

کارکردهای بلاغی عناصر دیوانی در غزل فارسی؛ از قرن ششم تا هشتم با تکیه بر غزلیات شاعران برجسته

دکتر میر جلیل اکرمی*
استاد دانشگاه تبریز
مجید واحدپور
دانشجوی دوره دکتری دانشگاه تبریز

چکیده

غزل از قرن ششم حضور جدی و چشمگیر در ادب فارسی می‌یابد. این نوع شعر، با آن که از کیفیت زبانی و معنایی خاصی برخوردار است که آن را از انواع دیگر شعر متمایز می‌سازد، نمی‌تواند خود را از تأثیر عناصر زبانی دوره‌های پیشین - که عمدتاً عناصر تصویرآفرین هستند - دور نگه دارد. البته طرز نگرش شاعر و جغرافیای فرهنگی که وی در آن پرورش یافته است، نحوه استفاده از این عناصر را دچار دگرگونی می‌سازد. از میان عناصر گوناگون زبانی، می‌توان از عناصر دیوانی نیز سخن گفت. این عناصر سبب پدید آمدن تصاویر برجسته و درخور اعتنایی در غزل شده‌اند. عناصر مربوط به دربار وقتی در قصاید فارسی به کار گرفته می‌شوند، به ندرت می‌توانند از معنای ظاهری خود عدول کنند. معنای مجازی این عناصر بیشتر در غزل است که خود را نشان می‌دهد. گسترش صنایع ادبی در فضای غزل و تغییر کیفیت این صنایع نسبت به فضای قصیده، سبب می‌شود تا هر آن چه که به غنای زبان ادبی کمک می‌کند - از جمله عناصر دیوانی - از طرف شاعران با استقبال مواجه شود. با بررسی غزل فارسی، در دوره مورد مطالعه، به این نکته پی می‌بریم که عناصر مربوط به تمام دیوان‌ها، کمابیش، حیات خود را در این قالب شعری حفظ کرده‌اند. در این مقاله، از میان عناصر دیوانی، عناصر سپاهی (دیوان لشکر)، عناصر دیوان انشاء و عناصر دیوان استیفاء از منظر کارکردهای بلاغی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: غزل، عناصر دیوانی، دقایق بلاغی، تصویرسازی

۱- مقدمه

غزل را چه به معنای اشعار ملحون و آهنگین بدانیم و چه آن را به‌عنوان قالب مشهور و شناخته‌شده، که احوال ناب عاشقانه را در خود انعکاس می‌دهد، در نظر آوریم، برجسته‌ترین نوع شعر غنایی است. در واقع غزل توصیفی اغراق‌آمیز است که شاعر آن را در حق معشوق و بیان احوال عاشقانه خویش می‌آورد. با مطالعه غزل فارسی، این حقیقت آشکار می‌شود که شعرا از هر امری برای توصیف حالات درونی خود بهره می‌گیرند. در واقع عرصه خیال شاعر محدود به امور شناخته شده و پیش‌پا افتاده نیست. او زوایای مبهم و ناشناخته را می‌کاود و از هر چه که در تعالی تصاویر شعری به او کمک رساند، غفلت نمی‌ورزد. نمونه چنین شیوه‌ای استفاده شاعران غزل‌سرا از عناصر دیوانی است. این عناصر که از کیفیت زندگی درباری به حوزه ادبیات راه یافته‌اند، موقع تحول قصیده به غزل و روی آوردن شاعران به این قالب شعری، همچنان به سیر خود ادامه می‌دهند. منتها این عناصر و مواد شعری در حوزه غزل، صورت معنایی دیگری به خود می‌گیرند و به‌ندرت در همان معنای حقیقی و قاموسی خود به کار می‌روند. شاعران غزل‌سرا با استفاده از عناصر دیوانی و درباری، در حوزه بلاغت و تصویرسازی، دست به آفرینش‌ها و نوآوری‌هایی می‌زنند که اغلب در نوع خود بی‌سابقه و بدیع هستند. این ابداعات نتیجه خیال دورپرواز و نامحدود شاعران طراز اول است که حد و مرز موجود میان کلمات و واژگان را چنان در هم می‌آمیزند که حاصل آن ترکیباتی بدیع و نوین و تصاویری اعجاب‌انگیز است. این شاعران مواد موجود را در پرتو هنر خود چنان ترکیب کرده و در قالب تازه می‌ریزند که در شکل جدید خود، خطوطی از تصویرهای دل‌انگیز را در مقابل خواننده شعر به نمایش در می‌آورد.

توضیح این نکته ضرورت دارد که دربار از سازمان‌ها و بخش‌های متعددی به نام دیوان تشکیل می‌شده است. این بخش‌ها هر کدام عنوان خاصی داشتند که از وظایف آن‌ها و عمل‌کردشان ناشی می‌شد. هر دیوان تحت نظارت رئیس آن دیوان اداره می‌شد. در واقع هر یک از دیوان‌ها محل و متصدی خاصی داشت که به منزله وزارت امروزی به شمار می‌رفت. در طول تاریخ ادب فارسی عناصری از این دیوان‌ها به شعر راه یافته‌اند. این عناصر شامل تمام واژگان، اصطلاحات، شغل‌ها و ... است که در زندگی درباری رایج بوده‌اند. اصطلاح، چنان‌که پیداست، نزد گروه خاصی معنایی غیر از معنای لغوی دارد. به عنوان مثال «محصل» علاوه بر معنای ظاهری، به مأموری که متصدی اخذ و جمع‌آوری مالیات و باج و خراج بوده، نیز اطلاق می‌شده است (ر.ک: لغتنامه دهخدا) یا «عمل» علاوه بر معنای مشهور، کاربرد دیوانی هم دارد. واژگانی چون «رقم»، «نشان»، «پروانه» و ... که از حوزه دربار به غزل فارسی راه پیدا کرده‌اند، به‌ویژه وقتی در شعر حافظ به کار می‌روند، منشأ ایجاد ایهامات شگفت‌انگیز می‌شوند. در واقع این عناصر در حوزه غزل به‌ندرت در معنای لغوی و ظاهری به کار می‌روند و هدف شعرا در استفاده از این عناصر بیشتر از جهت هنری و تصویرسازی قابل

مطالعه است. به عناصر مربوط به دربار، باید ابزارآلات سپاهی و جنگی را نیز اضافه کرد. این ابزارها در مطالعاتی که در زمینه اصطلاحات دیوانی صورت گرفته است، در زمره اصطلاحات مربوط به دیوان لشکر مورد بررسی قرار گرفته‌اند. کتاب اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی؛ نوشته دکتر حسن انوری، در این زمینه منبعی مهم و قابل استناد است. به عبارت دیگر همان طور که در دیوان رسالت، قلم و دوات و ... ابزار کار دبیر و کاتب بوده و از متعلقات این دیوان به شمار می‌رود، ابزارآلات نظامی و جنگی نیز جزء عناصر دیوان لشکر و سپاه محسوب می‌شود. دیوان استیفاء، دیوان طغراء و رسائل و انشاء و دیوان عرض یا لشکر از جمله دیوان‌هایی هستند که عناصر متعددی از آن‌ها به غزل فارسی راه یافته‌است. ما در این مقاله عناصر درخور توجه و برجسته از دیوان‌های مزبور را، از جهت نقشی که در بهبود کیفیت حوزه بلاغی و زبانی غزل فارسی داشته‌اند، با نقل شواهد شعری از شاعران طراز اول، مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌ایم. دوره مورد مطالعه ما قرن ششم تا هشتم هجری را شامل می‌شود.

در نظر اول شاید چنین به نظر آید که عناصر دیوانی و درباری با هر نام و عنوانی که دار د، با حال و هوای غزل و لطافت حاکم بر فضای آن نمی‌توانند سازگاری داشته باشد؛ ولی شاعر چیره‌دست که در گزینش کلمات آزاد است، چنان افسونی در کلام می‌دمد و چنان معانی شگرفی به‌مدد این عناصر خلق می‌کند که مخاطب شعر وی بیگانگی این کلمات را با فضای شعر احساس نمی‌کند. در واقع شاعر خود را از قید و بند کلمات می‌رهاند و این واژگان شعری است که در مقابل وی انعطاف‌پذیر می‌شوند و او با خیال نقش‌آفرین خود، هر شکل و تصویری را که اراده کند، به آن‌ها می‌بخشد. این‌جا است که می‌توان گفت زبان شعر مجموعه‌ای است از الفاظ پایان‌ناپذیر که شاعر بر حسب ذوق سلیم، در گزینش آن‌ها آزاد است و با استفاده از این الفاظ و هنرمندی خاصی که در به‌کارگیری آن‌ها دارد، چنان معانی خلق می‌کند که در دنیای نامحدود قراردادهای ظاهری نمی‌گنجد و فقط در سایه خیال و ذوق عاری از هر گونه عیب و کاستی است که می‌توان به دنیای این معانی راه یافت.

۱-۱ پیشینه

با جستجو در منابع کتابخانه‌ای مشخص می‌شود که پژوهشی در زمینه کارکردهای بلاغی عناصر دیوانی در غزل فارسی و نقشی که این مواد شعری در ایجاد صورت‌های خیالی شاعران غزل‌سرا دارد، صورت نگرفته است. چنان‌که مشخص است، بخشی از عناصر دیوانی را ابزارآلات جنگی و سایر عناصر و اصطلاحات مربوط به دیوان لشکر تشکیل می‌دهد. در زمینه اخیر می‌توان از دو پژوهش سخن گفت:

- دکتر شفیعی کدکنی در کتاب صور خیال در شعر فارسی (۱۳۷۵)، بحثی دارد تحت عنوان «رنگ سپاهی تصویرهای غنایی». وی در این بخش از کتاب خود، علت حضور عناصر سپاهی - از

جمله ابزارآلات جنگی - را در ایجاد صورت‌های خیالی دوره‌های آغازین شعر فارسی، توصیفات می‌داند که شاعران از معشوق سپاهی ارائه می‌دهند. این بخش از کتاب مزبور - مانند سایر بخش‌های آن - مبتنی بر قصاید فارسی است. بنابراین با توجه به ماهیت تحقیق، دگرگونی کارکرد ابزارآلات جنگی و عناصر سپاهی در غزل فارسی، در این کتاب مورد بررسی قرار نگرفته است.

- پایاننامه‌ای در مقطع کارشناسی ارشد با عنوان «تأثیر عنصر سپاهی و لشکری و ابزارآلات جنگی در تصاویر شعری بر اساس اشعار فرّخی سیستانی، منوچهری، ناصر خسرو و خاقانی» (۱۳۸۸) با راهنمایی دکتر معدن کن، و توسط علی داودآبادی در دانشگاه تبریز نوشته شده است. چنان‌که می‌بینیم، محدوده این تحقیق نیز از دوره رواج قصیده فراتر نمی‌رود.

۲- عناصر سپاهی

معشوق‌ها در بخشی از ادب فارسی اغلب غلامانی بوده‌اند که عمدتاً شغل سپاهی داشته‌اند. منابع ادبی به خوبی گواه این واقعیت است. کیفیت بیان شاعران غزل‌پرداز، که به ایجاد تصاویر غنایی و عاشقانه شهرت دارند، شاید بهترین دستاویزی باشد برای شناخت هویت معشوق غزل‌عاشقانه. خطابی که شاعر در مقام عاشق به معشوق خود دارد، مخاطب شعر وی را به این واقعیت رهنمون می‌شود که طرف سخن شاعر کسی جز یک فرد سپاهی نیست. در واقع «غزل فارسی سرشار از اصطلاحات و تعبیراتی است که از سپاهی بودن معشوق خبر می‌دهد.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۵۷) البته با این همه، مواردی وجود دارد که نمی‌توان بر سپاهی‌گری معشوق حکم داد. در این موارد نیز، هرچند با تعبیری چون کمان ابرو و کمند زلف و ... روبه‌رو می‌شویم؛ ولی به‌عقرب احتمالات با یک سنت ادبی سر و کار داریم. (همان) در هر صورت این غلامان سپاهی که گاه طرف توجه شعرا واقع می‌شدند، جدای از جنگاوری و شجاعت‌هایی که از خود در میدان جنگ نشان می‌دادند، گاهی به سبب زیبایی چهره و موزونی اندام نیز در خیال شاعران منشأ توصیفات دلنشین می‌شدند. تحت تأثیر همین‌گونه نگرش و تفکر است که شاعر در کنار این‌که از ملاحظت و دل‌ربایی معشوق سخن می‌گوید، وی را همانند جنگاوری ترسیم می‌کند که بی‌محابا به مبارزه عاشق می‌آید. این‌جا است که حضور ابزارهای سپاهی در شعر پررنگ می‌شود. در مواردی نیز شاعران از ابزارهای سپاهی در خلق تصاویری بهره‌مند می‌گیرند که یک طرف تصویر را امر انتزاعی و غیرحسی تشکیل می‌دهد. البته حضور عناصر سپاهی در غزل فارسی به این موارد ختم نمی‌شود. علاوه بر ابزارهای سپاهی، عناوین نظامی و مشاغل مربوط به دیوان لشکر نیز سهمی در تصاویر شعری در حوزه غزل فارسی داشته‌است.

۲-۱- تصویر اجزای معشوق با ابزارهای سپاهی

با حضور معشوق سپاهی در شعر فارسی ابزارآلات مربوط به سپاه نیز برای توصیف وی به کار

رفت. آغاز ورود ابزارآلات سپاهی به شعر غنایی فارسی را می‌توان قرن پنجم هجری دانست. دوره‌های بعد نیز، با این‌که عمدتاً عامل اصلی و منشأ طبیعی حضور عناصر سپاهی در شعر فارسی وجود ندارد، این ویژگی به صورت یک سنت شعری همچنان باقی مانده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳۰۴) عناصر و ابزارآلات سپاهی در آغاز ورودشان به شعر فارسی، اغلب در ایجاد تصاویر حسی به کار می‌رود. در این دوره شاعران نمی‌توانند تصاویر شعری خود را از محدوده ادراکات بصری فراتر برند و آن‌چه توصیف می‌کنند، همان چیزی است که بعینه مشاهده کرده‌اند. بنابراین تصویر و نقاشی بی‌روح و رنگ و خشکی از مشاهدات خود ارائه می‌دهند. با شکل‌گیری غزل و تکامل آن، تخیل شاعران نیز رو به ترقی می‌گذارد و تصاویر شعری از رنگ و روح تازه‌ای برخوردار می‌شود. هر چند با ورود عناصر و ابزارهای سپاهی به حوزه صور خیال غزل فارسی، شاعران قصد دارند به مدد این عناصر زبانی تصاویر تازه‌ای خلق کنند، در پاره‌ای از موارد نمی‌توانند خود را از چنبره تصاویر کلیشه‌ای نجات دهند؛ ولی باز در محدوده همین تصاویر در صدد نوآوری و ابداع بر می‌آیند و با توسل به زبان استعاری و کنایی و با استفاده از تشبیهات و سایر ابزارهای تصویرسازی، رنگ ادبی به این عناصر می‌بخشند.

۲-۱-۱- زره

«زره» در تخیل شاعران، تداعی گر موی معشوق است. علی‌رغم تفاوتی که میان معنای «زره» و «جوشن» وجود دارد، سنایی - با اندک تسامح - جوشن را جایگزین زره کرده است. بدین ترتیب وی «جوشنِ پرجوشِ مشکین» را کنایه از زلف معشوق قرار داده است: «کار ما کرده است در هم چون زره / جوشن مشکین پرجوش شما» (سنایی، ۱۳۸۸: ۸۰۰) بعد از سنایی، شاعران غزل‌پرداز، ابزار جنگی «زره» را برای توصیف موی معشوق برگزیده‌اند. از میان غزل‌سرایان، خاقانی نخستین شاعری است که به این امر دست یازیده است. البته وی در مقایسه با سنایی، از ابزار بلاغی متفاوتی استفاده کرده است: «زره زلف در قبا شکنی / آه در جان آشنا شکنی» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۴۳۷) بعد از خاقانی عده‌ای از شاعران غزل‌سرا با پیروی از سنت ادبی، همچنان به تشبیه «زلف» معشوق به «زره» ادامه داده‌اند؛ منتها با بهره‌مندی از بلاغت خاص و ایجاد زنجیره به هم پیوسته از تصاویر، سعی کرده‌اند تکراری بودن تصویر را از نگاه مخاطب پنهان کنند. موفقیت شاعران برجسته در این کار غیرقابل انکار است. (ر.ک: سعدی، ۱۳۸۶: ۲۲ و ۴۱؛ مولوی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۶۸۸؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۰۰ و ۲۷۲؛ دهلوی، ۱۳۶۱: ۵۵۷) تفاوت عمده‌ای که بین کارکرد بلاغی «زره» در شعر حافظ و دیگر شاعران غزل‌پرداز وجود دارد، این است که حافظ دو طرف تشبیه را جمع کرده و به صورت «صفت» (زره‌مو) در آورده است. بدین ترتیب او تشبیه و استعاره موجود در شعر دیگران را به کنایه از موصوف بدل کرده است. (ر.ک: حافظ، ۱۳۷۷: ۱۷۱)

۲-۱-۲- کمان

«کمان» از جمله ابزارهای سپاهی است که شاعران برای وصف یکی دیگر از اجزاء معشوق (ابرو) از آن یاری جسته‌اند. این عنصر تصویرساز در غزل فارسی را - که مانند سایر عناصری مشابه، نشان‌دهنده چهره سپاهی معشوق است و از آغاز پیدایش غزل در عرصه صور خیال آن حاضر است - می‌توان از کلیشه‌های زبانی به حساب آورد که از مجرای سنت ادبی به سیر خود در این قالب شعری ادامه داده‌است. با دقت در غزل فارسی - از قرن ششم تا هشتم - می‌توان چنین استنباط کرد که شاعران هرچند بنابر ویژگی زبان و ادبیات پاره‌ای از مضامین و تصاویر و ابزارهای ایجاد صور خیال را از پیشینیان یا شاعران هم‌عصر خود اقتباس می‌کنند؛ با این حال در تلاش‌اند تا خود را از بند تقلید رها ساخته و به ابداعاتی دست زنند. کوشش و اصرار شاعران برای ایجاد نوآوری در تصاویری که با حضور ابزار سپاهی «کمان» شکل می‌گیرد، چشمگیر است. یکی از طرق نیل به چنین مقصودی، ایجاد تناسب لفظی و معنایی میان هسته مرکزی تصویر با سایر عناصر شعری است. (ر.ک: خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۸۹؛ دهلوی، ۱۳۶۱: ۴۶؛ اوحدی‌مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۱۰۸)

روش دیگر نوسازی تصویر را می‌توان در نسبت دادن حالاتی جدید به یکی از دو طرف تشبیه دانست که صورت خیالی ایجاد شده را متفاوت‌تر جلوه می‌دهد. این شیوه بیشتر با دقت شاعر در گزینش افعال جمله‌ها عملی می‌شود. مثلاً حافظ با استفاده از فعل «خم انداختن» که حالت ابروی معشوق را نشان می‌دهد، تصویری از کمان آماده تیراندازی را در خیال خواننده مجسم می‌کند که جان عاشق نشانه این کمان است: «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت / به قصد جان من زار ناتوان انداخت» (حافظ، ۱۳۷۷: ۹۸) شاعران گاه برای برجستگی بیشتر این عنصر سپاهی، صفتی را همراه آن می‌آورند که نشان‌دهنده نوع خاصی از این ابزار است. (ر.ک: خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۳۳) برجسته‌سازی با صفت و ایجاد تخیلی نسبتاً متفاوت به وسیله این شیوه را می‌توان از همان طلیعه ظهور غزل فارسی و در شعر سنایی مشاهده کرد. منتها سنایی، صفت را نه در مورد «مشبه‌به» این صورت خیالی (تشبیه)، بلکه برای بیان کیفیت «مشبه» به کار می‌برد. (ر.ک: سنایی، ۱۳۸۸: ۸۱۵)

در مواقعی نیز شاعر تصویر کلیشه‌ای و شناخته‌شده را مبنایی برای ایجاد تصویر تازه قرار می‌دهد. در واقع تصویر موجود سبب جهش ذهنی شاعر می‌شود و او را به حوزه خیالی دیگر می‌کشاند. در شعر اوحدی «یاد قد چون تیر و ابروی چون کمان» معشوق، تخیل شاعر را به سمت و سوی دیگر سوق می‌دهد و گذر عمر را در ذهن وی ترسیم می‌کند؛ عمری که چون تیر از کمان گذشته است و هیچ بازگشتی برای آن قابل تصور نیست. (ر.ک: اوحدی‌مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۱۳۲)

گاهی نیز شاعران از حجم تصاویر کاسته و «کمان» را در شکل استعاره به کار می‌برند. (ر.ک: همان: ۱۴۴؛ حافظ، ۱۳۷۷: ۱۵۳) ظاهراً در قرن هفتم و هشتم که به تدریج فشرده‌گی تصاویر شعری به اوج می‌رسد، شاعران در این مورد دو طرف تشبیه را جمع کرده و به صورت صفت (کنایه

از موصوف) در می‌آورند. چنانکه «کمان ابرو» و «ابرو کمان» در شعر سعدی، خواجوی کرمانی و حافظ به صورت «کنایه از موصوف» در توصیف معشوق به کار می‌روند. (ر.ک: سعدی، ۱۳۸۳: ۲۱؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۷۴؛ حافظ، ۱۳۷۷: ۱۸۳)

۲-۱-۳- خدنگ

«خدنگ» نیز ابزار جنگی دیگری است که در قالب تصاویری چون تشبیه و استعاره برای توصیف «مژگان» معشوق، کارکرد قابل توجهی در غزل فارسی دارد. می‌توان گفت که گاه شاعران به مناسبت وزن شعر خود و ایجاد بعضی تناسبات، از میان خدنگ و تیر، یکی را برای ایجاد تصویر انتخاب می‌کنند. خاقانی ترجیح می‌دهد که هر دو مورد را در بیت زیر به کار برد: «چو خاقانی از بهر صید دل خود / به از تیر مژگان خدنگی نبینم» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۴۱۴) در تخیل جمال‌الدین اصفهانی «رخ چون ماه» معشوق عزم کرده است تا دل عاشقان خود را شکار کند و یکی از ابزارآلات شکار را، که همانا «خدنگ‌های مشکین» (مژگان) است، با خود همراه دارد. (ر.ک: اصفهانی، ۱۳۴۸: ۷۸۵)

در تصویری که شاعران غزل سرا به مدد ابزار جنگی خدنگ خلق می‌کنند نیز گریز از صورت‌های خیالی تکراری و کلیشه‌ای را به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد. روش برجسته برای رهایی از تکرار در این زمینه، حضور آرایه‌های متعدد است که تراکم و تزامم آن‌ها ذهن مخاطب را به نوعی به چالش می‌کشد. چنان که امیرخسرو در حالی که «خدنگ» را استعاره از «مژگان» معشوق قرار می‌دهد، دو صنعت دیگر، یعنی «اغراق» و «تشخیص» را در کنار صورت خیالی مزبور می‌نشانند. البته اگر جنبه تمثیلی مصراع دوم بیت او را در مسیر طبیعی تصاویر موجود فرض کنیم، وی «خدنگ» را به صورت پنهانی به «عقاب» نیز مانند می‌کند: «خورد خدنگ / بسی خون ز دو دیده، پر نشد / سیر کجا کند مگس حوصله عقاب را» (دهلوی، ۱۳۶۱: ۹) بدون تردید گرایش به نوآوری از سوی بعضی از شاعران، در پاره‌ای مواقع، نمی‌تواند از عیب تکلف دور باشد. چنان که در بیت زیر از خواجو این حقیقت نمایان است و با تحلیل آن می‌توان پی برد که شاعر در گزینش واژگان با بن‌بست مواجه شده و جهت گریز از این حالت به دام تکلف گرفتار آمده است. بدین ترتیب آن لذت هنری، که با تأمل در بسیاری از ابیات وی نصیب خواننده می‌شود، در بیت مورد اشاره مفقود است: «چون خدنگ چشم جادو می‌نهادی در کمان / ناوک مژگان یکایک برنشان می‌آمدت» (خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۹۸)

۲-۱-۴- ناوک

«ناوک» ابزار سپاهی دیگری است که شاعران در ایجاد تصویر، حضور و نقش آن را نادیده نگرفته‌اند. وقتی به غزل فارسی نظری می‌افکنیم، متوجه می‌شویم که شعرا اغلب، «مژگان» معشوق

را به ناوک تشبیه کرده‌اند: «دل و جانم همی دوزد به غمزه ناوک مژگان/ زهی ناوک زهی زوبین بنامیزد بنامیزد» (سنایی، ۱۳۸۸: ۸۵۴) و گاه با حذف «مشبه»، صورت استعاری به این ابزار بخشیده‌اند؛ چنان‌که مولانا در بیتی «جان» خود را به «سپر»ی تشبیه کرده است که به سوی «ناوک» مژگان معشوق می‌شتابد: «زهره من بر فلک شکل دگر می‌رود / در دل و در دیده‌ها همچو نظر می‌رود // چشم چو مریخ او، مست ز تاریخ او / جان به سوی ناوکش همچو سپر می‌رود» (مولوی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۶۰۰) در تصاویر ایجاد شده با «ناوک» نیز گاه شاهد نوجویی و ابداع شاعران هستیم؛ چنان‌که گاه «غمزه» را به ناوک تشبیه می‌کنند. (ر.ک: عطار، ۱۳۴۵: ۴۱۴؛ فرغانی، ۱۳۶۴: ۵۱۷)

۲-۱-۵- تیر

«تیر» نیز، به عنوان یکی دیگر از دستاویزهای شاعران برای توصیف اجزای معشوق، اغلب دو نوع کارکرد دارد. یکی این‌که شاعران «مژگان» معشوق از نظر تیزی و خون‌ریزی به این ابزار جنگی مانند می‌کنند. این تصویر از آغاز غزل مورد توجه شاعران قرار می‌گیرد. با بررسی غزل قرن ششم تا هشتم، متوجه می‌شویم که تصویر مزبور در این دوره - به‌غیر از غزل چند شاعر، من جمله عطار و سیف فرغانی - نسبت به تصاویری که سایر ابزارهای سپاهی در ایجاد آن‌ها نقش دارند، از بسامد اندکی برخوردار است. بدین ترتیب تشبیه «مژگان» معشوق به «تیر» حدود ۷ بار در غزل سیف فرغانی و حدود ۹ بار در غزل عطار تکرار شده است. در غزل سایر شعرا کاربرد آن از دوسه مورد تجاوز نمی‌کند. (برای نمونه ر.ک: سنایی، ۱۳۸۸: ۳۰۵ و ۸۲۴؛ انوری، ۱۳۸۹: ۴۰۵؛ خاقانی، ۱۳۷۵: ۴۱۴ و ۳۴۸؛ عطار، ۱۳۴۵: ۱۳۹ و ۱۵۱ و ۱۷۵ و ۲۲۸ و ۲۳۹ و ۲۶۲؛ مولوی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۹۰۰ و ج ۲: ۱۳۶۷؛ سعدی، ۱۳۸۳: ۱۰۱؛ فرغانی، ۱۳۴۱، ج ۲: ۱۴۶ و ۱۹۵ و ۲۰۱ و ۲۶۹ و ۲۹۴؛ همان، ۱۳۴۴، ج ۳: ۴۸ و ۲۵)

مورد دیگری که شاعران به این عنصر جنگی توجه می‌کنند، هنگامی است که می‌خواهند راستی و اعتدال قامت معشوق را به تصویر بکشند. سابقه تشبیه قامت و بالای معشوق به «تیر» در غزل فارسی از پیدایش رسمی و حرفه‌ای این قالب شعری قابل پی‌گیری است. سنایی، که می‌توان گفت از اغلب ابزارهای سپاهی برای خلق تصویر در غزل خود بهره‌مند شده، از عنصر اخیر نیز برای شکل بخشیدن به تخیل خود غافل نمانده است. (ر.ک: سنایی، ۱۳۸۸: ۸۲۸ و ۸۴۱ و ۸۸۳) اگر پیدایش غزل و سیر و تکامل آن را یکی از جریان‌های مهم تاریخ ادبی فارسی به‌شمار آوریم که از حیث بسیاری مسائل، از قبیل صورت‌های خیالی و تصاویر جدید، بر شعر دوره‌های قبل برتری دارد، می‌توان غزل سنایی را در زمینه تصاویری که هر دو سوی تصویر را امور حسی تشکیل می‌دهند، حلقه ارتباطی میان دو جریان قبل و بعد از پیدایش و رواج غزل دانست. البته سنایی از تصاویری که امور انتزاعی و فراحسی در پیدایش آن‌ها دخیل هستند، چشم‌پوشی نمی‌کند. به هر حال تصویر

مزبور بعد از سنایی نیز از حرکت باز نمی‌ایستد و به سیر نه چندان پردامنه خود ادامه می‌دهد و گاه با نوآوری از جانب بعضی از شاعران مواجه می‌شود. از نمونه‌های بارز این ابداع، اجتماع دو طرف تصویر و ایجاد ترکیب واحد با معنای کنایی است. ظاهراً خاقانی در این زمینه بر دیگر شاعران غزل‌سرا تقدم دارد و نخستین کاربرد این نوع تصویر را در شعر او مشاهده می‌کنیم. وی ترکیب کنایی « تیرقد » را در وصف معشوق به کار می‌برد. (ر.ک: خاقانی، ۱۳۷۵: ۴۶۳) با فاصله زمانی طولانی بعد از خاقانی، اوحدی‌مراغه‌ای ترکیب « تیربالا » را به جای ترکیب مزبور بر می‌گزیند. (ر.ک: اوحدی‌مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۱۰۸)

۲-۲- ابزارهای سپاهی؛ مشبّه‌به امور ذهنی و انتزاعی

گاهی ابزارهای سپاهی و لشکری، مشبّه‌به امور عقلی و وجدانی نیز واقع می‌شوند. بدین ترتیب این عناصر، همراه امری انتزاعی و غیرحسی، منجر به پدید آمدن تصویرهایی می‌شوند که لذت هنری آن‌ها بسی فراتر از تصاویری است که هر دو جانب تصویر از امور حسی تشکیل شده است. شواهد چنین تصویرسازی در غزل فارسی فراوان است. گویا این ابزارها از آن جهت مناسب دید و سلیقه شاعران است که به واسطه آن‌ها نمایش عینی و ملموس بعضی از مسائل ذهنی و انتزاعی بهتر صورت می‌پذیرد. با بررسی غزل فارسی روشن می‌شود که رواج چنین برخوردی با ابزارهای سپاهی به قرن ششم بر می‌گردد. البته در این قرن غیر از چند نمونه معدود، نمی‌توان شاهد دیگری برای این روش تصویرسازی ذکر کرد. در واقع در این قرن بعضی از ابزارهای سپاهی، آن هم به صورت محدود، طرف تشبیه پاره‌ای از امور ذهنی واقع می‌شود. البته این تشبیهات از تلاش شاعران برای ورود به عرصه‌های جدید حکایت می‌کند. نقش سنایی و خاقانی در این مورد برجسته‌تر است، به‌گونه‌ای که این دو، راه را برای شاعران بعد از خود هموار ساخته‌اند. می‌توان گفت قلت بسامد چنین تصاویری در قرن ششم، ضعفی برای بلاغت این عصر محسوب نمی‌شود و بیشتر از ویژگی تصاویر این دوره نشأت می‌گیرد. از قرن هفتم که تصاویر به سوی انتزاعی شدن حرکت می‌کند و شاعران برای نوسازی صور خیال به امور فراحسی و انتزاعی روی می‌آورند، این شیوه خلق تصویر نیز از دقت نظر شاعران غزل‌سرا دور نمی‌ماند و به تدریج رو به گسترش می‌نهد. شاید هیچ ابزار سپاهی را نتوان یافت که کارکردی از این نوع در غزل فارسی نداشته باشد. عمده ابزارهای سپاهی که طرف تشبیه مسائل وجدانی واقع شده‌اند، عبارت‌اند از: «سپر»، «خدنگ»، «ناوک»، «تیر» و «تیغ». (برای نمونه ر.ک: عطارنیشابوری، ۱۳۴۵: ۴۲۸؛ مولوی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۷۶ و ۴۲۲؛ سعدی، ۱۳۸۳: ۱۹ و ۶۳ و ۸۵؛ حافظ، ۱۳۷۷: ۱۶۳ و ۳۵۵ اوحدی‌مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۲۰۳؛ دهلوی، ۱۳۶۱: ۴۱۲ و ۲۵۰؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۳۶ و ۵۰۵ و ۶۷۸) قریب به اتفاق تصاویری که یک جانب آن‌ها را ابزارهای سپاهی و سوی دیگر تصویر را مسائل فراحسی تشکیل می‌دهد، به صورت اضافه تشبیهی نمایان می‌شوند. پی‌گیری این تصاویر می‌تواند ما را از کیفیت کاربرد این عناصر در

دوره‌های مختلف و ابداعاتی که در زمینه تصویرسازی به وسیله این عناصر وجود دارد، آگاه کند. می‌توان گفت هر اندازه از لحاظ زمانی از قرن ششم جلوتر می‌آییم، به تدریج شاهد افزایش چنین تشبیهاتی هستیم. (برای نمونه ر.ک: سنایی، ۱۳۸۸: ۷۹۱ و ۱۰۰۳؛ خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۴۰ و ۴۰۸؛ عطار نیشابوری، ۱۳۴۵: ۳۵۹ و ۴۴۰ و ۶۷۴؛ مولوی، ۱۳۸۹: ۱، ۴۹۷ و ۵۶۹ و ج ۲: ۱۲۸۹؛ سعدی، ۱۳۸۳: ۱۸ و ۶۳ و ۸۰ و ۱۲۷؛ خواجه‌ی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۰۷ و ۲۱۲ و ۲۹۰ و ۴۳۷؛ حافظ، ۱۳۷۷: ۲۷۸ و ۳۲۲ و ۳۳۳) ابداعاتی که در تصاویر بعضی از شاعران از جمله مولانا وجود دارد، بسیار درخور توجه است. به عبارتی مولانا، آن‌گونه که خصلت ذاتی غزلیات اوست، در این زمینه نیز به مسائل انتزاعی‌تر و درونی‌تر توجه بیشتری دارد. (برای نمونه ر.ک: مولوی، ۱۳۸۹: ۱، ۱۱۵ و ۳۴۱ و ۴۶۳ و ج ۲: ۱۰۲۶ و ۱۱۰۷)

۱-۳- رده‌های نظامی و سپاهیان در بافت تصاویر غزل

در کنار ابزارآلات سپاهی، عناصر دیگر مربوط به دیوان لشکر که در ساخت تصاویر شعری، از نگاه شاعران غزل سرا پنهان نمانده است، رده‌های نظامی و عناوین جنگجویان است. طبیعی است که در ساختار غزل که غالباً با تراحم تصاویر در ابیات آن روبه‌رو هستیم، عناصر مزبور، در بیشتر موارد، جهت بالا بردن جنبه خیالی شعر، عناصر دیگر سپاهی را نیز به دنبال خود می‌کشد و به مدد آن‌ها تصاویر در هم تنیده و متراکمی ایجاد می‌کنند که تحلیل هر کدام از این تصاویر، بدون در نظر گرفتن تصاویر دیگر ناقص خواهد بود. ما این ویژگی را در تحلیل تصاویر ایجاد شده با دو عنصر «حَشَر» و «طَلايه» نشان خواهیم داد.

۱-۳-۱- حَشَر

از جمله رده‌ها یا گروه‌های نظامی و جنگجویان، که در نگاه نخست به خاطر عذوبت زبان و نرمی بیان غزل شاید تناسب چندانی با فضای آن نداشته باشد، اصطلاح «حَشَر» است. حشر که گاه «به معنی سپاه نامنظم و به اصطلاح امروز، چریک به کار می‌رفته است.» (انوری، ۱۳۵۵: ۱۳۰) و گاه نیز معنی «افرادی که داوطلبانه کاری انجام می‌دهند؛ اعم از آن که آن کار، کار جنگ باشد یا غیر آن» (همان) از این اصطلاح اراده می‌شده است، در مواردی، در پیوند و ترکیب با سایر عناصر زبانی غزل، سبب خلق تصاویری بکر و بی‌سابقه در غزل فارسی شده است. به عنوان نمونه در بیت زیر، «هجران» همچون جنگاوری سنگ‌دل بر عاشق بیچاره کمان می‌کشد. این‌جا عاشق از «وصال»، که با عنوان «حَشَر» از آن نام می‌برد، طلب یاری می‌کند: «ز پی مصاف هجران که کمان کشید بر ما / ز وصال، مردمی کن، حشری فرست ما را» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۱۵) جنبه حسی بخشیدن به عناصر ذهنی و انتزاعی «هجران» و «وصال» و دور کردن این دو از معنای حقیقی و قراردادی‌شان، سبب پدید آمدن تصویری زیبا و شگفت‌انگیز شده است. در واقع در ابیاتی نظیر بیت

مزبور، ذهن شاعر و تخیل وی بین امور عقلی و حسی همواره در حرکت است و با واسطه‌های نامرئی و نامحسوس ویژگی‌های جانبی را به جانب دیگر منتقل می‌کند. این انتقال هر اندازه ماهرانه و استادانه و تأمل‌برانگیز باشد، لذت هنری حاصل از آن نیز به همان میزان افزون خواهد بود.

تصویرپردازی عطار نیز، که کلمه «حَسْر» در آن، مرکز ثقل تصویر به‌شمار می‌رود، قابل توجه است: «گردون که همه کس را زو دست بود بر سر / از دست سر زلفت هر شب حَسری سازد» (عطار نیشابوری، ۱۳۴۵: ۱۷۹) واژه «حشر» تصویرسازی عطار را کامل کرده است. خواننده بیت صحنه‌ای از میدان رزم را در دل تاریکی شب در ذهن خود تداعی می‌کند که تصوّر زلف معشوق می‌تواند این ظلمت را دو چندان کند. در جانبی از این معرکه «زلف» معشوق قرار دارد و در سوی دیگر، «گردون» با سپاهیان نامنظم خود که عبارت‌اند از ستارگان.

مولانا نیز با صراحت بیان می‌کند که هیچ ترس و واهمه‌ای از «حَسْر کردن» و اجتماع و گرد آمدن «لشکرِ غم» به دل خود راه نمی‌دهد؛ چرا که گروه‌ها و دسته‌های «سپاه» وی، که همانا چیزی جز شادی و مستی، نیست، تاخته و نه تنها عرصه خاک؛ بلکه افلاک را نیز تحت سیطره خود در آورده‌اند: «لشکر غم حَسْر کند، غم نخورم ز لشکرش / زان‌که گرفت طلب طلب تا به فلک سپاه من» (مولوی، ۱۳۸۹، ۲: ۱۰۸۵) سیف فرغانی نیز از اصطلاح مزبور در آفرینش صورت خیالی سخن خود بهره‌مند می‌شود. وی در چند بیت متوالی تصویری از چگونگی مقابله خود با «سپاه حسن» را، که در حالت مستی شاعر «حَسْر» کرده و بر وی تاختن آورده است، ارائه می‌دهد. «عشق» که فرمانده سپاه حسن است، شاعر را در حالت مستی و بی‌خودی اسیر و گرفتار می‌کند و بر دروازه «شهر دل» وی «نقاره» می‌زند: «مست بدم گر سپاه حسن حَسْر کرد / تاختن آورد و عشق برد اسیرم // بر در شهر دلم نقاره زد و گفت / کز پی سلطان حسن ملک بگیرم // جان به در دل برم چو اسب بنوبت / چون ز رخ دوست شاه یافت سریرم» (فرغانی، ۱۳۶۴: ۷۶۱) خواجوی کرمانی برای بیان کیفیت دمیدن سبزه بر چهره معشوق، تصاویر جالبی به کار برده و از نقش «حَسْر» غفلت نکرده است: «هندویت رانده بر شه خاور / لشکر زنگت آورده بر چین حَسْر» (خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۴۴۲)

نکته حایز اهمیت این است که هر اندازه از آغاز تکوین و پیدایش غزل فاصله می‌گیریم، با فشردگی تصاویر در ابیات و مصارح مواجه می‌شویم؛ به نحوی که گاه تمامی واژگان یک بیت یا مصراع دارای معنی مجازی می‌شود. این ویژگی در غزل قرن هشتم، نسبت به قرن ششم و هفتم، بیشتر مشهود است. بیت مزبور از خواجو شاهدهی است برای این مدعی که در آن تمامی کلمات از معنای قاموسی خود خارج شده و در قالب استعارات فشرده به کار رفته‌اند که خود از عوامل ایجاز در زبان غزل به‌شمار می‌رود.

۱-۳-۲- طلایه

عنصر سپاهی دیگری که گاه در ساختار تصاویر غزل فارسی حضور پیدا می‌کند، «طلایه» است. خواجهی کرمانی در بیتی از این عنصر سپاهی در بافت تصاویر شعری خود بهره جسته است: «غلام آن بت چینم که سرحد ختنش / طلایه سپه زنگبار می‌گیرد» (همان: ۴۳۳) «طلایه» که «ظاهراً مأخوذ از طلیعه یا جمع آن، طلایع، است» (انوری، ۱۳۵۵: ۱۳۵) و به معنی جاسوس و پیش‌قراول (لغت‌نامه دهخدا) و «پیشروان لشکر که برای شناسایی اوضاع و احوال دشمن فرستاده می‌شوند» (فرهنگ معین) آمده است، بسیار هنرمندانه در بیت مزبور به کار گرفته شده است. اطراف صورت زیبای معشوق، در حالتی که هنوز مویی بر آن نرسته، و شاعر با تعبیر کنایی، آن را «سر حدّ ختن» نامیده است، مورد تاخت و تاز و تسخیر «طلایه سپه زنگبار»، که خود کنایه از موهای تازه نمایان شده بر چهره معشوق است، قرار گرفته است. اوحدی نیز «طلایه» را در ترکیبی استعاری به کار برده است. در تخیل وی «حسن» معشوق همانند لشکری تصوّر شده است که عاشق به محض دیدن «طلایه» این لشکر، گرفتار می‌شود و «عشق» همانند سالار «لشکر حسن»، دل وی را به تصرف خود در آورده و «عَلَم» زده، اعلام فرمانروایی می‌کند: «چون دیده بر طلایه حسنش نظر فگند / عشقش به دل در آمد و حالی عَلم بزد» (اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۱۵۴)

۳- عناصر دیوان انشاء در تصویرپردازی شاعران غزل سرا

در کنار مجموعه عناصر درباری که دستاویز شاعران غزل پرداز برای خلق تصاویر و غنای حوزه بلاغی غزل فارسی شده‌اند، حضور عناصر دیوان انشاء نیز درخور توجه است. گویا شاعران به آن چه که ذهن جوّال و اندیشه دورپرواز آن‌ها را به جانب معشوق و ویژگی‌های ظاهری و درونی وی می‌کشد، روی خوش نشان می‌دهند و تخیل خود را با محوریت چنین پدیده‌ها و عناصری شکل داده و در معرض دید مخاطبان خود قرار می‌دهند. از عناصر دیوان انشاء که در شکل‌گیری صور خیال شاعران غزل سرا نقش مهمی ایفا می‌کنند می‌توان به عناصری چون طغرا، منشی، منشور، گشادنامه، توقیع و ... اشاره کرد. البته یادآوری این نکته ضرورت دارد که در پاره‌ای از ابیات شاعران غزل پرداز، به‌ویژه در غزل قرن هشتم، تصاویری که با حضور عناصر مزبور به‌وجود آمده‌اند، چنان با خامه سحرانگیز شاعران در هم تنیده شده‌اند که بیرون کشیدن هر کدام از آن‌ها از ساختار بیت و بررسی و تحلیل جداگانه این تصاویر، زیبایی‌های نهفته در بیت را از بین می‌برد و باعث ایجاد نوعی گسست در بلاغت آن می‌شود. این شکاف ایجاد شده، جذابیت هنری شعر را تا حدّ قابل توجهی تنزل می‌دهد. از این جهت در بررسی عناصر دیوان انشاء سعی خواهد شد پیوند تصاویر ایجاد شده به وسیله این عناصر همچنان حفظ شود و بر خلاف کتب بلاغی سنتی، تصاویر از بستر طبیعی خود بیرون کشیده نشود و در همان فضایی که توسط شاعر ایجاد شده مورد تحلیل قرار گیرد.

۳-۱- گشادنامه

یکی از عناصر دیوان انشاء که در آغاز شکل‌گیری غزل و پذیرش آن به عنوان قالبی برای بیان افکار و اندیشه‌ها و عواطف، شاهد حضور آن در ایجاد تصویر شعری هستیم، اصطلاح «گشادنامه» است. گشادنامه در واقع نامه سرگشاده و فرمانی بوده است که مأموریت کسی را در آن نوشته و به خود شخص می‌سپردند. با بررسی غزل فارسی مشخص می‌شود که این اصطلاح فقط یک بار و آن هم در غزل سیدحسن غزنوی، در ساختمان تشبیه به کار رفته است: «سینه همی درد را به درد نداد / دیده همی خواب را به خواب نبیند // نیست عجب با گشادنامه خُطّت / کز گره نافه مشک ناب نبیند» (غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۷۵). صورت خیالی برجسته در دو بیت مزبور اضافه تشبیهی یا همان تشبیه بلیغ «گشادنامه خُطّت» است. خط تازه رسته بر چهره معشوق به گشادنامه‌ای تشبیه شده است که در سیاهی و خوشبویی بر مشک ناب برتری دارد. نکته دیگری که در ایجاد تصویر، مسلماً از ذهن شاعر دور نبوده است، معنای ثانوی «خُطّت» است. این کلمه با توجه به این معنا، که همان کتابت یا اثر و نشانه قلم بر کاغذ باشد، با گشادنامه ایهام تناسب دارد.

۳-۲- منشور

«منشور در لغت به معنی سرگشوده و سرگشاده است؛ چنان که در قرآن کریم آمده است: کتاباً منشوراً. ولی رفته‌رفته این عنوان به فرمان‌های سرگشاده پادشاهان، یعنی به فرمان‌هایی که محرمانه و رمز نبوده‌اند، اطلاق شده است و شاید از همین جاست که بعداً در فرهنگ‌ها، منشور را به طور کلی و اعم، به فرمان پادشاهان تعبیر نموده‌اند.» (قائم‌مقامی، ۱۳۵۰: ۴۸). این اصطلاح دیوان انشاء، به سبب ظرفیت مناسب تصویرسازی و همچنین به خاطر هجاهای روان و بلند و کشیده‌اش، که تناسب خوبی با بافت و فضا و اوزان عروضی غزل فارسی دارد، از سوی شاعران غزل‌پرداز با استقبال مواجه شده و جایگزین مناسبی برای اصطلاح «گشادنامه» تلقی گردیده است.

وقتی به غزل فارسی نگاهی بیفکنیم، متوجه می‌شویم که اصطلاح منشور در شعر عده‌ای از شاعران، به عنوان یکی از واژگان دخیل در ساخت تصویر، حضور دارد. این حضور علاوه بر دو عامل فوق‌الذکر، می‌تواند دلیل دیگری نیز داشته باشد و آن این که شاعر در توصیف معشوق، سعی دارد به خلق شخصیتی دست زند که برخی از ویژگی‌های برترین شخص جامعه، یعنی پادشاه، را در وجود وی جلوه‌گر سازد. در پاره‌ای از موارد که اصطلاح منشور در غزل به کار گرفته شده است، این عامل به نحوی مشهود است. در بیت زیر، سنایی معشوق را در جایگاه پادشاه نشانده است و از وی تقاضا دارد تا با صدور «منشور»، شاعر را فرمان‌روای «جهان وصل» کند: «بر جهان وصل باری بنده را منشور ده / تا بت بنمایم که من فرمان‌روائی چون کنم» (سنایی، ۱۳۸۸: ۹۴۲). در عقیده عاشق، معشوق که پادشاه کشور حسن است، از چنان زیبایی و مقام و مرتبه‌ای برخوردار است که آفتاب، در صورت برخورداری از سایه و حمایت وی، از «منشور جمال» بهره‌مند شده و حکومت او بر جهان

حسن، جاودانی و همیشگی خواهد بود: «در آینه گر جمال بنمایی / از نور رخت خیال جان یابد //
 ور سایه تو بر آفتاب افتد / منشور جمال جاودان یابد» (انوری، ۱۳۸۹: ۴۱۱)
 در نمونه‌های مزبور، چنان که می‌بینیم، تصاویری که به مدد اصطلاح «منشور» پدید آمده‌اند،
 ذهن خواننده را چندان درگیر خود نمی‌کنند و با تأملی کوتاه می‌توان ساختمان هندسی چنین
 تصاویری را در ذهن خود ترسیم کرد. در روند تکامل تصاویر، شاعران سعی دارند در کنار تصویر
 مرکزی، تصاویر دیگری را نیز بگنجانند. طبیعی است که در چنین مواردی گاه چند اصطلاح که از
 یک خانواده به شمار می‌روند و سنخیت کاملی با هم دارند، در کنار یکدیگر به خلق چندین تصویر،
 که ارتباط تنگاتنگی بین آن‌ها وجود دارد، منجر می‌شوند. چنان که در نمونه‌هایی که در ادامه از
 خاقانی و عطار و سیف فرغانی نقل می‌شود، این ویژگی قابل تبیین است.

در نگاه خاقانی «عشق» در کاربرد استعاره‌اش همانند والی و حاکم و فرمان‌روایی تلقی شده
 است که با داشتن «منشور کهن»، که ازلی و قدیم بودن عشق را در ذهن تداعی می‌کند، جان شاعر
 را از اختیار وی خارج کرده است. نگرانی خاقانی از این است که مبادا این منشور با «طغرا»ی
 معشوق، تجدید نشود: «عشق تو به منشور کهن جان ستد از من / یارب چو شود تازه به طغرا چه
 ستاند» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۵۳) در نگاه عطار خط سبز دمیده بر چهره معشوق، «طغرا»یی است بر
 «منشور حسن»: «پری رویا کنون منشور حسنت / ز خط سبز طغرا می‌درآرد» (عطار، ۱۳۴۵: ۱۴۰)
 سیف فرغانی نیز صورت‌های خیالی بیت خود را با تکیه بر کلمه «منشور» و کیفیت پیوند آن با
 «خط» و «نشان» سامان داده است: «با آن که نیست از خط بر عارضت نشانی / منشور ملک حسنت
 این خط بی‌نشان است» (فرغانی، ۱۳۶۴: ۳۱۸) سیف فرغانی همچنین «منشور» را در کنار سایر
 عناصر دیوان رسالت، چون «منشی» و «توقیع»، بسیار هنرمندانه به کار برده است: «منشی دولت
 مرا منشور وصلت تازه کرد / بر درت موقوف توقیع است منشورم هنوز» (همان: ۷۶۷)

نکته‌ای که با تطبیق تصاویر مزبور روشن می‌شود این است که وقتی از نیمه دوم قرن ششم
 گذشته و پا به قرن هفتم می‌گذاریم، دیگر به‌ندرت با وحدت تصویر در ابیات مواجه می‌شویم. در
 قرن پنجم و ششم، تصاویر رایج در غزل فارسی هنوز از مرز سادگی عبور نکرده‌اند. در واقع در این
 دوره شاعر اغلب به دنبال آن نیست تا در یک بیت، تصاویر مختلف و گاه در هم تنیده‌ای ارائه دهد.
 البته این از ویژگی طبیعی بیان شاعران ناشی می‌شود که هنوز به مرحله‌ای از تکامل نرسیده است
 تا بتواند تصاویر متنوع را در بیتی واحد بگنجانند. از مقایسه تصاویر موجود در بیت عطار و سیف
 فرغانی از یک سو و صورت‌های خیالی شعر انوری و سنایی از سوی دیگر، این مسأله به روشنی قابل
 دریافت است. تصویر بیت خاقانی در حد وسط این تصاویر واقع می‌شود. البته در اواخر دوره مطالعه
 ما هستند شاعرانی که با مبنا قرار دادن تصاویر شاعران دیگر، در پی ابداع و نوآوری برمی‌آیند.
 چنان که امیر خسرو دهلوی در تشبیهی نوآیین «نقطه خال» معشوق را با تشبیه جمع، به «منشور
 حسن» و «نشان» این منشور تشبیه کرده است: «نقطه خالش به رخ منشور حسن است و نشانست

/ ملک لطف دلبری را روی خویش جامع است (دهلوی، ۱۳۶۱: ۶۹) امیر خسرو دهلوی سعی می‌کند با وارد کردن عناصر زبانی و بیانی جدیدی به شعر خود، به عرصه‌های جدیدی از ابداع دست یابد. البته گاهی این خصلت شعر وی نمی‌تواند از عیب تصنع و تکلف دور باشد.

۳-۳- طغرا

«طغرا» کلمه‌ای ترکی است که کاربرد آن در میان اهل دیوان به دوره سلجوقی برمی‌گردد و منظور از آن خطی منحنی و قوسی شکل است که بر بالای فرمان‌ها و مناشیر ترسیم می‌شد و در برگزیده‌ی القاب پادشاهان بود. (لغتنامه دهخدا) این اصطلاح دیوان رسالت که منشأ ایجاد تصاویر زیبا و خیال‌انگیز در غزل فارسی گردیده است، مانند سایر اصطلاحات این دیوان، اغلب در کنار یک یا چند اصطلاح دیگر هم‌سنخ و هم‌خانواده خود، در ایجاد تصویر به کار می‌رود. با بررسی دیوان شاعران غزل‌سرا پی می‌بریم که این اصطلاح از آغاز تکوین غزل فارسی، حضور و نقش خود را در این قالب شعری اثبات کرده است. سنایی «طغرا» را استعاره از «خط» سبز چهره معشوق دانسته است. معشوق، چون این طغرا به دستش می‌افتد، آهنگ جور و بی‌وفایی کرده، دنیای عاشق را به ویرانی می‌کشد: «چون خط طغرای شاهنشاه یافت / از فنا خط گرد عالم درکشید» (سنایی، ۱۳۸۸: ۸۷۷) شعرا گاه نیز سبزه نودمیده بر بالای لب معشوق را، که منحنی شکل است، به «طغرا» تشبیه کرده‌اند. (ر.ک: انوری، ۱۳۸۹: ۴۲۰)

علاوه بر تصاویر مزبور، شاعران تصویر دیگری را نیز به مدد این اصطلاح خلق می‌کنند و آن موقعی است که ابروی مقوس و کمانی شکل معشوق، طغرا را در ذهن آنان تداعی می‌کند. خواجوی کرمانی این تصویر را در غزل خود به کار برده است. وی در بیتی جمال معشوق را همچون «منشور» و ابروی وی را مانند «طغرا» تصور کرده است: «ظاهر آن است که بر صفحه منشور جمال / مثل ابروی دل‌آرای تو طغرای نیست» (همان: ۱۹۹) با توجه به تصاویری نظیر تصاویر مزبور است که می‌توان گفت «سده ششم، روزگار شاعرانی ایمازیست (تصویرگرا) است.» (حمیدیان، ۱۳۸۴: ۶۰) این تصویر، مانند هر تصویر دیگر وقتی به دست حافظ می‌رسد، به مدد سحر زبان و قدرت بیان وی از حالت کلیشه خارج گردیده و گرد قرون از چهره‌اش زدوده می‌شود و با حله‌ای که از دل تنیده و از جان بافته شده است، مزین می‌گردد و همچون عروسی نوآیین مقابل چشم مخاطبان جلوه و ناز آغاز می‌کند. بیت زیر از حافظ تأییدی است بر این مدعا: «امید هست که منشور عشق‌بازی من / از آن کمانچه ابرو رسد به طغرای» (حافظ، ۱۳۷۷: ۳۶۶) تصویر در مصراع اول، «منشور عشق‌بازی» است که نسبت به تصاویر مشابه خود، که قبل از حافظ در غزل فارسی وجود داشته، تازه‌تر است. هنر حافظ بیشتر در مصراع دوم خود را نشان داده است. چنان که پیداست، «کمانچه ابرو» اضافه تشبیهی است. از سوی دیگر «ابرو» به صورت مضمّر به «طغرا» نیز مانند شده است. شگفتی خواننده وقتی دوچندان می‌شود که به معنای چندگانه «کمانچه» و ارتباط آن با

سایر کلمات بیت پی می‌برد. معنای اولیه‌ای که از این کلمه به ذهن می‌رسد، «کمان کوچک» است. کمانچه، نوعی ساز نیز بوده است. تسلط حافظ بر زبان و آگاهی وی نسبت به معانی مختلف کلمات، با دقت در معنای دیگر «کمانچه» به خوبی روشن می‌شود. با توجه به فرهنگ‌ها کمانچه علاوه بر معنای مذکور، به معنی «کمان شکلی که بر بالای فرامین سلاطین کشند و آن را کمانچه طغرا نیز می‌گویند» (ر.ک: لغتنامه دهخدا)، آمده است. در این معنی است که با کلمه طغرا «ایهام ترجمه» ایجاد می‌کند. با توجه به چنین ظرایف زبانی حافظ است که گفته‌اند: «هنر شاعری حافظ در به کار بردن «این و آن» مضمون و مفهوم نیست؛ بلکه در شیوه خاص بیان و طرز ارائه مطلب است.» (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۴۴۳)

با توجه به مثال‌های مذکور مشخص می‌شود که شاعران غزل‌سرا، عمدتاً خط تازه دمیده بر چهره معشوق یا ابروی قوسی شکل وی را با استخدام ترفندهای ادبی با «طغرا» همانند پنداشته‌اند. نکته‌ای که اشاره به آن خالی از فایده نیست، این است که با تأمل در غزل مولانا مشخص می‌شود که در زبان و اندیشه عرفانی وی، در این زمینه نیز با نوعی هنجارشکنی روبه‌رو هستیم که خود به نوآوری منجر می‌شود. مولانا در بیت زیر «عشق حق» را به «طغرای دولت» و سعادت تشبیه کرده است و این از بینش عرفانی و خدامحور وی نشأت می‌گیرد. در چنین نگرشی چیزی که می‌تواند خوشبختی انسان را تضمین کند، همانا عشق حق است. در نگاه وی همچنان که «شفق» به منزله «توقیع شمس» است و به واسطه این توقیع، فرمان‌روایی خورشید بر پهنه آسمان محرز می‌شود، عشق به کردگار هستی نیز به منزله «طغرای دولت» و مایه بروزی آدمی است: «توقیع شمس آمد شفق، طغرای دولت عشق حق / فال وصال آرد سبق کان عشق زد / این فال‌ها» (مولوی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۵) همچنین مولانا در نگاهی بی‌سابقه، جسم و قامت خمیده انسان عاشق را به منزله «طغرای عشق» تصور کرده است: «گرچه که ما هم کزیم در صفت جسم خویش / بر سر منشور عشق، جسم چو طغرای ماست» (همان، ج ۱: ۵۹۳)

۳-۴- توقیع

توقیع در اصطلاح، برابر است با «آن چه امروز امضاء نامیده می‌شود؛ یعنی نوشتن نام و نشان در زیر ورقه برای تأیید صحت آن.» (انوری، ۱۳۵۵: ۱۷۴) به دست خط پادشاهان و فرمان‌روایان نیز توقیع گفته می‌شد. (قائم‌مقامی، ۱۳۵۰: ۱۶۹) شاعران غزل‌سرا این اصطلاح دیوان رسالت را نیز برای تصویرسازی مناسب تشخیص داده و در فضای بعضی از تصاویر شعری خود از وجود آن بهره‌مند شده‌اند. در بیت زیر که به صنایع عدیده‌ای چون تشبیه مضمّر، تشبیه جمع، تجاهل‌العارف و ایهام تناسب آراسته شده است، شاعر «خط» چهره محبوب را که تیره‌فام و خوش‌بوی است، به منزله «توقیع ملک دلبری» تلقی کرده است: «آیت حسنست یا توقیع ملک دلبری / یا بخون ما خطی یا خط مشک آسای دوست» (خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۱۰) خواجوی کرمانی همچنین در غزلی که

سعی دارد به نوعی اندیشه‌های عرفانی خود را در آن متجلی سازد و از طرز نگرش خود به جهان مادی و بی‌اعتنایی به آن سخن گوید و مقام و مرتبه انسان‌های عارف را در پهنه گیتی بیان کند، این علو منزلت و «قدر کبریایی» را به طور مضمّر به نامه و فرمانی تشبیه می‌کند که از «جناب بارگاه مالک ملک وجود» به «توقیع» آراسته شده است: «از جناب بارگاه مالک ملک وجود / هر زمان توقیع قدر کبریایی یافتیم» (همان: ۳۰۹) هر چند خواجهی کرمانی سعی دارد اصطلاح دیوانی «توقیع» را در ضمن تصویر شاعرانه برای رونق بخشیدن به اندیشه‌های متعالی خود به کار گیرد و با چاشنی عرفان، که شعر خود را با آن آمیخته است، به کیفیت تازه‌ای از تصویر دست یابد؛ نمی‌تواند ذهن خواننده را از توجه به پیشینه نقش و کارکرد تصویرآفرین این اصطلاح در شعر عرفانی دور سازد. سنایی نخستین شاعری است که از اصطلاح مزبور، در ساختار تصویری بدیع، برای بیان اندیشه فرازمینی خود سود جسته است. وی خطاب به معشوق چنین می‌گوید: «/اوصاف جمال تو همه کس بنداند / زیرا که تو توقیع رفیع‌الدرجاتی» (سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۲۲) مولانا، که غزلیات او به لحاظ تخیل و اندیشه رنگ و بوی و صبغه خاص خود را دارا است، (مولوی، ۱۳۸۸، ج ۱، مقدمه: ۸۶) نیز معشوق را همچون فرمان‌روا و سلطانی می‌داند که فرمان استوار و قاطع فرمان‌روایی وی در خون دل عاشق «توقیع» و امضاء شده است: «فرمان جزم شاهیت در خون دل توقیع شد / کف کرد خون بر روی خون / از جزم تو پا کوفته» (همان، ۱۳۸۹، ج ۱: ۷۴)

۴- عناصر دیوان استیفاء در آفرینش هنری شاعران غزل‌سرا

از دیگر عناصر دیوانی که از دایره نامحدود واژگانی شاعران غزل‌سرا غایب نیستند، عناصر دیوان استیفاء هستند که به نوبه خود سبب خلق تصاویر هنری در این قالب شعری شده‌اند. در واقع یکی از شگردهای بیانی شاعرانی که قالب غزل را برای بیان مقاصد و اندیشه‌ها و عواطف خود انتخاب کرده‌اند، این است که بعضی از کلمات و اصطلاحات را از محدوده جغرافیایی و دایره کاربرد ابتدایی و قاموسی خود بیرون آورده و با رنگ و صبغه ادبی که به این واژگان بخشیده‌اند، زمینه کارکرد هنری را برای آن‌ها فراهم آورده‌اند. در چنین مواردی می‌توان زبان هنری را به عنوان میزبان فرض کرد، واژگان و عناصری که از حوزه‌ها و محیط‌های دیگر وارد شده و بر سر خوان این میزبان می‌نشینند، رنگ و بوی و ظرافت میزبان را پذیرا می‌شوند؛ چنان‌که به‌ندرت می‌توان آن‌ها را با دوره‌ای که هنوز دست‌خوش تغییر نشده‌اند، قابل تطبیق دانست. در مورد عناصر دیوان استیفاء نیز چنین رفتاری را از سوی شاعران شاهد هستیم.

۴-۱- برات

«برات نوشته‌ای است که از طرف دیوان وزارت یا بارگاه، به خزانه‌دار یا حکام ولایات فرستاده می‌شد تا در مقابل آن وجهی یا جنسی به آورنده بدهند.» (انوری، ۱۳۵۵: ۷۶) این عنصر دیوان

استیفاء از آغاز پیدایش غزل فارسی به کرات از سوی شاعران غزل‌سرا به عنوان ابزار آفرینش هنری مورد استقبال قرار گرفته و برای ایجاد بعضی از تصاویر شعری، مقبول نظر شعرا واقع شده است. انوری در بیتی از معشوق می‌خواهد که جفا را به یک سو نهد؛ چرا که در غیر این صورت «برات عهد و وفا» در «ممالک حسن» از رونق افتاده و بی‌ارج و اعتبار خواهد شد: «جفا مکن، چه کنی بس که در ممالک حسن / برات عهد و وفا ناروان تواند بود» (انوری، ۱۳۸۹: ۴۳۷) و هم او در جای دیگر، عشق را همانند «امیر» و فرمان‌روایی تلقی کرده است که از «دیوان جمال» معشوق برای جان و دل عاشق «برات» می‌نویسد: «به جان و دل ز دیوان جمالت / امیر عشق را بر من برات است» (انوری، ۱۳۸۹: ۳۹۶) با توجه به چنین تصاویری است که می‌توان گفت انوری در زمینه بلاغت شعر از ذهنی خلاق و آفرینش‌گر برخوردار است. همچنین وی «شاعر تصویرهای فشرده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۶۳) تصاویر وی چنان در بافت شعر خوش می‌نشینند که خواننده شعر وی هیچ‌گونه تکلفی در ایجاد آن‌ها احساس نمی‌کند. چنان‌که می‌توان گفت وی نسبت به بعضی از غزل‌سرایانی که سال‌ها پس از وی ظهور کرده‌اند، پیشرفته‌تر است و یک سر و گردن از آنان بالاتر می‌ایستد.

خاقانی نیز «برات» را در ساخت تصویر شعری به خدمت گرفته است: «دلا با عشق پیمان تازه گردان / برات عشق بر جان تازه گردان» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۴۱۹) همان‌گونه که می‌بینیم صورت خیالی شعر خاقانی با اندک تفاوت، همان تصویر شعر انوری است. با این توضیح که عناصر شعری خاقانی تقلیل یافته و تصویر شعر وی اندکی، در مقایسه با شعر انوری، فشرده‌تر شده است. عطار نیز وقتی قصد دارد از زیبایی بی‌حد و حصر معشوق سخن گوید، چهره‌ی وی را به صاحب‌دیوانی مانند می‌کند که ماه به عنوان یکی از خادمان درگاه وی، از وی «برات» می‌ستاند. (ر.ک: عطار نیشابوری، ۱۳۴۵: ۲۳۲) این اصطلاح دیوان استیفاء هنگام ورود به قلمرو خیال مولانا، در ساخت تصویری به کار می‌رود که از فضا و جو متفاوتی نسبت به تصاویر شاعران پیش از وی برخوردار است. این فضای جدید را مولانا گاه با در هم آمیختن مفاهیم متضاد که به پارادوکسی معنایی در شعر وی منجر می‌شود، می‌آفریند. منظور از پارادوکسی معنایی این است که تصاویر جزئی که در ساخت تصویر تفصیلی و کلی، که در فضای بیت اتفاق می‌افتد، دخیل هستند، در معنا و مفهوم در تقابل هم قرار می‌گیرند و قابل جمع با یکدیگر نیستند. در بیت زیر شاهد چنین فضای پارادوکسی هستیم: «ماه عید روز وصلش خواستم / از شب هجران براتم می‌دهد» (مولوی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۵۳۷)

چنان‌که قبلاً نیز اشاره شد، بعضی از شاعران ترفندهای بیانی متعددی دارند و اغلب برای گریز از تکرار مضامین و تصاویر شعری شاعران گذشته یا هم‌عصر خود، به این شگردهای بیانی روی می‌آورند. این ترفندها از ساخت ترکیبات جدید و بافت نحوی متفاوت گرفته، تا ایجاد تصاویر تازه و نوآیین را شامل می‌شود. این ویژگی اخیر، یعنی تلاش برای ایجاد تصاویری متفاوت‌تر از تصاویر شاعران دیگر - اعم از هم‌عصر یا سابق - در غزل اغلب شاعران برجسته به نحوی خودنمایی

می‌کند. هر چند ممکن است مضمون موجود در شعر، مضمونی تکراری باشد، ولی شاعر در صدد بر می‌آید این تکراری و کلیشه‌ای بودن را با تصویر متفاوت، جبران کند. سیف فرغانی از جمله شاعرانی است که چنین شیوه‌ای در سبک شعری وی برجسته است. به عنوان مثال بی‌ارزش تلقی کردن جان عاشق در برابر معشوق از مضامین عمده غزل عاشقانه است؛ ولی سیف فرغانی سعی می‌کند این مضمون کلیشه‌ای و پرسابقه را در سایه تصویر، که عناصر آن از اصطلاحات دیوانی گرفته شده است، از حالت تکراری بودن خارج کند. بر این اساس اگر معشوق در مقام یک پادشاه یا صاحب‌دیوان، بر جان و سر عاشق «برات» بنویسد و جان او را خواهان شود، چون این برات، دست‌خط و «نشان» معشوق را دارد، جان‌سپاری در مقابل آن برای عاشق، امری سهل و آسان است: «گر براتی به جان کنند و به سر / بدهم چون برو نشان شماست» (فرغانی، ۱۳۶۴: ۷۲۵)

وقتی به قرن هشتم پا می‌گذاریم، تازگی و لطافت تصاویر را بیشتر احساس می‌کنیم. خواجهی کرمانی را یکی از شاعران برجسته در زمینه تصویرپردازی در این قرن می‌توان به شمار آورد. وی نیز از کاربرد اصطلاح دیوانی «برات» در ساخت تصاویر شعری خود غفلت نمی‌کند. «بس که باده پرستان چشم ما هر دم / برات می به عقیق مذاب بنویسند» (خواجهی کرمانی، ۱۳۶۹: ۶۷۸) با این‌که می‌توان عناصر شعری خواجه را در شعر شاعران قبل از وی نیز ردیابی کرد؛ ولی کیفیت ترکیب این عناصر و صورت خیالی حاصل از آن اغلب تازه می‌نماید.

می‌توان گفت که زیبایی‌های غزل فارسی که به التذاذ هنری می‌انجامد، بخشی مربوط می‌شود به مواردی که می‌توان آن‌ها را هنجارشکنی و تغییر قراردادهای شناخته شده بین مردم یک جامعه و اهل زبان دانست که نوعی شگفتی و اعجاب را به دنبال خود می‌آورد. در نمونه‌های یاد شده و همچنین در بیت خواجه شاهد این خصیصه هستیم. در عرف عام و در معنی اصطلاحی، «برات» یا هر اصطلاح دیگری، واژه‌ای شناخته شده است. وقتی شاعر با هنرمندی خود این واژگان را با عناصر دیگر زبانی که فرسنگ‌ها با آن‌ها فاصله دارند، می‌آمیزد، نوعی برجستگی در زبان پدید می‌آورد و این ویژگی زبانی هنگامی که با ابزارهای دیگری مانند تصویرپردازی هماهنگ می‌شود، تخیل خواننده شعر و طالب هنر را تا دوردست‌ها با خود همراه می‌کند. حافظ در چنین شیوه‌ای در اوج هنرمندی قرار دارد. به جرأت می‌توان گفت که برای فرازهای شعر او در چنین مواردی نشیبی قابل تصور نیست. در زمینه همین بحث اخیر، که رفتار هنری شاعران با اصطلاح برات است، روانی و عدم تصنع زبان او، در مقایسه با شاعران هم‌عصرش، روشن‌تر و برجسته‌تر است: «برات خوشدلی ما چه کم شدی یا رب! / گرش نشان امان از بد زمان بودی» (حافظ، ۱۳۷۷: ۳۳۱) گویا شیوه حافظ همین است که قصد دارد به هر آن‌چه که بدان دست می‌یابد، مهر و نشان کمال بزند و به نام خود ختم کند. شعر وی مانند منشوری است که از هر جانب که به آن نظر افکنیم، با ابعادی از رنگ‌های متنوع روبه‌رو می‌شویم. در بیت مزبور نیز شاهد این خصلت شعر او هستیم که با ایجاد اضافه‌های تشبیهی «برات خوشدلی» و «نشان امان» از یک سو و برقراری ایهام تناسب میان «نشان» و

«برات» از سوی دیگر، این ویژگی محقق شده است. البته نگاه منتقدانه به هستی و سرنوشت انسان را، که در لایه‌های پنهانی بیت شاهد آن هستیم، نباید نادیده گرفت. بدون تردید به کارگیری عناصر دیوانی ذهن و اندیشه حافظ را بدان جانب سوق داده است. ظرایف موسیقایی بیت تمام ویژگی‌های مزبور را به یکدیگر پیوند داده است.

۴-۲- اقطاع

اصطلاحات دیگری از دیوان استیفاء نیز در غزل فارسی کاربرد دارند. یکی از این اصطلاحات «اقطاع» است؛ بدین معنی که «پادشاه زمینی را که دارای درآمد بوده به فردی لشکری یا کشوری واگذار می‌کرده تا از عواید آن استفاده کند.» (انوری، ۱۳۵۵: ۷۲) از میان شاعران غزل‌پرداز خاقانی اولین کسی است که این اصطلاح را در غزل خود وارد کرده است. او این اصطلاح را جهت تبیین یکی از اندیشه‌های اساسی خود، که همانا ارزش دادن به «دل» و نشان دادن مقام و مرتبه انسان‌های صاحب‌دل است، به کار می‌برد. کسی که از جان پیاده شده و بر دل سوار شود، فلک را در عنان خود خواهد دید. «اقطاع» این «سوار» در آن سوی خرد و میدان این «براق» (دل) و رای جهان مادی است: «خاقانیا پیاده شواز جان که دل تو راست / بر دل سوار گرد و فلک در عنان طلب // اقطاع این سوار، و رای خرد شناس / میدان این براق، برون از جهان طلب» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۱۹)

حضور اصطلاح «اقطاع» در غزل شاعران بعد از خاقانی عموماً جهت توصیف حالات عاشقانه است. نکته شایان ذکر این است که این اصطلاح، بعد از خاقانی، تا نیمه دوم قرن هفتم، از عرصه غزل غایب می‌باشد. در این دوره سیف فرغانی اصطلاح «اقطاع‌ده» را وارد غزل خود کرده است. اقطاع‌ده «کسی است که زمین را به اقطاع به کسی دهد.» (لغتنامه دهخدا) در شعر سیف فرغانی، «سن» معشوق، در مقام «شاه»، عهده‌دار این عمل است و به ماه و خورشید اقطاع می‌دهد. پادشاهان نیز با مکنات و دستگاهی که دارند، از چنان صلاحیتی برخوردار نیستند تا غلام و بنده درگاه این معشوق شوند: «شاه حسن تو که اقطاع‌ده ماه و خور است / ندهد نان غلامی تو هر سلطان را» (فرغانی، ۱۳۶۴: ۲۶۷) امیر خسرو دهلوی از این که «خیال» معشوق همانند سلطانی، «دل» وی را همچون «اقطاع» در اختیار «غم» قرار داده است، اظهار گله می‌کند و چاره‌ای برای این امر نمی‌یابد؛ چرا که «شحنه جان» وی برای مقابله با این کار هنوز «منشور» و فرمانی از دست «سلطان خرد» دریافت نکرده است: «دل ز سلطان خیال اقطاع غم شد، چون کنم / شحنة جان را ز سلطان خرد منشور نیست» (دهلوی، ۱۳۶۱: ۶۴) وی همچنین «دل» خود را «اقطاع خاص» معشوق کرده است؛ به گونه‌ای که هیچ کس، حتی جان نیز، حق مشارکت در این اقطاع را ندارد: «به اقطاع تو دل را خاص کردم / که جان را هم در آن داخل نگویم» (همان: ۳۸۹)

۴-۳- خراج

از دیگر عناصر دیوان استیفاء است که مطمح نظر شاعران غزل سرا واقع گردیده، اصطلاح «خراج» است. می توان ردّ پای این اصطلاح را از آغاز تکوین غزل فارسی و پذیرش آن به عنوان قالب مستقل، دنبال کرد. با دقت در کاربرد این اصطلاح، مشخص می شود که شاعران غزل سرا بهره برداری های متعدد و گوناگونی از آن کرده اند. چنان که سنایی اصطلاح مزبور را در بافت و ساختار تمثیل به کار برده است: «دانی که خراباتیم از زلزله عشقت / کم رای خراج آید شه را به خراب اندر» (سنایی، ۱۳۸۸: ۸۸۹) در تصاویری که شاعران غزل سرا به مدد عنصر دیوانی «خراج» ایجاد کرده اند، گاه با استفاده از صنعت اغراق، مرزهای میان تصویر و مضمون را در هم آمیخته و به ابداع و نوآوری دست زده اند. به عنوان نمونه خاقانی، در بیتی، که آمیزه های از چند تصویر است و اغراق در مرکز این تصاویر قرار دارد، سخنی را که از «لعل نوشین» معشوق جاری می شود، به گوهری مانند می کند که به «خراج» هر دو عالم می آرزد: «به بهانه حدیثی بگشای لعل نوشین / به خراج هر دو عالم، گهری فرست ما را» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۱۵) همچنین خاقانی در بیتی که اغراق شاعرانه در آن موج می زند، مدّعی است اگر معشوق، وی را به «شحنگی عاشقان» منصوب کند، «خراج» چهره زیبای معشوق را بر ماه و خورشید خواهد نوشت: «گرم به شحنگی عاشقان فرود آری / خراج روی تو بر آفتاب و ماه نهم» (همان: ۴۰۰)

از دیگر مواردی که اصطلاح «خراج» در غزل فارسی حضور دارد، موقعی است که شاعران به وصف ویژگی های معشوق می پردازند و قصد دارند با ایجاد تصویری از وی در ذهن مخاطب، علو مرتبه او را نشان دهند. در این میان نه تنها خود معشوق، بلکه اعضای وی مانند «زلف» و «لب» نیز در مقام خراج ستانی قرار دارند: «هر روز به نو خراج می آرند / از هندوستان به هندوی مویش» (عطارنیشابوری، ۱۳۴۵: ۳۶۵) «لب» معشوق، به گفته حافظ نیز، طالب «خراج مصر» است. (ر.ک: حافظ، ۱۳۷۷: ۱۹۴) البته خراجی که خود معشوق از عاشقان می ستاند، چیزی جز جان و دل نیست. در نظر عاشق دریافت چنین خراج سنگینی برای معشوق، که فرمان روای کشور حسن به شمار می رود، امری زیننده است: «خراج جان و دل خواهی، تو را زبید که سلطانی / زکات حسن اگر بدهی، مرا زبید که مسکینم» (فرغانی، ۱۳۶۴: ۴۲۸)

با تأمل در کارکرد اصطلاح خراج در غزل فارسی، تا حدودی می توان به چند و چون و کیفیت حضور این عنصر دیوانی در این قالب شعری پی برد. هر کدام از شاعران با ایجاد تصاویری پیرامون این اصطلاح دیوانی، سعی دارند تا حدّ مقدور به نوآوری هایی دست یابند و با وارد کردن عناصر زبانی تازه به شعر خود، ذهن مخاطب را از ملالت ناشی از تکراری بودن تصاویر و مضامین دور نگه دارند. در این زمینه بیتی از مولانا در خور توجه بیشتری است. خیال و اندیشه مولانا که همواره برای دستیابی به خلاقیت و ابداع در حرکت و تکاپو است و برای این منظور، سعی می کند از عناصر متعدد زبانی بهره مند شود، این بار اصطلاح «سرخراج» را وارد غزل وی می کند؛ اصطلاحی

که - با توجه به بررسی‌های صورت گرفته - نه تنها در غزل قبل از وی سابقه حضور ندارد؛ بلکه در غزل شاعران پس از وی نیز تکرار نمی‌شود. «سرخراج» به معنی مالیات سرانه است. (فرهنگ فشرده سخن) وقتی معشوق چنین مالیاتی از زیبارویان طلب می‌کند، بانگ و فریاد و الامان از ماه و فلک بلند می‌شود: «خسرو خویان بخواست از صنمان سرخراج / خاست غریو از فلک وز سوی مه کلامان» (مولوی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۶۱۷)

۴-۴- راتبه

اصطلاح دیگر دیوان استیفاء که حضور آن را به عنوان یکی از عناصر زبانی و تصویرآفرین در غزل فارسی نمی‌توان نادیده گرفت، «راتبه» است. در معنی این اصطلاح چنین نوشته‌اند: «مستمری یا وظیفه، مقداری از مواجب ثابت که حتماً باید پرداخت شود.» (انوری، ۱۳۵۵: ۹۹-۹۸) شاعران گاه به اقتضای وزن شعر خود، از صورت کوتاه شده این اصطلاح، یعنی «راتب» نیز استفاده کرده‌اند. انوری در تشبیهی بدیع و تازه، «فتنه» را به «راتب» و مستمری مانند می‌کند که از سوی معشوق هر دم عاید جهان می‌شود و بدین ترتیب این «عالم کهن» هیچ‌گاه از فتنه و آشوب خالی نیست: «راتب شده عالم کهن را / هر دم ز توفتنه‌ای به نویی» (انوری، ۱۳۸۹: ۴۹۷) بعد از انوری، عطار است که از اصطلاح مزبور در غزل خود بهره برده است. وی در صدد است مضمون رایج در غزل فارسی را، که همانا خون‌ریزی بی‌امان معشوق و جان‌سپاری عاشق در برابر اوست، با شیوه بیانی دیگر، از حالت کلیشه‌ای بودن خارج کند. گرایش به اغراق و پرهیز از تکرار تصاویر گذشتگان را می‌توان مشخصه بارز سخن او در این زمینه دانست. بدین ترتیب او «جهان» را به «دیوان» تشبیه می‌کند، دیوانی که همه روزه، خون صد عاشق از آن به عنوان «راتب» و مستمری معشوق تعیین شده است: «رخت را ماه نایب می‌نماید / خطت را مشک کاتب می‌نماید // ز دیوان جهان هر روز صد خونش / چنین دانم که راتب می‌نماید» (عطار نیشابوری، ۱۳۴۵: ۲۹۶) مولانا نیز که راوی روایت عشق روحانی است، از اصطلاح «راتبه»، جهت تبیین موهبت‌ها و فیوضات الهی، که هر آن جان وی را سرشار می‌کند، بهره می‌گیرد. بخشش‌هایی که از خوان الهی به عنوان راتبه برای وی تعیین گردیده، «نطق عطار دانه» (سخن فصیح و آسمانی) و «مستی بی‌کرانه» است: «نطق عطار دانه ام مستی بی‌کرانه ام / گر نبود ز خوان تو راتبه، از کجا رسد؟» (مولوی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۱۰۶۶)

بعضی دیگر از شاعران غزل‌پرداز نیز به نحوی از انحاء، اصطلاح «راتبه» را به عنوان یکی از ابزارهای ایجاد صور خیال و بیان مقصود، به خدمت شعر خود در آورده‌اند. سیف فرغانی، شیرینی دهان معشوق را «راتبه» جان خود می‌داند. (ر.ک: فرغانی، ۱۳۶۴: ۴۵۵) بهره‌گیری‌های امیرخسرو دهلوی از این اصطلاح بسیار هنرمندانه و در خور توجه است. وی در جایی خود را «غلام راتبه‌خوار» غم معشوق معرفی می‌کند که حکایت از غم‌پرستی شاعر دارد. (ر.ک: دهلوی، ۱۳۶۱: ۴۴۰) معشوق امیرخسرو چنان عشوه‌ده است که هر دم، جان هزار عاشق را به عنوان «راتب» به

دستِ «ناز» می‌سپارد. (ر.ک: همان: ۱۹۷) این شاعر درمانده، در مقام عاشق، تا حدّی در اظهار نیاز به درگاه معشوق پیش می‌رود، که «خاک کوی» وی را «راتبه» چشم خود معرفی می‌کند و بر این امید است که معشوق در پرداخت این راتبه و مستمری، که مزد انتظار عاشق است، بخل به خرج ندهد: «دو چشمم را ز کویت راتبه خاک / زیادت کن که مزد انتظار است» (همان: ۵۳) با توجه به چنین ابیاتی، که در غزل امیر خسرو فراوان است، می‌توان گفت که وی از تجربه‌ای واقعی در شعر خود سخن می‌گوید و احوال عشق و عاشقی او که یادآور کلام سعدی است، تجربه‌ای قلبی است. (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۲۶۷-۲۶۶)

۴-۵- من ذلک

در پایان این مقال به اصطلاحی از دیوان استیفاء اشاره می‌کنیم، که در دوره مورد مطالعه فقط یک بار در غزل فارسی و آن هم در شعر اوحدی مراغه‌ای به کار رفته است. این اصطلاح عبارت است از «من ذلک» که «در لغت به معنی از آن جمله و در اصطلاح اهل دفتر خرج را گویند.» (لغتنامه دهخدا) اوحدی این عنصر دیوانی را جهت ساخت کنایه مورد استفاده قرار داده است: «هجر تو و مرگ اوحدی را من / من ذلک یک حساب می‌بینم» (اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۲۹۸) «من ذلک یک حساب دیدن» را می‌توان کنایه از «برابر و یکسان دانستن» تلقی کرد. به عبارتی هجران و مرگ در نظر عاشق از یک مقوله به حساب می‌آیند و مرگ عاشق چیزی جز دوری از معشوق نیست.

۵- نتیجه‌گیری

از آغاز ظهور غزل فارسی، شاهد حضور عناصر درباری در این قالب شعری هستیم. شاعران این عناصر را به عنوان موادّ شعری، در ایجاد تصاویر، کارآمد و مؤثر تلقی کرده‌اند. شاعر که خود را در بند واژگان محصور نمی‌کند، به کمک ذهن جستجوگر و تخیل بلندپرواز خود، واژگانی را از حوزه‌های مختلف زبانی به عاریت می‌گیرد و عواطف و احساسات خود را در قالب آن‌ها می‌ریزد و در بسیاری مواقع، رنگ و صبغه خاصّ سبک و بیان خود را به این واژگان می‌بخشد. بخش مهمی از صورت‌های خیالی رایج در غزل فارسی تصاویری هستند که عناصر دیوانی در ساخت آن‌ها دخیل اند و بدون وجود این عناصر فعلیت یافتن این تصاویر، دور از امکان است. پاره‌ای از ابیات مشهور که در ذهن خوانندگان جدّی غزل فارسی رسوخ کرده‌اند، از وجود عناصر دیوانی عاری نیستند و بخشی از زیبایی و گیرایی چنین ابیاتی، بسته به وجود عنصر یا عناصر دیوانی در ساختار آن‌ها است. با بررسی غزل فارسی مشخص می‌شود که شاید هیچ سازمان یا تشکیلات درباری را نتوان یافت که عناصری از آن مورد استفاده شاعران غزل سرا واقع نشده باشد. البته در این بین، عناصر سپاهی حضور پررنگ‌تری نسبت به عناصر سایر دیوان‌ها دارند و این بیشتر از آن‌جا ناشی می‌گردد

که معشوق غزل فارسی، بنا بر سنت ادبی، همچنان چهره سپاهی خود را حفظ کرده است. این ویژگی را در دوره‌ای که در این مقاله مورد مطالعه قرار گرفته است، به‌وضوح می‌بینیم. بدون تردید توصیف چنین معشوقی مستلزم حضور عناصر و واژگانی از دیوان سپاه و لشکر در شعر شاعران است. هر چند تداوم چهره سپاهی معشوق در غزل فارسی و توصیفی که از وی صورت می‌گیرد، حضور عناصر سپاهی موجود در شعر شاعران پیشین را در این قالب شعری توجیه می‌کند؛ ولی شاعران برجسته، در عین بهره‌مندی از این عناصر، به‌عنوان مواد شعری، سعی می‌کنند تا با استفاده از ترفندهای هنری و زبانی مختلف، خود را از حصار تقلید و سنت برهانند و در اغلب موارد به نوآوری دست بزنند. دلیل دیگر حضور این عناصر را در غزل فارسی می‌توان تجربه عینی و ملموس بعضی از شاعران دانست که ارتباط خود را با دربار و زندگی درباری قطع نکرده و از نزدیک با دربار و تشکیلات آن آشنا بوده‌اند.



منابع

- اصفهانی، ابوالفضل کمال‌الدین اسماعیل، (۱۳۴۸)، دیوان خَلِّاق المعانی ابوالفضل کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، با مقدمه و حواشی و تعلیقات و فهرست‌ها به انضمام رساله القوس به‌اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران: انتشارات کتابفروشی دهخدا.
- انوری، حسن، (۱۳۵۵)، اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی، تهران: طهوری.
- _____، (۱۳۹۰)، فرهنگ فشرده سخن، تهران: انتشارات سخن.
- انوری، محمد بن محمد، (۱۳۸۹)، دیوان انوری، با مقدمه سعید نفیسی، به‌اهتمام پرویز بابایی، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- اوحدی مراغی، رکن‌الدین، (۱۳۴۰)، کلیات اوحدی مراغی، با تصحیح و مقابله و مقدمه سعید نفیسی، تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات امیرکبیر.
- حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۷)، دیوان حافظ خواجه شمس‌الدین محمد، بر اساس نسخه تصحیح‌شده قزوینی - غنی، تهران: انتشارات ققنوس.
- حمیدیان، سعید، (۱۳۸۴)، سعدی در غزل، تهران: نشر قطره.
- خاقانی، بدیل بن علی، (۱۳۷۵)، دیوان خاقانی شروانی، با مقدمه بدیع‌الزمان فروزان‌فر، به‌اهتمام جهانگیر منصور، تهران: انتشارات نگاه.
- خجندی، کمال‌الدین مسعود، (۱۳۷۲)، دیوان کمال خجندی، تصحیح و مقابله احمد کرمی، تهران: نشر ما.
- خواجوی کرمانی، (۱۳۶۹)، دیوان اشعار خواجوی کرمانی، به‌تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: شرکت انتشاراتی پاژنگ.
- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- دهلوی، امیرخسرو، (۱۳۶۱)، دیوان کامل امیرخسرو دهلوی، به‌کوشش م. درویش، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۸)، با کاروان حله: مجموعه نقد ادبی، تهران: انتشارات علمی.
- ساوجی، سلمان، (۱۳۶۷)، دیوان سلمان ساوجی، شامل غزلیات، ترجیعات، قصاید، رباعیات، با مقدمه تقی تفضلی، به‌اهتمام منصور مشفق، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- سعدی، مصلح بن عبدالله، (۱۳۸۶)، غزلیات و قصاید سعدی از روی نسخه شادروان محمدعلی فروغی با معنی واژه‌ها و توضیح عبارتهای دشوار، به‌کوشش غلاورضا ارژنگ، تهران: نشر قطره.
- سنایی، مجدود بن آدم، (۱۳۸۸)، دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی، به‌سعی و اهتمام مدرس رضوی، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۵)، صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران، تهران: انتشارات آگاه.

- _____، (۱۳۷۲)، مفلس کیمیا فروش، تهران: انتشارات سخن.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۶)، سیر غزل در شعر فارسی، تهران: نشر علم.
- عطارنیشابوری، شیخ فریدالدین محمد، (۱۳۴۵)، دیوان عطار، به اهتمام و تصحیح- تقی تفضلی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- غزنوی، حسن بن محمد، (۱۳۶۲)، دیوان سیدحسن غزنوی ملقب به اشرف، به تصحیح و مقدمه سیدمحمدتقی مدرس رضوی، تهران: انتشارات اساطیر.
- فرغانی، سیف الدین محمد، (۱۳۶۴)، دیوان سیف الدین محمد فرغانی (دوره کامل)، با تصحیح و مقدمه ذبیح الله صفا، تهران: انتشارات فردوسی.
- قائم مقامی، جهانگیر، (۱۳۵۰)، مقدمه ای بر شناخت اسناد تاریخی، تهران: سلسله انتشارات انجمن آثار ملی.
- مرتضوی، منوچهر، (۱۳۸۴)، مکتب حافظ یا مقدمه ای بر حافظ شناسی، تبریز: انتشارات ستوده.
- معین، محمد، (۱۳۶۴)، فرهنگ فارسی معین، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد، (۱۳۸۹)، کلیات شمس تبریزی، توضیحات، فهرست و کشف الابیات: توفیق سبحانی، ج ۱ و ۲، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- _____، (۱۳۸۸)، غزلیات شمس تبریز، مقدمه، گزینش و تفسیر: محمدرضا شفیعی کدکنی، ج ۱، تهران: انتشارات سخن.