

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)

دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه

سال پنجم، شماره ۱۸، تابستان ۱۳۹۴ هـ. ش / ۱۴۳۶ هـ. ق / ۲۰۱۵ م، صص ۱۶۵ - ۱۸۵

نقد و بررسی تطبیقی تراحم تصاویر در شعر منوچهری دامغانی و ابن خفاجه اندلسی^۱

نوذر عباسی^۲

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران

علی باقر طاهری نیا^۳

استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، ایران

فاطمه صادقی زاده^۴

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، ایران

چکیده

«تراحم تصاویر»: پدیده‌ای ادبی و نتیجه کوشش شاعران برای انباشته کردن و در کنار هم چیدن هر چه بیشتر تصویرها و صور خیال در کمترین ابیات است. این پدیده در شعر شاعران اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم نمود بیشتری یافته و به عنوان یکی از عوامل مهم تقلید و عدم نوآوری در شعر شاعران این دوره معرفی شده است. از میان شاعران این دوره، می‌توان اشعار منوچهری در ادب فارسی و ابن خفاجه اندلسی در ادبیات عرب را مورد تطبیق و بررسی قرار داد. پژوهش حاضر در پی آن است تا با نگرشی تحلیلی و تطبیقی و با تکیه بر مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، شعر دو شاعر مذکور را بررسی کرده و مظاهر و عوامل تراحم تصاویر موجود در شعر ایشان را استخراج نماید. نتایج پژوهش، نشان می‌دهد که مقوله تراحم تصاویر در هر دو وجه آن؛ یعنی «تراحم تصویر با تصویر» و «تصویر با موضوع» ناشی از عواملی چون ضعف محور عمودی، صبغه اشرافیت، تصویرگرا بودن شاعر، عدم آگاهی شاعر به موضوع وصف خود، عدم تناسب میان تصویر با زمینه‌های موضوعی و عاطفی است.

واژگان کلیدی: تراحم تصاویر، تصویرگرایی، محور عمودی شعر، ابن خفاجه، منوچهری دامغانی.

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۴/۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۲۵

۲. رایانامه نویسنده مسئول: nozar_65@yahoo.com

۳. رایانامه: btaheriniya@yahoo.com

۴. رایانامه: f.sadeqizadeh10@gmail.com

۱. پیشگفتار

ادبیات تطبیقی به عنوان یکی از شاخه‌های نقد ادبی در پی سنجش و بررسی تعامل میان آثار، گونه‌های ادبی، سبک‌ها، دوره‌ها و حتی شخصیت‌های ادبی ملل و زبان‌های مختلف است. این شاخه ادبی، دارای دو مکتب اصلی فرانسوی و امریکایی است. مکتب فرانسوی با بررسی جنبه‌های تأثیر و تأثر در ادبیات یک ملت با ملّت‌های دیگر بر مبنای مطالعات تاریخی و اختلاف زبان، پی به پیوند و تلاقی آن‌ها با یکدیگر می‌برد؛ این در حالی است که مکتب امریکایی در سطحی وسیع‌تر، تنها با ملاک قرار دادن تشابه و همانندی دو اثر ادبی و بدون در نظر گرفتن تأثیر و تأثر، ارتباطات تاریخی و اختلاف زبان، به بررسی و تطبیق می‌پردازد. در این مکتب ادبیّت یک اثر ادبی مرکز توجه است، منظور از ادبیّت، یعنی تمام آن ویژگی‌هایی که یک اثر را به اثر ادبی تبدیل می‌سازد، لذا در بررسی و تطبیق آثار ادبی باید به میزان ادبیّت آن توجه داشت، نه روابط تاریخی و رابطه تأثیر و تأثر (نک: سیدی، ۱۳۹۰: ۱۵). پیوند تاریخی، فرهنگی و دینی میان دو ملت ایران و عرب پیوسته زمینه ساز تطبیق و بررسی شخصیت‌ها و آثار ادبی ایشان بوده است. از جمله مباحث قابل بررسی در این مجال که کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته «تراحم تصاویر» است. تراحم تصاویر، مبحثی است دارای دو مفهوم تقریباً متفاوت؛ بدین معنی که فزونی و ناهمگونی تصاویر را «تا آن‌جا که حجم ایماژها از ظرفیت شعر فراتر رود و در رسانایی معنای شعر اشکالاتی پدید آورد» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۶۲۳) تراحم تصاویر می‌خوانند. تراحم تصاویر از جمله عوامل تأثیر گذار در جمود نسبی شعر و تقلیدگرایی شاعران اواخر قرن چهارم و پنجم به شمار می‌رود. منوچهری دامغانی در ادب فارسی و ابن خفاجه اندلسی در ادب عربی از جمله سرآمدان شعر وصف بوده و شعر ایشان، حاوی گونه‌های مختلف تراحم تصاویر می‌باشد؛ زیرا وصف مناسب‌ترین غرض شعری برای تجلّی هنر تصویرگری شاعر است. با توجه به تعامل و پیوند فرهنگی، تاریخی، ادبی، دینی و... میان دو ملت ایران و عرب پژوهش‌های انجام شده در حوزه ادبیات این دو تمدن نمی‌تواند با مکتب فرانسوی غریبه باشد؛ اما از آن‌جا که هیچ‌گونه تأثیر و تأثر یا ارتباطی میان دو شاعر مذکور یافت نشده است؛ لذا مکتب امریکایی را مبنای تطبیق و بررسی خود قرار داده و فارغ از هرگونه تأثیر یا ارتباطی، تنها به بررسی وجوه اشتراک این دو خواهیم پرداخت.

۱-۱. پیشینه تحقیق

تلاش‌های که در این حوزه انجام گرفته است؛ اغلب پیرامون بررسی تصاویر موجود در شعر منوچهری و ابن خفاجه و نیز تطبیق شیوه تصویرگری ایشان با هم یا با دیگر شاعران فارس و عرب انجام گرفته‌اند. از جمله این موارد: «بررسی تصویر طبیعت در شعر منوچهری دامغانی و ابن خفاجه اندلسی از علی باقر طاهری‌نیا» (۱۳۸۵) که موضوع اصلی آن بررسی مقایسه‌ای و تحلیل و مقارنه توصیف‌هایی است که این دو شاعر از جلوه‌های مختلف طبیعت در دیوان اشعار خود به نمایش گذاشته‌اند. «مقایسه تطبیقی وصف طبیعت در دیوان صنوبری و منوچهری دامغانی از هدی مهربان» (۱۳۸۷) که در آن ضمن بررسی و مقایسه جلوه‌های توصیف طبیعت در شعر هر دو شاعر، تأثیر ادبیات عربی به طور عام و صنوبری به طور خاص در دیوان منوچهری بررسی شده است.

۱-۲. روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی-تحلیلی، و با استشهاد به دیوان هر دو شاعر و نیز استناد به منابع کتابخانه‌ای خواهد بود. ابتدا مختصری از زندگی ایشان، سپس توضیح و معرفی «تراحم تصاویر» و در ادامه دلایل و نمونه‌های آن ارائه خواهد شد. پرسش این نوشتار چنین خواهد بود که چه عواملی، موجب ظهور پدیده تراحم در شعر این دو شاعر وصف‌گرا بوده است؟ و نیز ارزیابی میزان تقارن و تفاوت گونه‌های تراحم تصاویر در شعر ایشان پرسش دیگر پژوهش خواهد بود. فرضیه پژوهش نیز بر این نکته استوار است که عوامل مختلفی همچون: تصویرگرایی شاعران، زندگی در طبیعت زیبا و سرسبز و نیز تأثیر پذیری از زندگی درباری از جمله مهمترین عوامل تراحم تصاویر در شعر ایشان است. از سوی دیگر، تقارب زمانی دو شاعر و نیز تعامل دیرینه ادبیات فارسی و عربی، مشابهت و گاه اشتراک میان جنبه‌های مختلف شکل و مضمون شعری ایشان را ناگزیر کرده است.

۱-۳. مختصری از زندگی منوچهری

ابونجم احمد ابن قوص بن احمد منوچهری دامغانی از بزرگان خوش قریحه و شیرین زبان فارسی و از جمله شعرای طراز اول ایران در نیمه اول قرن پنجم هجری است. ولادت او را اواخر قرن چهارم یا سال‌های نخستین قرن پنجم دانسته‌اند.

سرگذشت منوچهری را از نظر موقعیت و مکان زندگی وی می‌توان به سه مرحله تقسیم نمود؛ مرحله نخست، مطابق شواهد تاریخی در دامغان سپری شده است و توصیفات مربوط به بیابان و دشت و خورشید را می‌توان مربوط به تجربه‌های این مرحله از زندگی وی دانست. «نسبت وی به دامغان محل

تردید نیست... و تأثیر این محیط، عشق به طبیعت را به او القاء کرد. عشق به طبیعت انگیزه‌ای برای دقت در بیان است. تصویرهایی که او در این مرحله‌ی آشنایی با طبیعت آفریده است تنها محصول یک دقت حسی متمادی، مستمر در زوایای طبیعت است. دقت‌های مکرر و تداعی‌های مکرر، مایه‌های اصلی زنجیره‌ی تصویرهایی را تشکیل می‌دهد که میراث این دوره از زندگی اوست... مرحله‌ی دوم جوانی او در شمال ایران و در کنار دریای خزر سپری شد. دوران سوم زندگی منوچهری با ورودش به دربار غزنویان آغاز می‌گردد. این مرحله نیز تأثیر بسیار مهمی در حیات هنری و شعری او داشت؛ زیرا آشنایی با شاعران خراسان و دربار غزنه و آگاهی از دیدگاه‌های انتقادی آن‌ها برای شاعر جوان مغتتم بود» (نک: امامی، ۱۳۷۶: ۲۳-۲۱). (وفات وی را سال ۴۳۲ هـ ق نوشته‌اند) (صفا، ۱۳۷۸، ج ۳: ۵۸۹).

۱-۴. مختصری از زندگی ابن خفاجه

«ابواسحاق ابراهیم بن ابی الفتح بن عبد الله بن خفاجه هواری اندلسی در جزیره‌ی «شقر» از توابع بلنسیه واقع در شرق اندلس در سال ۴۵۰ هـ بدنیآ آمده و در سال ۵۳۳ هـ درگذشت» (ابن خلکان، دت: ۱۴؛ زرکلی، ۱۹۷۹، ج ۱: ۵۷). «ابن خفاجه شاعری مخضرم است؛ زیرا دوره‌ی ملوک الطوائف و مرابطین را درک کرده و در ادب این دوره جایگاهی بس رفیع احراز نموده است» (الخفاجی، ۱۹۹۲: ۵۰۱). «اسلوب او متأثر از اسلوب شاعران بزرگ مشرق زمین از جمله ابن رومی، متنبی، شریف رضی و مهیار دیلمی است» (ضیف، ۱۹۵۶: ۴۴۴).

در موضوعات گوناگون مدح، رثا، عتاب و... شعر سرود، اما از میان ابواب شعر، وصف از مهم‌ترین ویژگی‌های نبوغ شاعری و خمیر مایه‌ی تمام اغراض شعری‌اش به شمار می‌رود. «نیروی خیال و دقت نظر او سبب شده به توصیف اغلب پدیده‌ها و مناظر طبیعی پردازد، به طوری که اغلب اشعار وی در وصف طبیعت است و وی را «پرچم دار شعر وصف» و بزرگ‌ترین شاعر طبیعت در اندلس و حتی در دیگر سرزمین‌های اسلامی دانسته‌اند» (الرکابی، ۱۹۸۹: ۷۳).

انبوه قصایدی که به وصف پدیده‌ها و مظاهر طبیعت می‌پرداخت، سبب ظهور فنون جدیدی در حوزه وصف طبیعت در شعر اندلسی شد. نوریات (اشعاری در وصف گل)، روضیات (اشعاری در وصف باغ‌ها و مناظر دل‌انگیز) و ربیعیات (اشعاری در وصف بهار) از جمله‌ی مواردی است که در شعر اندلس و مشرق زمین به گونه‌ی ادبی نوین و ممتازی بدل شده و از سوی شاعران اندلس مورد توجه قرار گرفته و رواج پیدا کرد. اگر طبیعت زیبای اندلس و انبوهی چشم‌اندازهای طبیعی و خرم آن را عامل پیدایش این نوع قالب‌های شعری بدانیم، همین عوامل سبب شده تا ابن خفاجه هر کدام از این پدیده‌ها

را به طور مستقل توصیف نموده و در اشعار خود تابلوهایی از مناظر طبیعت ترسیم کند و این گونه یکی از مهمترین ویژگی‌های شعر ابن خفاجه استقلال فنون وصف طبیعت نام بگیرد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۱-۲. تراحم تصویری

تراحم در لغت؛ به معنای «انبوهی کردن، انبوهی نمودن قوم بر چیزی و گرد آوردن» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۵: ۶۷۰۰) و «گرد آمدن مردم در یک جا، به یک دیگر زحمت دادن» (معین، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱۰۷۶) است. اما در اصطلاح ادبی؛ به معنای آوردن تصویرهای انتزاعی متعددی است که برقراری ارتباط را برای مخاطب دشوار ساخته و کانون تصویرها را برای مخاطب در هاله ای از ابهام فرو می‌برد. با فراموشی و مبهم بودن کانون تصاویر، نخستین چیزی که آسیب می‌بیند ساختار شعر است. مسأله تراحم تصویر را کمتر کسی از قدما مورد نظر قرار داده است. زرقاتی تراحم تصویر را این گونه تعریف می‌کند: «تراحم تصویری یعنی این که حجم ایماژهای شعر از ظرفیت شعر فراتر رود تا آن جا که در رسانایی معنایی شعر اشکالاتی پدید آورد. شعر موفق، معمولاً - نه همیشه و نه مطابق با همه نظریه‌ها - دو بال دارد؛ رسانایی + تکنیک‌های هنری. هر کدام از این دو بال که کاستی داشته باشد، مانع پرواز شعر می‌شوند» (۱۳۸۳: ۶۲۳). این خصوصیت در شعر عرب در اواخر قرن چهارم و پنجم با ظهور خود سبب جمود و انحطاط نسبی شعر در اثر تمایل شاعران به تقلید و عدم وجود حس نوگرایی در ایشان گردیده است. در شعر فارسی نیز «بی توجهی شاعران اواخر قرن پنجم و آغاز قرن ششم کار را به جایی می‌کشاند که این تراحم تصویرها نوعی تضاد در وصف‌های شعری این دوره به وجود می‌آورد. مثلاً در همان لحظه که شاعر از تاریکی دلگیر و سیاه شب سخن می‌گوید، بی آن که خود بداند یا بدون هیچ گونه التفات و تذکری از شفق سرخ در افق که نشانه غروب یا سپیده دم است و طبعاً با سیاهی وصف شده در تصویر قبلی متضاد - سخن می‌گوید» (کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۹۵). یا گاه در یک بیت، شاعر از دو زمان دور از هم سخن می‌گوید، بی آن که خود از عدم تناسب آن‌ها آگاه باشد. در هر حال این خود نشان دهنده وجود تراحم در شعر شاعران این دوره است.

در قرون اولیه شعر فارسی، شاعران به دلیل بهره‌گیری از طبیعت و بکر بودن معانی‌شان، تجربه شعری خود را در قلمرو طبیعت و زندگی به کار می‌گرفتند و چون نظام طبیعت هماهنگ است؛ این تصاویر ناخودآگاه هماهنگ بر قلمشان تراوش می‌شد؛ اما شاعران دوره‌های بعد به پیروی از این

شاعران، تجربه شعری خود را با افراط بیشتر از حوزه کلمات و زنجیره شاعران قبلی می‌گیرند و حاصل این کار به بی‌نظمی و پریشانی تصاویر می‌انجامد.

ناهماهنگی، گاه میان چند تصویر متفاوت و گاه میان تصویر با موضوع است. «در شعر شاعران نیمه اول قرن پنجم و بخصوص تا آخر قرن چهارم هماهنگی میان تصاویر وجود دارد؛ اما در اواخر قرن پنجم در شعر شاعرانی مانند معزی، هر نوع تصویری به گونه لغت آن هم لغتی گنگ که در دست مردی یاوه گوی قرار داشته باشد، در می‌آید؛ یعنی شاعرانی مانند معزی از نقش تصویر ابداعی و تصویر رایج - به اصطلاح ناقدان معاصر نیمه مرده - آگاهی ندارد» (همان: ۱۸۹)

شاعران اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم تمام تشبیهات و تصاویر را برای اولین بار استفاده کرده‌اند و حاصل ذهن خلاق خودشان است؛ اما شاعران پس از ایشان تمام هم‌تشان بر این است که میان تصاویرها و عناصر شعر قدما ارتباط منطقی یا نوعی نظم عقلانی گاه همراه با استدلال برقرار کنند. در نتیجه، آنان تمام کوشش خود را صرف تنظیم و دسته‌بندی صور خیال پیشینیان خود می‌کنند که این تنظیم و دسته‌بندی، سبب تراحم تصاویر می‌شود. این گونه است که در دیوان آن‌ها به ندرت به یک تصویر مادر، یعنی تصویری که برای اولین بار شاعر میان عناصر آن ارتباط ذهنی برقرار کرده باشد، برمی‌خوریم.

کروچه در این باره 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 است؛ بلکه گویی طبقه طبقه روی هم قرار گرفته‌اند یا به هم در آمیخته یا با روش ناهنجار متظاهر شده‌اند. سازنده این آثار به صرف اراده شخصی خود یک وحدت ظاهری به آنها می‌دهند؛ ولی برای این منظور از یک طرح یا یک معنی مجرد یا از هیجان احساسات غیر هنری استفاده می‌کنند. این‌ها یک رشته تصوّراتی هستند که یک یک آن‌ها در وهله اول ذی قیمت به نظر می‌رسند؛ اما بعد، می‌فهمیم که اشتباه کرده‌ایم و در برابر آن‌ها حالت دفاعی به خود می‌گیریم؛ زیرا نمی‌بینیم که آن‌ها زائیده یک حالت روحی یا اثر یک «طرح» یا نتیجه یک محرّکی باشند، بلکه تصوّراتی هستند که یکی بعد از دیگری و همه با هم ظاهر می‌شوند بی‌آنکه آن‌ها آهنگ درست - یعنی آن ندایی که از دل بر می‌خیزد - از آن‌ها شنیده شود» (۱۳۸۱: ۸۷)

۲-۲. انواع تراحم تصویری

پس از واکاوی در کتاب‌های بلاغت و بررسی شعر شاعران مورد نظر، برای درک کامل و همه جانبه موضوع مورد بحث، مفهوم تراحم تصاویر را به دو دسته تقسیم نموده و هر قسمت به همراه عوامل ایجاد کننده و شواهد شعری آن در ادامه خواهد آمد:

۲-۱-۱. تراحم تصویر با تصویر

هرگاه شاعر، آن قدر تصویر در قالب تشبیه و استعاره به پیکره متن تزریق کند که به ابهام و گنگی متن بیانجامد در این حالت میان تصاویر موجود در متن تراحم بوجود می‌آید. این امر به چند دلیل در اشعار شاعران مورد نظر پدید آمده است:

۲-۱-۱-۱. ضعف محور عمودی قصیده

ساختار قالب قصیده به گونه‌ای است که سبب محدودیت محور عمودی خیال شاعران پارسی زبان گشته است به نحوی که مجال گسترده‌ای برای تخیل ایشان باز نگذاشته و همین محدودیت محور عمودی سبب شده است که شاعران برای جبران آن به گسترش محور افقی شعر متمایل شوند. این امر در ادبیات عرب نیز بر همین منوال است؛ یعنی این که شاعر برای تکمیل قصیده از توصیف اطلاق و دمن تا توصیف مرکب و وصف معشوق و... می‌گذرد تا به غرض اصلی قصیده برسد. «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 هیچ گونه وحدت روحی در آن آثار مشاهده نمی‌شود» (کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۷۰)

محدودیت ساختار قصیده، ایجاب می‌کند که شاعران زمینه فکری و چارچوب مشخصی برای سرایش شعر داشته باشند. برای مثال: بیشتر شاعران، شعر خود را با وصف طبیعت و زیبایی معشوق آغاز می‌کنند، سپس به مدح، رثا یا هر غرض اصلی دیگری که انگیزه و هدف برای سرایش قصیده است، می‌پردازند. شاعران برای این که سخنان از ابتدال دور بماند، محدودیت و تنگنای زمینه فکری و طرح را - که باعث شده محور عمودی شعر تکراری جلوه کند - با تنوع و ابداعی که در زمینه محور افقی خیال به وجود آورده‌اند، جبران می‌کنند. در نتیجه، بیشتر قصاید شاعران مورد نظر دچار این پریشانی در توصیف شده‌اند. منوچهری با تمام قدرت و ابداعی که در جهت افقی خیال از خود نشان می‌دهد؛ از نظر محور عمودی شعر، هیچ گونه تازگی و ابداعی در شعرش دیده نمی‌شود، حتی اگر از نظر ترکیب و هماهنگی و اجزای خیال مورد بررسی قرار گیرد، تصویرهای شعری او را جز زنجیره قافیه‌ها و ساختار

عمومی قصیده، هیچ چیز دیگری به یکدیگر پیوند نمی‌دهد و او مجبور است که در یک قصیده چند بیتی از تمام لحظه‌های زمان غروب و شب، نیمه شب 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. از آنجا که شعر منوچهری، وصف برای وصف است، محور عمودی برای او مطرح نبوده است. «محور افقی در شعر منوچهری، فشرده و متوالی است. علت این امر شاید تمرکز ابداع‌گری‌های شاعر بر خلق تصویرهای تازه باشد، اما از نظر دور نداریم که تراکم تصویرهای افقی به جهت کثرت منابع الهام نیز می‌تواند باشد» (براهنی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۶۷). سراسر دیوان منوچهری، پر از قصایدی است که در محور عمودی ضعف دارند. برای مثال قصیده‌ای با مطلع:

وقت بهار است و وقت ورد و مورد گیتی آراسته چون خلد مخلد

(منوچهری، ۱۳۴۷: ۱۶)

اگرچه این قصیده را در وصف بهار و مدح فضل بن محمد حسینی معرفی کرده‌اند، اما شکی نیست که غرض اصلی شاعر، مدح بوده و مقدمه توصیفی وی تنها پیش زمینه‌ای برای فضاسازی بوده و آن را به عادت هم‌تایان تازی خود آورده است. این بخش توصیفی یا تغزلی شامل پانزده بیت است که تقریباً هر بیت را به وصف یکی از عناصر طبیعت اختصاص داده است، از نرگس و لاله و سوسن و بنفشه گرفته تا بلبل و مرغ و کبک، داد سخن می‌دهد.

یا قصیده:

بزن ای ترک آهو چشم، آهو از سر تیری که باغ و راغ و کوه و دشت پر ماهست و پر شعری

(همان: ۱۳۰)

محور عمودی در این قصیده، بیش از دو یا سه بیت ادامه نمی‌یابد، و این نیز صرفاً به خاطر صنعت جمع و تقسیم تحقق پیدا کرده است. در بیت بعد، باغ را به مانند خیمه خاقان، راغ را خرگه خاتون، کوه را حجره قیصر و دشت را قبه کسری دانسته است. و به همین منوال کل قصیده را به توصیف طبیعت به صورت صنعت جمع و تقسیم سروده است. در بیت اول، چند مشبه را پشت سر هم می‌آورد و در بیت بعد مشبه‌ها را به ترتیب ذکر می‌کند:

گل زرد و گل خیری و بید و باد شبگیری ز فردوس آمدند امروز سبحان الذی اسری
یکی چون دو رخ وامق، دوم چون دو لب عدرا سیم چون گیسوی مریم، چهارم چون دم عیسی

(همان: ۱۳۰)

و بدین گونه منوچهری بی آن که اندیشه خاصی را در آن‌ها دنبال کند تمام تلاش خود را صرف یافتن تشبیهات و رنگین نمودن سفره توصیفات خود نموده است.

فزونی تصاویر و آرایه‌های بلاغی در شعر دوره اندلس و نیز ظهور قالب‌های شعری جدید هم‌چون نوریات و روضیات موضوعی است که مورد بحث و بررسی بسیاری از پژوهشگران و ادباء قرار گرفته است. از این رو؛ برخی آن را نتیجه سطحی نگری و تقلید شاعران اندلسی و برخی آن را نوعی ابراز خلاقیت و ثمره رویکرد جدید ایشان به ظرفیت‌های زبانی، گسترش واژگان شعری و متمرکز کردن تخیل برای جستجوی شیوه‌های جدید برای توصیف پدیده‌های طبیعی دانستند. امیلیو گارسیا گومز^۱ می‌گوید: «شعر [اندلس] به جز استثنائاتی انگشت شمار، از نظر اندیشه بسیار فقیر است... آنان [شاعران-مانند همتایان شرقی‌شان - زندانی قالب‌های انعطاف‌ناپذیر بودند و نمی‌توانستند هیچ تغییری جز [در زمینه] معنا در شعر پدید آورند. آنان می‌کوشیدند با بهره‌جستن از آرایه‌های بلاغی در معنا نوآوری کنند. شاعران در این میان چنان راه مبالغه پیمودند که در نهایت اشعار عربی بسیار پر آرایه‌ای را آفریدند...» (مونس، ۱۹۵۶م: ۲۵). ردّ یا تأیید هر یک از نظریه‌های فوق، موضوعی خارج از چارچوب پژوهش و فراتر از حوصله‌ی این اوراق است، پس ما را همین بس که نمونه حاضر شاعران این دوره ابن خفاجه است که در برخی از قصاید خود، با ذکر تصاویر و تشبیهات گوناگون به تقویت محور افقی کلام پرداخته و این در حالی است که از ضعف موجود در محور عمودی شعر خویش فارغ است:

- | | |
|--|---|
| ۱. وَارْتَجَزَ الرَّعْدُ يَمْخُجُ النَّدَى | رَيَّا وَيَجْدُو بِمَطَايَا الرِّيَّاحِ |
| ۲. فَدَنَرَ الزَّهْرُ مَثُونَ الزُّبَى | وَدَرَّهَمَ الْقَطْرُ بُطُونَ الْبِطَاحِ |
| ۳. عِزُّ تَهَادَى بِالْقَنَا هِزَّةً | وَإِخْتَالَ بِالْجُرْدِ الْمَذَاكِي مِرَاحِ |
| ۴. خَيْرُ إِمَامٍ دَامَ فِي عَسْكَرِي | جَدِّ وَجَدِّ مِلْءُ صَدْرِ الْبِرَاحِ |

(ابن خفاجه، ۱۴۱۰: ۷۱)

(ترجمه: ۱. رعد بانگ برآورد حال آن‌که بوی عطر را در فضا می‌پیچاند و مرکب‌باده‌ها را به جریان در می‌آورد. ۲. شکوفه‌ها، گستره تپه‌ها را دینارگون نمود و قطره‌های باران هم‌چون درهم‌های درخشان برگستره رودخانه گسترده. ۳. شرافت و سرفرازی - مراد: پادشاه - می‌خرامید حال آن‌که نیزه را می‌لرزاند و سوار بر اسب پر نشاط و قوی بود. ۴. او بهترین پیشوا است که چه در بخت و اقبال و چه در تلاش در اوج قلّه است.)

¹ . Emilio Garcia Gamez.

شاعر تمام مظاهر زیبای طبیعت را به کار می‌گیرد تا شادی خود را از این واقعه نشان دهد آن‌چنان که بازگشت اُبی امیه به این منصب را به والایی و آشکاری برآمدن صبح می‌داند و با توصیفاتی چند از رعد و برق و به دنبال آن ریزش باران الهی و روئیدن شکوفه‌های رنگارنگ گویی می‌خواهد بگوید که با وجود او زمین و زمان را رحمت الهی در بر خواهد گرفت.

نمونه دیگر ضعف محور عمودی در شعر ابن خفاجه قصیده «نارالقری» اوست، آنجا که می‌گوید:

۱. حَمْرَاءُ نازَعَتِ الرِّیَاحَ رِداءَها وَهَنًا وَزاحَمَتِ السَّمَاءَ بِمَنکِبِ
 ۲. قَد اُهِبْتُ، فَتَدَهَّبْتُ، فَكأَنَّها، لِسُكُونِ شَرِّ شِرارِها، لَمْ تَلَهَبِ

(همان: ۴۵)

ترجمه: ۱. آتشی سرخ گون که با باد شبانگاه در کشاکش بود و اوج شعله‌هایش آسمان را فرا گرفته و فضا را بر ستارگان تنگ کرده بود. ۲. شعله‌های برافروخته‌اش طلاگون می‌نمود و از شدت لهیب زبانه‌هایش گویی که در حالت سکون بود.)

شاعر به مانند همتای فارسی‌گوی خویش، انبوهی از تصاویر و تشبیهات را در قامت این قصیده گنجانده است. از توصیف زلالی آب چشمه که گویی بر او لبخند می‌زند، و درخشش و جوشش آب سبب می‌شود که شاعر آن را ترکیبی از طلا و نقره بداند، سپس خیمه بر افراشتن در میان کوه‌های سر بر افلاک کشیده و در دامن دشتی سرسبز و نهایتاً این که با فرا رسیدن شب آتشی بر افروخته و سپس به توصیف آن می‌پردازد. بررسی این گونه قصاید به صورت تک بیت می‌تواند، ادعایی برای تبخّر و مهارت بالای شاعر در تصویر پردازی باشد، اما وقتی آغاز تا پایان قصیده را چیزی جز همین تصاویر و اوصاف خیالی پوشش نمی‌دهد، بی‌درنگ ضعف در محور عمودی قصیده و پوشالی بودن چارچوب آن به آسانی رخ می‌نمایاند.

۲-۱-۲. صبغة اشرافیت

«شعر فارسی از آغاز پیدایش خود، از پشتیبانی دربارها برخوردار بود؛ لذا شاعران به چند دلیل هم‌واره می‌کوشیدند تصویرهای شعری خود را از عناصر زندگی اشرافی برگزینند: نخست این که سخن گفتن از چیزهایی که در دسترس توده مردم نبود به شعر آنان جنبه افسانه‌ای و اسطوره‌ای می‌داد و صور خیال آن را برای مردم تازه و دست نیافتنی می‌کرد. نکته دیگر این که ظاهراً در ضمیر شاعران چنین مترسّم شده بوده است که زندگی مردم عادی ارزشی ندارد و عناصر و اجزای آن، چنان پایدار نیست که لایق ثبت شدن در شعر باشد» (کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۹۰-۲۸۹).

در شعر شاعران قرن پنجم، به طور عام، و دو شاعر مورد بحث، به طور اخص، تصویر برای القاء معانی ذهنی نیست؛ بلکه نوعی تزئین به حساب می‌آید که این جنبه‌ترین شعر سبب شده است که کوشش شاعران این دوره هر چه بیشتر به جمع آوری و در کنار هم چیدن تصاویرها منجر شود و آزمندی بر تزئین شعر از این رهگذر، مسأله تراحم در صور خیال را به وجود آورد.

آشنایی منوچهری با شاعران خراسان و درآمیختنش با زندگی پر تجمل دستگاه پادشاهی غزنه بر توصیفات و آفرینش هنری وی تأثیر بسیار گذاشت. بعد از ورود شاعر به دربار غزنوی، کوشش او همواره بر این قرار گرفت که برای هر عنصری از عناصر طبیعت، معادلی از زندگی اشرافی بیابد. و سپس آن را در توصیفات خود ذکر کند. بسیاری از مشبه‌به‌های منوچهری، سیمین یا زرین است و گاه مرواریدگون و شاهوار.

«بدون تردید آنچه ما از نمودهای زندگی پر تجمل و اشرافی دستگاه غزنه می‌دانیم، بخشی از سازه‌های توانمند شعر منوچهری را تشکیل داده است. طبیعی است که شاعر مدیحه سرای درباری، پس از آن که خود را در این تجملات غرق می‌بیند؛ همواره آستین را پر بیضه عنصر پندارد و دامن بادامین را پر لؤلؤ فاخر تصور کند و ده‌ها تصویر دیگر بیاورد مانند تشبیه هلال به دستاور نجن دو سر باز کرده‌ای از زر مغربی و امثال آن» (امامی، ۱۳۶۷: ۲۶).

چون که زرین قدحی در کف سیمین صمنی یا درخشنده چراغی به میان پرنا

(منوچهری، ۱۳۴۷: ۱)

و:

نرگس به سان کفه سیمین ترازویست چون زر جعفری به میانش در افکنی

(همان: ۱۲۹)

شاعر در این ابیات، گل نرگس را به اشیائی تشبیه می‌کند که این وسایل را تنها در زندگی اشرافی می‌توان جست. یک بار به قدح زرین که در دستی سیمین باشد و بار دیگر به سکه طلایی که در کفه ترازویی سیمین نهاده باشند. توصیف بعدی توصیفی رؤیایی است که نمونه آن را تنها در دربار پادشاهان می‌توان دید. نرگس به حوریانی مشابه است که طبق‌های سیمین بر سر نهاده اند و روی هر طبق جامی طلایی از زر ناب گذاشته‌اند.

بی‌شک، ابن خفاجه نیز به سان منوچهری از حضور در دربار یا زندگی در رفاه تأثیر پذیرفته و انعکاس آن را در شعر وی می‌توان مشاهده کرد. از جمله دلایل اثبات این ادعا؛ این گفته ابن ابار است که «ابن خفاجه در شمار شاعرانی بوده که به دربار تمیم بن معز بن بادیس، پنجمین امیر بنی زبیر پناه بردند» (ابن ابار، ۱۹۶۳، ج ۲: ۲۲).

به هر حال؛ کاوش در اشعار ابن خفاجه ما را به نمونه‌هایی از اشارات وی به زیور آلات و اسباب عشرت می‌رساند که عوامل مذکور در بروز این پدیده بی‌تأثیر نبوده است. برای مثال شاعر در جایی می‌گوید:

فَدَنَّرَ الزَّهْرُ مُتَوْنَ الرُّبَى وَدَرَمَ القَطْرُ بُطُونَ البَطَاحِ

(ابن خفاجه، ۱۴۱۰: ۷۱)

(ترجمه: شکوفه‌ها، گستره تپه‌ها را دینار گون نمود و قطره‌های باران همانند درهم‌های درخشان بر بستر فارخ رودخانه گسترده.)

و یا در قصیده‌ای دیگر که در آن به توصیف باغی سرسبز پرداخته می‌گوید:

وَتَنَدَى بِهَا فِي مَهَبِ الصَّبَا زَبْرَجْدَةٌ أَمْرَتْ بِالذَّهَبِ

(همان: ۲۵)

(ترجمه: و درختی که همچون یاقوتی سبز رنگ در گذر باد صبا ایستاده بود و نمناک شده نارنج‌های طلاگون بر شاخسار داشت.)

پر واضح است که تشبیهات دقیق ابن خفاجه در ابیات مذکور، نشان از آشنایی وی با هر دو طرف تشبیه و مخصوصاً مشابه دارد. لذا؛ می‌توان استفاده شاعر از این گونه موارد و نزدیکی ذهنی آن‌ها را به او دلیلی بر مقاربت واقعی و در دسترس قرار داشتن آن‌ها دانست.

۲-۱-۱-۳. تصویرگرایی شاعران

تصویر یا ایماژ^۱ از جمله اصطلاحات پرکاربرد در حوزه زیبایی‌شناسی و نقد ادبی به شمار می‌رود و به جهت ابهام و پیچیدگی خاص موجود در آن، تعاریف متعددی برای آن ذکر شده است. ایماژ در لغت‌نامه به «شبهه، کپی، مجسمه، هیئت، بازتاب، بینش، تصویر ذهنی و...» (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۷۰۲) معنا شده است، یا چنان‌که سی دی لوئیس^۲ (۱۹۰۴-۱۹۷۲م)، شاعر انگلیسی گفته است: «ایماژ تصویری

^۱ . Image

^۲ . c.day lewis

است که شاعر آن را به وسیله کلمات می‌سازد» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۷۶-۷۵). در تعریف دیگر، چنین آمده است که «صور خیال یا ایماژها آثاری هستند، ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی که به وسیله کلمه، عبارت یا جمله نویسنده یا شاعر ساخته می‌شوند، تا تجربه حسی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود». (صرفی، ۱۳۸۸: ۱۰۹) نکته قابل توجه این که این اختلاف نظر در تعریف و ترجمه اصطلاحی آن نیز جاری است. برخی از مترجمان و عالمان علم بلاغت، از واژه «ایماژ» استفاده کرده‌اند، برخی دیگر هم چون شفیع کدکنی معادل «خیال» (کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۰) و در نهایت جمعی «تصویر» را به عنوان معادل و معنای دقیق آن برگزیده‌اند.

به هر تقدیر؛ شعر دو شاعر مورد نظر مجموعه‌ای از توصیف‌ها و تصاویری است که باید زیبایی آن‌ها را مرهون الهام از طبیعت بدانیم که در آن جز ترسیم دقیق چهره طبیعت، شاعران قصد هنری دیگری ندارند. «این گونه تصاویر طبیعت گاه به طور ترکیبی در ضمن قصاید ترسیم می‌شود و گاه جنبه روایی و وصف قصه‌وار دارد و در این وصف‌های قصه‌وار اگرچه تنوع کم‌تر دیده می‌شود، اما حرکت و حیات بیشتر است. برای مثال بعضی قصاید منوچهری که در آن به طور روایی به وصف طبیعت می‌پردازد و نمونه دقیق آن را باید در مسمط‌های او جستجو کرد» (همان: ۳۱۹).

این توصیف‌ها سبب به کار گرفتن تشبیهات و استعاره‌های فراوان و متعدد می‌شود که در نهایت گاهی به تراحم تصویر منجر می‌شود. نکته جالب توجه این که روند این تصویرسازی گاه به گونه‌ای پیش می‌رود که توصیفات پی‌درپی جزء آرایه محسوب می‌شود؛ زیرا «بهترین تصویر شبیه‌ترین آن به نقاشی است و لزوماً تصویر باید مرگب باشد تا از شمولیت اجزای تابلوی نقاشی برخوردار شود» (نک: طاهری نیا، ۱۳۸۵: ۱۴۸-۱۴۷)، در نتیجه به کار گرفتن تشبیهات و استعاره‌ها و ترکیب تصاویر در این جا بیش از آن که تراحم تصاویر باشد به معنای هنر تلفیق تصاویر است. بنظر شوقی ضیف: «اعراب شعر را بدین گونه که ما امروز تجربه انسانی می‌خوانیم، نمی‌دانستند تا شعر را به یک موضوع خاص اختصاص دهند، بلکه ایشان به همین اندازه که ابیات پیرامون معنی اصلی گردش کند، بسنده کرده بودند، بی آن که خود را در آن متمرکز کنند، و بی آن که احساس کنند که آن‌ها یک اثر عاطفی می‌آفرینند که باید به گونه تجربه‌ای کامل نمودار شود... آنان هرگز به تجربه شعری نمی‌اندیشیدند و برای شاعر همین بسنده بود که با ابیات خود پیرامون موضوع گردش کند و بدین گونه بیشتر شعرها خاطره‌هایی گذرا

هستند که به حدّ تجربه شعری کامل نمی‌رسید و منشأ آن این است که شاعران در احساسات و اندیشه‌های جزئی غرق می‌شدند و کم‌تر متوجه این نکته بودند که شعر، گذشته از وحدت موسیقی باید وحدت دیگری نیز داشته باشد» (ضیف، ۱۹۵۶: ۱۲۹).

منوچهری به شاعران ایماژیست شبیه است که می‌گویند تصویر باید ارزش مستقل داشته باشد، بی آن‌که رمز یا نکته‌ای در ورای آن نهفته باشد. «تصویر در شعر منوچهری ارزش اصلی دارد و جنبه القایی ندارد، یعنی شاعر تصویر را فقط به عنوان این‌که تصویری در شعر آورده باشد می‌آورد نه این‌که تصویر را وسیله انتقال اندیشه یا عاطفه کرده باشد و از این باب بی‌شبهت به شاعران ایماژیست نیست» (طاهری نیا، ۱۳۸۵: ۱۷۸).

به نظر می‌رسد که دلیل این امر پیروی منوچهری از شاعران عرب باشد، چرا که فضای صحرا گونگی قصیده جاهلی همه چیز را در خود می‌گنجاند. برای مثال قصیده‌ای با این مطلع:

نرگس به سان چرخ به شش پر، آسیاست آن چرخ آسیاکه ستون زمردین کنی

(منوچهری، ۱۳۴۷: ۱۳۰)

یا:

آن قطره باران که چکد از بر لاله گردد طرف لاله از آن باران به نگار
پنداری تبخاله خردک بدمیده ست برگرد عقیق دو لب دلبر

(همان: ۳۷)

تشبیهاتی که منوچهری در این قصاید به کار برده است؛ در اغلب موارد، بکر و حاصل تأمل خود در پدیده‌های طبیعت است. منوچهری، علاقه خاصی به پیدا کردن تشبیهات مادر دارد. در یکی از این قصاید منوچهری بارها قطره باران را از دیدگاه‌های گوناگون از نظر گذرانده و هر بیت تشبیهی متفاوت و نو از قطره باران است؛ تا آن‌جا که این تصویرگرایی منجر به ازدحام معانی در این قصاید شده است. ابن خفاجه نیز از جمله شاعرانی است که در تصویرگری و خیال پردازی که نشأت گرفته از طبیعت سرزمینش بود دست به تجدید و نوآوری زد. وی که روح و جانش، سرشار از زیبایی محیط زندگی‌اش شده بود، بر آن شد تا این زیبایی معنوی را در جلوه‌های گوناگون زیبایی لفظی بنمایاند. بدین ترتیب اسالیب زیبا و رنگ‌ها و مظاهر درخشان را برگرفت و آن را با آرایه بدیع و مجاز و تشبیهات بسیار آراست. در نتیجه؛ ابن خفاجه را با لقب «شاعر طبیعت» که نشان از توصیفات بی‌شمار

وی از طبیعت اندلس دارد می‌توان در شمار شاعران تصویرگرا، گنجانند. ابن خفاجه در تصویرگری خود از همه عناصر بیانی، به‌ویژه تشبیه، بهره فراوانی برده است به طوری که می‌توان گفت: تقریباً هیچ بیتی از اشعار او از این گونه تصاویر بیانی زیبا خالی نیست.

علی‌رغم این که هر یک از قصاید ابن خفاجه، خود نمونه‌ای بارز از فن تصویرگری و وصف اوست، اما شاید بهترین نمونه آن؛ قصیده معروف وی در توصیف کوه باشد که از بهترین سروده‌های او به شمار می‌رود. شاعر در این قصیده سعی کرده احساس درونی خود را از زبان طبیعت (کوه) بازگو کند به طوری که تصویرگری او در این زمینه مانند یک تابلوی نقاشی به نظر می‌رسد:

۱. وَ أَرْعَنَ طَمَّاحِ الدُّؤَابَةِ بِادِخٍ يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بِغَارِبِ
 ۲. يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيحِ عَنْ كُلِّ وَجْهَةٍ وَ يَرْحَمُ لَيْلًا شُهْبَهُ بِالْمَأْكِبِ
 ۳. وَقَوْرٌ عَلَى ظَهْرِ الْفَلَاةِ كَأَنَّهُ طَوَالَ أَلْيَالِي يُفَكِّرُ فِي الْعَوَاقِبِ

(ابن خفاجه، ۱۴۱۰: ۹۱)

(ترجمه: ۱. و کوهی را دیدم که در بلندی بر آسمان شانه می‌سایید. ۲. و مانع وزش باد می‌شد و حتی با شانه‌هایش مزاحم ستارگان آسمان می‌شد. ۳. آن چنان صبورانه بر پشت بیابان ایستاده که انسان گمان می‌کند در تاریکی شب به عواقب کار خود می‌اندیشد.)

چنان که ملاحظه می‌شود، ابن خفاجه در این ابیات از تصاویر و تشبیهات بسیاری بهره جسته تا بتواند به کوه به عنوان پدیده‌ای بی جان، روح و حیات انسانی ببخشد که قدرت نطق و اندیشه و بیان دارد.

۲-۱-۲. تراحم تصویر با موضوع

۱-۲-۱. عدم آگاهی شاعر به موضوع وصف خود

اینگونه تصاویر در دیوان منوچهری به وفور دیده می‌شود که بی توجهی وی به عناصر وصف، سبب ایجاد تراحم در تصویر شده است و در نهایت گاهی به تضاد میان تصاویر منجر شده است. به عنوان مثال:

کزو خارج نباشد هیچ داخل	بیابان چنان سخت و چنان سرد
که بادش داشت طبع زهر قاتل	ز بادش خون همی بفسرد در تن
طبق‌ها، بر سر زرین مراحل	ز یخ گشته شمرها همچو سیمین
تو گفתי باشدش بیماری سل	همی بگداخت برف اندر بیابان

(منوچهری، ۱۳۴۷: ۶۰)

ابیات مذکور، توصیف بیابانی سرد است که باد سردش خون را در بدن می‌خشکاند، بیابانی که انبوه یخ هم‌چون طبق‌های نقره‌فام برهم انباشته گشته است در حالی که آن‌چه درباره بیابان در باور عام نقش بسته لهیب گرمای آن است و سوز عطش آن. علاوه بر این؛ در بیت دیگر و بلافاصله پس از توصیف سوز سرما، برف نشسته بر دامان بیابان را در حال گداختن توصیف می‌کند. این خود نمونه‌ای شفاف و رسا از تراحم حاصل از تضاد میان تصاویر است.

یا در قصیده زیر شاعر پدیده‌های گوناگون طبیعت را چنان با هم در می‌آمیزد و توصیف می‌کند که شعر را دچار تراحم تصویر و پیچیدگی غرض اصلی می‌کند:

نشستم بر آن ناقه آل پیکر	فکندم بر او نطع و دلو و مصلی
بهر جانب از برف بر کوه صلی	به هر گوشه از میخ، بر کوه و صلی
جدی هم بگرداره چشم رنگی	سها هم بگرداره چشم نملی
مه صبحگاهی چنان قرن ثوری	مه منکسف همچنان سم بغلی
شده زهره مانند یاقوت سرخ	شده مشتری همچو بیجاده لعلی

(منوچهری، ۱۳۴۷: ۱۴۱)

شاعر، سوار بر شتر، تدارک سفر به بیابانی را می‌بیند که برف کوه‌های آن را پوشانده و هوایش نیز ابری است. اما با این وجود ستارگانی چون جدی و سها - که در کوچکی به مورچه تشبیه شده است - نیز در این آسمان ابری دیده می‌شوند. بلافاصله در بیت بعد از مه صبحگاهی سخن می‌گوید که روی ماه را پوشانده و در بیت دیگر درخشش بی نظیر زهره و مشتری را توصیف می‌کند؛ گویی شاعر فراموش می‌کند که تا کنون آسمان صبحگاهی مه اندود را وصف کرده است.

- ابن خفاجه در قصیده‌ای با عنوان «یسری فی فروة» (سیر شبانه در پوستین) شبی ظلمانی و ماجرای رویارویی خود با یک گرگ را توصیف می‌کند. وی در این قصیده تصاویر متضادی را به کار برده که می‌توان از آن‌ها به عنوان تراحم تصاویر در شعر وی تعبیر کرد:

۱. فِي مَفَاذَةٍ لَا تَجْمُ فِي ظِلْمَائِهَا	يَسْرِي، وَلَا فَالَكَ بِهَا دَوَارُ
۲. تَتَلَهَّبُ الشَّعْرَى بِهَا، وَكَانَهَا	فِي كَفِّ زَنْجِي الدُّجَى، دِينَارُ

(ابن خفاجه، ۱۴۱۰: ۱۱۷)

(ترجمه: ۱. راه خود را در بیابانی تاریک می‌پیمود که هیچ سپهری در آسمان آن در گردش نبود. ۲.

ستاره شباهنگ در آسمان آن شب برافروخته بود؛ همچون دیناری در دست یک سیاه زنگی.)
شاعر در این جا ابتدا از شیبی سخن می گوید که در آسمان آن هیچ ستاره ای نیست، اما بلافاصله در بیت بعد ستاره شباهنگ را توصیف می کند که در آسمان تاریک بیابان هم چون دیناری در دست یک زنگی می درخشد. در جایی دیگر از همین قصیده می گوید:

۱. فَعَشَوْتُ فِي ظُلْمَاءٍ، لَمْ تُقَدِّحْ بِهَا إِلَّا لِمُقَاتِلَتِهِ وَبَأْسِي، نَارُ

۲. وَرَفَلْتُ فِي خَلْعٍ عَلَيَّ مِنَ الدُّجَى عُقِدْتُ لَهَا، مِنْ أَنْجَمٍ، أُرْزَارُ

(همان: ۱۱۸)

(ترجمه: در آن شب سیاه که جز برق نگاه او (گرگ) و بیم من هیچ کورسویی نبود، همچون شب کوران بر زمین گام می نهادم. ۲. در میان جامه سیاه شب می خرامیدم و درخشش ستارگان همچون دکمه‌هایی بر این جامه قیرگون بود.)

همانطور که ملاحظه می شود، شاعر در بیت نخست ادعا می کند که در آن شب ظلمانی جز برق چشمان گرگ هیچ نور دیگری نبود، حال آن که در بیت بعد ستارگان درخشان آن شب را به دکمه لباس تشبیه می کند.

۲-۱-۲-۲. عدم تناسب تصویر با زمینه‌های موضوعی و عاطفی

پیش از این گفته شد که ناهماهنگی گاه میان تصاویر و موضوع است. «در بحث از ناهماهنگی تصویر با موضوع و عاطفه، گذشته از تناسب عناصر سازنده تصویر، تناسب نوع تصویر با زمینه‌های موضوعی و عاطفی نیز قابل بحث است» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۹۹).

از جمله ویژگی‌های وصف در دوره اندلس، امتزاج طبیعت با دیگر اغراض شعری است. وصف این دوره با ویژگی‌هایی چون فراوانی کاربرد صور خیال، رمزگرایی، تشخیص، روی آوردن به امتزاج وصف با دیگر اغراض شعری از سایر دوره‌ها ممتاز است. در این میان گاه شاعر تصویر را برای موضوعی مخالف به کار می برد که این خود یکی از موارد تراحم تصاویر؛ یعنی تضاد تصویر با موضوع است. برای نمونه ابن خفاجه اندلسی در یکی از قصاید خود، جلوه‌هایی از طبیعت هم چون؛ باغ، جریان رود، شاخه لرزان را که اغلب نشان از شادی، سرزندگی و پویایی است برای رثاء و مصیبت به کار برده است:

۱. فِي كُلِّ نَادٍ مِنْكَ رَوْضٌ ثَنَاءٍ وَ بِكُلِّ خَدٍّ مِنْكَ جَدْوَلٌ مَاءٍ

۲. لِكُلِّ شَخْصٍ هِزَّةُ الْغُصْنِ النَّدَى غَبَّ الْبُكَاءِ وَ رَنَّةُ الْمَكَّاءِ

(ابن خفاجه، ۱۴۱۰: ۱۶)

ترجمه: (۱). در هر انجمنی یاد و نام تو بر سر زبان‌ها جاری است و بر هر گونه‌ای جویبار آبی (استعاره از اشک) در مصیبت تو روان است. ۲. هر شخصی هم چون شاخه‌ای نرم و تازه در مصیبت تو می‌لرزد و می‌گرید و می‌نالند.

منوچهری نیز در جایی که به وصف بهار می‌پردازد، توصیفات خود را با لحنی افسرده و کلمات نا متناسب با فضای شاد و دل‌پذیر بهار بیان می‌کند:

رفت سرما و بهار آمد چون طاووسی به سوی روضه برون آمده هر محبوسی
هر زمان نوحه کند فاخته، چون نوحه گری هر زمان کبک همی تازد، چون جاسوسی

(منوچهری، ۱۳۴۷: ۱۲۷)

آن گونه که ملاحظه می‌شود؛ استفاده از کلماتی مانند نوحه، نوحه‌گری، محبوسی و استفاده از مصوَّت‌های بلند - با اوزان سنگین و مطمئن و مصوَّت‌های کوتاه با اوزان شاد و طرب‌انگیز متناسب است - مانند حرف «ی» در آخر هر مصراع سبب ناهم‌خوانی میان لحن و فضای نوید بخش بهار شده است.

۳. نتیجه

تزام تصاویر در ساده‌ترین تعریف: نتیجه توصیفات ناهمگون و متعدد برگرفته از طبیعت در یک شعر است. این پدیده در اشعار ابن خفاجه اندلسی و منوچهری دامغانی بعنوان نمایندگان شعر وصف در ادبیات عربی و فارسی به دو گونه زیر نمود یافت:

۱- تزام تصویر با تصویر ۲- تزام تصویر با موضوع

پژوهش در تاریخچه زندگانی این دو شاعر، همراه با بررسی و تحلیل بلاغی آثار و عناصر موجود در اشعار ایشان حاکی از آن است که بروز هر یک از انواع تزام در شعر ایشان مدلول عوامل مشترکی است؛ بدین ترتیب که؛ عوامل ایجاد کننده نوع اول تزام - یعنی تزام تصاویر با یکدیگر - عبارتند از: ضعف در محور عمودی قصیده، صبغه اشرافیت و در نهایت تصویر گرا بودن شاعران، سپس نوع دوم آن - یعنی تزام تصویر با موضوع - ناشی از عواملی هم‌چون: عدم آگاهی شاعر به موضوع وصف خود و عدم تناسب تصویر با زمینه‌های موضوعی و عاطفی آنان است. بدین ترتیب؛ این که شاعر بخواهد ضعف موجود در محور عمودی قصیده را با توسل به توصیفات و تصاویر مازاد بر ظرفیت

قالب شعری جبران کند، تأثیر پذیری فکری، ادبی، و در کل فضای ذهنی شاعر از زندگی درباری، تمایل ذاتی شاعر به تصویرسازی و الگوبردای از مظاهر طبیعت، عدم توجه شاعر به موضوع وصف خود یا ناسازگاری میان جلوه‌های توصیفی وی، و نیز عدم توافق و تفاهم میان موضوع قصیده با تصاویری که شاعر برای غنای شعر خود ارائه می‌دهد، همه این‌ها عوامل در کنار عوامل دیگری، همچون تقلید صرف شاعران این دوره از وصفیات و مضامین شعری پیشینیان و نیز ناتوانی شاعر از داشتن تجربه‌های شعری مستقل و خلق تصویرهای مادر، موجب بروز گونه‌ای از اختلال در تصاویر شعری یا پدیده‌ای با نام «تراحم تصویری»، در شعر شاعران این دوره و بخصوص ابن خفاجه و منوچهری دامغانی شد. با این همه؛ از نظر دور نداریم که تراحم تصویر در صورتی که مبتنی بر تقلید و موجب ابهام و پیچیدگی معنا شود از مؤلفه‌های انحطاط و جمود شعر تلقی می‌شود. لیکن کاربرد هنرمندانه تصاویر در شعر و خصوصاً در یک بیت، نه تنها از قبیل تراحم تصاویر به شمار نمی‌رود؛ بلکه پیوند میان تصاویر موجود - هر چند که از حد معمول و مألوف افزون باشد - بر عمق و غنای بلاغی اثر افزوده و تأثیری مثبت در ارزیابی ناقدان خواهد داشت.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. امامی، نصر... (۱۳۶۷)؛ *منوچهری دامغانی - ادوار زندگی و آفرینش‌های هنری*، اهواز: دانشگاه شهید چمران.
۲. آریان پور کاشانی، منوچهر (۱۳۸۰)؛ *فرهنگ یک جلدی پیشرو آریان پور (انگلیسی - فارسی)*، تهران: جهان رایانه.
۳. براهنی، رضا (۱۳۷۱)؛ *طلا در مس*، تهران: زریاب.
۴. پور نامداریان، تقی (۱۳۷۴)؛ *سفر در مه*، چاپ اول، تهران: آبان.
۵. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)؛ *لغت نامه*، زیر نظر: دکتر محمد معین و دکتر جعفر شهیدی، ج ۵، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
۶. زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۳)؛ *چشم انداز شعر معاصر ایران*، چاپ اول، تهران: ثالث.
۷. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴)؛ *نقد ادبی*، جلد اول، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۸. _____ (۱۳۷۰)؛ *با کاروان حله*، چاپ ششم، تهران: علمی.
۹. شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۶۶)؛ *صور خیال در شعر فارسی*، ویرایش سوم، تهران: آگاه.

۱۰. صفاء، ذبیح الله (۱۳۶۹)؛ تاریخ ادبیات در ایران، ج ۳، چاپ هجدهم، تهران: فردوس.
۱۱. غنیمی، محمدهلال (۱۳۷۳)؛ ادبیات تطبیقی، ترجمه سیدمرتضی شیرازی، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۱۲. کروچه، بندتو (۱۳۸۱)؛ کلیات زیبایی شناسی، ترجمه فؤاد روحانی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۳. معین، محمد (۱۳۷۱)؛ فرهنگ فارسی، جلد ۱، چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر.
۱۴. منوچهری، ابو نجم (۱۳۴۷)؛ دیوان اشعار، تصحیح: محمد دبیر سیاقی، تهران: بی نا.
۱۵. میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۷۶)؛ واژه نامه هنر شاعری، چاپ دوم، تهران: کتاب مهناز.
۱۶. ابن ابار، عبدالله بن ابی بکر الفُضاعي (۱۹۶۳)؛ الحلة السیراء، به کوشش حسین مؤنس، قاهرة: دارالمعارف.
۱۷. ابن خفاجه، ابواسحاق (۱۴۱۰)؛ دیوان ابن خفاجه، به شرح عمر فاروق الطباع، بیروت: دارالمعرفة.
۱۸. ابن خلکان، أحمد بن محمد (د.ت)؛ وفيات الأعیان وانباء أبناء الزمان (تحقیق إحسان عباس)، ج ۱، بیروت: دارالثقافة.

۱۹. الخفاجی، عبدالمنعم (۱۹۹۲)؛ فی الأدب الأندلسی «التطور و التجدد»، الطبعة الأولى، بیروت: دار الجبل.
۲۰. الركابی، جودت (۱۹۸۹)؛ فی الأدب الأندلسی، الطبعة الخامسة، مصر: دارالمعارف.
۲۱. زرکلی، خیرالدین (۱۹۷۹)؛ الأعلام، ج ۱، بیروت: دارالعلم للملایین.
۲۲. الشایب، احمد (۲۰۰۶)؛ الاسلوب، الطبعة الثالثة عشرة: مكتبة النهضة العصرية.
۲۳. ضیف، شوقی (۱۹۵۶)؛ الفن و مذاهبه فی الشعر العربی، بیروت: مكتبة الاندلس.
۲۴. مؤنس، حسین (۱۹۵۶)؛ الشعر الأندلسی، بحث فی تطوره و خصائصه، الطبعة الثانية: قاهرة.

ب: مجله‌ها

۲۵. سیدی، سید حسین (۱۳۹۰)؛ «درآمدی توصیفی تحلیلی بر چیستی و ماهیت ادبیات تطبیقی»، فصلنامه نقد و ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی کرمانشاه، سال اول، شماره ۳، صص ۱-۲۱.
۲۶. صرفی، محمدرضا (۱۳۸۸)؛ «صور بیانی مضاعف در شعر فارسی»، پژوهش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱، صص ۱۰۷-۱۳۲.
۲۷. طاهری‌نیا، علی‌باقر (۱۳۸۵)؛ «بررسی تصویر طبیعت در شعر منوچهری دامغانی و ابن خفاجه اندلسی»، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲، صص ۱۴۳-۱۵۶.
۲۸. مهربان، هدی (۱۳۸۷)؛ «مقایسه تطبیقی وصف طبیعت در دیوان صنوبری و منوچهری دامغانی»، مجله ادبیات تطبیقی، سال دوم، شماره ۷، صص ۱۸۷-۲۰۸.

تراحم الصور البلاغیة فی شعر المنوتشهری دامغانی و ابن خفاجة الأندلسی (دراسة مقارنة)^۱

نوذر عباسی^۲

طالب دکتوراه فی فرع اللغة العربیة وآدابها، جامعة سمنان، ایران

علی باقر طاهری نیا^۳

أستاذ فی قسم اللغة العربیة وآدابها، جامعة طهران، ایران

فاطمه صادقی زاده^۴

ماجستیره فی فرع اللغة العربیة وآدابها، جامعة بوعلی سینا، همدان، ایران

الملخص

تراحم الصور البلاغیة هی ظاهرة أدبیة تنجم عن سعی الشاعر لتكديس ووصف الصور البلاغیة فی أقلّ الأبیات الشعریة. أبرز الظهور لهذه الظاهرة قد وقع فی أواخر القرن الرابع الهجري وأوائل القرن الخامس الهجري وقد عُرفت كإحدى الأسباب الرئيسة للمحاكاة وعدم الإبداع فی شعرالشعراء المنتمین إلى هذا الطور. من جملة هؤلاء الشعراء الذین يمكن الدراسة والتطبيق فی شعرهم هما المنوتشهری دامغانی فی الأدب الفارسی و ابن خفاجة الأندلسی فی الأدب العربی. ما یروم إلیه هذا البحث؛ هو دراسة شعر هذین الشعراء واستخراج عوامل «تراحم الصور» و أشكالها الموجودة فی شعرهما، وستتم هذه العملیة فی ظلّ رؤية تحلیلیة - تطبیقیة بالاستناد إلى المدرسة الإمريکیة للأدب المقارن. مما توصل إلیه هذا البحث هو أنّ؛ ظاهرة تراحم الصور البلاغیة بنوعیها: «التناقض بین الصور» و «التناقض بین الصورة والموضوع» تنشأ من عدة عوامل؛ منها: الضعف فی عمود الشعر، الطابع الأرسطوراطي للشاعر و التصویریة عند الشاعر، وكذلك عدم انتباه الشاعر إلى موضوع الوصف، وأخيراً عدم التناسق بین الصور والمضمون والأجواء العاطفیة للقصیة.

الكلمات الدللیة: تراحم الصور البلاغیة، التصویریة، عمود الشعر، المنوچهری، ابن خفاجة.

۱. تاریخ الوصول: ۱۳۹۴/۴/۲ تاریخ القبول: ۱۳۹۴/۶/۲۵

۲. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: nozar_65@yahoo.com

۳. العنوان الإلكتروني: btaheriniya@yahoo.com

۴. العنوان الإلكتروني: f.sadeqizadeh10@gmail.com

