخی شهرت داشت و پس از آن کتاب حدایق‌السحر رشید وطواط است که بر اساس همان کتاب بنیاد شده است و در هر کدام از این دو کتاب نمونه‌هایی از تشبیهات و استعارات و مجازها و دیگر صورخیال شاعران فارسی زبان، آمده است و در دوره‌های بعد نویسندگانی

به تالیف کتب بلاغی، به خصوص در حوزه بدیع - نه معانی و بیان - پرداخته‌اند و در هر يك از کتب ادبی که در باب شعر و شاعری نوشته شده، از قبیل المعجم، فصلی در صنایع بدیعی وجود دارد اما داخل شدن در جزئیات مباحث، به خصوص مباحث مربوط به علم بیان - که حوزه اصلی صور خیال است - در زبان فارسی کمتر نشانه‌ای دارد. پس از حدایق السحر باید از دقایق الشعر تألیف علی بن محمد معروف به تاج الحلاوی (قرن ۷ یا ۸) نام برد که کتابی در زمینه بدیع و صنایع شعری نوشته است.^۱

در مجموع، این کتابها در برابر آنچه در ادب عرب در این باب نگاشته شده، به منزله فهرستهای کوچکی است و اغلب تحت تأثیر دسته بندیها و تقسیمات ادیبان عرب است و همه شواهد با توجه به همان جداول ساخته شده دست ادیبان عرب، برگزیده شده و مؤلفان فارسی زبان هیچ کار تازه‌ای انجام نداده‌اند.

در فارسی، از نوع دوم کتابها - یعنی آنچه به گردآوری و تنظیم نمونه‌های صور خیال در شعر پرداخته باشد - کمتر کتابی در دست داریم و جز یکی دو کتاب که از قرن هشتم به بعد در این باب نوشته‌اند، کتابی که ویژه دسته بندی و گردآوری صور خیال باشد نداریم.

مهمترین کتابی که درین باب وجود دارد و البته با مشابهات آن در عربی تفاوت بسیار دارد کتاب انیس العشاق شرف الدین رامی است که تشبیهات و استعارات شاعران فارسی زبان را از میان اشعار مختلف استخراج کرده و بدون آوردن شعرها، در فصولی چند گرد کرده است. این کتاب که در نوزده باب و يك خاتمه تألیف شده فقط شامل استعاره‌ها

(۱) تاج الحلاوی، دقایق الشعر، چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.

و تشبیهاتی است که شاعران درباره اندامهای معشوق آفریده‌اند و فصول آن بدینگونه است: باب اول در صفت موی، باب دوم در صفت جبین، سوم: ابرو، چهارم: چشم، پنجم: مژگان، ششم: روی، هفتم: خط، هشتم: خال، نهم: لب، دهم: دندان، یازدهم: دهان، دوازدهم: زرخدان، سیزدهم: گردن، چهاردهم: بر، پانزدهم: ساعد، شانزدهم: انگشت، هجدهم: قد، نوزدهم: میان، نوزدهم: ساق.

نمونه یکی از ابواب آن چنین است: «باب اول در صفت موی. آنچه در کشور حسن سرآمد ملك جمال است، موی را گرفته‌اند، و فرق داخل اوست، و منقسم به سه نوع است: اول معقد و به پهلوی آن را شکن خوانند، چنان باشد که موی اترالك که گره بندند و آن را به پارسی گله گویند چنانکه اثیرالدین اومانی فرموده است:

گردست من بدان گله عنبرین رسد
پایم فراز پایه چرخ بسرین رسد

نوع دوم معقد...»

مؤلف، پس از یاد کردن انواع سه‌گانه موی، از نامهای آن در عربی و استعاره‌هایی که شاعران در باب آن آورده‌اند سخن می‌گوید و توضیح می‌دهد که: «و آنچه تعلق به پارسی‌گویان دارد آنست که حقیقت شست زلف را از روی مجاز صد اسم نهاده‌اند چنانکه:

سمن سا، بنفشه، سنبل، نامه‌گشای، مشکین، مشکین‌بوی، مشک
رنک، مشک‌پاش، مشک‌بیز، مشک‌ریز، مشک‌آگین، عنبرفام، عنبرشکن،
عنبرین، عنبرآگین، عنبرآسا، عنبربوی، عنبربار، عنبربیز، عنبرنسیم،

غالیه گون، غالیه رنگ، غالیه بوی، غالیه فام، ابر، گلپوش، سمن پوش،
 قمرپوش، شام، شام غریبان، شبستان، شب، شبرنگ، شب پلدا، شب دیجور،
 شب قدر، عمر دراز، سایه، سایبان، پرده، چنگ، چین، ماچین، هندوستان،
 زنگبار، هندو، لالا، سیه کار، سیه دل، دل دزد، دل بند، دلبر، سرگردان،
 سرکش، سرگشته، سرکز، سربه باد داده، سرانداز، سرافکنده، سرافراز،
 قفادار، رهن، کمند، کمندافکن، کمندانداز، رشته، رسن، رسن تاب،
 رسن باز، چنبر، چنبری، دود، آتش پرست، خورشیدپرست، کافر، کافر-
 کیش، زنار، چلیپا، چوگان، بند، زنجیر، شوریده، سودایی، دام،
 زاغ، پرشکن، خم اندر خم، بادپیمای، هوادار، پریشان، پریشان کار،
 آشفته، آشفته کار، تابدار، تار، ماسار، بیقرار، بهم برآمده، دراز،
 پیچ پیچ.

القصه بطولها حدیثی است دراز، و مرکبات این مفردات نامعدود
 است و به خلاف این تشبیهات ظهیرالدین فاریابی، زلف را جادو، می-
 خواند و درین تشبیه مخترع است چنانکه می گوید:

زلفت به جادویی ببرد هر کجا دلیست
 و آنکه به چشم و ابروی نامهربان دهد

و این تشبیه به واسطه آن در عقد صد اسم و صفت زلف ذکر نرفت
 که جمهور طایفه در استعمال این تشبیه متفق نیستند، بر آن تقدیر که
 هرگاه منظور سربتراشد یدبضای موسی روشن و صد صفت شست زلف
 - که سردفتر نوزده باب حسن و جمال است - در دیوان دلبری منسوخ
 گردد و تا کسی حقیقت این معنی استماع نکرده باشد معترض کنایت این
 لغت نگردد، چنانکه قائل گوید:

بر فرق نو موسی بد بیضا بنمود
تا عقد صد از نوزده انداخته‌ای^۱

آوردن این مطالب، بیشتر برای آن بود که دانسته شود، شاعران در دوره‌های بعد، یعنی دوره‌ای که مؤلف کتاب در آن می‌زیسته - قرن هشتم هجری - نسبت به صور خیال شاعران چه عقیده منجمد و قالبی شگفتی داشته‌اند و حوزه تصویرها را در موضوعات مختلف تا چه اندازه محدود و غیرقابل گسترش تصور می‌کرده‌اند.

از نوشته مؤلف چنین دانسته می‌شود که شاعران حق ندارند بر این صد صفت چیزی بیفزایند یا اگر تشبیهی را همه قبول نکردند، مثل جادو برای زلف، قابل آوردن در آن جدول ثابت شده از پیش، نیست و کار تشبیه و استعاره در شعر گویندگان، چندان محدود و تکراری است که اگر شاعری، تشبیهی بر تشبیهات پیشینیان بیفزاید آنرا مخترع می‌خوانند. در زمینه خاصی که این کتاب تألیف شده، در زبان پارسی، کتاب دیگری سراغ نداریم^۲ ولی در فرهنگها، کوششهایی برای آوردن استعاره‌های شاعران کم و بیش دیده می‌شود.

مهمترین فرهنگی که از نظر مطالعه در استعاره‌ها و تشبیهات و شیوه تصرفات گویندگان پارسی زبان در معانی شعری، قابل بسادآوری است ارمغان آصفی است. در این کتاب که بصورت ویژه‌ای تألیف شده مؤلف کوشیده است هر يك از مفردات را با ترکیباتی که از نظر فعلی - و طبعاً بطور استعاری و مجازی - دارد دسته‌بندی کند مثلاً آرزو یا

(۱) انیس العشاق، چاپ اقبال آشتیانی، ۹-۵.

(۲) رجوع شود به مقدمه مرحوم اقبال آشتیانی بر انیس العشاق، چاپ تهران، ۱۳۲۵.

خواب یا رنگ یا کلمه دیگری را در عنوان قرار می‌دهد و افعالی که با آن ترکیب می‌شوند می‌آورد و در نتیجه استعاره‌هایی را که شاعران در این زمینه خلق کرده‌اند، تا حدی در این کتاب می‌توان مشاهده کرد و ما در فصل تأثیر ردیف در صورخیال اشاراتی به خصوصیات این کتاب کرده‌ایم. و اینک برای توضیح بیشتر چند نمونه از استعاره‌هایی که با کلمه رنگ بوجود آمده نقل می‌کنیم:

رنگ بالیدن:

به بوستان وفا در گل گل محمود
هنوز رنگ به بوی ایاز می‌بالد

ظهوری

رنگ برافشاندن:

خون گشته دلم رفت سراغش نتوان یافت
رنگی که برافشانند به باغش نتوان یافت

آرزو

رنگ پریدن:

برید از دل، جفایت، رنگهای آرزویم را
چو ماهی، در تنم، خون شد سفید از زخم نشترها

ناصر علی

رنگ پریدن:

اگرچه نقش دیوارم، بظاهر، از گران خوابی
اگر رنگ از رخ گل می‌پرد بیدار می‌گردم

صاب

رنگ چسبن:

در و دیوار بوی گل گرفت از جستن رنگش
ز سیلابی کز آن کو بگذرد بوی گلاب آمد

شوکت بخاری

رنگ چیدن:

کوچه حسن و محبت سر ز يك ره می کشد
رنگ یوسف گشته از روی زلیخا می جهم

قاسم مشهدی

رنگ چیدن:

نافه از بوی مویت آکنند
رنگ رویت در ارغوان چیدن

ظهوری

رنگ ریختن:

ز یاران ستمگر از رخ من رنگ می ریزد
دل این شیشه نازک ز نام سنگ می ریزد

صائب

رنگ شکستن:

ترسم که شکستی به گلستان تو آید
زان آه که رنگ گل خورشید شکستم

باقر کاشی

رنگ شکستن:

تا رنگ گلی نشکفتد از تابش خورشید
حربا نکند میل که خورشید بر آید

عرفی شیرازی

(۱) ظ: آید.

اگر با رنگ نوشان صفا يك رنگ شد مردی
چنان باید که از خاطر دورنگی را برون آرد

خسرو دهلوی^۱

کتاب دیگری که از نظر مطالعه در صور خیال شاعران پارسی زبان و جستجو در نمونه‌های آن، بویژه از نظر خیال‌های متأخرین و استعاره‌های ایشان قابل ملاحظه است و شاید آخرین کتاب در این باره باشد، کتاب «فرهنگ مترادفات» صاحب‌اندراج است که نویسنده آن معاصر ناصرالدین‌شاه بوده و کوشیده است مجموعه‌ای از استعاره‌ها و کنایات و مجازهای زبان شعری گویندگان پارسی زبان را گردآوری کند و از این نظر کتابی که فراهم آورده منبعی جامع بشمار می‌رود. وی به ترتیب حروف تهجی استعارات و مجازهایی را که در شعر فارسی تا روزگار او رواج داشته گردآورده است. در آغاز يك کلمه - مثلا پیاله - را می‌آورد و سپس به نقل استعاره‌هایی که در باب آن وجود دارد می‌پردازد، آنگاه شواهد شعری را می‌آورد؛ برای نمونه: «پیاله، کشتی دریافشان، آب خشک، آب افسرده، آب منجمد، دریای لعل، ماه دو هفته، کوکب، هلال، گوش ماهی، مصباح...»^۲

در این کتاب لغات و کلمات که دلالت مستقیم و غیرهتری دارند نیز آمده و مترادفات هر کلمه‌ای در ذیل آن داده شده است اگرچه مترادفات را نیز به اعتباری باید در شمار مجازها و استعاره‌های زبان قرار داد.

کتابی که از نظر عنوان خاص در مورد استعاره‌ها و مجازهای شاعران

(۱) رجوع شود به (مغان آصفی، ج ۱/۱۸۶-۱۹۲).
(۲) فرهنگ مترادفات، چاپ تهران، ۱۳۴۶، صفحه ۹۳.

تألیف شده و نظر مؤلف بیشتر انتخاب و گزینش استعاره‌های رایج در زبان شاعران دورهٔ اخیر (قرن هشتم تا دوازدهم) بوده است، مصطلحات الشعراء است^۱ که از این نظر قابل ملاحظه است و نمونه‌های بسیاری از استعاره‌های رایج در میان شعرا و تشبیهات ایشان را در بر دارد. اما در این کتاب قسمت اعظم کوشش مؤلف صرف گردآوری تعبیرات عامیانه‌ای شده است که در شعر دورهٔ صفوی و بعد از آن رواج یافته است و از نظر وسعت مواد به پایه مترادفات صاحب آندراج نمی‌رسد شاید از نظر کنایات زبان، از همهٔ آن کتابهای پیشین غنی‌تر باشد.

برای مطالعه در صور خیال شاعران بویژه استعاراتی که کلیشه شده، درهریک از فرهنگ‌های تألیف شده در زبان فارسی، بویژه تألیفات متأخران، همیشه نمونه‌هایی وجود دارد و این استعاره‌ها که در آغاز از شعر یک گوینده برخاسته، اندک اندک بگونهٔ کلیشه درآمده و گویندگان بعدی استفاده لغوی از آن کرده‌اند مانند «مشرق گشادن زال زر» که نخستین بار در شعر خاقانی آمده و در فرهنگ‌هایی از قبیل برهان قاطع به عنوان لغت رایج زبان تلقی شده است.

(۱) مصطلحات الشعراء، تألیف امامقلی چگنی وارسته، چاپ هند.

محور عمودی و محور افقی خیال

در ساختمان هر شعر بلند، خواه قصیده و خواه مثنوی یا مسمط، ذهن شاعر دو گونه خلاق و ابداع و یا کوشش هنری دارد، در بک سوی طرح کلی و مجموع اجزای سازنده شعر است که چگونه بایکدیگر ترکیب یافته و ساختمان کلی و شکل عمومی شعر را بوجود آورده است و در این حوزه، خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و یادها و تأثرات خود در زمینه‌های مختلف ممکن است یاری بگیرد تا شکل اصلی و طرح کلی شعر که ما آنرا محور عمودی اثر هنری می‌خوانیم بوجود آید، بی‌گمان آفرینش و قدرت خیال شاعر در این جهت، دارای همان اهمیتی است که در محور دیگر، یعنی محور افقی و تصویرهای کوچک بیان، یعنی تک‌تک ابیات.

ذهن شاعر، همانگونه که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر بوجود آورد، همچنان می‌کوشد که اجزای بیان او از خیالهای شاعرانه برخوردار باشد. اما این کوشش در ادبیات ما، در هر دو جهت، پکسان نیست.

بررسی شعر فارسی، به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع بوجود آورده‌اند. البته مواردی استثنایی در کار بعضی شاعران وجود دارد که در ضمن بحث‌های آینده نشان داده خواهد شد.

آنچه در زمینه عمومی شعر فارسی، در این دوره می‌توان یادآوری کرد، محدودیتی است که خیال شاعران در محور عمودی شعر دارد و این میراث عرب و شعر شاعران جاهلی است که در ادب دوره اسلامی نیز تأثیر کرده و از شعر شاعران عرب به شعر گویندگان پارسی زبان راه یافته، البته عامل اجتماعی آن را نیز نباید فراموش کرد زیرا شعر از آنجا که در خدمت دربارها بوده و دربارها جز مدح و ستایشگری از شاعران چیزی نمی‌خواستند، حوزه اندیشه و تأملات شاعر محدود و یک نواخت بوده است و هیچگونه وحدت روحی در آن آثار مشاهده نمی‌شود و مصداق خوبی است برای این سخن کرویچه در باب آثار هنری کاذب آنجا که می‌گوید: «چیزی که در آثار هنری کاذب یا ناقص موجب اکراه ما می‌شود این است که با تصادم چندین حالت روحی مختلف روبرو می‌شویم که هماهنگی نیافته بلکه گویی طبقه طبقه روی هم قرار گرفته‌اند یا بهم در آمیخته یا با روش ناهنجار متظاهر شده‌اند. سازنده این آثار به صرف اراده شخصی خود یک وحدت ظاهری به آنها می‌دهد ولی برای این منظور از یک طرح یا یک معنی مجرد یا از هیجان احساسات غیر هنری استفاده می‌کند. اینها یک رشته تصوراتی هستند که یک یک آنها در وهله اول ذی‌قیمت بنظر می‌رسند اما بعد، مامی فهمیم که اشتباه کرده‌ایم و در برابر آنها حالت دفاعی بخود می‌گیریم زیرا نمی‌بینیم که آنها زاینده یک حالت روحی یا (به قول نقاشها) اثر یک «طرح» یا

نتیجه يك محرکی باشند بلکه تصوراتی هستند که یکی بعد از دیگری و همه با هم ظاهر می‌شوند بی آنکه آن آهنگ درست - یعنی آن ندایی که از دل برمی‌خیزد - از آنها شنیده شود.^۱

شعرپارسی، بویژه قصیده - که شکل رایج شعر دوره مورد مطالعه ماست - از نظر طرح کلی و محور عمودی محدود است و این محدودیت زمینه فکری و عمومی باعث شده که شاعران در يك محور خاص، یعنی در يك مسیر معین حرکت کنند و برای اینکه سخن از ابتدال بدور بماند، محدودیت و تنگنای زمینه فکری و طرح را - که باعث شده محور عمودی شعر تکراری و محدود جلوه کند - با تنوع و ابداعی که در زمینه محور افقی خیال بوجود آورده‌اند جبران کرده‌اند، ناقدان معاصر می‌گویند که شعر را تجربه انسانی بخوانند. ای. ا. ریچاردز^۲ می‌گوید: در عالم شعر، بهیچ معنی واقعیتی که مخالف این عالم ما باشد وجود ندارد و چنان نیست که در آنجا قوانین خاصی از جهانی دیگر حاکم باشد زیرا شعر چیزی است که از همین تجربه‌های ما حاصل می‌شود و هر شعری پاره‌ای محدود از يك تجربه است.^۳ و از این نظر وحدت معنوی را در سراسر يك شعر شرط اصلی کمال تجربه شعری می‌دانند و حتی به این که يك شعر، از نظر مضمون، يك چیز را دربر داشته باشد - برای اینکه تجربه شعری در آن به کمال رسیده باشد - بسنده نمی‌کنند زیرا بگفته یکی از ناقدان، تجربه ساختمان بزرگی است که از مجموعه‌ای اجزاء بوجود آمده و هر جزء جزء دیگر را بدنبال می‌کشد، با آزادی کامل مثل راهی که به پشت بام می‌رود هر قسمت از راه قسمت دیگری را بدنبال دارد و هر جزء در پیوند عمومی شعر وظیفه‌ای مخصوص

(۱) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۱۸۷.

2) I.A. Richards

3) Stanley Edgar Hyman: *the Armed Vision*, P.279.

بخود دارد، تا به پشت‌بام برسیم و احساس کنیم که شاعر به تجربه کامل دست یافته است و این شعر نماینده آن تجربه است و تصویرکننده آن. در فواصل قریندها می‌اندیشیم که به تصویرهایی که از آنها بوجود آمده برسیم و در فواصل تصویرها تأمل می‌کنیم تا به ارتباطی که میان آنها وجود دارد برسیم و دربارهٔ علاقه و ارتباط هر یک از آنها با دیگری می‌اندیشیم تا برسیم به احساس و معنی شعرا.

شوقی ضیف در باب وحدت ساختمان و پیوند اجزای شعر در ادب عرب سخنی دارد که دقیقاً قابل تطبیق بر شعر فارسی است. او می‌گوید: اعراب، شعر را بدینگونه که ما امروز تجربهٔ انسان می‌خوانیم، نمی‌دانسته‌اند تا شعرا به یک موضوع خاص اختصاص دهند، بلکه ایشان بهمین اندازه که ابیات در پیرامون معنی اصلی گردش کند، بسنده کرده بودند، بی‌آنکه خود را در آن متمرکز کنند، و بی‌آنکه احساس کنند که آنها یک اثر عاطفی می‌آفرینند که باید بگونهٔ تجربه‌ای کامل نمودار شود... آنان هرگز به تجربهٔ شعری نمی‌اندیشیدند و برای شاعر همین بسنده بود که با ابیات خود در پیرامون موضوع گردش کند و بدینگونه بیشتر شعرها خاطره‌های گذرایی است که بعد تجربهٔ شعری کامل نمی‌رسد و منشأ آن این است که شاعران ما در احساسات و اندیشه‌های جزئی غرق می‌شدند و کمتر متوجه این بودند که شعر، گذشته از وحدت موسیقی، باید وحدت دیگری نیز داشته باشد.^۲

اگر از موارد استثنایی بگذریم، طرح عمومی، یا محور عمودی قصاید شاعران پارسی زبان این عصر را در چند قالب خاص می‌توان ترسیم

1) A. Macleish: *Poetry and Experience*, P. 85.

۲) شوقی ضیف، فی النقد الادبی، ۱۴۱.

کرد و می‌توان نشان داد که ذهن و خیال شاعران در محور عمودی قصیده از چند قالب مکرر و محدود تجاوز نکرده و منتهای کوشش ایشان در ابداعی است که در جهت دیگر شعر، یعنی محور افقی آن، ایجاد کرده‌اند و اگر گه‌گاه خواسته‌اند در این محور هم تازگی و خلقی نشان دهند از حدود یکی دو کار و یا ابداع کوچک تجاوز نکرده‌اند.

این ابداعات ایشان با همه کم ارزشی و محدودیتی که دارد، به علت فقری که شعر فارسی از این باب داشته در شمار بدایع و هنرهای خاص بشمار رفته و از مقوله صنایع بدیع شمرده شده است مانند آنچه حسن تخلص خوانده می‌شود و چند صنعت دیگر که در جای دیگر پیرامون آنها بحث کرده‌ایم.

با صرف نظر از موارد خاصی که یاد کردیم می‌توان جهت کلی و محور عمودی قصاید قدما را در چند نوع تشبیب و گریزهای خاص - که در دوره‌های بعد هیچگونه لذت شعری نمی‌دهد - محدود کرد. همانگونه که خیال شاعرانه در محور افقی شعر وقتی مکرر شد تأثیر هنری خود را از دست می‌دهد و تا حد کلام عادی و بیان غیرشعری تنزل می‌کند، نسوع تخلص‌ها و گریزهای این شاعران چندان محدود است که در همان آغاز دوره سوم دیگر لذت هنری به خواننده نمی‌دهد یعنی آن‌گونه که باید خواننده را غافلگیر نمی‌کند و چنانکه در بحث‌های پیشین یاد کردیم لذت هنری حاصل نوعی غافلگیر شدن و احساس شگفتی است و این حالت اگر حاصل نشود لذت هنری دست نمی‌دهد.

برای کسی که با شعر این دوره بطور عمومی سروکار داشته باشد، خیلی ساده است که در شعر شاعری طرز گریز و تخلص او را از همان آغاز قصیده پیش‌بینی کند و از همین نظر است که کوشش بعضی شاعران رادر

راه غافلگیر کردن مخاطب، به علت نوعی تازگی، از مقوله صنایع و بدایع شعری دانسته‌اند، نمونه دونوع تخلص را می‌توان بدینگونه نشان داد:

مه نیشان برون آورد بر صحرا یکی لشکر
که با فیروزه گون درع اندوبا بیجاده گون مغفر
... به بستان اندرون بلبل نماید مدح گل از بر
چو اندر مجلس صاحب کشیده بانگ خنیاگر
ابو منصور مملان کو به نوک خامه و خنجر
کند خار موافق گل، کند خیر مخالف شرا

و این شعرهای معزی:

ای زلف دلبر من ! پر بند و پر شکنی !
گاهی چو وعده او ، گاهی چو پشت منی
... نور فریشتگان در زیر دامن تست
از تیرگی تو چرا چون جان اهرمنی
از مشک سوده کشی برسیم ساده رقم
گویسی سر قلم بو بکر بن حسنی ...

که در شعر قطران خواننده از پیش راه خیال شاعر را بخوبی می‌تواند حدس بزند اما در شعر معزی نوعی غافلگیر شدن وجود دارد و از این باب لذتی هنری همراه این شعر او هست ولی در سراسر دیوان هژده هزار بیتی او همین مورد یا چند مورد محدود دیگر است که دارای این خصوصیت است و گرنه در بقیه قصاید او، مثل همان شعر قطران، می‌-

(۱) دیوان قطران تبریزی، ۱۷۰.

(۲) دیوان امیر معزی، ۷۲۸.

توان جهت فکر او را از پیش حدس زد و قبل از آنکه شاعر سخن خویش را ادامه دهد خواننده آشنا می‌تواند جهت گفتار او را تعیین کند و بدینگونه می‌بینیم که حوزه خلق و ابداع شاعران این دوره در محور عمودی خیال بسیار محدود است و علت آنرا هم پیش از این ما در موقعیت اجتماعی شاعر نشان دادیم.

با دقت در شعر گویندگان غیرمداح از قبیل ناصر خسرو و یا بررسی شعرهای غیرمدحی شاعران مداح، می‌توان این مسأله را تأیید کرد و نشان داد که چگونه در مواردی که غرض شاعر ستایشگری و مدح نیست، و زمینه فکری او محدودیت عمومی مدح‌سرایی را ندارد و بهتر توانسته در محور عمودی شعر، خیال خود را به‌جولان درآورد و تازه‌تر و بدیع‌تر سخن بگوید و این مسأله را در بررسی قصاید ناصر خسرو، به تفصیل نشان خواهیم داد.

اگر بخواهیم درباره اهمیت هر یک از این دو محور خیال سخن بگوییم باید بپذیریم که بیشترین سهم در ارزش یک اثر ادبی از آن محور عمودی و طرح کلی آن اثر است که در ساختمان شعر جنبه اولی و اصلی دارد و اگر تجربه شعری رؤیایی باشد که شاعر بدان دست یافته، محور افقی، یعنی جنبه ثانوی خیال او که تصویرهای شعری اوست، در حقیقت ابزارهایی هستند برای رسیدن به آن تجربه. اما این دو محور بیک حساب از یکدیگر جدا نیستند به قول مک‌لیش: ممکن نیست که ناقد وسایل رسیدن به معنی را، در شعر یا هر هنری از معنی جدا کند زیرا وسایل، همین نفس وسایل است که متضمن معنی است.^۱

از محور عمودی خیال، در شعر شاعران قصیده‌پرداز این عصر

1) Macleish: *Poetry and Experience*, P. 108.

که بگذریم، یادآوری همین مسأله در شعر داستان سرایان، یعنی شاعران مثنوی‌گوی، ضرور است زیرا محور عمودی خیال، در این گونه از شعر نیز دارای اهمیت است.

با اینکه داستانهای بلند و مثنویهایی که به‌طور کامل در دست باشد، و مجال تحقیق این بحث را داشته باشد، در سراسر این دوره کم است و اغلب مثنویها جز ابیاتی پراکنده - که از این سوی و آنسوی در تذکرها و جنگ‌هاگرد آمده - نیست، اما وجود چند اثر تقریباً کامل و مستقل انگیزه آن هست که در بررسی شعر این دوره، محور عمودی خیال را در آنها نیز مورد نظر قرار دهیم.

در مرحله اول، شاهنامه فردوسی و پس از آن گرشاسب‌نامه اسدی و گشتاسب‌نامه دقیقی و ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی آثاری است که می‌تواند از این باب مورد بررسی انتقادی قرار گیرد و ما در بحث از هر یک از این شاعران به نقد و بررسی کار هر کدام، در هر دو محور عمودی و افقی خیال، خواهیم پرداخت و اعتدال و قوامی را که شاهنامه فردوسی از نظر استواری و نیروی خیال در هر دو محور عمودی و افقی دارد، در میان این چند اثر نشان خواهیم داد.

در اینجا یادآوری یک نمونه از شاعر هنرمند و آفریننده‌ای همچون منوچهری می‌تواند، مثال کامل و دقیقی از این بحث ما باشد. منوچهری، از نظر خیال شاعرانه بر روی هم یکی از چند چهره ممتاز و مشخص شعر پارسی است و با اینکه شعر اندکی، نسبت به معاصرانش، از او باقی مانده، همان شعر کم، می‌تواند نماینده قدرت خیال شعری او باشد و دیوان نسبتاً کوچک او، از نظر صور خیال و تنوع آن، با چندین دیوان خوب و برجسته شعر فارسی برابر است، و در زمینه‌های خاصی بی‌نظیر است.

این شاعر استاد که در محور افقی خیال در حد اعلاى توانایی و قدرت
است در شاهکارهای معروفش از قبیل قصیده:

شبی گیسو فروهشته به دامن
پلا سین معجر و قیرینه گرزن^۱

و قصیده:

الا یا خیمگی خیمه فروهل
که پیشاهنک بیرون شدز منزل^۲

با تمام قدرت و ابداعی که در جهت افقی خیال از خود نشان داده و
این دو قصیده لبریز از تصویرهای بدیع و شاعرانه است، از نظر محور
عمودی شعر، هیچ گونه تازگی و ابداعی در آن دیده نمی‌شود، حتی اگر از
نظر ترکیب و هماهنگی اجزای خیال، مورد بررسی قرار گیرد، تصویرهای
شعری او را جز زنجیره قافیه‌ها و ساختمان عمومی قصیده، هیچ چیز دیگری
به یکدیگر پیوند نمی‌دهد و او مجبور شده است که در یک قصیده چندبیتی
از تمام لحظه‌های زمان: غروب و شب و نیم‌شب و طلوع بگذرد و از همه
جوانب طبیعت، از کوه و دشت و صحرا سخن بگوید و از همه جانوران
اهلی و وحشی تصویرهایی بسازد تا ساختمان قصیده را کامل کند. ممکن
است بعضی ذهن‌ها این تنوع را از زیبایی‌های کار او بدانند اما حقیقت
امر چیز دیگری است و اگر لذتی از این تصویرهای گوناگون برای ما حاصل
می‌شود، از نفس تصویرها بطور مستقل و جداست، نه از ترکیب مجموعه
اینها زیرا کافی است که همین وضع را در شعر شاعرانی که آفرینش خیال

(۱) دیوان منوچهری، ۵۷.

(۲) همان کتاب، ۴۹.

ایشان در محور افقی نیز ناتوان و ضعیف است مورد مطالعه قرار گیرد تا زشتی و سستی آن آشکار شود، و در کنار این قصاید منوچهری می توان از قصیده:

آن ختلی مرد شایگانی
معروف شده به پاسبانی^۱

ناصر خسرو یاد کرد که با وصف خروس آغاز می شود و قصیده از نظر محور عمودی خیال در جهتی هماهنگ و بدیع حرکت می کند تا پایان شعر که البته از نظر محور افقی خیال، به زیبایی و تازگی قصاید منوچهری نیست اما از نظر محور عمودی شعر و طرح کلی حرکت ذهن و نیروی خیال شاعر بسیار قوی و به هنجار است و در آن حس و عاطفه و خیال در کنار یکدیگر به کمک اندیشه و تفکر شاعر می آیند و این وضع در مجموع آثار ناصر خسرو، تقریباً حاکم است، همچنانکه آن خصوصیت پراکندگی تصویرهای افقی و ضعف محور عمودی خیال در شعر همه شاعران قصیده پرداز این عصر، و از جمله منوچهری، بروشنی محسوس است. ناگفته نگذاریم که تصویر، بر روی هم در شعر گویندگانی از قبیل منوچهری ارزش اصلی دارد و جنبه القایی ندارد، یعنی شاعر تصویر را فقط بعنوان اینکه تصویری در شعر آورده باشد می آورد نه اینکه تصویر را وسیله انتقال اندیشه یا عاطفه ای کرده باشد و از این باب بی شباهتی به شاعران ایماژیست - که می گویند تصویر باید ارزش مستقل داشته باشد و بدقت ترسیم کند بی آنکه رمز یا نکته ای و رای آن نهفته باشد - نیست در صورتی که در دوره های بعد، و هم درین دوره در شعر بعضی گویندگان، تصویر وسیله

(۱) رجوع شود به دیوان ناصر خسرو، ۴۶۵.

است و آنسوی سکه تصویر نقشی از امری عاطفی وجود دارد و این نکته را در فصلهای آینده بازهم مورد بررسی قرار خواهیم داد.

شاید در این باب، تأثیر شعر جاهلی را در آثار این گونه شاعران و بویژه منوچهری، یکی از عوامل اصلی بتوان بشمار آورد چنانکه گیب در باره شعر جاهلی می گوید: هر کس در شعر امرءالقیس دقت کند، به این نکته پی می برد که او تصویر را غایت و هدف خویش می داند...^۱ و شوقی ضیف با توجه به همین نکته است که می گوید: «حقیقت امر این است که قصیده عربی، وحدت کلی را تا همین روزگار ما، بدرستی نمی شناخت و شاید علت آن این بود که شاعران ما در قرون وسطی، شعر دوره جاهلی را، سرمشق خود قرار می دادند و در شعر جاهلی این وحدت به هیچگونه وجود ندارد و قصیده جاهلی شباعت تمام به فضای صحرا، دارد که در آن همه چیز می گنجد.»^۲

هماغمگی این دو محور، از نظر خلق و ابداع و نیز ترکیب و همخوانی، چیزی است که در شعر این دوره و حتی دوره های بعد جز بندرت نمی توان یافت. بعضی از این آثار از نظر محور افقی غنی و نیرومند است. مانند قصاید منوچهری یا گرشاسپنامه اسدی، اما از نظر محور عمودی ضعیف است و بعضی از هر دو نظر ضعیف است از قبیل گشتاسپنامه دقیقی که خیال شاعر در هر دو محور بسیار ضعیف است نه تصویر و خیال شاعرانه بدیعی در میان ابیات آن می توان یافت و نه قدرتی در جهت طولی و محور عمودی شعر که اجزای آن از نظر تداعی معانی و تخیل شاعر، استواری و هنجاری خوش و دلپذیر بخود گرفته باشد. بعضی از نظر هر دو محور در حد اعتدال و

(۱) میراث اسلام، جلد ۱، ۲۵۴.

(۲) شوقی ضیف، فی النقد الادبی، ۱۵۵.

کمال‌اند مانند بسیاری از قسمت‌های شاهنامه و بسیاری از قصاید ناصر-
خسرو که هر دو محور خیال در آنها از نوعی هماهنگی برخوردار است.

محدودیت محور افقی خیال شاعران فارسی زبان، تا حدی نیز
حاصل قالب شعری ایشان است که مجال گسترده‌ای برای تخیل ایشان باز
نگذاشته و در مباحث دیگر این موضوع را روشن کرده‌ایم، اما يك نکته
قابل یادآوری است که همین محدودیت محور عمودی که سبب شده است
شاعران برای جبران آن به گسترش محور افقی شعر خود متمایل شوند
سبب شده است که شعر فارسی از نظر فرم به نوعی ایجاز برسد که در ادب
هیچ قومی مشابه آن رانمی‌توان یافت، و چون مجال تخیل وسیع در طول
شعر نبوده، همواره کوشیده‌اند عمیق‌ترین و وسیع‌ترین تصویرها را در
يك بیت و گاه در يك مصراع و حتی نیم مصراع جایگزین کنند چرا که
طول شعر مجالی برای گسترش خیال نمی‌داده است.

شبلی نعمانی در این باره می‌گوید: یکی از ممیزات شعرایران این
است که يك موضوع مهم عالی را... در يك بیت یا در مصراع‌ی ادا کرده‌اند
که از قوه شعرای عرب خارج است^۱ و در دنبال این سخن خویش می‌گوید:
در کلام منظوم اروپا يك معنای مهم و مطلب عالی را نمی‌شود در نصف
بیت ادا نمود و بهمین جهت است که در زبان انگلیسی و غیر انگلیسی
شعرهای متفرق و فرد کم است و نمی‌شود در این السنه معنایی را بدون
اشعار مسلسل بیان کرد^۲ و بی‌گمان نکته‌ای که شبلی بدان توجه کرده
حاصل همان محدودیتی است که در محور عمودی شعر فارسی وجود داشته
و از دیرباز شاعران ما را به کوتاه کردن تصویرها و معانی شعری در محور

(۱) شبلی نعمانی، شعرالمعجم، ج ۲/۱۵۸.

(۲) همان کتاب، همان صفحه.

افقی واداشته است و در نتیجه تمام ابیات در شعر فارسی از نوعی استقلال برخوردارند و اگر موقوف شوند نوعی نقص و عیب بشمار می‌رود.

مسأله استقلال ابیات در قصیده که از یک جهت حسن شعر فارسی و عربی است از جهت دیگر عیب است، بدینگونه که «بیت» همیشه زیبا و مؤثر است و عمیق اما «شعر» از این زیبایی و عمق و کمال بهره ندارد. بسیاری از ناقدان معاصر کوشیده‌اند مسأله استقلال ابیات را در شعر عربی به محیط صحرا، و نیز امی بودن عرب جاهلی - که می‌کوشیده‌است هر چیز را بطور خلاصه بیاورد تا در خاطرش بماند و چیزهای مختلف را در رشته وزن و قافیه می‌کشیده تا از یادش نبرد - مرتبط بدانند و استدلالهای ایشان تا حد بسیاری قابل پذیرش است.^۱

آنچه مسلم است این است که در نتیجه نفوذ این سنت کار استقلال ابیات بجایی کشیده که پیوستن معنوی دو بیت را ناقدان عرب اغلب عیب کرده‌اند^۲ مگر دسته کمی^۳.

قابل یادآوری است که با توجه به اصطلاح خاص خیال در برابر ایماژ Image به کار بردن خیال در محور عمودی شعر شاید چندان مناسب نباشد و می‌توان بجای آن تخیل را بکار برد که برابر است با کلمه Imagination فرنگی. با اینهمه برای نشان دادن ارتباط خلق و آفرینش هنری در ساختمان عمومی و اجزای جداگانه شعر شاید این توسع در اصطلاح درین مورد خاص چندان زیان آور نباشد.

در دنباله بحث از محور عمودی خیال، باید به عقاید قدما در باب

۱) عزالدین اسماعیل، الاسس الجمالیة فی النقد العربی، ۳۴۱.

۲) ابوهلال عسکری، الصنائع الثمین، ۳۶ و نقد الشعر قدما، ۱۳۰.

۳) ابن اثیر، المثل السائر ۳۴۲ و المعجم، ۲۹۴.

عمود شعر، که اصطلاحی بسیار قدیمی است پرداخت و عقاید پیشینیان را درین باب توضیح داد. از سخنی که مرزوقی درباب عمود شعر آورده چنین دانسته می‌شود که: «راه و رسم ایشان (یعنی اعراب) این است که بکوشند در رعایت شرف معنی و صحت آن و جزالت لفظ و استواری آن و اصابت در وصف... و نزدیکی در تشبیه و هماهنگی اجزاء نظم و انتخاب وزن مناسب و هماهنگی مستعارله و مشاکلت لفظ و معنی و همخوانی و تناسب شدید آن‌ها با قافیه بحدی که هیچ‌دوری و تنافری میان آنها نباشد، اینهاست هفت باب عمود شعر و هر کدام از اینها را معیاری است» و در کنار این قاعده کلی - که فن شاعری عرب را نشان می‌دهد - توجه به اصول عقاید متقدمین درباب محور عمودی خیال، یعنی حوزه عام تأملات شاعرانه، قابل بررسی است.

ابن قتیبه در الشعر و الشعراء می‌گوید: «از بعضی از اهل ادب شنیدم که می‌گفت مقصد قصیده این است که به یاد کرد یار و دیار و آثار و دمن و زاری و شکوه آغاز شود و ربع معشوق مورد خطاب واقع شود و شاعر یاران را به ایستادن در آنجا فرا خواند تا صاحبان آن سرمتمزل را که از آنجا کوچ کرده‌اند به یاد آورند که از آن آبشخور به آبشخوری دیگر کوچ کرده‌اند... تا آنگاه که شاعر به نسیب برسد و از شدت فراق و بسیاری اندوه و شوق و شور خویش شکایت سر کند تا متوجه او شوند و چون اطمینان حاصل کرد که سخنش را می‌شنوند باز گشت کند و از اندوه و بیدار خوابی و گردشهای شبانه و سوز هجر و درماندگی راحله سخن بگوید... و بعد از آن به مدیح بپردازد و ممدوح را بر اقران و اشیاء او برتری نهد، و شاعر نیک سخن و خوش اسلوب آنست که این شیوه را

رعایت کند و در میان اینها اعتدال را رعایت کند و یکی را بردیگری افزونی نبخشد و دریک قسمت خاص سخنش را دراز دامن نکند تا مایه ملال شنوندگان باشد.^۱

چنانکه می‌بینیم این طرز تفکر قالبی، که بیش و کم در شعر فارسی دوره مورد مطالعه ما (از قبیل اشعار معزی و منوچهری و لامعی) تأثیر داشته، چیزی است که با توجه به ساختمان کلی قصاید عصر جاهلی گفته شده است و خنده‌دارتر از این دستور شاعری که ابن قتیبه نقل می‌کند، سخن اوست در دنباله این بحث آنجا که می‌گوید: «برشاعران متأخر روا نیست که از اسلوب متقدمان خارج شوند و در برابر منزلی آبادان بایستند یا بر ساختمانهای برافراشته شده گریه و زاری سرکنند چرا که پیشینیان بر منازل ویران و رسوم فرسوده ایستاده‌اند و زاری کرده‌اند و نیز روا نیست که راحله او (یعنی شاعر) استری یا درازگوشی باشد که آنرا وصف کند چرا که پیشینیان بر شتر می‌نشسته‌اند... و روا نیست که در راه رسیدن به بارگاه ممدوح از دشت‌ها و رستگاههای نرگس و آس و سرخ گل بگذرد زیرا که پیشینیان بیابانهای پر خار و سنگناک را در هم نوردیده‌اند»^۲.

توجه به قصاید منوچهری، نشانه تأثیر این دستور شاعری ابن قتیبه را، بخوبی نشان می‌دهد و می‌بینیم که او، در سفر خویش بسوی ممدوح، چگونه از بادیه درشتناکی که خرد در انتهای آن گم می‌شود^۳ و فراخنای بی‌فریادی که از تپش گشته غدیرش همچو چشم اعمشان و از عطش گشته

۱) ابن قتیبه، الشعر والشعراء، ۱۴ و ۱۵.

۲) همان کتاب، ۱۸.

۳) دیوان منوچهری، ۷۲.

مسئله‌اش چون گلوی اهرمن و روی بادیداش از سوسمارها و نقش ماران
شکن بگونه خانه جوشن گران درآمده است^۱ سخن می‌گوید و پیدا است
که در چنین منحنی تخیلی که افق ذهن يك عرب صحرايي آن را بوجود
آورده، نمی‌توان توسن عاطفه وخیال را بیش از آنچه متقدمان عرب
کرده‌اند، به‌جولان درآورد و ناگزیر ذهن شاعر باید بکوشد تا درجهت
افقی خیال تصویرهایی تازه ابداع کند زیرا دست او در زمینه محور
عمودی تخیل بسته است و ناگزیر است که مثل همان شاعر عصر جاهلی
بگوید: هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ؟^۲

همان سخن ابن‌قتیبه را، ابن‌طباطبا بگونه دیگری یاد کرده و
می‌گوید: «و شاعر همچون دبیران در بلاغت خویش، باید راه‌های ایشان
را برود، چرا که شعر نیز، بمانند نامه دارای فصولی است و شاعر باید
سخن خویش را بالطف خاصی به این فصل‌ها برساند از غزل به مدح گریز
بزند و از مدیح به شکوه و شکایت و از شکایت به طلب‌سماحت، و از وصف
دیار و آثار بازمانده به وصف بیابانها و شتران، و از وصف رعد و برق به
وصف باغ‌ها و...»^۳

در دوره مورد مطالعه ما از آنجا که قصیده، وسیع‌ترین انواع
شعر است و همه دیوانها بیش از هر يك از انواع شعر پر است از قصاید،
مسأله عدم هماهنگی دو محور عمودی و افقی خیال، بیش از هر دوره دیگری
محسوس است و در دوره‌های بعد، از این عدم هماهنگی اندك اندك كاسته

(۱) همان، ۶۷.

(۲) آغاز معلقة عترة بن شداد شاعر جاهلی است. رجوع شود به معلقات سبع.
چاپ سنگی تهران ۱۳۳۵ ه. ق. بدون صفحه‌شمار.

(۳) ابن طباطبا، عیاد الشعر، ۶.