Literary Research
Year20, NO. 79
Spring 2023

DOI: https://doi.org/10.2634/Lire. 20.79.173
DOR: 20.1001.1.17352932.1402.20.79.8.7

Stylistic analysis of the image in the rhetorical layer in ten odes of Khaqani

Asiye Farahi[1], *Roohallah Hadi*[2]

Recived:30/1/2021 *Accepted: 25/12/2021*

Abstract

In this article, some stylistic features of Khaqani's poetry have been analyzed in the rhetorical layer of the text. For this purpose, all compressed and extended images were analyzed and analyzed in terms of the source of the image and how the subject is related to the image. This is useful in several ways. First, the frequency of imagery sources in the text introduces us to the important categories of the poet's mind and thought, and on the other hand, the type of connection between the subject and the source of the image can be a sign of the poet's attitude and life experience with the world. Other topics such as the difference in the conceptual domain of the image between different types of lyrical, eulogy and judgmental poetry, identifying stylistic features and explaining the function of the image for the poet, are other categories that we have addressed in this article by mentioning the evidence.

Keywords: *Khaqani poetry stylistics, rhetorical layer of Khaqani poems, image rhetoric of Khaqani poems, Stylistic analysis of the image in odes of Khaqani.*

1 Corresponding author, Ph.D. PH.D graduate of Persian Language & Literature Tehran University *Email: asiye.farahi@gmail.com* orcid: 0009-0007-2661-8254
2 Associate Professor of Persian Language & Literature, Tehran University, *rhadi@ut.ac.ir*

Extended Abstract

1. Introduction

In this article, we discuss the science of expression, simile, metaphor, etc, with the difference that we give originality to "image". In our opinion, the word is the place where the image appears in the language. It is the image that the poet imagined when facing an object or phenomenon and then gave it the appearance of the language (words). Image rhetoric is our most important keyword in the analysis of Khaqani's poems. Image stands against the European term "image". In the definition of image, Shafi'i Kadkani says: "What European critics call image is actually the set of possibilities of artistic expression that is presented in poetry, and its main field is all kinds of similes, metaphors, virtual documents and codes and different types of presentation. Creates mental images. (Shafi'i Kadkani, 1383: 10) He chooses the two terms "image" and "imagination" as equivalent to foreign images, and of course, citing reasons, he prefers the term "imagination" to image.

Another term that needs to be explained is "layered stylistics". The topic of different levels or layers of language (Levels (layers) of language) has been raised by Simpson in the book of Stylistics. He emphasizes the importance and key role of language in literature and defines stylistics as the method of text interpretation based on linguistics. (Simpson, 2004: 2) "Although linguistic features do not create meaning by themselves, they help to establish stylistic-cognitive interpretation and explain why meaning is possible." Based on this, in order to achieve a practical linguistic method in stylistics, he separates different levels of language and assigns each one to a branch of language studies. Fotuhi suggests a rhetorical layer instead of Simpson's semantic layer to analyze literary works. The rhetorical layer is actually a kind of semantic analysis of literary language, but it analyzes imaginary meanings. Examining the rhetorical level of the text gives us the key to understanding the beauty and opens the doors of interpretation. (Fotohi, 2012: 27)

In this article, we examined other categories in the rhetorical layer of Khaqani's poetry (in selected poems). These categories include: investigation and statistics of sources of imagery and how the topic is related to the image, the difference in the conceptual domain of the image between different types of lyrical, eulogistic and judgmental poetry, identifying stylistic features in the rhetorical layer and explaining the function of the image for the poet.

2. Literature Review

Most of the contemporary Khaqani researches are dedicated to correcting the Divan, clarifying difficult lexical, historical, etc. points and explaining the verses, however, some researchers study the rhetorical layer of Khaqani poetry from different aspects. Have also paid Among others, Mirjalaluddin Kazazi has mentioned literary and rhetorical points under the verses in his report on the difficulties of the Khaqani court. Ali Dashti has also discussed the breadth of imagination and continuity of imagery in Khaqani's poetry in his book. Among other researches about the rhetorical layer of the Khaqani Court, we can refer to the articles and dictionary of images by Saeed Mahdavi Far, Hosseini Vardanjani's doctoral thesis and thesis of Hossein Tenants (1395), the article "New and multi-layered metaphors in Khaqani poetry" (Mashhadi et al.: 1389) and so on.

3. Methodology

In this research, we selected a few odes from each category of prominent and frequent poems in the Khaqani Diwan. odes of praise, odes of judgment, and elegies, for the stylistic analysis of the poems. Since there are many examples for each type of poetry in Divan Khaqani, our next criterion for choosing poems is the amount of attention paid to them. For this purpose, we considered the statistics of selections and descriptions written on Khaqani's poems. In order to learn about the various descriptions written on Khaqani's poems, we used Mahdavifar's article entitled "Explanation of Khaqani's Poems". The result of our selection is ten poems.

Results

All the images in the selected poems were analyzed and counted from the three perspectives of the topic, the source, and the relationship between the elements of the image, and the following results were obtained:

1- Khaghani uses various and extensive visual sources in his poetry. Among the various sources, the share of elements related to mythological/religious stories is the most. The high frequency of other sources such as traditional, scientific, astronomical, herbal and medicinal beliefs indicates the extent of the poet's knowledge in these fields. The contribution of some sources such as school, art and architecture can be pondered when compared with other poets.

2- Examining the relationship between the elements of the image showed that "sensual and intellectual to sensual" images with a total frequency of 74% include the highest number of Khaqani images, based

on which the most important function of the image in the poem can be determined. He considered Khaqani to be "embodying" various phenomena.

3- The amount of statistics mentioned in the previous paragraph is different among the types of poetry. In praise poems, we encounter the highest amount of "intellectual and sensory to illusion" images (37%) and in judgment poems, this type is the least (15%).

4- According to the obtained statistics, visualization, magnification and imagery are the most important functions of visualization in Khaqani's poetry; which change according to the type of poem.

5- "Continuity of the image" in the vertical axis of the ode is a stylistic characteristic of all types of poetry. The continuity of the image in Khaqani's poetry can be examined in two categories: 1- when the "subject" is placed in the motif; 2- When "keyword" or motif element is placed. The most important functions of image continuity in Khaqani's poetry are: coherence and continuity of meaning in the vertical axis of the ode; emphasizing and magnifying the subject; musical continuity; The power of the poet.

6- Despite the density of images in Khaqani's poetry, hidden rhetorical devices such as characterizing and attributing the material processes of verbs to inanimate phenomena, the tense of the verb, the type of verbs and adverbs that imply movement, the contrast between the phenomena that It creates the inherent understanding of movement, it is one of the important factors that prevent the image from being static.

References

Hosseini Vardanjani,(2017) Seyyed Mohsen "Imagination of Khaqani in poems, its influence and effects, until the end of the 6th century" PhD dissertation, Ferdowsi University of Mashhad.

..... (2015) “Continuity of the image in the vertical axis Khaqani's poems, stylistic features" Journal of Fanon Adabi, No. 14, pages 67-80.

Khaqani, Afzaluddin; (2003) Diwan of poems; Edited by Zia-al-Din Sajjadi, Tehran: Zovar .

Khatib Qazvini;(1917) Al-Aydah in the science of al-Balagh; Commentary and suspension of Muhammad Abdul Moneim Khafaji, Dar al-Kitab al-Lebanani.

Dashti, Ali;(1978) Khaqani is a long-time poet; Tehran: Amirkabir.

Sajjadi, Ziauddin; (1995) Dictionary of words and interpretations of Divan Khaqani Shervani; Tehran: Zovar.

Shafii Kadkani, Mohammadza;(2004) Illusory images in Persian poetry; , Tehran: Ageh.

Abdul Qahir Jarjani, Abdul Rahman;(2004) The evidence of miracles in the Qur'an; Translated and summarized by Seyyed Mohammad Radmanesh, Isfahan: Shahnameh Pazhuhi.

.....(2001) Secrets of speech in the science of expression; Abdulhamid Hindawi's research, Beirut: Dar al-Kitab al-Alamieh.

Fotuhi Roudmajni, Mahmoud;(2016) Image rhetoric; Tehran: Sokhon.

.....,(2013) stylistics, theories, approaches and methods ; Tehran: Sokhn.

Kazazi, Mirjalaluddin;(1999) report on the difficulties of Divan Khaqani; Tehran: Publishing Center .

Mortezaei, Seyyed Javad and Seyed Mohsen Hosseini Vardanjani; (2015)"Continuity of image in the vertical axis of Khaqani poems, stylistic features", scientific research magazine of literary arts, number 14, pages 67-80.

Mostajeran, Hossein;(2015) "Study of Suspicion and Suspicion in the Khaqani Court", Master's Thesis, University of Tehran.

Mashhadhi, Mohammad Amir and Abdullah Watheq Abbasi; (2019)"New and multi-layered metaphors in Khaqani's poetry", Fanon Adabi magazine, pages 81-96.

Mahdavi Far, Saeed(2015); A dictionary of imaginary images in the Khaghani Diwan; Tehran: Zovar.

.....(2013) "Explanation of Khaqani's Poems", Book of the Month of Literature, No. 72, 186.

Nasir al-Din Tusi, Mohammad bin Mohammad;(1996) The basis of quotation and paraphrase; Abdullah Anwar's research, Tehran: Center.

Hashemi, Ahmed;(1991/1411) Javaher al-Balagheh; Beirut.

Simpson, Paul,(2004) Stylistics, A resource book for students, London: Routledge.

.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه
سال ۲۰، شماره ۷۹، بهار ۱٤۰۲، ص ۱۷۳-۱۹۹
مقاله پژوهشی
DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.20.79.173
DOR: 20.1001.1.17352932.1402.20.79.8.7

تحلیل سبکی تصویر در لایهٔ بلاغی در ده قصیدهٔ خاقانی

دکتر آسیه فرحی یزدی[۱]*؛ دکتر روح‌الله هادی[۲]

دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۱ پذیرش مقاله: ۱٤۰۰/۱۰/٤

چکیده

در این نوشتار برخی ویژگیهای سبکی شعر خاقانی در لایهٔ بلاغی متن واکاوی شده است؛ بدین منظور تمام تصاویر فشرده و گسترده از لحاظ منبع تصویر و چگونگی ارتباط موضوع با تصویر، آمارگیری و تحلیل شد. این کار از چند جنبه سودمند است: نخست اینکه بسامد منابع تصویرسازی در متن، ما را با مقوله‌های مهم ذهن و اندیشهٔ شاعر آشنا می‌کند و از طرفی نوع ارتباط میان موضوع و منبع تصویر می‌تواند نشانه‌ای از نوع نگرش و تجربهٔ زیستی شاعر با جهان را در اختیار تحلیلگر قرار دهد. موضوعات دیگر چون تفاوت حوزهٔ مفهومی تصویر میان انواع مختلف شعر غنایی، مدحی و حکمی، تشخیص ویژگیهای سبک‌ساز و تبیین کارکرد تصویر برای شاعر، مقوله‌های دیگری است که در این مقاله با ذکر شواهد بدان پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی شعر خاقانی، لایهٔ بلاغی قصاید خاقانی، بلاغت تصویر در شعر خاقانی، تحلیل سبکی تصویر در شعر خاقانی.

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران – نویسنده مسئول
asiye.farahi@gmail.com orcid: 0009-0007-2661-8254
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
rhadi@ut.ac.ir

۱. مقدمه

میان تعاریف قدما از «بلاغت» با آنچه ما در این نوشتار مدّ نظر داریم، اندکی تفاوت وجود دارد. قدما بلاغت کلام را مطابقت کلام با اقتضای حال به همراه فصاحت، تعریف کرده‌اند؛ چنانکه خطیب قزوینی در *ایضاح* می‌نویسد: «و أما بلاغتُ الکلام فهی مطابقتُه لمقتضی الحال مع فصاحته» (خطیب قزوینی،۱۹۷۱/۱۳۹۱: ۸۰). مباحثی که وی ذیل بلاغت ذکر می‌کند، امروزه در فصل معانی قرار می‌گیرد. خطیب قزوینی یادآور می‌شود که تطبیق کلام بر مقتضای حال این است که شیخ عبدالقاهر آن را «نظم» نامیده است (همان: ۸۱). عبدالقاهر جرجانی در *دلایل‌الاعجاز* کلام فصیح[1] را دو نوع می‌داند: «قسم اول کلامی است که مزیت و حسن آن به لفظ نسبت داده می‌شود و قسم دیگر که مزیت و حسن آن به نظم ارتباط دارد» (عبدالقاهر جرجانی، ۱۳۸۳: ۳۷۵). وی قسم اول را شامل کنایه، استعاره، تمثیل و اجمالاً هر کلامی می‌داند که دارای مجاز و اتّساع باشد و لفظ در آن از معنی ظاهر عدول کرده باشد (همان). مباحث فصول *اسرارالبلاغه* و *دلایل‌الاعجاز* نشان می‌دهد وی دو علم معانی و بیان را از هم جدا کرده و مباحث بیان و بدیع، یعنی آرایش‌های لفظی و معنوی کلام را ذیل بلاغت گنجانده است.

تعریف ما از لایهٔ بلاغی در این فصل تقریباً با آنچه عبدالقاهر جرجانی قسم اول نامیده، نزدیک است؛ بدین معنی که در این فصل به مباحث علم بیان یعنی تشبیه، استعاره و... پرداخته می‌شود با این تفاوت که اصالت به «تصویر» داده می‌شود. از نظر ما لفظ، مجال و محل ظهور تصویر در زبان است. تصویر این است که شاعر هنگام رویارویی با شیء یا پدیده در خیال متصور شده و سپس توسط زبان (لفظ) آن را جامهٔ ظهور بخشیده است. بلاغت تصویر، مهمترین کلیدواژهٔ ما در تحلیل قصاید خاقانی است. تصویر در برابر اصطلاح «ایماژ»[2] اروپایی قرار دارد. شفیعی کدکنی در تعریف ایماژ می‌آورد: «آنچه ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند در واقع مجموعهٔ امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینهٔ اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمز و گونه‌های مختلف ارائهٔ تصاویر ذهنی می‌سازد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۰). وی دو اصطلاح «تصویر» و «خیال» را برابر ایماژ فرنگی برمی‌گزیند و البته با ذکر دلایلی، اصطلاح خیال را بر تصویر برتری می‌دهد (همان). باید خاطرنشان کرد که استفاده از اصطلاح تصویر، همزمان سودمند و زیانبار است. سودمند به این دلیل که

برای تحلیلهای کلی تمهیدات بلاغی، ما را از درغلتیدن در انبوه اصطلاحات و تعاریف قدما در این باب می‌رهاند و زیانبار به این دلیل که می‌تواند بر مفاهیم گسترده و گوناگون و مبهم دلالت کند. چنانکه فربانک[۳] در کتابی با عنوان *واکنشهایی علیه ایماژ*، پیچیدگی اصطلاح تصویر را به باد انتقاد می‌گیرد (۱۹۷۰؛ به نقل از فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۷).

اصطلاح دیگری که لازم است توضیح داده شود «سبک‌شناسی لایه‌ای» است. سیمپسون مبحث سطوح یا لایه‌های مختلف زبان[٤] را در کتاب سبک‌شناسی مطرح کرده است. وی بر اهمیت و نقش کلیدی زبان در ادبیات تأکید، و سبک‌شناسی را روش تفسیر متن بر مبنای زبانشناسی تعریف می‌کند (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۲). «اگرچه ویژگیهای زبانشناختی معنی را نمی‌سازد به بنا نهادن تفسیر سبک‌شناختی کمک، و چرایی امکان و ایجاد معنی را تبیین می‌کند» (همان: ۳). بر این اساس وی برای دست یافتن به روش زبانشناسانهٔ کاربردی در سبک‌شناسی، سطوح مختلف زبان را از هم جدا می‌کند و هرکدام را به شاخه‌ای از مطالعات زبانی اختصاص می‌دهد (همان). فتوحی برای تحلیل آثار ادبی به جای لایهٔ معنی‌شناسیِ سیمپسون، لایهٔ بلاغی را پیشنهاد می‌کند. لایهٔ بلاغی در واقع نوعی تحلیل معنی‌شناسیکِ زبان ادبی است؛ اما معانی تخیلی را تحلیل می‌کند. بررسی سطح بلاغی متن هم کلید شناخت زیبایی‌ها را در دست ما می‌گذارد و هم دریچه‌های تفسیر و تأویل را به روی ما می‌گشاید (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۷).

بسامد یا میزان تکرارِ ویژگی، مهمترین عامل در شکل‌گیری سبک و در واقع کلید تفسیر سبک است و لذا مهمترین مؤلفهٔ ما برای تحلیل سبکی به شمار می‌آید. روش ما چنین است که متن را بارها و بارها با توجه و تأکید بر لایهٔ بلاغی خواندیم و ویژگیهایی را که در این لایه به سبب تکرار برجسته می‌نمود، تبیین و تحلیل کردیم.

در این پژوهش برای بررسی و تحلیلِ سبک‌شناختی اشعار از هر دسته از انواع شعر برجسته و پربسامد در دیوان خاقانی یعنی قصاید مدحی، حکمی و مرثیه، چند قصیده انتخاب شده است. از آنجا که در دیوان خاقانی برای هر نوع شعر نمونه‌های چندی وجود دارد، ملاک بعدی برای انتخاب قصاید، میزان توجه به آنهاست. برای این منظور آمار گزینش‌ها و شرحهایی که بر قصاید خاقانی نوشته شده، مدّ نظر قرار گرفته است. برای آگاهی از شرحهای مختلفی که بر قصاید خاقانی نوشته شده از مقالهٔ مهدوی‌فر با عنوان «شروح قصاید خاقانی» استفاده شده است. حاصل انتخاب ده قصیده با این عناوین

است:

قصاید مدحی: رخسار صبح (ص ۱۳۳)[۵] ؛ عید است و پیش از صبحدم مژده به خمّار آمده (ص ۳۸۸)؛ در کام صبح از ناف شب (ص ۳۷۷).

قصاید حکمی: منطق الطیر (ص ٤١)؛ نهزه الارواح (۸۸)؛ ای پنج نوبه کوفته (ص ۳)؛ مرآت‌الصفا (۲۰۹).

قصاید غنایی و مرثیه: صبحدم چون کلّه بندد (ص ۳۲۰)؛ ترنّم المصاب (ص ۱۵۸)؛ آن مصر مملکت که تو دیدی (ص ۱۵۵).

قسمت بیشتر پژوهشهای خاقانی‌شناسی معاصر به تصحیح دیوان، روشن کردن نکات دشوار لغوی، تاریخی و... و شرح ابیات اختصاص یافته است؛ با این حال، برخی از پژوهشگران از جنبه‌های مختلف به مطالعهٔ لایهٔ بلاغی شعر خاقانی نیز پرداخته اند؛ از جمله میرجلال الدین کزازی در *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*، ذیل ابیات به نکته‌های ادبی و بلاغی اشاره کرده است. علی دشتی نیز در کتاب *خاقانی، شاعری دیرآشنا* به وسعت تخیّل و تداوم تصویردر شیوهٔ شعر خاقانی پرداخته است. از دیگر پژوهشها درباب لایه بلاغی دیوان خاقانی می‌توان به مقاله‌ها و *فرهنگنامهٔ صور خیال* اثر سعید مهدوی‌فر، مقاله و رسالهٔ دکتری حسینی وردنجانی (۱۳۹۷)، رسالهٔ «ایهام و ایهام‌واره» اثر حسین مستأجران (۱۳۹۵)، مقالهٔ «استعاره‌های نو و چندلایه در شعر خاقانی» (مشهدی و همکاران: ۱۳۸۹) و... اشاره کرد.

در این نوشتار، مقوله‌های دیگری در لایهٔ بلاغی شعر خاقانی (در قصاید منتخب) بررسی شده است. این مقوله‌ها عبارت است از: بررسی و آمارگیری منابع تصویرسازی و چگونگی ارتباط موضوع با تصویر، تفاوت حوزهٔ مفهومی تصویر میان انواع مختلف شعر غنایی، مدحی و حکمی، تشخیص ویژگیهای سبک‌ساز درلایهٔ بلاغی و تبیین کارکرد تصویر برای شاعر.

۲. کارکردهای مهم تصویرسازی در شعر خاقانی

۲-۱ تجسّم‌بخشی

«تجسم‌بخشی» به پدیده‌های مختلف را می‌توان مهمترین کارکرد اولیهٔ تصویرهای خاقانی قلمداد کرد. برای اثبات این نظر تمام تصویرهای ساده و پیچیدهٔ قصاید منتخب از دید نوع ارتباط میان عناصر تصویر یا به عبارتی حسّی، عقلی/ انتزاعی یا وهمی بودن طرفین

تصویر[۶] بررسی و آمارگیری شده است. بررسی نمونه‌های مختلف نشان می‌دهد هدف خاقانی از تصویرسازی، عینیت بخشیدن و به تجسّم در آوردن موضوعات و پدیده‌هایی است که قصد وصف یا توضیح آنها را دارد. به نظر نگارنده این موضوع از نگاه عینیت‌گرای شاعر ناشی می‌شود. خاقانی هم پدیده‌های مختلف را با نگاهی ژرف و عینی نظاره می‌کند و هم در تخیل خود برای وصف آنها تصویری مادی و حسّی می‌سازد. نکتهٔ قابل توجه این است که حوزهٔ مفهومی تصویر میان قصاید مدحی، حکمی و غنایی تا اندازه‌ای متفاوت است و این تفاوت به کارکرد شعر و هدف شاعر از تصویرسازی مربوط است. چنان که می‌بینیم در قصاید حکمی اغلب تصویرها «عقلی به حسّی» است. در واقع شاعر موضوعات مختلف حکمی را با تجسم بخشیدن و با تمثیل مادی آوردن به مخاطب القا و برای او باورپذیر می‌کند در حالی که در قصاید مدحی میزان ارتباط عناصر تصویر از «حسّی به وهمی» فزونی می‌یابد. منابع وهمی به دلیلِ دیریابی و دور از دسترس بودن، ویژگی ذاتی بزرگ‌نمایی دارد و بنابراین برای قصاید مدحی بسیار مناسب است که هدف شاعر در آنها مبالغه در وصف و هنرنمایی است. در قصاید غنایی و مرثیه، شاعر با پدیده‌ها و اشیای اطراف خود همذات می‌شود و اندوه خود را به آنان سرایت می‌دهد. برای ارائهٔ شواهد، تمام تصویرهای ساده و پیچیدهٔ قصاید مختلف از سه جنبه بررسی شده است:

۱. تصویر: منظور از «تصویر» صورتی از خیال شاعر است که در قالب زبان نمودار شده و در شکلهای استعاره، تشبیه، کنایه و... در متن حضور یافته است.
۲. منبع: مجموعه‌ای است که شاعر عنصری از آن را برای تصویرسازی به خدمت گرفته است.
۳. ارتباط عناصر تصویر: رابطه‌ای است که دو سوی تصویر (موضوع و منبع) از لحاظ حسی یا عینی بودن نسبت به هم دارند؛ مثلاً در این بیت برای موضوع گریه و چشم سه تصویر وجود دارد:

صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید (ص ۱۵۸)
تصویر۱ تصویر۲ تصویر۳

منبع تصویر۱: عنصر درون بدن منبع تصویر۲ و ۳: طبیعت بیرونی

رابطهٔ موضوع و تصویر در هر سه، حسّی به حسّی است؛ به این معنی که موضوع

اشک ریختن و چشم هر دو موضوعاتی است که با حواس بیرونی قابل ادراک، و با عناصرحسّی (مادی) تصویر شده است.

چون الف سوزنی[۷] نیزه و بنیاد کفر چون بن سوزن به قهر کرده خراب و یباب
(ص٤٤)

در این بیت دو تصویر وجود دارد که در هر دو فارغ از حسی یا عقلی بودنِ موضوع، تصویر حسّی است.

تصویر ۱: نیزه همانند الف سوزنی است. ارتباط عناصر تصویر: حسّی>حسّی

تصویر ۲: خرابی بنیاد کفر مانند بن سوزن است. ارتباط: عقلی > حسّی

نخست از من زبان بستد که طفل اندر نوآمـــــوزی
چو نایش بی‌زبان باید نه چون بربط زبان‌دانش

چو ماندم بی‌زبان چون نای جان در من دمیـــــد از لب
که تا چون نای سـوی چشم رانم دم به فرمانش
(ص۲۰۹)

تصویر: تشبیه بی‌زبانی و خاموشی به نای؛ تشبیه پرزبانی به بربط؛ تشبیه فرمانبردار بودن به حرکت دم در درون نی

ارتباط عناصر تصویر: عقلی > حسّی

دو بت بینی جهان و جان فتاده در لگدکوبش دو سگ بینی نیاز و آز بسته پیش دربانش
(ص ۲۱۰)

جهان و جان دو مفهوم انتزاعی (عقلی) است که به دو بت تشبیه شده است؛ هم‌چنانکه نیاز و آز به دو سگ بسته.

در قصیدهٔ ترنم‌المصاب به طور کلی ۱۳۹ تصویر ساده و پیچیده وجود دارد. از این میان در ۱۱٦ مورد عنصر تصویرسازنده، صرفاً حسّی (مادی) است؛ یعنی فارغ از اینکه موضوع وصف شونده حسی یا عقلی باشد، شاعر عنصر (یا مجموعه عناصر) را که برای تصویرسازی به خدمت گرفته، حسّی است. در اندک تعداد باقیمانده (۲۳مورد) نیز در ۱۹ مورد، عنصری که برای تصویرسازی به عاریت گرفته شده حسّی- وهمی است؛ یعنی ترکیبی است که یک سوی آن عنصر حسّی قرار گرفته است و تنها در چهار مورد، عنصر تصویرساز صرفاً وهمی یا عقلی است؛ برای نمونه تمام استعاره‌هایی که شاعر در مورد فرزندش (مهمترین موضوع در مرثیه ترنم‌المصاب) به کار برده است، مرور می‌شود:

چراغ دل، جگرگوشه، بلبل نغمه‌گر، کعبهٔ جان، قمر، گهر، چشمهٔ حیوان، یوسف احمدخوی، تازه بهار دل، سروسیمین قلمزن، سرو، سواران ثغر، باغ ببر.

ملاحظه می‌شود در ۱۳ استعاره‌ای که شاعر برای «فرزند» ساخته در هفت مورد مستعارمنه حسّی است و در بقیه مواردِ مشخص شده مستعارمنه از ترکیب یک عنصر حسّی با وهمی/ انتزاعی ساخته شده استَ.

در قصیدهٔ غنایی صفحهٔ ۳۲۰ (صبحدم چون کلّه بندد...)، «آه» موضوعی است که شاعر برای آن تصویرهای متعدد ساخته است؛ چون آه دودآسا، کلّه بستن، تیرباران سحر، منجنیق صد حصار، نکبا، آتشین آه، باد سرد. از میان هفت تصویر، فقط در یک موردِ مشخص شده تصویر وهمی به شمار می‌رود و در بقیهٔ موارد تصویرها حسّی و تجسمی است.

در قصیدهٔ حکمی صفحهٔ ۳ (ای پنج نوبه کوفته در دار ملک لا) با تصاویر پیچیده و مرکّب روبه رو نیستیم، بلکه تصاویر ساده و در حدّ ترکیبات تشبیهی یا استعاری است؛ تصاویری چون دار ملک لا، چهار بالش وحدت، تیه لا، منزل الّاالله، دروازهٔ سرای ازل، کوچهٔ حدوث، حلّهٔ حدوث، مشیمهٔ عالم، چهارسوی فقر، پنج نوش سلامت، آستانهٔ فقر، شاخ امل، بیخ هوس، برقع حرمت، سیه‌سپید ازل، سور سرّ، بکر سخن، روزنامهٔ دولت. از میان ٤٥ تصویرِ ترکیبی قصیده در ٤٢ مورد ارتباط عناصر تصویر عقلی به حسّی است؛ مانند تمام نمونه‌های یادشده. در واقع شاعر در هر ترکیب، یک عنصر عقلی را در حوزهٔ حکمت به عنصر حسّی تشبیه می‌کند تا تجسّم و تفهیم آن برای مخاطب ممکن شود. تنها در سه تصویر مستعارمنه یا مشبه‌به وهمی است؛ چنانکه در این نمونه‌ها: قریشی وحدت، غول‌دار بادیه (استعاره از دنیا)

همین موضوع در قصیدهٔ حکمی مرآت‌الصفا پیگیری شد. در این قصیده نیز در اغلب ترکیباتِ تصویری موجز، نوع ارتباطِ طرفین عقلی به حسّی است؛ چنانکه در ترکیبات تشبیهی (یا استعاری) زیر فقط در دو موردِ مشخص شده عنصر تصویرساز عقلی یا وهمی به شمار می‌رود. در دیگر موارد یک مفهوم عقلی با یک عنصر مادی عینیت داده شده است:

لوح تسلیم، خضر معنی، لوح خاموشی، بوتهٔ تلقین، ابجد تجرید، آب نسیان، پیر تعلیم، نبّاش طبیعت، مهتاب شریعت، گور نفس، ملک درویشی، کوس ربّ هب لی،

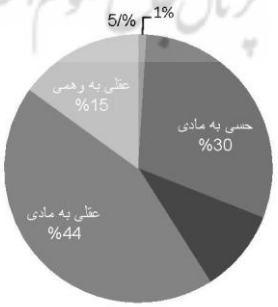
مطبخ تسلیم، مرکب اخلاص، میدان آزادی، پای عقل، سر آمال، شاهنشاه همت، خوان سلوت، جام خرسندی، عید فقر، اسب عمر، سگان آز، دیو انسی، حبس تن، منشور فرقان، کحّال شریعت، سیماب ضلالت.

جدول شمارهٔ ۱: بسامد ارتباط طرفین تصویر در انواع شعر

نوع قصیده	ارتباط طرفین تصویر (موضوع به منبع)						شمار کل تصاویر
	حسی به مادی	حسی به عقلی	حسّی به وهمی	عقلی به مادی	عقلی به عقلی	عقلی به وهمی	
قصاید مدحی	۱۱۷ ۳۶٪	۳ ۱٪	۵۹ ۱۸٪	۸۲ ۲۵٪	۱ ٪ ۰/۵	٦٤ ۱۹٪/۵	۳۲٦
قصاید غنایی و مرثیه	۹۱ ۳۲٪	۰	۲۱ ۷٪/۵	۱۲۹ ٤۵٪/۵	٤ ۱٪/۵	۳۸ ۱۳٪/۵	۲۸۳
قصاید حکمی	٦ ۳٪	۰	۰ ۸۰٪	۱٤۵ ۳٪	۳ ۲٪	۲۷ ۱۵٪	۱۸۱
قصاید نهره‌الارواح و منطق‌الطیر	۷۲ ٤۳٪	۰	۱۸ ۱۰٪/۵	٦٦ ۳۸٪	۱ ۰٪/۵	۱۵ ۹٪	۱۷۲

در این آمار ملاحظه می‌شود در همهٔ انواع شعرِ خاقانی غلبه با منابع تصویری حسّی است به این معنا که چه موضوع حسّی باشد و چه عقلی، منبع تصویر از عناصر حسّی انتخاب شده است.

نمودار شمارهٔ ۱:



۲-۲ بزرگنمایی (اغراق)

«بزرگنمایی»، دیگر کارکرد مهم تصویرسازی برای خاقانی است. این نقش را بویژه می‌توان در تصاویر قصاید مدحی و غنایی مشاهده کرد. شاعر در قصاید مدحی به منابع وهمی گرایش می‌یابد تا بدان وسیله وصف را با اغراق همراه کند. هدف شاعر در قصاید غنایی بزرگنمایی اندوهی است که بر جان وی جا گرفته است. استفادهٔ خاقانی از تصویرهای «غریبتر» در این موضع از نظریهٔ ادبی و بلاغی عصر بی‌تأثیر نیست؛ چنانکه خواجه نصیرالدین طوسی یک سده بعد از خاقانی می‌گوید: «تخییلات به سبب اینکه غیر مشهور بود محصور نتواند بود. هرچه غریبتر و مستبدع‌تر و لذیذتر، مخیّل‌تر و علت انفعال نفس در آن بیشتر» (۱۳۷۵: ٤۳۲). در عبارات عبدالقاهر جرجانی نیز مفهومی نزدیک به این نظر دیده می‌شود. وی لطیفترین معانی را آن می‌داند که پوشیده باشد و از رخ نشاندادن خودداری کند تا بدین سبب جایگاهش را در دل انسان بزرگتر و لطیفتر گرداند(عبدالقاهر جرجانی، ۲۰۰۱: ۱۰٦). هدف خاقانی نیز در قصاید غنایی و مرثیه، انفعال نفسانی و تأثیرگذاری بیشتر به وسیلهٔ تصویر است. ویژگی سبکی خاقانی در این زمینه این است که وی تصویرهای متعدد برای یک موضوع می‌سازد بدین شیوه که در محور عمودی قصیده، تصویرها را از ساده به سمت دیریابی پیش می‌برد.

بررسی سیر طولی تصاویری که خاقانی برای زنجیر بسته شده در پایش در زندان به کار برده از این دیدگاه قابل توجه است.

۱. مار دیدی در گیا پیچان کنون در غار غم — مار بین پیچیده در ساق گیاآسای من
۲. اژدها بین حلقه گشته خفته زیر دامنم — زان نجنبم ترسم آگه گردد اژدرهای من
۳. تا نترسند این دو طفل هندو اندر مهد چشم — زیر دامن پوشم اژدرهای جانفرسای من
٤. دست آهنگر مرا در مار ضحاکی کشید — گنج افریدون چه سود اندر دل دانای من

(ص ۳۲۱)

شاعر در بیت اول ابتدا تصویر سادهٔ مار پیچیده شده را در ساقهٔ گیاه برای خواننده مجسم می‌کند و سپس آن تصویر را برای نشاندادن وضعیت خود به کار می‌برد (ارتباط عناصر تصویر> حسی به مادی)؛ اما این تصویر ساده، شاعر را راضی نمی‌کند؛ لذا در

بیت دوم مار را به اژدها بدل، و در بیت سوم صفت جانفرسایی را برای اژدها تصریح می‌کند (ارتباط عناصر تصویر> حسی به مادی/وهمی). شاعر در بیت چهارم تصویر را پیچیده‌تر و مهمتر جلوه می‌دهد و آن حضور عناصر اسطوره‌ای است (ارتباط عناصر تصویر> حسی به وهمی).

همین سیر در تصویرهایی مشاهده می‌شود که شاعر برای آتش و جرقه‌های آن در ابیات زیر ساخته است:

۱. گویی که خرمگس پرد از خان عنکبوت — بر پرّ سبز رنگ غبیرا برافکند
۲. ماند به عنکبوت سطرلاب کآفتاب — ز او ذرّه‌های لایتجزا برافکند
۳. از هر دریچه شکل صلیبی چو رومیان — بر رنگ رنگ روی بحیرا برافکند
٤. نالنده اسقفی ز بر بستر پلاس — رومی لحاف زرد به پهنا برافکند
۵. غوغای دیو و خیل پری چون به هم رسند — خیل پری شکست به غوغا برافکند
٦. مریخ بین که در زحل افتد پس از گلو — پروین صفت کواکب رخشا برافکند
۷. طاووس بین که زاغ خورد وآنگه از گلو — گاورس ریزه‌های منقّا برافکند

(ص ١٣٤)

شاعر در بیت اول از تصویر سادهٔ خرمگس برای جرقه‌های آتش استفاده می‌کند (ارتباط عناصر تصویر > حسّی به حسّی)؛ اما این تصویر وی را راضی نمی‌کند. کلمهٔ عنکبوت تداعی‌گر وی می‌شود تا در بیت دوم به سراغ عنکبوت اسطرلاب رود و با توجه با آن، ذره‌های لایتجزّا را برای جرقه‌های آتش به استعاره گیرد (ارتباط عناصر تصویر > حسّی به حسّی، با درجهٔ وضوح کمتر)؛ در بیت سوم و چهارم مجموعه عناصر فرهنگی را به خدمت می‌گیرد و شکل صلیبِ رومی‌رنگ و لحاف رزد را از این مجموعه به استعاره می‌گیرد (ارتباط عناصر تصویر > حسّی به حسّی، با درجهٔ وضوح کم). در بیت ۵ خیل پری تصویری وهمی برای آتش است و در بیت ٦ و ۷ تصویرها مرکب و وهمی می‌شود؛ چنانکه می‌بینیم تصویرها از سادهٔ مادی به سمت پیچیدگی و وهمی پیش می‌رود.

در مطلع نخست قصیدهٔ صفحهٔ ۳۷۷ (در کام صبح از ناف شب...) تصاویری بررسی می‌شود که شاعر برای «شراب» به ترتیب حضور آنها در محور عمودی شعر:

۱.زرّاب دیدی می نگر می برده کار آب زر — ساقی به کار آب در آب محابا ریخته
۲.بادام ساقی مست خواب از جرعه شادروان خراب — از دستها جام شراب افتاده صهبا ریخته

۳.مرغ صراحی کنده پر برداشته یک نیمه سر وز نیم منقار دگر یاقوت حمرا ریخته
٤.هین جام رخشان دردهید آزاده را جان دردهید آن پیر دهقان دردهید از شاخ برنا ریخته
٥.خورده به رسم مصطبه می در سفالین مشربه قوت مسیح یکشبه در پای ترسا ریخته
٦.وان چون هلالی چوب دف شیدا شده خم کرده کف ما خون صافی را به کف از حلق شیدا ریخته

این ترتیب نشان می‌دهد شاعر ابتدا موضوع را با تصویری ساده و مادی شروع می‌کند و سپس تصاویر را به سمت وهمی و دیریابی پیش می‌برد. زرّاب و یاقوت حمرا تصاویری ساده و حسّی است که بر عنصر رنگ بنا شده است. در پیر دهقان تصویر حسّی/ وهمی می‌شود و ذهن برای دریافت آن به تأمل بیشتر نیاز دارد. قوت مسیح یکشبه تصویری کاملاً وهمی و دیریاب است و تصویر خون صافی با واقعیت سازگار نیست.

۳-۲ تصویر برای تصویر

فتوحی در کتاب *بلاغت تصویر* به نوعی از شعر اشاره می‌کند که هدف آن ترسیم تصویرهای زیبا و زنده است و در آن تصویر بر محتوا غلبه دارد. وی بزرگترین هدف این نوع شعر را توصیف دقیق، روشنگر و مشخص می‌داند که زبان را بهترین ابزار تجسّم ادراکات حسّی قلمداد می‌کند. زبان شعر تصویری، شدیداً بصری است و احساسات را به صورت تجسّمی ارائه می‌کند و همتش این است که پیوسته توجه خواننده را جلب، و کاری کند که یک شیء مادی را مدام پیش چشم خواننده زنده نگه دارد و نگذارد فرایندهای انتزاعی خیال، ادراک او را نسبت به آن شیء دچار لغزش کند» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۳۹٤). مشخصاتی که وی برای مکتب ایماژیسم ذکر می‌کند از جمله توصیف دقیق، تصویر بصری و تجسّم احساسات و ادراکات حسّی، جلب مدام توجه خواننده و خودداری از درغلتیدن به فرایندهای انتزاعی، ویژگیهایی است که در شعر خاقانی دیده می‌شود. تصویر برای خاقانی بیش از معنا اهمیت دارد و در واقع تصویر در خدمت تصویر است نه در خدمت معنا. البته تفاوت شعر خاقانی با نظریه پردازان مکتب ایماژیسم این است که وی لزوماً قصد ندارد با آوردن تصویر، معنا را روشنتر و صریحتر کند، بلکه با تصویر، معنا را مجسّم می‌کند گرچه آن را پیچیده‌تر کرده باشد؛ مثلاً در بیت زیر معنا (اشک ریختن) در مصرع اول روشن و بی‌ابهام است؛ اما انگار اضافهٔ تشبیهی و شناخته شدهٔ «گهر اشک»، شاعر را قانع نمی‌کند و لذا در مصراع دوم، تصویر دیگری (رشتهٔ تسبیح) می‌سازد. تصویر مصراع دوم معنا را از قبل پیچیده‌تر کرده

است به این معنی که خواننده در حالی که مصراع اول را بروشنی دریافته بود در مصراع دوم به تأمل نیاز دارد تا تصویر را مجسم کند و ارتباط آن را با مصراع اول دریابد.

دانه دانه گهر اشک ببارید چنانک گرهٔ رشتهٔ تسبیح ز سر بگشایید (ص ۱۵۸)
اضافهٔ تشبیهی(تصویر نخست) استعاره از اشک (تصویر دوم)

۳. تداوم تصویر در محور عمودی قصیده

از ویژگیهای سبکی بسیار قابل توجه در شعر خاقانی پیوستگی تصاویر در دو محور افقی و عمودی است. منظور از محور افقی، طول یک بیت و منظور از محور عمودی، بیتهای پی‌درپی در شعر است. در شعر خاقانی، پیوستگی تصاویر مختلف در «سطح بیت» بر پایهٔ دو عامل اصلی صورت می‌گیرد:

۱. تناسبات معنایی ۲. تناسبات موسیقایی

مثلاً در این بیت هر دو عامل معنایی و موسیقایی توأمان موجب پیوند تصاویر شده است:

در ممزج باشم و ممزوج کوثر خاطرم درمعرج غلطم و معراج رضوان جای من (ص ۳۲۳)
تصویر ۱ تصویر ۲ تصویر ۳ تصویر ٤

ارتباط تصاویر ۱ و ۲: موسیقایی (جناس میان ممزّج و ممزوج

ارتباط تصاویر ۱ و ۳: موسیقایی (سجع میان ممزج و معرج) و معنایی (هر دو نوعی از پارچه)

ارتباط تصاویر ۳ و ٤: موسیقایی(جناس میان معرج و معراج)

ارتباط تصاویر ۲ و ٤: معنایی (هردو عناصر مذهبی)

و در این ابیات عامل معنایی بر عامل موسیقایی غلبه دارد:

قطب وارم بر سر یک نقطه دارد چار میخ این دو مریخ ذنب‌فعل زحل سیمای من (ص۳۲۱)

تصاویر بر پایهٔ عامل معنایی، یعنی ارتباط عناصر نجومی پیوند یافته است.

آرایه‌های بدیعی در علم بلاغت سنتی، چون مراعات‌النظیر و ایهام تناسب به عامل نخست نظر دارد و انواع جناسها و دیگر تناسبات لفظی به عامل دوم نظر دارد. هر دو دسته در شعر خاقانی بسامد بسیار دارد و در پژوهش‌های بلاغی دربارهٔ خاقانی مورد توجه قرار گرفته است. در این بخش به پیوستگی تصاویر در محور عمودی شعر خاقانی

پرداخته می‌شود.

یکی از ویژگیهای سبکی خاقانی در تصویرسازی، تداوم تصویر در «محمور عمودی» قصیده است[8] به این معنی که شاعر، تصویرهای مرتبط به هم را در طول چند بیت پی‌درپی ادامه می‌دهد. بر اساس شواهد ابیات، تداوم تصویر در شعر خاقانی را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد: دستهٔ نخست وقتی شاعر تصویرهای متعدد برای موضوع واحد می‌سازد که در این صورت موتیف، «موضوع» است. دستهٔ دوم اینکه شاعر تصویرهای متعدد و متنوع را با استفاده از یک کلیدواژه می‌سازد؛ یعنی موتیف اصلی، «واژه یا عنصری» است که شاعر در تصویرهای گوناگون آن را به کار برده است.[9] حسینی وردنجانی علاقهٔ خاقانی به تداوم تصویر را ناشی از دو دلیل عمده می‌داند: الف) وابستگی عاطفی/ اندیشگانی شاعر به تصویر ب) اظهار فضل و قدرت شاعری (۱۳۹۵ : ٦٧).

تداوم تصویر در شعر خاقانی، کارکردهای مختلفی دارد که مهمترین آن انسجام و پیوستگی معنا در محور عمودی قصیده است. تأکید و بزرگنمایی موضوع، پیوستگی موسیقایی، قدرت‌نمایی شاعر و... کارکردهای دیگری است که می‌توان در این باره ذکرکرد.

قصیدهٔ «ترنم‌المصاب» از دید تداوم تصویرسازی در محور عمودی بررسی می‌شود. در ابیات آغازین قصیده با دستهٔ اول تداوم تصویر روبه‌رو هستیم به این معنی که شاعر در نه بیت پی‌درپی موضوع واحد «گریستن» را در تصویرهای مختلف به نمایش گذاشته است:

۱.صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید
۲. دانه‌دانه گهر اشک ببارید چنانک گره رشتهٔ تسبیح ز سر بگشایید
۳. خاک لب‌تشنهٔ خون‌ست ز سرچشمهٔ دل آب آتش‌زده چون چاه سقر بگشایید
٤. نو نو از چشمهٔ خوناب چو گل تو بر تو روی پرچین شده چون سفرهٔ زر بگشایید
۵. سیل خون از جگر آرید سوی بام دماغ ناودان مژه را راه گذر بگشایید
٦. از زبر سیل به زیر آید و سیلاب شما گرچه زیر است رهش سوی زبر بگشایید
۷. چون سیاهی عنب کاب دهد سرخ شما سرخی خون ز سیاهی بصر بگشایید
۸. برق خون کز مژه بر لب زد و لب آبله کرد زمهریری ز لب آبله‌ور بگشایید
۹. رخ نمکزار شد از اشک و ببست از تف آه به دگر اشک نمک را چو شکر بگشایید

(ص ۱۵۸)

ادامهٔ تصویرسازی برای موضوعِ «نالیدن وگریستن» در بیت ۱۶ تا ۲۶ قصیده (با ابیاتی در فواصل) ملاحظه می‌شود که شاعر از عناصر جغرافیایی (قندز و آتل و خزر)، درون بدن (خونین بچگان، حامله) و موسیقایی(بربط، کرنای) و... استفاده کرده است. ابیات ۲۹ تا ۳٤ نمونهٔ خوبی برای دستهٔ دوم تداوم تصویر در شعر خاقانی است. در این ابیات کلیدواژهٔ «خواب» تداعی‌گر تصاویر مختلف برای شاعر شده است:

۱. همه همخوابه و همدرد دل تنگ منید — مرکب خواب مرا تنگ سفر بگشایید
۲. نه نه چشمم پس از این خواب مبیناد به خواب — ور ببیند رگ جانش به سهر بگشایید
۳. خواب بد دیدم و وز بوی خطرناکی خواب — نیک بدرنگ شدم بند خطر بگشایید
٤. آتشی دیدم کو باغ مرا سوخت به خواب — سر آن آتش و آن باغ ببر بگشایید

شاعر در بیت اول واژه خواب را در ترکیب اضافی به مرکب تشبیه می‌کند. در بیت دوم خواب دیدن در اسناد مجازی به چشم نسبت داده می‌شود. شاعر در بیت سوم صفات مجازی به خواب نسبت می‌دهد و در ابیات بعد جریان سیال ذهن وی کلیدواژهٔ خواب را دستاویز تصویرهای دیگر قرار می‌دهد.

در بیت ۳٤ تا ۳٦، که شاعر برای موضوع فرزند استعاره‌های گوناگون می‌سازد، تداوم تصویر از نوع اول است. در ابیات ۳۸ تا ۵۷ نیز تداوم تصویر از نوع اول است. شاعر برای موضوع کلیِ «دست از طرب برداشتن و عزاداری کردن» از عناصر مختلف و گوناگون سود می‌جوید؛ تصویرهایی چون سر بهو و طرز گشودن، لب‌لب باغچه و برکه کندن، گلشن آتش زدن ، گیسوی چنگ و رگ بازوی بربط را گشودن، جیب و گیسوی بتان را باز کردن و... همه به قصد تجسم‌بخشیدن برای موضوع واحدی است که مدّ نظر شاعر است.[۱۰]

ابیات ٥٤ تا ۵۹ را می‌توان در زمرهٔ دستهٔ دوم تداوم تصاویر قرار داد. اگرچه کلیدواژهٔ خاصی مثل «قلم» در همهٔ ابیات تکرار نشده، تصاویری چون سر انگشت قلمزن، بن اجزای مقامات، عبهر نثر، شاخ نکت، نسخهٔ رخ و... حول یک عنصر شکل گرفته است. دوباره در ابیات ٦۳ تا ۷۱ یعنی نه بیت پی‌درپی با دستهٔ دوم روبه‌رو هستیم و آن تصاویری است که حول کلیدواژه‌های «مو و حلی» یعنی عناصر مربوط به مو و آرایش آن و جواهرات به وجود آمده است. موی ز سر گشادن، طوق ز غبغب بریدن، حلی بسته داشتن، شکسته شدن گهر، موی زره‌ور و... از جمله این تصویرهاست. شاعر

در انتهای قصیده در ابیات ۷۳ تا ۷۹ یعنی هفت بیت پی‌درپی برای موضوع واحد «فرزند»، استعاره‌های گوناگون به کار می‌برد (دستهٔ اول تداوم تصویر)؛ چون کعبهٔ جان، قمر، چشمهٔ حیوان، یوسف احمدخوی، تازه بهار دل، سرو سیمین قلمزن.

در قصیدهٔ دیگر (صبحدم چون کلّه بندد آه دودآسای من، ص ۳۲۰)، در ده بیت پی‌درپی (ابیات۷ تا۱٦) با دو دستهٔ تداوم تصاویر توأمان روبه‌رو هستیم. موضوع اصلی تصویر در این ابیات زنجیر بسته شده در پای شاعر است. ابتدا در ابیات ۷ تا ۱۰ کلیدواژهٔ «مار و اژدها» تداعی‌گر شاعر برای خلق تصاویر گوناگون شده است. مار پیچیده در گیا، اژدهای خفته، اژدرهای جانفرسا، مار ضحاکی تعابیری است که شاعر برای تجسم و بزرگنمایی زنجیر پیچیده در ساق پایش ساخته است. سپس شاعر موضوع «زنجیر» را با تصاویر دیگر پیش می‌گیرد: آسیاسنگ، کوه خارا، دو مریخ ذنب‌فعل زحل‌سیما، آهنین کرسی، بند پندآموز.

در ابیات ۲۳ تا ۲۵ موتیف «روزه» تداعی‌گر شاعر است. روزه به عنوان کلیدواژه مضمونهایی چون مریم و عیسی، منع بیمار از روزه‌داری، مبطلات روزه و افطار را به ذهن شاعر تداعی کرده است. در بیتهای ۳۲ تا ۳٤ کلیدواژهٔ «زر» مرکز توجه شاعر قرار گرفته است (دستهٔ دوم).

شاعر در ادامه در ابیات ۳۵ تا ٤٦، یعنی ۱۲ بیت پی‌درپی، «خود» را موضوع تصویرهای مختلف قرار داده است؛ یعنی تداوم تصویرها از نوع اول است. موسی- سیرت، برگ خرما، نافهٔ مشک، کیمیا فعل، کعبه‌وار، مقتدای سبزپوشان فلک، در ممزج بودن و خاطر چون ممزوج کوثر داشتن، گل برنا، آبنوس، استعاره‌های گونه‌گونی است که شاعر برای موضوع «خودش» ساخته است. از بیت ٤۸تا ٥٤ (۷بیت)، کلیدواژهٔ «زادن» موجب می‌شود تا عناصر مختلف مربوط به طفل به ذهن شاعر خطور کند؛ عناصری چون دایه، زقه، مهد، امهات، آبا، دو پستان، صبر، دبستان، خواهرگیر، چشمهٔ صلب، کاریز رحم، مشیمه، قابله، مولد، سرمامک ، بازیدن، طفل، مامک، ماما (نوع دوم تداوم تصایر)؛ به این صورت ملاحظه می‌شود در قصیدهٔ ٦٥ بیتی، حداقل در ۳۵ بیت انواع تداوم تصویر در سه بیت پی‌درپی و بیشتر وجود دارد و این غیر از تصویرهایی است که در دو بیت پی‌درپی دیده می‌شود.

محور عمودی قصیدهٔ رخسار صبح (ص۱۳۳) از دید تداوم تصاویر بررسی می‌شود.

در ۸ بیتِ نخستین از یک طرف کلیدواژهٔ «صبح» موجب خلق تصاویر فشرده شده است؛ چونَ رخسار صبح، مستان صبح، مقرعهٔ صبح، خنگ صبح، جیب صبح (دستهٔ دوم). از سوی دیگر موضوع «خورشید» دستمایهٔ شاعر برای خلق استعاره‌های متعدد قرار گرفته است؛ چون نقره‌خنگ، خنگ صبح، زردپاره، قوارهٔ دیبا، کعبتین یکتا (دستهٔ دوم). پس از آن از بیت ۸ تا ۲۰ (۱۳ بیت) شراب و عناصر مربوط به آن موضوع اصلی شاعر برای تصویرپردازی است. استعاره‌هایی چون خون سیاوشان و آب حیات برای باده، و عباراتی چون دریاکشانِ کوه‌جگر و آتشین دواج برای باده‌نوشان از جمله تصاویر این بخش است.

در ابیات ۲۹ تا ۳۸ (۱۰ بیت) موضوع «منقل و آتش» دستمایهٔ شاعر برای خلق تصاویر گونه‌گون شده است (دستهٔ اول). دل عاشق، تنور، خان عنکبوت، عنکبوت سطرلاب، تصاویری است که شاعر برای منقل ساخته است و زرّ صرف، خرمگس، ذره‌های لایتجزّا، شکل صلیب رومی، رومی لحاف زرد، خیل پری، مریخ، کواکب رخشا، طاووس، گاورس ریزه‌های منقّا، استعاره‌های گوناگونی است که برای آتش یا جرقه‌های آن خلق کرده است.

در ابیات ٦٠ تا ٦٦، (هفت بیت)، «خورشید» و انتقال آن در برجهای سماوی موضوع مورد نظر شاعر قرار گرفته است (دستهٔ اول تداوم تصویر). سلطان یکسوارهٔ گردون، چشمه، هرّا، زیور، آتشین صلیب، مطبخی باغ، استعاره‌هایی است که شاعر برای خورشید یا پرتو آن ساخته است.

نوع جالب دیگری از تداوم تصویر در ادامهٔ قصیده دیده می‌شود که می‌توان آن را تسامحاً در دستهٔ اول قرار داد (تداوم موضوع) و آن هنگامی است که شاعر برای موضوعِ واحد در ابیات پی‌درپی تمثیل‌های گوناگون می‌آورد؛ مثلاً در بیت ۱۳۲ شاعر برای موضوعِ «تفاوت نیاز و اشتیاق» در پنج بیت پنج تمثیل مختلف می‌سازد:

۱. تن گرچه سو و اتمک ازیشان طلب کند کی مهر شه به اتسز و بغرا برافکند

موضوع

۲. زال ارچه موی چون پر زاغ آرزو کند بر زاغ کی محبت عنـــــقا برافکند

تمثیل ۱

۳. یعقوب هم به دیدهٔ معنی بود ضریر گر مهـــــر یوسفی به یهودا برافکند

تمثیل ۲

٤. بهرام ننگرد به براهام چون نظر بر خان و خوان لنبـــک سقّا برافکند

تمثیل ۳

۵. آن کش غرض ز بادیه بیت الحرم بود کی چشم دل به حلّــه و احیا برافکند

تمثیل ٤

٦. آن‌کس که یافت طوبی و طرف ریاض خلد طرفه بود که چشم به طرفا برافکند
(ص ١٤٠)

تمثیل ۵

در این قصیده حداقل در ٤٤ بیت با انواع تداوم تصاویر در بیش از سه بیتِ پی‌درپی روبه‌رو هستیم.

در محور عمودی قصیدهٔ مرآت‌الصفا نیز انواع تداوم تصویر دیده می‌شود. شاعر در ابیات آغازین (٦ بیت) کلیدواژهٔ «دبستان» و عناصر مربوط به آن را مرکز ثقل تصویرسازی قرار داده است (دستهٔ دوم). «ابجد» کلیدواژهٔ دیگری است که در راستای مضمون قبلی در ابیات ۱۵ تا ۲۰ (٦ بیت) به استخدام شاعر در می‌آید. شاعر در ادامهٔ قصیده در ابیات ۳۳ تا ۳٦ برای موضوع «همت» تصویرهای مختلف ساخته است؛ چون خورشید، شاهنشاه رندآسا، سلیمان و... . شاعر در ابیات ٤۲ تا ٤٤ (۳ بیت) برای موضوع واحد، پنج تمثیل مختلف می‌آورد که آن را در نوع اول تداوم تصویر گنجاندیم:

۱.دلم قصر مشبک داشت چون خان زنبوران برون ساده در و بام و درون نعمت فراوانش

۲. نه خان عنکبوت‌آسا سراپرده زده بیرون درون ویرانه و برخوان مگس بینند بریانش

۳. نه چون ماهی درون‌سو صفر و بیرون از درم گنجش
که بیرون چون صدف عور و درون‌سو از گهر کانش
(ص ۲۱۱)

موضوع، ارزش سادگی درونی در مقابل تجمل ظاهری، عقلی است و در تمام موارد تصویر مادی است.

شاعر در ابیات ۷۵ تا ۷۹ (۵ بیت) با دو کلیدواژهٔ «درویش و سلطان» استعاره‌های مختلف می‌سازد که اتفاقاً برای موضوع «درویشی» استخدام شده است: تاج سلطانی، درویش سلطان دل، سلطان درویشان، درویش خزان. شاعر در انتهای قصیده در پنج بیت (۱۱۱-۱۱۵) مضمون «کحل‌سایی» را به همراه لوازم آن (کلیدواژه‌های کحّال، کحل، هاون) به خدمت می‌گیرد (دستهٔ دوم): کحال کابل، کحال شریعت، کحل‌الجواهر

(استعاره از مفاهیم حکمی)، کحل دین، دستهٔ هاون، هاون کوب دکان، بانگ هاون، هاون کحل (مشبه‌به فلک)؛ بدین ترتیب ملاحظه می‌شود در قصیدهٔ ۱۱۵ بیتی حداقل در ۳۰ بیت با تداوم تصاویر روبه‌رو هستیم و این آمار غیر از تصویرهایی است که در دو بیت پی‌درپی امتداد یافته است.

٤. تراکم تصویر و تمهیدات خاقانی برای ایجاد پویایی و تحرک در تصویر

ابیات خاقانی معمولاً انباشته از تصاویر مختلف است که میان آنها روابط آشکار و پنهان وجود دارد. تراکم تصویر می‌تواند یکی از عوامل ایستایی تصویر باشد؛ اما با وجود این در بسیاری از ابیات خاقانی نه تنها تراکم تصویر موجب از دست رفتن پویایی بیت نشده، بلکه به موجب تمهیدات بلاغی پنهان، ارزش آنها افزون شده است. شفیعی کدکنی درباب حرکت و ایستایی تصاویر شعری می‌گوید: «در نخستین تأمل، حرکت یا ایستایی تصویر را در شعر هر شاعری به نیکی می‌توان دریافت؛ اما رمز این پویایی یا ایستایی و علت آن را بسادگی نمی‌توان تحلیل کرد و توضیح داد» (۱۳۸۳: ۲۵۲).

یکی از عوامل مهم در ایجاد پویایی تصویر در ابیات خاقانی تأثیر فعل در تصویرها است. بسامد زیاد ردیف فعلی که خود موجب پررنگ شدن تأثیر فعل در ساختمان بیت می‌شود و نیز بسامد فراوان فرایندهای مادی در افعال از این دیدگاه قابل بررسی است. شفیعی کدکنی به سهم مهم فعل در تشخیص پویایی یا ایستایی تشبیهات اشاره می‌کند و می‌گوید: «با توجه به این نکته می‌توان پویایی یا ایستایی تشبیهات را بر اساس فعل موجود در کلام، که بیش و کم در ساختمان تصویر سهمی دارد، بررسی کرد. قدما در مباحثی که در باب تشبیه داشته‌اند فقط به این موضوع پرداخته‌اند که ممکن است دو چیز را از نظر حرکت به یکدیگر تشبیه کرد؛ ولی این امر، که به عنوان زنده بودن و حرکت داشتن تصویر امروز مطرح می‌کنیم، محدود به تشبیه چیزی به چیزی از نظر حرکت نیست؛ بلکه در یک تصویر اگرچه موضوع مورد نظر شاعر ایجاد شباهت از نظرگاهی خاص باشد، باز هم می‌توان زنده بودن و حرکت تصویر را مورد ملاحظه قرار داد» (همان : ۲۵۵). شفیعی کدکنی به تأثیر عناصر دیگری چون رنگها، قیدها و تضادی اشاره می‌کند که در ماهیت اجزای تصویر وجود دارد (و از نظر فلسفی مبنای حرکت به شمار می‌رود) که هرکدام به نوعی حرکت و حیات تصویرها را تجسم می‌بخشد (همان: ۲٦۰و ۲٦۱).

با بررسی ابیات خاقانی دریافتیم جانبخشی به اشیای مادی(تشخیص)، نوع قیدها، نوع فرایند فعلی و زمانی افعال و ایجاد پارادوکس میان عناصر مختلف از جمله تمهیدات بلاغی مؤثر در حفظ حرکت و پویایی تصاویر است. در ذیل نمونه‌هایی از ابیات از این دیدگاه تحلیل و بررسی می‌شود:

صبحدم چون کلّه بندد آه دودآسای من چون شفق در خون نشیند چشم شب‌پیمای من
(ص ۳۲۰)

در این بیت حداقل ٦ تصویر مستقل وجود دارد:

۱. کلّه بستنِ آه > تشخیص
۲. آه دودآساَ > تشبیه
۳. سرخی چشم مثل شفق > تشبیه
٤. اشک همچون خون > استعاره
۵. چشم شب‌پیما > تشخیص
٦. در خون نشستن چشم > تشخیص

سهم «تشخیص» یعنی جاندار انگاری از میان انواع صور خیال از همه بیشتر است که می‌تواند یکی از عوامل مهم زنده‌انگاری تصویرهای بیت باشد. علاوه برآن حداقل دو تصویر پارادوکس در بیت حضور دارد: میان نشستن و پیمودن از یک سو و میان صبحدم و شب از سوی دیگر. از سوی دیگر، فرایند مادی افعال (بستن، پیمودن، نشستن) که موجب افزایش احساس حرکت در بیت است و نیز وجه التزامی افعال (بندد، نشیند) که در نزدیک کردن زمان روایت میان شاعر و مخاطب سهم بسزا دارد از عوامل مؤثر در افزایش حرکت و پویایی تصاویر و برقراری رابطهٔ فعال میان آنهاست.

رخسار صبح پرده به عمدا برافکند راز دل زمانه به صحرا برافکند
مستان صبح چهره مطرّا به می‌کنند کاین پیر طیلسان مطرا برافکند
جنبید شیب مقرعهٔ صبح هم کنون ترسم که نقره‌خنگ به بالا برافکند
گردون یهودیانه به کتف کبود خویش آن زردپاره بین که چه پیدا برافکند
چون برکشد قوارهٔ دیبا ز جیب صبح سحرا که بر قوارهٔ دیبا برافکند
هر صبحدم که برچند آن مهره‌ها فلک بر رقعه کعبتین همه یکتا برافکند
(ص ۱۳۳)

تعداد تصاویر: استعاره: ۱۲ مورد > رخسار صبح (مکنیه)، این پیر، طیلسان مطرا، شیب مقرعهٔ صبح (مصرحه و مکنیه)، کتف کبود گردون، قوارهٔ دیبا، جیب صبح

(مکنیه)، نقره‌خنگ، زردپاره، مهره‌ها، رقعه، کعبتین.

کنایه: ۲ مورد > پرده افکندن، به صحرا افکندن.

ابیات آغازین قصیدهٔ رخسار صبح انباشته از تصاویر مختلفی است که شاعر برای آسمان صبح و پدیدهٔ طلوع خورشید ساخته است. با وجود انباشتگی تصاویر، عامل مهمی که مانع ایستایی شده است، تشخیص (انسان‌انگاری) و استفاده از فرایند مادی افعال و اسناد آن به پدیده‌های غیر زنده است. صبح و گردون دو شخصیت اصلی تصاویر است که فرایندهای مادی چون پرده برافکندن، به صحرا افکندن، طیلسان افکندن، زردپاره به کتف افکندن، قواره برکشیدن، مهره برچیدن و کعبتین افکندن به آنها نسبت داده شده است. بنابراین «شخصیت‌بخشی»، صورت خیالی غالب در این مجموعه است که دیگر استعاره‌ها را در خود جذب، و پیوستگی تصاویر را پذیرفتنی کرده است. علاوه بر آن کلماتی که بر حرکت و شتاب دلالت دارد، مانند «جنبیدن» و قیدِ «عنان‌زنان» از دیگر عوامل نحوی/ واژگانی مهم است که برای القای حس حرکت و پویایی تصویرها مؤثر افتاده است.

۱. چون بلبله دهان به دهان قدح برد — گویی که عروه باد به عفرا برافکند
۲. یا فاخته که لب به لب بچه آورد — از حلق ناردان مصفّا برافکند
۳. خیکست زنگی خفقان‌دار کز جگر — وقت دهان‌گشا همه صفرا برافکند
٤. بربط کریست هشت زبان کش به هشت گوش — هر دم شکنجه دست توانا برافکند
۵. چنگست پای‌بسته سرافکنده خشک‌تن — چون زرّقی که گوشت ز احشا برافکند
٦. نای‌ست بسته حلق و گرفته‌دهان چرا — کز سرفه خون قنینهٔ حمرا برافکند
۷. حلق رباب بسته طنابست اسیروار — کز درد حلق ناله بر اعضا برافکند

(ص ۱۳۵)

در این ابیات که برای توصیف آلات شراب و موسیقی گفته شده با تصویرهای متعدد روبه‌رو هستیم که مرکز ثقل آنها تشخیص (انسان‌انگاری) است. در بیت یک دهان به دهان بردن برای بلبله توأمان اسناد حقیقی و مجازی است. در لایهٔ حقیقی به اتصال دهانهٔ کوزه و قدح اشاره دارد و در لایهٔ مجازی به انسانی مانند شده که قادر به فعل بوسیدن است. تصاویر بعدی (عروه و عفرا؛ فاخته و بچه) بر اساس لایهٔ دوم یعنی اسناد مجازی قبلی ساخته شده و لذا برای خواننده پذیرفتنی شده است. در بیت سوم نه با تشبیه و نه استعاره، بلکه با یکسان‌انگاری خیک و زنگی روبه‌رو هستیم؛ یعنی

تشخیص بر تشبیه و استعاره غالب آمده است. در بیت ٤ و ٥ و ٦ و ٧ نیز حرکات انسانی (کری، زبان و گوش داشتن، پای بسته و سرافکنده بودن، بسته حلق بودن، بسته طناب و اسیر بودن) به اشیا و آلات موسیقی نسبت داده شده است.

١. زد نفس سر به مهر صبح ملمع‌نقاب خیمهٔ روحانیان کرد معنبرطناب
٢. شد گهر اندر گهر صفحهٔ تیغ سحر شد گره اندر گره حلقهٔ درع سحاب
٣. بال فروکوفت مرغ، مرغ طرب گشت دل بانگ برآورد کوس، کوس سفر کوفت خواب
٤. صبح برآمد ز کوه چون مه نخشب ز ماه ماه برآمد به صبح چون دم ماهی زآب
٥. نیزه کشید آفتاب حلقهٔ مه درربود نیزهٔ این زر سرخ حلقهٔ آن سیم ناب
٦. شب عربی‌وار بود بسته نقاب بنفش از چه سبب چون عرب نیزه کشید آفتاب
٧. بر کتف آفتاب باز ردای زر است کرده چو اعرابیان بر در کعبه مآب
(ص ٤١)

این ابیات انباشته از تصاویر گوناگون و متراکم به این شرح است:

انواع استعاره هفت مورد: ملمع نقاب، خیمهٔ روحانیان، معنبرطناب، گهراندر گهر، نیزه کشیدن، نقاب بنفش بستن، ردای زر. انواع تشبیه هفت مورد: صفحهٔ تیغ سحر، حلقهٔ درع سحاب، مرغ طرب، چون مه نخشب، چون دم ماهی، حلقهٔ مه، چو اعرابیان. کنایه سه مورد: نفس زدن صبح، سر به مهر، کوس سفر کوفتن.

اما آنچه موجب پیوستگی و پویایی این تصاویر می‌شود، غلبهٔ صنعت تشخیص (انسان‌انگاری) بر دیگر صورتهای بلاغی است. عناصر مهم و کلیدی این ابیات یعنی صبح، خواب، آفتاب و شب (در ٦ بیت) در تخیل شاعر انسان انگاشته شده است و فرایندهای مادی چون نفس زدن، برآمدن، نقاب داشتن (برای صبح)، کوس سفر کوفتن (برای خواب)، برآمدن (برای ماه)، نیزه کشیدن، حلقه ربودن، مآب کردن (برای آفتاب)، نقاب بستن (برای شب) به آنها نسبت داده شده است. واژگانی که بر حرکت دلالت دارد مانند نفس زدن، کوفتن، برآمدن، نیزه کشیدن و ربودن، مآب کردن (بازگشتن) از دیگر تمهیدات زبانی برای القای حس حرکت و پویایی در تصاویر متراکم است.

ارتباط شاعر با جهان بیرون، تابع حالات عاطفی و نوع نگرش اوست. فتوحی درباب پیوند و نسبت شاعر با جهان بیرون از چهار عنوان وصف، همدلی، یگانگی و حلول استفاده می‌کند؛ یعنی جان هنرمند به یکی از این چهار شیوه با موضوع ارتباط برقرار می‌کند. شاعر در حالت وصف همسویی کمرنگی با شیء دارد و همان چیزی را

که در بیرون هست بدون ابداع یا تصرف تصویر می‌کند. شاعر در حالت همدلی من با شیء همراه و همدل می‌شود و حالت روحی خود را به شیء سرایت می‌دهد. شاعر در یگانگی میان خود و شیء وحدت و یگانگی احساس می‌کند و اوصاف جسم و جان خویش را در شیء می‌بیند. شاعران از دو شگرد استعاری جاندار انگاری و انسان‌انگاری برای بیان این نوع احساس بهره می‌گیرند. شاعر در حلول ذات با موضوع به وحدت تمام می‌رسد (فتوحی، ۱۳۸٦: ۷۰-۷٤). هرکدام از انواع صور خیال چون تشبیه، استعاره، تشخیص و نماد و... می‌تواند نمایندهٔ یکی از این حالات چهارگانه باشد که فراوانی و غلبهٔ آنها در شعر هر شاعر ملاکی برای بررسی آن است. در شعر خاقانی، که با تراکم تصویرهای متعدد و چندلایه روبه‌رو هستیم، تعیین غلبهٔ استعاره یا تشبیه قابل اندازه‌گیری نیست. برای توصیف کلی سبک بلاغی وی می‌توان از اصطلاح «سبک استعاری (یا تشبیهی)» استفاده کرد؛ اما این اصطلاحِ کلی از تمام جوانب بلاغی تصویرهای وی پرده برنمی‌دارد. در این شواهد نشان دادیم زیر ساخت صورتهای خیالی خاقانی برای توصیف پدیده‌ها تشخیص (انسان‌انگاری) است که در پردهٔ استعاره‌ها و تشبیهات پنهان شده است. شاعر با استعاره‌سازی با پدیده‌ها احساس وحدت و یگانگی می‌کند؛ اما با شخصیت‌بخشی در آنها تصرف می‌کند. خاقانی برای توصیف پدیده‌های مختلف ابتدا با آنها احساس یگانگی و همذات پنداری، و سپس در آنها تصرف می‌کند.

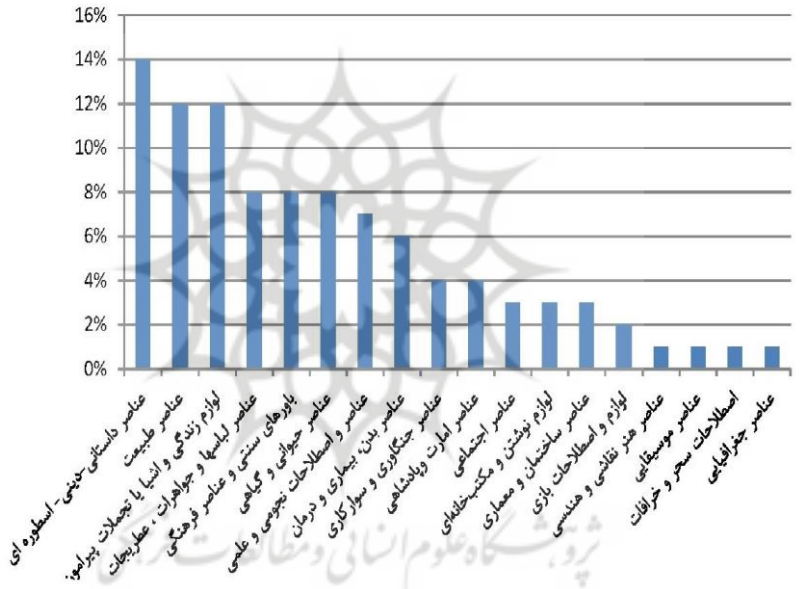
٤. منابع تصویرسازی

بررسی منابع تصویرسازی شاعران از جهات مختلف قابل توجه است: نخست اینکه تنوع منابع تصویر در شعر هر شاعر از میزان دانش و تجربهٔ زیستی حکایت می‌کند. البته مؤلفهٔ مهمتر در این باره این است که شاعر به چه اندازه تجربهٔ زیستی خود را در شعر وارد کرده است؛ برای مثال همهٔ شاعران در دوران زندگیشان با لوازم و اشیای اطراف خود به ناگزیر ارتباط داشته‌اند؛ اما لزوماً همهٔ آنها آن اشیا را در قلمرو زبان و تصویر شعری وارد نکرده‌اند؛ بلکه شاعری آن را وارد شعر کرده است که هنگام سرایش شعر با آن ارتباط عاطفی برقرار کرده باشد؛ مثلاً در مرثیهٔ ترنم‌المصابِ خاقانی می‌بینیم عناصر «نوشتن»، که از لوازم کار فرزندش بوده است، بسامد بسیاری در منابع تصویر دارد. هم‌چنین اشیا و لوازم زندگی و نیز عناصر معماری و ساختمان یعنی

مجموعه عناصر خانه و اسبابِ آن در این مرثیه بیش از دیگر قصاید، منبع تصویرهای شاعر قرار گرفته است.

نکتهٔ دوم اینکه میزان استفادهٔ شاعران از عناصر و مجموعه‌های مختلف می‌تواند نشانه‌ای از تعلق اجتماعی یا ذهنی شاعر نسبت به آن مجموعه باشد؛ چنانکه در تصویرهای شاعران دربار غزنوی می‌بینیم منابع تصویری تجملاتی و اشرافی بسامد زیاد دارد. نکتهٔ بسیار ظریفی که در این موضع قابل یادآوری است، ارتباط میزان بهره‌مندی شاعر از منابع تصویری مختلف با تعلق ذهنی او به انواع شعر است.

نمودار شمارهٔ ۲: بسامد منابع تصویری گوناگون در قصاید منتخب



تحلیل آمار:

۱. عناصری که به مجموعهٔ داستانهای دینی و اسطوره‌ای تعلّق دارد، بیشترین میزان منبع تصویرسازی خاقانی را به خود اختصاص داده است. برای این امر دو علت می‌توان در نظر گرفت: نخست گستردگی اطلاعات و اندوخته‌های ذهن شاعر در این حوزه‌ها و دوم اهمیت آنها در سنت شعری دوران و از جمله ذهن و زبان خاقانی. دربارهٔ کارکرد این منابع در شعر خاقانی بیان شد که ابزار مناسبی برای بزرگنمایی و مبالغه در تصویرسازی در قصاید مدحی و غنایی به شمار می‌رود.

۲. لوازم زندگی و اشیای پیرامون شاعر در میان منابع تصویری، سهم قابل توجهی دارد. البته دربارهٔ این عناصر براحتی نمی‌توان قضاوت کرد. ممکن است برخی از این عناصر حاصل تصویرهای پر تکرار و کلیشه شده در سنت شعری، و برخی به خاقانی اختصاص داشته باشد. اگرچه به زعم نگارنده از آنجا که تحلیلهای سبکی نشان می‌دهد خاقانی با بسیاری از پدیده‌ها و اشیای پیرامونش ارتباط زنده و عینی برقرار می‌کرده است، بعید نیست بسیاری از آنها را برای تصویرسازی به خدمت گرفته باشد.

۳. بسامد فراوان منابع تصویری دارویی، علمی و نجومی و...، چنانکه بسیاری از پژوهشگران خاقانی بیان کرده‌اند از میزان زیاد اطلاعات شاعر در آن حوزه‌ها حکایت می‌کند.

٤. بسامد برخی از منابع تصویری مانند عناصر نوشتن و مکتب‌خانه‌ای، معماری و هنر در شعر خاقانی قابل توجه و شایسته است برای تحلیل فردیت شاعر با میزان آن در شعر دیگر شاعران مقایسه شود.

٦. نتیجه‌گیری

در این مقاله در لایهٔ بلاغی به تحلیل ویژگیهای سبکی خاقانی در حوزهٔ تصویرسازی پرداخته شد. منظور از تصویر، صورتی از خیال شاعرانه است که در صورتهای زبانی چون استعاره، تشبیه، کنایه و... نمود می‌یابد. تمام تصویرهای قصاید منتخب از سه دیدگاه موضوع، منبع و ارتباط عناصر تصویر بررسی و آمارگیری شد و این نتایج به دست آمد:

۱. خاقانی از منابع تصویری گوناگون و گسترده در شعر بهره می‌گیرد. از میان منابع مختلف، سهم عناصر مربوط به داستانهای اسطوره‌ای/ دینی از همه بیشتر است. بسامد فراوان منابع دیگر مانند باورهای سنتی، علمی و نجومی، گیاهی و دارویی حاکی از گسترهٔ اطلاعات شاعر در این حوزه‌هاست. سهم برخی منابع مانند مکتب‌خانه‌ای، هنر و معماری در صورت مقایسه با دیگر شاعران قابل تعمق است.

۲. بررسی ارتباط عناصر تصویر نشان داد تصویرهای «حسّی و عقلی به حسّی» با مجموعاً ۷٤٪ فراوانی، بیشترین آمار تصویرهای خاقانی را دربرمی‌گیرد که می‌توان بر اساس آن مهمترین کارکرد تصویر را در شعر خاقانی «تجسم‌بخشی» به پدیده‌های مختلف قلمداد کرد.

۳. میزان این آمار در بند قبل، میان انواع شعر متفاوت است. در قصاید مدحی با بیشترین میزان تصاویر «عقلی و حسّی به وهمی» (۳۷٪) روبه‌رو هستیم و در قصاید حکمی این نوع به حداقل می‌رسد (۱۵٪).

٤. با توجه به آمار، تجسم‌بخشی، بزرگنمایی و تصویرگرایی، مهمترین کارکردهای تصویرسازی در شعر خاقانی به شمار می‌آید که بنابر نوع شعر تغییر می‌یابد.

۵. «تداوم تصویر» در محور عمودی قصیده، ویژگی سبکی همهٔ انواع شعر است. تداوم تصویر در شعر خاقانی را می‌توان در دو دسته بررسی کرد: ۱- وقتی «موضوع» موتیف قرار می‌گیرد. ۲- وقتی «کلیدواژه» یا عنصر موتیف قرار می‌گیرد. مهمترین کارکردهای تداوم تصویر در شعر خاقانی عبارت است از: انسجام و پیوستگی معنا در محور عمودی قصیده؛ تأکید و بزرگنمایی موضوع؛ پیوستگی موسیقایی؛ قدرت‌نمایی شاعر.

٦. با وجود تراکم تصویر در شعر خاقانی، تمهیدات پنهان بلاغی چون شخصیت-بخشی و نسبت دادن فرایندهای مادی افعال به پدیده‌های بی‌جان، زمان فعل، نوع افعال و قیدهایی که بر حرکت دلالت دارد، تضاد میان پدیده‌ها که موجد درک ذاتی حرکت است از عوامل مهمی است که مانع ایستایی تصویر می‌شود.

پی‌نوشت

۱. عبدالقاهر جرجانی و دیگر متقدمان، فصاحت، بلاغت، بیان و براعت را الفاظ مترادف برای وصف کلام می‌دانند (احمد هاشمی، جواهر البلاغه، ۱٤۱۱: ۵).

2. Image
3. Fairbank
4. Levels (layers) of language

۵. مأخذ تمام شماره صفحاتی که به دیوان خاقانی ارجاع دارد چنین است: دیوان خاقانی، تصحیح ضیاءالدین سجادی، زوّار، ۱۳۸۲.

٦. اصطلاحات «عقلی و انتزاعی» که مفاهیمی نزدیک به هم دارد، تقریباً برای یک مفهوم به کار برده شده است. اصطلاح «وهمی» تفاوت اندکی با آن دوی دیگر دارد به این معنی که ممکن است در یک ترکیب دو عنصر حسی وجود داشته باشد اما ترکیب آنها مفهومی وهمی باشد؛ مثل ترکیب «آب آتش‌زده». تصویرهای برگرفته از داستان و اسطوره و باورهای دینی و نجومی و... را نیز در زمرهٔ وهمی قرار گرفته است؛ همانند این نمونه‌ها: بولهب فعل، غولان، سامری‌سیر، آه صورآوا، جنبش جوزا.

۷. در فرهنگ لغات و تعبیرات سجادی، ذیل الف سوزنی آمده است: الف مانند سوزن راست و نک تیز و نافذ و سپس همین بیت شاهد آورده شده است (سجادی، ۱۳۷٤: ذیل مدخل). ترکی ذیل بیت به این موضوع اشاره می‌کند که الف سوزنی در نوشتن بسیار نازک نوشته می‌شده است (سرّ سخنان نغز خاقانی). در واقع منظور از الف سوزنی، نوعی نگارش بسیار نازک الف در نوشتن است.

۸. حسینی وردنجانی و همکار پیش از ما در مقاله‌ای با عنوان «تداوم تصویر در محور عمودی قصاید خاقانی» این مبحث را مطرح کرده است (نشانی کامل مقاله در فهرست منابع آمده است).

۹. حسینی وردنجانی و همکار در این مقاله دسته‌بندی دیگری از موضوع به دست داده‌اند که مدّ نظر ما نیست.

۱۰. این موضوع، که برخی از ابیات حاوی نکات جامعه‌شناختی و فرهنگی دربارهٔ آداب و رسوم عزاداری در دوران خاقانی است، موضوع جداگانه‌ای است که در مبحث ما نمی‌گنجد.

فهرست منابع

حسینی وردنجانی، سیدمحسن؛ (۱۳۹۷) ***«تصویرگری خاقانی در قصاید، تأثیرت و تأثّرات تا پایان سدهٔ ششم»***؛ رسالهٔ دکتری، دانشگاه فردوسی مشهد.

.....؛ (۱۳۹۵) «تدوام تصویر در محور عمودی قصاید خاقانی، مختصه‌ای سبکی»؛ ***مجله فنون ادبی***، ش ١٤، ص ٦٧ تا ٨٠.

خاقانی، افضل الدین؛(۱۳۸۲) ***دیوان اشعار***؛ تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: زوّار.

خطیب قزوینی؛(۱۳۹۱/۱۹۱۷) ***الایضاح فی علوم البلاغ***؛ شرح و تعلیق محمد عبدالمنعم خفاجی، دارالکتب اللبنانی.

دشتی، علی؛(۱۳۵۷) ***خاقانی شاعری دیرآشنا***؛ تهران: امیرکبیر.

سجادی، ضیاءالدین؛(۱۳۷٤) ***فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی***؛ تهران: زوّار.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛(۱۳۸۳) ***صور خیال در شعر فارسی***؛ تهران: آگه.

عبدالقاهر جرجانی، عبدالرحمن؛(۱۳۸۳) ***دلائل‌الاعجاز فی القرآن***؛ ترجمه و تلخیص سیدمحمد رادمنش، اصفهان: شاهنامه پژوهی.

.....؛(۲۰۰۱) ***أسرارالبلاغه فی علم‌البیان***؛ تحقیق عبدالحمید هنداوی، بیروت: دارالکتب العلمیه.

فتوحی رودمعجنی، محمود؛*(۱۳۸٦)* ***بلاغت تصویر***؛ تهران: سخن.

.....؛ (۱۳۹۲) ***سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***؛ تهران: سخن.

کزازی، میرجلال‌الدین؛(۱۳۷۸) ***گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی***؛ تهران: نشر مرکز.

مرتضایی، سیدجواد و سیدمحسن حسینی وردنجانی؛(۱۳۹۵) «تداوم تصویر در محور عمودی قصاید خاقانی، مختصه‌ای سبکی»، ***مجلهٔ علمی پژوهشی فنون ادبی***، ش ١٤، ص ٦٧ تا ٨٠.

مستأجران، حسین؛(۱۳۹۵) ***«بررسی ایهام و ایهام‌واره در دیوان خاقانی»***؛ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.

مشهدی، محمدامیر و عبدالله واثق عباسی؛(۱۳۸۹) «استعاره‌های نو و چندلایه در شعر خاقانی»، ***مجلهٔ فنون ادبی***، ص ۸۱ تا ۹٦.

مهدوی‌فر، سعید؛(۱۳۹۵) ***فرهنگنامهٔ صور خیال در دیوان خاقانی***؛ تهران: زوّار.

.....؛ (۱۳۹۲) «شروح قصاید خاقانی» ***کتاب ماه ادبیات***، ش ۷۲، پیاپی ١٨٦.

نصیرالدین طوسی، محمدبن محمد؛(۱۳۷۵) ***اساس‌الاقتباس و تعلیقه***؛ تحقیق عبدالله انوار، تهران: مرکز.

هاشمی، احمد؛(١٤١١/١٩٩١) ***جواهر البلاغه***؛ بیروت: دار احیاء التراث العربی.

Simpson, paul. (2004) ***Stylistics***. A resource book for student, London: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی