



سازمان اسناد و کتابخانه ملی

شماره ۴۱۸

هنر و سبک‌های شعر عربی

تالیف : شوقی ضیف

ترجمه : مرضیه آباد

ویراستار : محمد فاضلی



Ferdowsi University of Mashhad

Publication

No. 418

Techniques & Styles in Arabic Poetry

by:

Shoqi Zayf

Translated by :

Marziyeh Abad

Ferdowsi University of Mashhad Press

شابك: ۹۶۴-۳۸۶-۰۶۷-۱

ISBN: 964-386-067-1



۱	۱۰
۲۰	۳۲

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



انتشارات، شماره ۴۱۸

هنر و سبک‌های شعر عربی



تالیف:

دکتر شوقی ضیف

ترجمه:

مرضیه آباد

ضیف، شوقی

هنر و سبکهای شعر عربی - الفن و مذاهبة فی الشعر العربی / شوقی ضیف؛
مترجم مرضیه آباد. ویراستار محمد فاضلی. - مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۴.

۵۱۳ ص. (انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد؛ شماره ۴۱۸)

ISBN: 964-386-067-1

۳۰۰۰۰ ریال

عنوان اصلی: الفن و مذاهبة فی الشعر العربی.

عربی.

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.

۱. زبان عربی -- فن شعر. ۲. شعر عربی -- قرن ۳ ق. -- تاریخ و نقد. الف. آباد، مرضیه،
۱۳۳۵ - ، مترجم. ب. فاضلی، محمد، ۱۳۱۷ - ، ویراستار. ج. دانشگاه فردوسی مشهد. د. عنوان.

۸۹۲/۷۱۳۴۰۹۲

۹۰۴۳ ف ۹ ض / PJA ۲۲۴۰

۲۳۱۲-۸۴ م

کتابخانه ملی ایران

۵۰۱۲۹۱



انتشارات، شماره ۴۱۸

هنر و سبکهای شعر عربی

تألیف

شوقی ضیف

مترجم

دکتر مرضیه آباد

ویراستار علمی

دکتر محمد فاضلی

وزیری، ۵۱۵ صفحه، ۱۰۰۰ نسخه، چاپ اول، تابستان ۱۳۸۴

امور فنی و چاپ: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد

بها: ۳۰۰۰۰ ریال

فهرست

مقدمه مترجم	۹
مقدمه چاپ چهارم مؤلف	۱۱
مقدمه چاپ اول مؤلف	۱۳

کتاب اول: الف - سبک صنعت ب - سبک تمجین

فصل اول: صنعت در شعر قدیم	۱۹
۱ شعر صنعت است	۱۹
۲ صنعت شعر جاهلی	۲۰
۳ قیود صنعت جاهلی	۲۴
۴ طبع و صنعت	۲۶
۵ «صنعت» نخستین سبکی که در شعر عربی مشاهده می‌شود	۲۸
۶ زهیر و سبک صنعت	۳۱
۷ رشد سبک صنعت در عصر اسلامی	۳۹
۸ شعر سنتی و شعر غنایی	۴۴
فصل دوم: موسیقی و صنعت	۴۷
۱ پیدایش شعر عربی غنایی است	۴۷
۲ تعقید در غنای جاهلی	۵۲
دسته‌های موسیقی	۵۲
کنیزکان آوازخوان	۵۲
رقص	۵۴

۳	مظاهر غنا و موسیقی در شعر جاهلی	۵۵
۴	موج غنا در حجاز در اثنای عصر اسلامی	۵۹
۵	تأثیر غنای اسلامی در موسیقی شعر غنایی	۶۱
۶	انتقال غنا از حجاز به شام	۶۴
۷	انتقال غنا به عراق در عصر عباسی	۶۵
۸	رشد قطعات شعر غنایی	۶۹
	مطیع بن ایاس	۷۱
	عباس بن أحنف	۷۴
۹	تأثیر غنای عباسی در موسیقی شعر غنایی	۷۷
۱۰	تأثیر غنای عباسی در موسیقی شعر سنتی	۸۲

فصل سوم: صنعت و تصنیع

۱	شعر در قرنهای دوم و سوم و روابط تازه آن	۹۶
	دعوت عباسی	۹۷
	شعوبیه	۱۰۰
	لهو و لعب و بی بندوباری	۱۰۵
	زندقه و زهد	۱۱۶
۲	ارتباطات زبانها	۱۲۳
۳	روابط فرهنگی	۱۳۵
۴	شکوفایی سبک صنعت	۱۴۷
۵	بشار و صنعت وی در شعر	۱۵۵
۶	صنعت ابونواس	۱۶۳
۷	صنعت ابوالعتاهیه	۱۷۱
۸	ظهور سبک تصنیع	۱۷۸
۹	تصنیع و نمونه‌های آن در شعر مسلم	۱۸۵

فصل چهارم: تعقید در صنعت

۱	بختی: کودکی و زندگی و صنعت او	۱۹۳
---	-------------------------------	-----

۲	تفاوت بین بختری و اصحاب تصنیع	۱۹۸
۳	بختری فرهنگ جدید را به کار نمی‌گیرد	۲۰۱
۴	ابن رومی: اصل، زندگی و صنعت او	۲۰۴
۵	ابن رومی فرهنگ جدید را به کار می‌گیرد	۲۰۹
۶	تصویر در شعر ابن رومی	۲۱۱
۷	هجو طنزآلود	۲۱۷
۸	جنبه‌هایی دیگر در صنعت ابن رومی	۲۱۹

فصل پنجم: تعقید در تصنیع

۱	ابوقمّام: اصل، زندگی و فرهنگ وی	۲۲۳
۲	ذکاوت و تصنیع ابوقمّام	۲۲۷
۳	استفاده ابوقمّام از انواع قدیمی تصنیع	۲۳۱
۴	تصویرگری در شعر ابوقمّام	۲۳۶
۵	استفاده ابوقمّام از انواع جدید تصنیع	۲۴۴
۶	درهم آمیختن انواع تصنیع قدیم و جدید	۲۵۱
	نماد	۲۵۱
	أضداد متنافر	۲۵۴
	قیاسهای فنی	۲۵۸
۷	قصیده عموریّه	۲۶۰
۸	ابن معتر: اصل، زندگی و تصنیع وی	۲۶۷
۹	تصویرگری ابن معتر	۲۷۱
۱۰	افراط در تصاویر و تشبیهات	۲۷۴

کتاب دوم: سبک تصنیع

فصل اول: تصنع

۱	تصنع در تمدن عربی	۲۸۳
۲	تصنع در زندگی هنری	۲۸۶

۲۸۸.....	۳ تصنع در انواع حتی تصنیع
۲۹۲.....	۴ انواع عقلی تصنیع درک نمی‌شوند و به هنر بدل نمی‌گردند
۲۹۷.....	۵ جود شعر عربی
۳۰۰.....	۶ تحویر
۳۰۲.....	تحویر هنری
۳۰۴.....	تلفیق

فصل دوم: فرهنگ و تصنع

۳۰۷.....	۱ متنی: اصل، زندگی و فرهنگ وی
۳۱۶.....	۲ تصنع متنی [در به‌کارگیری] فرهنگهای مختلف
۳۱۶.....	قرمطی‌گری متنی و تأثیر آن در شعر وی
۳۱۷.....	۳ تصنع متنی [در کاربرد] اصطلاحات تصوف و اندیشه‌های آن
۳۲۲.....	۴ تصنع متنی در [به‌کارگیری] عبارات صوفیانه و علامات آن
۳۳۰.....	۵ تصنع متنی در [کاربرد] افکار و صیغه‌های فلسفی
۳۳۴.....	۶ ترکیب هنری - فلسفی در شعر متنی
۳۳۹.....	۷ تصنع متنی در [به‌کارگیری] لغات غریب و اسالیب نادر
۳۴۳.....	۸ تعقید متنی در موسیقی ریتمیک شعر
۳۴۶.....	۹ قضاوتی کلی در مورد تصنع متنی و شعر وی
۳۵۳.....	۱۰ شعرای یتیمه و تصنع آنان
۳۵۵.....	أبوفراس حمدانی
۳۵۷.....	شریف رضی

فصل سوم: تصنع و تلفیق

۳۵۹.....	۱ مهیار: اصل، تشیع و اخلاق او
۳۶۱.....	۲ تلفیق در آثار مهیار
۳۶۶.....	۳ مهیار و تطویل قصاید
۳۶۹.....	۴ سستی در غزل مهیار
۳۷۳.....	۵ غزل مهیار و عناصر بدوی

۳۷۷	۶ مدح مهیار و تبدیل آن به شعر مناسبت‌ها
-----	---

فصل چهارم: تعقید در تصنع ۳۷۹

۳۷۹	۱ ابوالعلاء: اصل، زندگی و فرهنگ وی
۳۸۲	۲ هوش و حافظه ابوالعلاء
۳۸۴	۳ لزومیات و بدبینی ابوالعلاء
۳۸۹	۴ لزومیات و فلسفه ابوالعلاء
۳۹۷	۵ ساختار لزومیات
۴۰۰	۶ التزامات ثابت در لزومیات
۴۰۵	۷ التزامات عارضی در لزومیات

کتاب سوم: سبک‌های هنری در اندلسی و مصر

فصل اول: اندلس و سبک‌های هنری ۴۱۱

۴۱۱	۱ اندلس
۴۱۳	۲ شخصیت اندلس
۴۱۸	۳ شعر در اندلس
۴۲۰	ابن هانی اندلسی
۴۲۶	ابن درّاج قَسَطَلی
۴۳۳	۴ نهضت شعر اندلسی
۴۳۹	ابن برد اصغر
۴۴۱	ابن زیدون
۴۴۶	ابن خفاجه
۴۵۳	۵ غنای اندلسی و موشحات و زجل‌ها

فصل دوم: مصر و سبک‌های هنری ۴۵۸

۴۵۸	۱ مصر
۴۶۰	۲ شخصیت مصر

۴۶۴.....	۳ شعر در مصر
۴۶۷.....	۴ فاطمیان و جنبش شعر مصری
۴۸۳.....	شریف عقیلی
۴۸۷.....	ابن مکنسه
۴۸۹.....	ابن قادوس
۴۹۱.....	ابوییان و نهضت شعر در روزگار آنان
۴۹۲.....	قاضی فاضل
۴۹۵.....	ابن سناء الملک
۴۹۷.....	بهاء زهیر
۵۰۱.....	۶ ممالیک و ادامه نهضت در عصر آنان
۵۰۴.....	جزّار
۵۰۷.....	ابن نباته
۵۰۹.....	۷ عصر عثمانی و بی حاصلی و جمود

۵۱۱.....	خاتمه
۵۱۱.....	۱ تصویر کلی تحقیق
۵۱۲.....	۲ شعر عربی معاصر
۵۱۴.....	شاعران و کوشش برای نوآوری
۵۱۵.....	۳ راه نوآوری مستقیم

مقدمه مترجم

پوشیده نیست که در طول تاریخ، ترجمه یکی از مهمترین راههای انتقال علم و فرهنگ در میان ملل مختلف بوده است و به همین سبب نقش اساسی در رشد و شکوفایی علم و فرهنگ هر ملت داشته است و در این میان دادوستد بین دو فرهنگ عربی و فارسی چنان بدیهی است که جز متعصبین تندرو کسی قادر به انکار آن نیست؛ بنابراین با توجه به رابطه تنگاتنگ زبان فارسی و عربی نگارنده بر آن شد تا با ترجمه کتاب «الفن و مذاهبه فی الشعر العربی» تألیف نویسنده مشهور مصری دکتر شوقی ضیف در این تلاش عمومی سهیم شود.

مضمون کتاب به طور عام نقد و تاریخ ادبیات عربی و به طور خاص بررسی سبکهای شعر عربی از حیث هنر و صنعت شعری است که از آغاز تا پایان عصر عثمانی را دربرمی گیرد و به حق در نوع خود بی نظیر است. هرچند که عمق و دقت از ویژگیهای برجسته کتاب است اما آنچه به این کتاب جذابیت بخشیده ابتکارات نویسنده است؛ زیرا وی با استفاده صحیح و به جا از مبانی نقد قدیم عرب اصطلاحات جدیدی را وضع و به تعبیری کشف کرد که جامعه ادبیات عرب بدان نیازمند بود؛ چرا که اصطلاحات تعبیرات مختلف موجود در نقد قدیم همواره نوعی ابهام و سردرگمی ایجاد می کرد و او با این کار خود گویی از حقیقتی پرده برداشته است که مدتها در ورای اسامی و اصطلاحات متداخل و متنوع پنهان مانده بود. براین اساس مترجم نیز برای رساندن هرچه دقیق تر مقصود نویسنده گاه ناگزیر شده است از عین اصطلاحات عربی استفاده کند که البته در زبان فارسی بیگانه نیست، مهمترین این اصطلاحات سبکهای سه گانه شعر عربی است که به ترتیب عبارت اند از: صنعت، تصنیع و تصنع. به دلیل صعوبت ترجمه شعر و به جهت دقت و امانت بیشتر اشعار عربی در متن کتاب آمده و ترجمه آنها در حاشیه ذکر شده است. بعضی اشعار در حاشیه کتاب شرح شده بود که عیناً ترجمه شد و هر جا ضرورت ایجاب کرده مترجم علاوه بر معنای کلی بیت معنای برخی لغات را نیز در میان قلاب افزوده است.

در خاتمه بر خود فرض می دانم که از زحمات بی دریغ استاد دانشمندم جناب آقای دکتر محمدفاضلی که همواره مشوق و راهنمای من بوده اند و در ویرایش و رفع اشکالات کار و نیز تصویب

کتاب از هیچ کمکی فروگذار نکردند کمال سپاس را به جا آورم. همچنین از دوست عزیزم خانم عفت السادات شهیدی که در ویرایش فارسی کتاب به یاریم شتافتند تشکر می‌کنم و سرانجام پیشاپیش از تمامی استادان و صاحب نظرانی که با ارائه پیشنهادات خود مترجم را در رفع کاستیها و لغزشهای این ترجمه یاری می‌رسانند کمال امتنان را دارم.

بهار ۱۳۸۴

مرضیه آباد

مقدمهٔ چاپ چهارم

مؤلف

این تحقیق از سوی محققین با چنان تشویق در خور سیاسی مواجه شد که مرا واداشت در چاپ دوم با افزودن مواد جدیدی آن را پر بارتر سازم که البته این مواد تغییری در نظریهٔ زیربنایی آن مبنی بر اینکه شعر عربی در طول زمان سه سبک صنعت و تصنیع و تصنع را پشت سر گذاشته، ایجاد نمی‌کند. بلکه آن را تقویت کرده، مقدمات و نتایج آن را استحکام می‌بخشد.

به این منظور وقتی برای بار چهارم کتاب را برای چاپ آماده می‌کردم برای اینکه به اندازهٔ توان معانی و حقایق سبکهای آن را استیفا نمایم مجدداً فصول آن را از نظر گذراندم. در این ضمن گاه به تنقیح نوشته‌های پیشین می‌پرداختم و گاهی چیزهای تازه‌ای به آن می‌افزودم همچنان که برای تکمیل توضیحات مثالها و شواهدی را نیز اضافه می‌کردم.

تصمیم گرفتم فصل سوم از کتاب اول را که به صنعت و تصنیع و تقابل آنها در قرنهای دوم و سوم هجری اختصاص دارد مجدداً بنویسم تا روابط مادی و معنوی جدیدی را که تأثیر گسترده‌ای در شعر عباسی گذاشته به‌طور مفصل مورد بحث قرار دهم. این روابط که تعداد آنها بسیار است، برخی به سیاست و دعوت عباسی مربوط می‌شوند و برخی به نژاد و گرایشهای آن و برخی به تمدن و میراث فرهنگی بیگانه که به زبان عربی منتقل شده بود و برخی چیزهایی است که به زبان و نوآوریهای سبک نوپردازان (مولدین) مربوط می‌شود. این سبک سبکی ساده و شفاف است که غرابت و ابتذال در آن راه ندارد، سبکی که بر الفاظ میانه مبتنی است که به سطح زبان توده و عامه سقوط نمی‌کند و تاحد زبان غریب بادیه‌نشینان صعود نمی‌نماید؛ گاه با فصاحت و استحکام همراه است و گاه با شیرینی، ظرافت و حلاوت توأم است؛ سبکی است که همراه با تصویر جامعه و فعل و انفعالات آن تمامی ذخایر اندیشه و لطایف ذهن و بدایع خیال و تصویر را که برای عقل عباسی فراهم آمده بود، به زیبایی عرضه می‌کند.

از مهمترین ویژگیهای این سبک آن است که در آن رابطهٔ بین قدیم و جدید قطع نمی‌شود. این سبک بهترین الفاظ موجود در سبک قدیم را حفظ کرده است و کل تغییری که در آن وارد می‌کند تهذیب و

تصفیه و پالایش است. همین طور بهترین معانی و تصاویر قدیم را حفظ و آن را با ظرایف اندیشه جدید عباسی و استنباطهای دقیق و محاسن تخیل نو و تصاویر زیبا و ماهرانه آن تقویت کرده است.

بدین گونه شعر در عصر عباسی به شکلی ثمربخش متحول شد؛ علل و اسباب میان قدیم و جدید مستحکم گردید، استحکامی که در آن هم نوعی محافظه کاری ثمربخش و پویا و هم نوعی تحول همگام با زمان را احساس می‌کنیم و نیز تمامی انواع مدنیت و رفاه و آثار فرهنگ و اندیشه عمیق را که حاصل آن دوره است. البته گاه نزد برخی شعرا عنصر تحول بر عنصر محافظه کاری غلبه می‌کند و گاهی آن را با نوعی شورش علیه قدما درمی‌آمیزند؛ هرچند که این کار شعر عباسی را - حتی نزد این انقلابیون - از اصول سنتی آن خارج نمی‌کند؛ بنابراین در این [سبک] قدیم با جدید درمی‌آمیزد، به گونه‌ای که به آن امکان می‌دهد از عقیم بودن و جمود رها شود؛ چنان که امکان تحول پویا در تعبیر و تفکر و تصویر را به آن می‌بخشد.

در این چاپ سعی کرده‌ام این تطور شعر عباسی را توضیح دهم و برجستگان نخستینش را که زمینه‌ساز آن بودند و تثبیتش نمودند مورد مطالعه قرار دهم؛ آنها عبارت‌اند از بشار، ابونواس و ابوالعتاهیه و مسلم بن ولید؛ با معرفی آنان شکوفاشدن سبک صنعت توسط آنان و نیز پیدایش سبک جدید تصنیع روشن می‌شود. بنا به دلایلی که ذکر شد فصل صنعت و تصنیع را بازنویسی کردم. تمام مطالبی را که بسط داده و یا افزوده‌ام تنها و تنها به سبب تکمیل معانی این تحقیق ادبی و سبکهای هنری آن است که خداوند رهنمای راه درست است.

شوقی ضیف

قاهره، ۱۵ مارس سال ۱۹۶۰

مقدمه چاپ اول

مؤلف

در این کتاب سعی کرده‌ام برای شعر عربی سبک‌هایی هنری وضع کنم که بیانگر تطور آن در عصر و سرزمین‌های مختلف باشد. [در این راه] با دو مشکل اساسی مواجه شدم: [نخست] اینکه چگونه این انبوه عظیم از شعر و شاعران را که از عصر جاهلی تا دوران معاصر امتداد یافته مرتب کنم؟ سپس اینکه چه اصطلاحاتی برای نشان دادن اسالیب و سبک‌های هنری شاعران به کار گیرم؟ بهتر دیدم از این مجموعه پریشان الفاظ غربی که بعضی نقاد جدید ترجمه کرده‌اند همچون (کلاسیک) و (رمانتیک) و نظیر آنها صرف نظر کنم؛ زیرا سخت است که مکتب‌های ادبی غرب را بر ادبیات خود تحميل کنیم چرا که هیچ نوع پیوند تاریخی یا هنری باهم ندارند؛ بنابراین شعر عربی و امواج پی در پی آن را مورد بررسی قرار دادم اما تحول گسترده‌ای در آن ندیدم بلکه متوجه شدم که از اغلب جهات به شکل واحدی امتداد پیدا می‌کند یعنی همواره مدح است و هجو و فخر و وصف و غزل. این امر سبب شد به حقیقت مهمی پی ببرم و آن اینکه تطور در شعر عربی فقط در نفس صنعت بوده است، یعنی در هنر خالص و اصطلاحات و سنت‌های مربوط به آن. در این هنگام بود که تصمیم گرفتم براساس صنعت و هنر برای آن سبک‌هایی وضع کنم.

همین طور در نقد قدیم عربی نگریستم و دیدم که ناقدین، شعرا را به دو دسته بزرگ تقسیم می‌کنند: دسته‌ای را اصحاب طبع نامیده‌اند و دسته‌ای را اصحاب صنعت. گروه اول کسانی هستند که براساس قوانین موروثی شعر حرکت می‌کنند و به تزیین و زیباسازی نمی‌پردازند و به تکلف و غرابت رو نمی‌آورند؛ اما گروه دوم کسانی هستند که از قوانین موروثی شعر (عمود) روی برمی‌تافتند و به تزیین و آرایه یا به غرابت و تکلف رو می‌کردند و دریافتم که این تقسیم مبنای صحیحی ندارد. طبع و اصحاب طبع در شعر و هنر چه معنا دارد؟ زیرا هر نوع شعر بیش از اینکه متأثر از آن چیزی باشد که ناقدین ما «طبع» نامیده‌اند متأثر از مجاهدتی جدید و یا قدیم است. آیا شعری هست که صاحبش در اسالیب و موضوعات و معانی به برخی سنتها متوسل نشده باشد؟ هرکس که به عصر جاهلی رجوع کند مشاهده خواهد کرد که شعر چه در الفاظ و معانی و چه در اوزان و قوافی تحت سیطره سنتها و رسوم بسیاری است که شعرا از

یکدیگر به ارث می‌برند؛ به طوری که مطلقاً نمی‌تواند نظریه طبع و مضمون آن را که [می‌گوید] شعر فطری و الهامی است بپذیرد. شعرای جاهلی شعر خود را صنعت وار می‌ساختند و می‌پرداختند و در اثنای این ساختن و پرداختن اصطلاحات و رسوم بسیاری را پذیرفته بودند.

البته انکار نمی‌کنیم که شعر در اصل موهبتی الهی است؛ اما این استعداد نزد صاحب آن به سرعت به ممارست و مطالعه طولانی سنتها و اصطلاحات موروثی در تاریخ این هنر بدل می‌گردد و او در آنچه می‌سازد و می‌پردازد به شدت به این سنتها و اصطلاحات مقید است. عربهای قدیم خود، شعر را «صنعت» می‌نامیدند و آن را با اوصاف صنایع توصیف می‌کردند. وضعیت نزد یونانیان و تمامی ملل جدید نیز چنین بوده است؛ به همین سبب ناقدین در میان ملل غربی آن را در کنار نقاشی و رقص و موسیقی قرار می‌دادند. شعر نیز همانند این اعمال هنری مبتنی بر تلاش و تحمل مشقت است. همه اینها برابر آن داشت تا اندیشه تقسیم شعرا به اصحاب «طبع» و اصحاب «صنعت» را حتی در عصر جاهلی مردود شمارم؛ زیرا همه شعرا اصحاب صنعت و تلاش و تکلف بوده‌اند؛ چنان که راویان گفته‌اند: در میان شعرای جاهلی کسانی بوده‌اند که قصیده را در یک سال کامل می‌سرودند. بدون شک کسی که شاعر جاهلی را مورد مطالعه قرار می‌دهد به وضوح احساس می‌کند که او همان‌گونه که یک صنعتکار به حرفه خود می‌نگرد، به کار خویش نگاه می‌کند. چرا که آداب و سنتهای بسیاری را در آن مراعات می‌نماید و نفس همین عمل مرا بر آن داشت تا کلمه «صنعت» را انتخاب کنم که ناقدین قدیم برای نشان دادن اولین سبکی که در شعر عربی مشاهده می‌شود به کار گرفته بودند و زهیر را به عنوان نماد این سبک برگزیدم و هنر وی را در شعرش بیان کردم و قواعد و سنتهای مربوط به هنر او را در کارش توضیح دادم. شکل همین شیوه زهیر ادامه پیدا کرد و با شدت یا ضعف بر شعرای عصر جاهلی تا عباسی مسلط شد و بهتر دیدم که شعر غنایی خالص را که از عصر جاهلی تا عصر عباسی با ساز و نواختن ادوات موسیقی همراه بوده است به این شکل از هنر و صنعت ربط دهم؛ چرا که اصحاب شعر غنایی عادتاً آن را به وادی آرایه و تزیین وارد نمی‌کنند.

چون به عصر عباسی منتقل شدم دیدم که صنعت شعر سنتی یعنی شعر مدح و هجو ترقی کرده و متمدن شده است؛ چرا که چرخ روزگار چرخیده و سازنده شعر از بادیه به شهر منتقل و در اثنای آن عناصری جدید از تمدن و نژاد و فرهنگ وارد شعر عربی شده بود. درحالی که شیوه قدیم [یعنی] سبک زهیر یا شیوه صنعت و صنعتگران همچنان پابرجا بود؛ در کنار آن، شیوه‌های جدیدی ظهور کرد که بر آرایه و زینت تکیه داشت. در دیدگاه اصحاب این شیوه، شعر عبارت بود از زیور و آرایه و بدیع. نماینده این سبک در قرنهای دوم و سوم مسلم بن ولید و پس از او ابوتمام و ابن معتر هستند. درحالی که نمایندگان سبک قدیم بشار و ابونواس و سپس بحتری و ابن رومی هستند و چون به قرن چهارم رسیدم

دیدم شیوه جدیدی هنر و صنعت شعری را فرا گرفته است. این شیوه بر اعاده تصاویر تکراری و معانی موروثی از طریق پیچاندن و دورزدن و دورکردن معانی مبتنی بود. علاوه بر این شاعر می‌کوشید تعقید را نیز به روشهای قبلی یعنی آرایه و تزیین بیفزاید یا تعبیرات و ترکیباتی نامأنوس از قبیل [لفظی] غریب یا [یکی از اصطلاحات] تشیع یا تصوف یا فلسفه را اضافه کند و ابوالعلاء خیلی زود این سبک را هم از جهت زبان و هم از جهت اوزان و لوازم مختلفی که برای آن به کار می‌گرفت به نهایت تعقید رسانید که در همین کتاب درجای خود به آن پرداخته‌ایم.

[مدتی] مردد بودم که براین دو سبک عباسی در مقایسه با سبک قدیم صنعت چه نامی بگذارم؟ و سرانجام تصمیم گرفتم که به ترتیب آنها را سبک «تصنع و تصنع» بخوانم، تصنع در لغت به معنای آرایه و زینت است؛ اما تصنع به معنای زیاده‌روی در تکلف و زورزدن و تعقید نهفته در آن است. البته اول در نظر داشتم که این سبک‌ها را به ترتیب به نامهای صنعت، زخرف [آرایه] و تعقید بنامم؛ ولی نامگذاری نخست را ترجیح دادم، زیرا تا داخل الفاظ آن بیانگر حقیقت دقیقی است و آن اینکه شیوه‌های هنری در ساخت شعر عربی از حیث معانی و موضوعات و اوزان و قوافی تفاوت‌های گسترده‌ای با یکدیگر ندارند؛ زیرا این تفاوتها فقط در ساختار و اسلوب نهفته است. اینها مراحل است که هنر یا صنعت در شعر عربی پشت سر گذاشته است. با سبک صنعت آغاز شد و به سبک تصنع انتقال یافت و سرانجام به سبک تصنع رسید و شعرا در کنار این سبکها متوقف شدند و از آن فراتر نرفتند و به سبک جدیدی نرسیدند؛ گویی سرچشمه‌های نیروی رانش که در شعر و هنر مذهب می‌سازد، خشک شده بود. همچنین این سبکها را در اندلس و مصر نیز مورد بررسی قرار دادم و متوجه شدم که شخصیت مصر در تاریخ شعر عربی از شخصیت اندلس و ضوح بیشتری دارد. چنان‌که خواننده در فصل مربوط به آن خواهد دید.

انکار نمی‌کنم که در خلال این کتاب به دلیل وسعت و پراکندگی موضوع با جنبه‌هایی مواجه شدم که [انسان را] فریب می‌داد. در حقیقت من سعی کرده‌ام صورت روشنی از سبکهای شعر عربی از قدیم‌ترین ایام تا دوران معاصر ترسیم کنم و این کار مرا مجبور به کاربرد مجموعه‌ای از اصطلاحات کرد که برای توصیف این سبکها به کار برده‌ام. اینها در لابه‌لای کتاب در میان گیومه گذاشته شده است.

این بررسی گسترده از هنر و صنعت شعر نزد عربها و مراحل و حوادثی که در دور آنها و سرزمینهای مختلف پشت سر گذاشته سبب شد به منابع بسیاری همچون دواوین شعرا و نوشته‌های ناقدین عرب در مورد هنر و صنعت شعرشان مراجعه کنم. همچنین به تمامی کتابهایی که به شعر و شعرا مربوط می‌شد از قبیل کتابهای ادبی عام یا کتابهای تاریخی و جغرافیایی مراجعه کردم؛ همین‌طور به مجموعه‌ای از کتابهای مستشرقین و کتابهای نقد ادبی جدید نزد غربیان رجوع کردم و اعتراف می‌کنم که کتابهای قدیمی ما سرشار از متونی است که شرایط حیات هنری را به‌طور وافی توضیح می‌دهند و مدعی نیستم که همه

جنبه‌های هنر و صنعت را در شیوه‌ها و سبکهای شعر عربی کشف کرده‌ام. من فقط سعی کرده‌ام این کار را انجام دهم و راه آن را نشان داده‌ام بدون اینکه منکر مسائل ابهام‌انگیز یا غموض آفرینی باشم که ممکن است در این تحقیق وجود داشته باشد که خداوند رهنمای راه راست است.

قاهره، ۱۷ آوریل سال ۱۹۴۳

شوقی ضیف

کتاب اوّل

الف - سبک صنعت

ب - سبک تصنیع

صنعت در شعر قدیم

الشَّعْرُ صَغْبٌ وَ طَوِيلٌ سُلْمَةٌ إِذَا أَرْتَقَى فِيهِ الْذَى لَا يَغْلُمَةُ^۱
رَلْتُ بِهِ إِلَى الْحَضِيضِ قَدَمُهُ يُرِيدُ أَنْ يُغْرِبَهُ فَيُغْجِمُهُ^۲

۱

شعر صنعت است

شعر آن گونه که عده‌ای می‌پندارند کاری سهل و ساده نیست؛ بلکه [برعکس] کاری است بی‌نهایت مشکل؛ فنی است که در هر زبان اصطلاحات و سنتهای خاص خود را دارد. از روزگار ارسطو [تا کنون] همواره ناقدان در تلاش بوده‌اند با معیارها و مقیاسهایی که برای شعر وضع می‌کنند آن را تعریف نمایند و شاید عجیب بنماید که شعر را صنعت به حساب آوریم؛ ولی این [عین] واقعیت است؛ چرا که واژه شاعر نزد یونانیان قدیم به معنای «صانع»^۳ بوده است؛ از این رو مشاهده می‌کنیم که در مباحث خود، شعر را در کنار صنایع و هنرهای زیبا از قبیل: پیکرتراشی، نقاشی و رقص و موسیقی قرار می‌دهند. واژه «شاعر» از نظر ما در زبان عربی به معنای آن در زبان یونانی نزدیک است؛ زیرا «شاعر» به معنای

۱- شعر را نردبانی سخت و بلند است که اگر جاهلان بر فراز آن شوند...

۲- گامهایشان بلغزد و به حضيض درافتند و چون قصد تبیین نمایند ابهام خواهند آفرید.

۳- J.M.D. Meikle John, English literature, P.2.

«عالم» است و معنای شعر علم است^۱ و علم - چنان‌که مشهور است - از جمله صنایع به‌شمار می‌آید. در اشعار گذشتگان عرب اشاراتی وجود دارد که نشان می‌دهد آنان شعر را نوعی صنعت می‌پنداشتند، و مثلاً آن را به پارچه‌های^۲ یمنی و بالا پوش و رد و دیا و پارچه‌های نقش و نگارین و نظایر آن تشبیه کرده‌اند^۳؛ بنابراین شعر از دیدگاه آنها شبیه صنعت پارچه‌بافی است که رنگی و غیررنگی دارد و منقوش و غیرمنقوش؛ بلکه فراتر از آن مشاهده می‌کنیم که شعر را «صنعت» می‌نامند؛ مثلاً جاحظ نقل می‌کند که عمر بن خطاب گفته است: «بهترین صنعت عرب ابیاتی است که فرد، پیش از بیان حاجت خویش بر زبان می‌راند»^۴؛ بنابراین شعر در دیدگاه عربها - همانند یونانیان - [نوعی] صنعت است، صنعتی پیچیده که قواعدی دقیق و خدشه‌ناپذیر بر آن حکم می‌راند، چنان دقیق که صنعتگران شعر از آن عدول نمی‌کنند مگر به قصد افزودن قواعدی جدید که همراه با رشد شعر رشد کرده و همزمان با تطوّر آن متطور می‌شود.

۲

صنعت شعر جاهلی

کسی که به قدیم‌ترین «نمونه‌های» شعر عربی مراجعه می‌کند صعوبت این صنعت را مشاهده می‌نماید و [در می‌یابد] که شعرکاری بی حساب و کتاب نیست؛ بلکه عملی است مقیّد به سنتها و اصطلاحات فراوان. در آثار شعر جاهلی نیز قیدها و سنتهای فراوانی وجود دارد و شاید همین امر سبب شده است که «جویدی» بگوید: «قصاید اعجاب‌آفرین قرن ششم میلادی حکایت از آن دارد که حاصل صنعتی بلندمدت است»^۵؛ زیرا اکثر قواعد و قوانین موجود در زبان و نحو و ترکیبات و اوزان آن محقق را به این نتیجه می‌رساند که شکل جاهلی این قصاید تنها پس از تلاشهای مجدّانه‌ای که شاعران در صنعت آن مبذول داشته‌اند به وجود آمده است. بررسی «موسیقی» شعر جاهلی برخی از این تلاشها را روشن می‌کند؛ [به‌طور مثال] قصیده از واحدهایی موسیقایی تشکیل شده است که بیت نامیده می‌شود و غالباً به چهل بیت می‌رسد و گاهی بالغ بر صد بیت است و گاه به ده بیت تنزل پیدا می‌کند و شاعر در همه ابیات وزن واحدی را اختیار می‌کند تا نغمه‌ها و آهنگهای وی را در تمامی «اثر ادبی» هماهنگ سازد،

۱- رک: ماده شعر در لسان العرب. ۲- برودالعصب: بُردهای یمنی.

۳- البیان و التبیین، چاپ چاپخانه لجنة التألیف و الترجمة و النشر، ۲۲۲/۱.

۴- ۵- Guidi, L'Arabie Anteislamique, p. 41.

۴- همان جا، ۱۰۱/۲.

همچنان‌که در پایان همه ابیات حرف واحدی را می‌آورد که «روی» نامیده می‌شود و به این هم بسنده نمی‌کند، بلکه همواره اعمالی را انجام می‌دهد و اصولی را مراعات می‌کند که برشمردن زوایای آن در این جا ممکن نیست؛ زیرا علمی خاص و به عبارت بهتر دو علم، کار بررسی و تحقیق در مورد موسیقی آن را به عهده دارند که این دو علم عبارت‌اند از: عروض و قافیه.

این تلاشها و اصول صوتی ویژه در نمونه‌های عصر جاهلی همه چیز صنعت آن نیست؛ چه اصول [و مبادی] دیگری نیز در این نمونه‌ها وجود دارد که از «تصویر» مایه می‌گیرد؛ زیرا - آن گونه که از نمونه‌های به دست رسیده برمی‌آید - شاعران عصر جاهلی تنها به «فن موسیقی» و قواعد و التزامات دقیقی که در آن ایجاد می‌کردند متکی نبودند؛ بلکه بر فن دیگری که شاید پیچیده‌تر [از موسیقی] باشد یعنی «فن تصویر» نیز تکیه می‌کردند و شاید همین امر سبب شده است که «گیب»^۱ بگوید: ادب عربی ادبی رومانتیک است؛^۲ چرا که ویژگی قدیم‌ترین نمونه‌های آن خیال و تصویر است. اگر کسی به «آثار» امرئ القیس - که از قدیمی‌ترین شاعران جاهلی است^۳ - مراجعه کند درمی‌یابد که وی چنان به تصویر اهتمام می‌ورزد که گویا «تصویر» هدف است؛ از این رو افکار در ستونهایی از تشبیهات [مختلف] به هم می‌پیوندد تا جایی که فن تصویر به کمال خود می‌رسد. گویا قصاید پارچه‌هایی یمنی است که رنگها و نقشها و تصاویر و اشکال در آن تجلی یافته است. دیگر شاعران عصر جاهلی نیز همانند امرئ القیس در اشعار خود به تصویر اهتمام بسیار دارند؛ چنان‌که گویی «تصویر» یکی از اصول مهم صنعت آنهاست. در این جا قسمتی از قصیده بلند وی را - که در وصف اسب خود سروده - به عنوان نمونه ذکر می‌کنیم تا نظریه مذکور مدلل و مؤبرهن شود. می‌گوید:

وَقَدْ أَغْتَدَى وَ الطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بُنْجَرِدَ قَلَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ^۴
مِكْرٌ مِفْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعاً كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلِي^۵

۲- تراث الإسلام، ترجمه لجنة الجامعيين، ۱۵۴/۱.

GiBB-۱

۳- امرؤ القیس در حوالی سال ۵۰۰ میلادی متولد شد و در حدود سال (۴۵۰) درگذشت. رک: ۷۰

Caussin De Percevoal, Essai sur l'histoire des arabes, 11, 303-322.

۴- «أغتدی»: از ریشه غذا است به معنای حرکت در هنگام طلوع خورشید. «وکنات»: لانه‌هایشان «بنجرِد»: اسب کوتاه موی، از صفات اسبان اصیل است و «أواید»: حیوانات وحشی، «هیکل» درشت. می‌گوید: بسا که سپیده‌دم، به هنگامی که پرندگان در لانه‌هایشان به سر می‌برند، با اسبی کوتاه‌موی و درشت اندام که برای حیوانات وحشی همچون دام است، بیرون می‌زنم.

۵- [اسبی] که در آن واحد یورش می‌آورد و می‌گریزد، پیش می‌آید و روی برمی‌تابد، همانند صخره‌ای سخت که سیل از فراز کوه به زیر آورد.

کَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمَنْزَلِ ^۱	كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَثْنٍ
إِذَا جَاشَ فِيهِ حُمَيْهُ غَلَى مَرْجَلِ ^۲	عَلَى الذَّبَلِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتَرَامَهُ
أَثَرْنَ الْعُبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرْكَلِ ^۳	مَسَحَ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى
وَيُلَوِي بِأَثْوَابِ الْعَنيفِ الْمُثْقَلِ ^۴	يُزِلُّ الْغَلَامَ الْخِفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ
تَسْتَابِعُ كَفَيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ ^۵	دَرِيرٍ كَخَذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ
وإِرْخَاءٍ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَثْقُلِ ^۶	لَهُ أَيْطَلَا ظَنِّي وَسَاقَا نَعَامَةٍ
مَدَاكُ عُرُوسٍ أَوْصَارِيَّةٍ حَنْظَلِ ^۷	كَأَنَّ عَلَى الْمُتَتَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى

۱- «کُمیت»: سرخ رنگ، «یَزِلُّ»: می افتد، «حال متن»: جای نمود در پشت اسب، «صفواء»: صخره صاف و صیقلی، «مَنْزَلُ»: سراسیمه [مَنْزَلُ صفت است برای موصوف محذوف که در شرح زوزنی باران و انسان ذکر شده و در شرح تبریزی باران و سیل. در اصل کتاب «مَنْزَلُ» به صیغه اسم مکان آمده است و در این صورت باء به معنای ظرفیت است؛ یعنی همچنان که صخره صاف و صیقلی در سراسیمه می لغزد. مترجم:] می گوید: اسبی کمیت که نمودن از روی پشتش می لغزد، چنان که قطرات باران از روی صخره های صاف صیقل خورده بلغزد.

۲- «ذَبَلُ»: لاغری بدن، «جَيَّاشُ»: بسیار پرنشاط و پر جوش و خروش، «اهترام»: صدای درون اسب به هنگام حرکت، «حَمَى»: جوشش، «مَرْجَلُ»: دیگ: می گوید: با همه لاغری پر جوش و خروش است، چنان که وقتی به تک خیزد آواز درونش همانند غلیان دیگی است.

۳- «مَسَحَ»: تندرو [از ریشه سَحَّ به معنای ریختن آب و نظیر آن] «سابحات»: اسبان سریع، «ونسی»: خستگی: «کدید»: زمین سخت و ناهموار، «مُرْكَلُ»: زمینی که سم اسبان اثر خود را در آن برجا می گذارد؛ یعنی: هنگامی که اسبان سریع السیر حرکت می کنند از آنان سبقت می گیرد و برخلاف آنان خسته نمی شود، بلکه سرعتش افزایش می یابد. می گوید: هنگامی که اسبان تندرو از فرط خستگی در زمین سنگلاخ زیر سمهایشان گردوغبار برپا می کنند، او چون آب روان به سهولت می تازد.

۴- «خِفَّ»: سبک [وزن]، «صهواته»: جای نمود، «و یُلَوِي بِأَثْوَابِ الْعَنيفِ الْمُثْقَلِ»: یعنی نزدیک است او را نیز بیفکند و بر زمین زند: می گوید: نوجوانان سبک وزن را از روی پشت خود می لغزند و لباسهای زورمندان سنگین وزن را نیز درهم می پیچد. در اصل «يُزِلُّ الْغَلَامُ الْخِفَّ» آمده است. مترجم.

۵- «دَرِيرُ»: سریع، «خَذْرُوفُ الْوَلِيدِ»: فرره ای که کودکان بدان بازی کنند [بازیچه کودکان که از چرم مدور باشد (دهخدا به نقل از ناظم الاطباء) چرم پاره کرده که کودکان در آن ریسمان کنند و به دو دست بکشند (دهخدا)]، «أَمْرُهُ»: چرخانده و حرکت داده است، «خَيْطُ مُوَصَّلِ»: اجزای آن به هم متصل شده: می گوید: همانند فرره کودکی که پی در پی نخهای آن را می کشد و تاب می دهد، به سرعت حرکت می کند.

۶- «أَيْطَلَاظُنِّي» دو پهلوی آهو، «إِرْخَاءُ سِرْحَانٍ»: راه رفتن گرگ [دویدن تند بالاتر از تقریب]، «تَثْقُلُ»: بچه روباه، «تَقْرِيبُهُ» راه رفتن با حالت جهش و پرش [نوعی راه رفتن که هر دو دست را باهم برداشته و باهم بر زمین گذارد. شرح زوزنی] می گوید: دوپهلوش همچو آهو و ساقهایش همانند شتر مرغ، دویدنش همچو گرگ و تقریبش به مانند بچه روباه است.

۷- «إِنْتَحَى»: به حرکت خویش شتاب داد، «مداک»: سنگی که مواد خوشبوکننده روی آن سوده می شود. از آن جا که عروس سنگ مشک سایی را زیاد به کار می برد و در نتیجه براق تر و درخشان تر می شود، پشت اسب را به مداک عروس تشبیه کرده است. «صرایه»: حنظل زرد و براق: می گوید: به گاه راه رفتن دوپهلوش [چنان صاف و ستبر است] که گویا روی آن مداک عروس یا حنظلی زرد و براق قرار دارد.

كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ بِنَخْرِهِ عَصَارَةُ حِثَاءٍ بِشَنِيبٍ مُرَجَّلٍ^۱

در این توصیف، تشبیهات متراکم است و نوعی تمرکز و ایجاز در آن هویدا است [مثلاً] در بیت اول به عبارت «قید الاواید» [دام حیوانات وحشی] توجّه کنید؛ گذشتگان این تعبیر را تحسین می کردند؛ زیرا سرعت و جدّت اسب را به هنگام حرکت و فعالیت با ایجازی وافر بیان کرده است؛ اسب او برای حیوانات وحشی به منزله دمی است که هرگاه بخواهد آنان را شکار می کند و حیوانات توان رهایی و گریز از آن را ندارند و این ایجاز وافر بیانگر تلاش فراوانی است که امرؤالقیس برای پالودن شعرش از هر نوع اطناب مبذول می داشته است. تردید ندارم که وی قبل از یافتن این کلمه دقیق که آن تصویر گسترده را به رشته تعبیر می کشد بسیار به زحمت افتاده است و حقیقتاً نظیر چنین کلمه ای را نمی توان از بازار خرید، بلکه شاعر باید از مهارت ویژه ای برخوردار باشد تا بتواند کلمه مورد نظر خود را بیابد و این [فقط] در توان شاعران برجسته است و [همین] ملاک برتری هر یک نسبت به دیگری است. امرؤالقیس وصف این دام را ادامه می دهد و آن را در صلابت به صخره تشبیه می کند و [می گوید] به دلیل سرعتش هیچ چیز قادر نیست روی آن ثابت بماند؛ بلکه همان طور که قطره باران یا فرد صعودکننده از روی صخره می لغزد، همه چیز از روی آن می لغزد؛ به دلیل سرعت دویدن و شدت نشاط پرجوش و خروش است؛ اسبی تیز تک است که سرعتش فراتر از حد معقول است؛ آبشاری از دویدن به راه می اندازد و گردوغباری بر نمی انگیزد؛ در شدت دَوْران و سرعت حرکت شباهت بسیار به فرفره ای دارد که در دست کودکان می چرخد و صدای شدیدی از آن به گوش می رسد.

امرؤالقیس به این اوصاف اکتفا نمی کند؛ بلکه ادامه می دهد و تهیگاه اسبش را به تهیگاه آهو و ساق پای آن را به ساق پای شتر مرغ تشبیه می کند؛ علاوه بر این فراموش نمی کند که بار دیگر از دویدن و سرعت حرکت اسب سخن بگوید؛ از این رو، از جهت جهش سریع، آن را به گرگ یا روباه تشبیه می کند. پس از آن به [اوصاف دیگر] اسب می پردازد و می گوید: گوشت بدنش سفت و صیقلی است، همانند سنگی که مواد خوشبوکننده روی آن سوده می شود و یا همانند حنظلی صاف و براق؛ و سینه اش از خون شکارها رنگین شده، چنان که موهای سفیدی از حنارنگین شود؛ به این کثرت فراگیر تصاویر و خیالهایی که امرؤالقیس با اقتدار به تصویر آن اقدام کرده است توجّه کنید، کثرتی که سبب می شود به [این] سخن ناقدان ایمان آوریم که می گویند: او کلام را به ذهن نزدیک کرد؛ حیوانات وحشی را به دام تشبیه نمود و به استعاره و تشبیه زیبایی بخشید^۲. در این قصیده بلند و دیگر اشعار امرؤالقیس نمونه های مختلفی از طباق و

۱- «هادیات»: شکارهای پیشتاز، سرخی خون حیوانات وحشی را که به سینه این اسب آغشته شده به سرخی خضاب آغشته شده به موی سپید تشبیه کرده است. «مُرَجَّل»: شانه شده؛ می گوید: خون شکارهای پیشتاز در سینه آن [اسب] همانند عصارة حناب بر موی سپید شانه خورده ای است.
۲- العمده، ابن رشیق، چاپ هند، امین، ۶۰/۱.

جناس وجود دارد و علی رغم اندک بودن - نشان می دهد که شاعران جاهلی گاه و بیگاه مُحَسَّنات معنوی و لفظی را به کار می گرفتند، مُحَسَّناتی که در عصر عباسی شناخته شد و شاعران به مقدار زیاد آن را به کار بردند. «در مُفَضَّلَات» قصیده ای از عبدالله بن سلمه بن غامدی آمده که به طور مفرط در استفاده از زیور جناس زیاده روی کرده است و شاید بتواند دلیلی باشد بر نادرستی تفکری که عادتاً شعر قدیم را بر پایه آن مورد بررسی قرار می دهیم، تفکری که باور دارد این شعر از صنعت تهی است. بنابراین سرایندگان شعر قدیم آن را به سوی نوعی زیبایی تعبیر سوق می دادند؛ چرا که آن را از تصاویر و تشبیهات انباشته بودند و می خواستند مورد تحسین مردم واقع شود و همانند لباسهای رنگارنگ یا پارچه های نقش و نگارین یمنی مورد پسند آنها قرار گیرد.

با این همه هنگامی که به اواخر عصر جاهلی، یعنی عصر زهیر و همگنان وی می رسم - چنان که به زودی خواهد آمد - مشاهده می کنیم آنان جنبه فنی تصویر را با انواعی از مهارتها که در آن به ودیعه می نهند به سوی تعقید سوق می دهند.

۳

قیود صنعت جاهلی

شاعران جاهلی می کوشیدند ارزشهای صوتی و تصویری بسیاری را در شعر خود فراهم آورند، و در این راه رنج فراوانی متحمل می شدند؛ زیرا مشاهده می کنیم که خود را ملزم به قید و بندهای بسیاری می کنند، [قید و بندهایی که منحصر به وزن و قافیه و تصویر نمی شود، بلکه از آن فراتر رفته و موضوعات و الفاظ و معانی را دربر می گیرد، چنان که در اشعار خود نیز به این جنبه اشاره کرده اند؛ امرؤ القیس می گوید^۱:

عُوجَا عَلَى الطَّلِّ الْمَحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِ الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامٍ^۲

و زهیر می گوید:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارَاً أَوْ مُعَادَاً مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورَاً^۳

۱- العمدة، ابن رشيق، ۵۴/۱ و دیوان امرؤ القیس، چاپ دارالمعارف، ص ۱۱۴.

۲- «عُوجَا»: رو کنید، «المحیل»: آنچه یک سال بر آن گذشته باشد، «ابن خذام»: شاعری قدیمی است که گفته می شود پیش از امرؤ القیس بر دیار گریسته است. می گوید: به آن اطلال که سالیان بر آن گذر کرده رو کنید، باشد که ما نیز همچون ابن خذام بر دیار بگریم.

۳- می گوید: می بینم که فقط الفاظی عاریتی یا تکرار مکررات را می سراییم.

و عنتره می‌گوید:

هل غادر الشعراء من مَثَرْتُمْ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهْمِ^۱

مضمون سخن امرؤالقیس که می‌خواهد همچون ابن خذام بگریزد، و مضمون سخن زهیر که شاعران الفاظ خود را [یا] از دیگران می‌گیرند و [یا] تکرار می‌کنند، و مضمون سخن عنتره که شیوه شاعران در قصاید، پیمودن طریقی واحد است، همه و همه بیانگر این است که شاعران قدیم هنر خویش را در لفظ و موضوع و روش کلی ملزم به قیود و سنتهای بسیاری کرده بودند؛ [از این رو] هرکس به نمونه‌های بلند قصاید جاهلی مراجعه کند و از قطعه‌های کوتاه صرف نظر نماید، به روشنی در می‌یابد که این قصاید تعبیر و بیان شیوه معینی را دنبال می‌کنند، و گویا خود عصر جاهلی زمینه «قصیده سنتی» عرب یعنی قصیده مدح و هجاء را فراهم آورده بود؛ چرا که شاعران از همان دوران جاهلی در قصاید بلند خویش به شدت اسلوبی موروثی را مراعات می‌کردند؛ زیرا مشاهده می‌کنیم که این قصاید عادتاً با وصف اطلال و گریه بر دمن آغاز می‌شود و سپس به وصف سفرهای شبانه شاعر می‌پردازد، و در این هنگام است که او ناقه خویش را که احساس و روح وی را انباشته به‌طور دقیق و با مهارت و چیره‌دستی وصف می‌کند، سپس به موضوع اصلی که عبارت است از مدح یا هجاء و غیره می‌پردازد؛ این «شیوه سنتی» در شعر عربی استقرار یافته و در طول اعصار اصول آن در قصاید بلند تثبیت شده است.

این شیوه خاص در ساخت قصاید بلند قدیمی به‌طور قاطع نشان می‌دهد که صنعت شعر در آن روزگار دارای قوانین و سنتهای بسیاری بوده است؛ زیرا می‌بینیم نغمه‌های قصاید یکنواخت است، و عنتره از این یکنواختی شکوه می‌کند؛ چنان‌که اسالیب و زبان و ترکیبات آن، همچنین معانی و تصاویر و خیالهای آن یکنواخت است و زهیر نیز از آن شکوه می‌کند؛ آنچه را که ابن خذام در گریه بر اطلال می‌سراید امرؤالقیس می‌گیرد، و آنچه را که امرؤالقیس می‌سراید دیگر شاعران می‌گیرند، و اگر در این مسیر معنای جدیدی همانند توصیف طریقه^۲ از اطلال که آن را به خالکوبی تشبیه کرده، یافت شود زهیر^۳

۱- رک: مطلع معلقه وی. «مَثَرْتُمْ»: آنچه ترنمش کنند؛ یعنی شاعران همه موضوعات را به نظم کشیده‌اند و [چیزی باقی نگذاشته‌اند]؛ می‌گوید: آیا شاعران جایی برای سخن باقی گذاشته‌اند و آیا پس از شک و تردید دیار [محبوب] را باز شناختی؟

۲- در مطلع معلقه خود می‌گوید:

لِسُخْلَةٍ أَطْلَالٍ بِرُقَّةٍ نَهْمِدُ تَلُوحُ كِبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

می‌گوید: خوله را در سنگلاخ نهمد اطلال و دمنی است که هم‌چون آثار خالکوبی بر پشت دست می‌درخشد.

۳- زهیر در معلقه‌اش می‌گوید:

وَدَارِلَهَا بِالرَّقَمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَرَاجِعُ وَشْمٍ فِي نَوَائِيرِ مِغْصَمِ

می‌گوید: او را در دو مکان موسوم به رقمه منزلگاههایی است بسان خالکوبیهای تجدید شده بر روی رگهای مچ دست. در این تفسیر او حرف استیناف است. زوزنی او را حرف عطف و «دار» را معطوف به دمنه در بیت قبل گرفته است. مترجم.

و دیگران آن را می گیرند، و در وصف ناقه نیز به همین ترتیب اوصاف آن را دست به دست می کنند، و اگر در این راه معنای جدیدی همانند توصیف زهیر از ناقه اش که آن را به شتر مرغ یا گورخر وحشی تشبیه کرده، حادث شود، لید آن را می گیرد، و نابعه و دیگران از او تبعیت می کنند. نقاد عصر عباسی این جنبه از صنعت شعر قدیم عرب را مورد بررسی قرار داده اند، جنبه بدیعی که از حقیقت شعر جاهلی و حقیقت صنعت آن پرده برمی دارد و [نشان می دهد] که شعر جاهلی [تنها] جایگاهی برای ذخیره تجارب فردی نبوده، بلکه نه تنها در لغت و نحو و عروض، که در موضوع و مواد تشکیل دهنده آن و نیز در ادوات تصویری و اسلوبی و معنوی بسیاری که شاعر در ساخت آثار خود انتخاب می کرد، مقید به قواعد بسیاری بوده است.

۴

طبع و صنعت

همین قواعد گوناگون که شاعران جاهلی بدان مقید بودند سبب می شود بپذیریم که آنان در صنعت شعر خود آزاد نبودند تا هر طور که می خواهند آن را بسازند؛ بلکه تاحدی آزادی از آنان سلب شده بود؛ زیرا ملزم به رعایت سنتهایی بودند که بر کلام آنان و چگونه گفتن آن، بر چیزی که در موردش شعر می سرودند و بر روش نظم آنان سیطره داشت؛ به تعبیر دیگر هم شامل موضوعات مورد نظر شاعر می شد و هم شامل طُرُق هنری که شاعر در تعبیر و موسیقی [کلام] و تصویرگری اتخاذ می کرد؛ بنابراین شعر جاهلی تعبیری هنری و آزاد محسوب نمی شود؛ بلکه تعبیری هنری و مقید است، تعبیری جوشیده از طبع و ذوق نیست؛ بلکه تعبیری ناشی از تکلف و صنعتگری است. اما این تفکر [رایج] در میان ماکه شاعران را به اصحاب ذوق و اصحاب صنعت تقسیم می کند و امتداد آن را در دوران معاصر نیز مشاهده می کنیم^۱ به احتمال قوی تاحدی باید تصحیح شود؛ زیرا قدیم ترین آثار شعر عربی و نمونه های آن، این تقسیم را که با طبیعت شعر عربی و حقایق آن منافات دارد، تأیید نمی کند؛ چرا که تمامی این شعر مصنوع است و آثار تکلف و صنعت در آن هویدا است. شاید جاحظ نخستین کسی باشد که به هنگام معارضه با شعوبیه در کتاب البیان خود، این فکر را رواج داد و تبلیغ کرد و مدعی شد که شعر شعوبیه زائیده صنعتگری است؛ اما عربها از روی طبع و ذوق شعر می سرایند؛ می گوید: «هر سخنی برای عرب، زاده

۱- رک: کتاب «شعراء مصر و بیئاتهم فی الجیل الماضي»، عباس محمود العقّاد. عقّاد در این کتاب بسیاری از شاعران معاصر و در رأس آنها شوقی را به این دلیل که از اصحاب صنعت هستند و اهل ذوق نیستند، مورد انتقاد قرار داده است.

بدیهه‌سرایی و ارتجال است همانند یک الهام؛ [در این راه] زحمت و مشقّتی را متحمل نمی‌شوند و نیازی به اعمال فکر ندارند و از چیزی استعانت نمی‌جویند؛ تنها کاری که می‌کنند این است که توجه خود را معطوف به کلام کنند، به رجز روز جنگ، یا هنگامی که از چاهی آب برمی‌گیرند، یا شترشان را می‌رانند، یا به هنگام جنگ و نقل و انتقال، یا به گاه فریادخواهی و یا در جنگ، تنها کاری که می‌کنند این است که توجه خویش را معطوف به روش کلی و عمود [قواعد] مورد نظر کنند تا معانی فوج فوج^۱ به سوی آنان هجوم آورند و الفاظ به سویشان سرازیر شوند، پس از آن، آن را به ذهن نمی‌سپارند و برای هیچ یک از فرزندان‌شان تدریس نمی‌نمایند»^۲.

تردید نیست که جاحظ در مقام پاسخگویی به شعوبیه در وصف استعداد عرب و ذوق عربی مبالغه کرده است؛ زیرا به گفته او عربها برخلاف دیگر ملل که از روی تکلف شعر می‌سرایند، اهل بدیهه‌سرایی و ارتجال هستند و به احتمال قوی جاحظ به هنگام ابراز این عقیده چندان جدی نبوده است؛ بلکه فقط قصد داشته تا عربها را بر غیر عربها ترجیح دهد، و اگر به خود اجازه می‌داد که راه طبیعی بحث و تحقیق را پیماید یقیناً به صعوبت سخن عرب اذعان می‌کرد، به‌ویژه که خود در مورد سرودن شعر در البیان و التبیین می‌گوید: «برخی از شاعران عرب قصیده را یک سال کامل و مدتی طویل نزد خویش نگه می‌داشتند و در آن تجدید نظر می‌کردند، عقل خود را در [زوایای] آن جولان می‌دادند و رأی و نظر خود را سبک و سنگین می‌کردند و بدین‌گونه عقل خویش را در مظان اتهام قرار می‌دادند و زحمت تأمل و دقت نظر را بر خود تحمیل می‌کردند و از سر دلسوزی نسبت به ادب خود و برای إحراز نعمتی که خداوند به آنان إنعام کرده است، عقل را زمام رأی خویش و رأی را معیار شعر خود قرار می‌دادند و آن قصاید را حوّلّیات و مقلّدات و مُنْفَحَات و مُحْكَمَات می‌نامیدند و این چنین گوینده این قصاید سخنوری برجسته و شاعری زبان آور می‌شد»^۳ و نیز می‌گوید: زهیر بن ابی سلمی قصاید بلند خویش را حوّلّیات می‌نامید، به همین دلیل حطیثه گفته است: بهترین شعر، شعر سالانه منقّح است و أصمعی گفته است: زهیر بن ابی سلمی و حطیثه و امثال آنان بردگان شعر هستند و نیز هرکس که در کل شعر خود به تجوید پردازد و در کنار هر بیت که می‌سراید توقف کند و در آن تجدید نظر نماید تا تمامی ابیات قصیده را در حسن وجودت یکسان گرداند [برده شعر محسوب می‌شود] و نیز گفته می‌شد: اگر شعر، ایشان را به بردگی نمی‌کشید و هم و غم آنان را مصروف خود نمی‌کرد و به دام تکلف نمی‌افتادند و به جرگه اصحاب صنعت و [زمره] کسانی که با زورزدن و غصب الفاظ شعر می‌گویند در نمی‌آمدند، به یقین راه اهل طبع را در پیش می‌گرفتند که معانی با سهولت و روانی به سوی ایشان می‌آید و الفاظ به طرف ایشان سرازیر می‌شود»^۴.

۱- «أرسالاً»: فوج فوج.

۲- البیان و التبیین، ۲۸/۳.

۳- همان، ۹/۲.

۴- همان، ۱۳/۲.

بنابراین جاحظ با ذکر این مطلب که در میان شاعران عرب گروهی بوده‌اند که در سرودن شعر، طبع خود را به زحمت می‌افکندند، و در مقابل آنها گروه دیگری بوده‌اند که به این حدّ از تکلف نمی‌رسیدند و اینها - چنان که اصمعی از ایشان نام می‌برد - اهل طبع هستند، ادّعای خود را نقض می‌کند؛ [اما] ابن قتیبه با بیانی روشن‌تر از این دو گروه سخن گفته است. می‌گوید: «برخی از شاعران متکلفند و برخی مطبوع؛ متکلفان کسانی هستند که شعر خویش را از کثریها می‌بالایند و با تفتیش طولانی، عیوب آن را می‌زدایند و در آن تجدید نظر می‌کنند، مانند زهیر و حطیئه»^۱. این تقسیم به خودی خود صحیح است، اما لازم است با اندکی احتیاط با آن برخورد کنیم؛ چرا که این مطبوعین کاملاً تکلف را به کنار ننهاده بودند، چنان که متکلفان نیز ذوق و طبع را به کلی به کنار ننهاده بودند و به همین دلیل گفتیم که تکلف در شعر قدیم عمومیت دارد؛ اما در جاتی برای آن قائل هستیم و اوج آن را نزد زهیر و پیروانش که شعر خود را می‌پرداختند و در معرض تأملات دقیق و بحث و تحقیق قرار می‌دادند، مشاهده می‌کنیم.

۵

«صنعت» نخستین سبکی که در شعر عربی مشاهده می‌شود

شک نیست وقتی که ذوقی بودن شعر و تقسیم براساس آن را مردود می‌شماریم نمی‌خواهیم نظریه جدیدی ارائه دهیم؛ بلکه آن را مطرح می‌کنیم تا اصلی که شعر را یک صنعت و فن می‌شمارد در اذهان ما رسوخ کند، صنعت و فنی که مُثَل فَنّی ممتازی در آن مراعات می‌شود و هریک از آن مُثَل دارای صفات و ویژگیهایی است که اصحابش در تعبیر از آن متحمل رنج و زحمت شده‌اند؛ اما «مُثَل فَنّی» مطلق، بدون هیچ قید و وصفی در شعر و یا در هیچ نوع هنری یافت نمی‌شود. هر نمونه فَنّی اثری است با صفات متعدد که صاحبش در ساختن آن رنج کشیده و همه تلاش خود را مبذول داشته است، و ما این تلاش را در شعر - هرچند که ضعیف باشد - اصطلاحاً «صنعت» می‌نامیم. این «صنعت» و یا این تلاش در نمونه‌های شعر جاهلی مشاهده می‌شود؛ به طوری که می‌توان گفت: «صنعت» نخستین سبکی است که در شعر عربی می‌بینیم؛ چرا که در تمامی نمونه‌های قدیمی یافت می‌شود؛ هرچند نزد برخی شاعران شکل بسیطی به خود می‌گیرد، در حالی که در شعر گروهی دیگر که می‌خواهند هنرشان توانمندیهایی گسترده‌ای از مهارتها را در خود جای دهد شدیداً به تعقید می‌گراید.

۱- الشعر و الشعراء، ابن قتیبه، چاپ دخویه، ص ۱۷.

اشتباه است که همانند بسیاری از مردم تصور کنیم اوضاع ادبی در عصر جاهلی ساده و بسیط بوده است؛ چرا که بسیار پیچیده بوده است و چنان سهل و آسان نبوده که سبب شود همچنان که نور از خورشید ساطع می شود و رایحه از گل، شعر شاعران تنها از فطرت و ذوق ایشان بجوشد، بلکه انواعی از تکلف را در شعر خود اعمال می کردند؛ زیرا آنان سازندگانی صنعتگر بودند که شعر خود را می ساختند و می پرداختند و در این راه زحمت بسیار متحمل می شدند.

همه چیز در عصر جاهلی [دست به دست هم داده] زمینه ظهور این تکلف یا «صنعت» را فراهم می کرد، شاعران در صنعت شعر خود را ملزم به رعایت قواعد بسیاری می کردند و مردم اطرافشان نیز مراقب آنها بودند و آنان را تشویق می کردند تا از دیگران سبقت بگیرند و خوب شعر بسرایند؛ گویی ذوقی عمومی شاعران را به تجوید و تزیین فرا می خواند. جاحظ می گوید: «آنان (عربها) مهارت و رفق^۱ و نفوذ به خانه دلها و شکار معانی برجسته را می ستایند و هرگاه کسی به طور کلی کاری را درست انجام دهد می گویند: «أصابَ الهدف» [به هدف زد] و هرگاه کسی بهتر از شخص قبلی انجام دهد می گویند: قرطس فلان و أصابَ القِرطاس^۲؛ اما وقتی می گویند: رَمَى فَأَصَابَ الغُرَّةَ وَأَصَابَ عَيْنَ القِرطاس [تیر افکند و به پیشانی و چشم هدف زد] یعنی هیچ کس بالاتر از او وجود ندارد و سخن زیر نیز از همین جمله است: فلان يَقْلُ المحَزَّ وَيُصِيبُ المَفْصَلَ وَيَضَعُ الهِنَاءَ مواضع النَّقَبِ^۳ [فلانی محل برش را می شکند و به مفصل می زند و قطران را درست بر محل زخم گری می مالد].

شاید نامگذاری شاعران با اسمهایی که مهارت و سخنوری ایشان را نشان می دهد، از جمله دلایل این مسأله باشد؛ به طور مثال ربیعة بن عدی را چون نخستین کسی بود که شعر با هلهله (لطافت) و رقت سرود، «مهلهل» می نامیدند^۴ و طفیل الخیل را به خاطر تزیین شعرش «مُحَبَّر» می گفتند^۵ و ثمر بن تولب را به خاطر حُسن شعرش در جاهلیت «کَیْس» می گفتند^۶؛ همچنین نابغه را به خاطر نبوغش در شعر بدین نام می خواندند^۷؛ چنان که مرقش را به خاطر آراستن و زیباسازی شعرش بدین نام می خواندند^۸، و علقمه را

۱- «رَفَقَ»: نرمخوبی و لطف. م.

۲- «القِرطاس»: هدف. م.

۳- البیان و التبيين، ۱/۴۷. عبارت «فلان يَقْلُ المحَزَّ وَيُصِيبُ المَفْصَلَ...» را از ویژگیهای قصاب ماهر گرفته است و از آن برای کسی که [توأم] با ایجاز صواب می گوید ضرب المثل ساخته اند، و «هِنَاء» به معنای قطران است که آن را بر روی «نُقْبِه» ها می مالیدند، یعنی بر روی نخستین آثارگری بر روی پوست شتر. [الفَل]: شکستگی و پریدگی تیغی شمشیر، «مَحَزَّ»: جای برش.]

۴- اغانی، چاپ دارالکتب، ۵/۵۷.

۵- المفضلیات، چاپ Lyall، ۱/۴۱۰.

۶- الشعر والشعراء، ص ۱۷۳.

۷- المفضلیات، ۱/۴۱۰.

۸- العمدة، ابن رشيق، ۱/۱۳۷.

به خاطر خوبی اشعارش «فَحْل» می‌نامیدند.^۱ در کنار اینها اسامی دیگری همچون مَثَب [سوراخ‌کننده معانی] منخَل و منخَل [آنکه بهترین را برگزیند، آرد بیز، غربال] و أَفْوَه [زبان آور] را نیز مشاهده می‌کنیم. همچنین نامهایی بر قصاید می‌نهادند که آنها نیز به نوبه خود بیانگر مقدار تفوق و مهارت شعری ایشان بود [مثلاً] قصاید را با نامهایی مانند یتیمه^۲ [یگانه]^۳ سموط [ح سیمط: گردنبند] حولیات [قصایدی که یک سال تهنیت و تنقیح آنها طول می‌کشید] مقلدات [به دیوار کعبه یا دلها آویخته می‌شد] منقحات و مُحکّمات^۴ می‌نامیدند.

همه اینها نشان می‌دهد که شاعران ابزارهای خویش را می‌آزمودند و در معرض تجربه قرار می‌دادند و همیشه در جستوی «ادواتی» بودند که تفوق و توفیق شعر آنان را تضمین کند تا بدان‌جا که مشاهده می‌کنیم به سخنوری و مهارت خویش فخر می‌فروشد، [مثلاً] کعب بن زهیر خطاب به شماخ و برادرش مرزّد می‌گوید:^۵

فَنَ لِلْقَوَايِ شَانَهَا مَن يَحُوكُهَا	إِذَا مَا تَوَى كَعْبٌ وَ قَوَزَ جَزُولٌ ^۶
كَفَيْتُكَ لَا تَلْقَى مِنَ النَّاسِ وَاحِداً	تَنْخُلُ مِنْهَا مِثْلًا نَسْتَنْخُلُ ^۷
نُتَقِّفُهَا حَتَّى تَلِينَ مُتَوْنُهَا	فَيَقْصُرُ عَنْهَا كُلُّ مَا يُتَمَثَّلُ ^۸

پس کعب و جرول یعنی حطیئه، شعرشان را غربال می‌کنند و به تهنیت و اصلاح آن می‌پردازند و همه وسایل تجوید و زیباسازی را برای آن فراهم می‌آورند. شماخ و نیز مرزّد که در پاسخ کعب گفت:^۹

فَإِنْ تَخْشِبَا أَخْشِبَ وَإِنْ تَنْخُلَا

و إِنْ كُنْتُ أَفْتَى مِثْلَا أُنْخُلُ^{۱۰}

همین کار را می‌کنند.

کسی که به بررسی [شعر جاهلی] می‌پردازد احساس می‌کند که گویا این غربالگری پیشه همه شاعران

۱- آغانی، چاپ ساسی، ۱۱۲/۲۱.

۲- همان‌جا، چاپ دارالکتب، ۱۰۲/۳.

۳- همان‌جا، چاپ ساسی، ۱۱۲/۲۱.

۴- البیان و التبیین، ۹/۲.

۵- آغانی، دارالکتب، ۱۶۵/۲.

۶- «ثوی» و «قوز»: مُرد. می‌گوید: اگر کعب در خاک شود و جرول بمیرد چه کسی به فریاد شعر خواهد رسید؟ چراکه گویندگان، آن را به عیب آلوده‌اند.

۷- «تَنْخُلُ»: برگزید. می‌گوید: همین قدر کافی است که بگویم: هیچ‌کس را نمی‌یابی که همچون ما به غربال [شعر] بپردازد.

۸- «نُتَقِّفُهَا»: همچنان که تیرها از کزی و ناراستی پالوده می‌شوند، کژیهای آن را می‌زداییم. می‌گوید: کژیهای آن را می‌زداییم تا صاف و هموار شود، چنان که هیچ نمونه‌ای به پای آن نرسد.

۹- آغانی، دارالکتب، ۱۶۶/۲.

۱۰- «تَخْشِبَا»: بی‌تکلف بسرایید. می‌گوید، اگر فی‌البداهه بسرایید، فی‌البداهه خواهم سرود و اگر شعر منقح بگویید - هرچند که جوانتر از شما هستم - شعر منقح خواهم سرود.

بوده است؛ چرا که [همه] آنها در تجوید اشتراک داشتند؛ علاوه بر این در آثار فنی خویش با انواع صعوبت دست به گریبان بودند و شاید حطیئه به همین دلیل می‌گوید^۱:

الشَّعْرُ صَعْبٌ وَ طَوِيلٌ سَلَمَةٌ إِذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِي لَا يَسْلَمُهُ
زَلْتُ بِهِ إِلَى الْحَضِيضِ قَدَمُهُ يُرِيدُ أَنْ يُغْرِبَهُ فَيُعْجِمُهُ

بی تردید حطیئه و شاعران هم عصر وی در بالارفتن از این نردبانی که کوشش فنی خاصی را از آنان می‌طلبید مشقت بسیار متحمل می‌شدند تا بتوانند به غایت مقصود برسند.

۶

زهیر و سبک صنعت

تکلف در شعر قدیم پدیده‌ای همگانی بود؛ به عبارت دیگر، «صنعت» در بین شاعران شیوه‌ای فراگیر بود و شاید بهترین شاعری که نماینده و بیانگر این شیوه در عصر جاهلی است، زهیر، صاحب حولیات، باشد. او کزیه‌ها را از شعرش می‌زدود؛ آن را تنقیح می‌کرد و صیقل می‌داد؛ گویا هر قطعه از آثار خود را می‌کاوید؛ در مورد آن تدبیر می‌کرد و آن را می‌آزمود؛ یعنی وی به آماده‌سازی مواد شعرش اهتمام می‌ورزید و در این راه مشقت بسیاری متحمل می‌شد.

اگر کسی نوشته‌های گذشتگان را در مورد وی مورد بررسی قرار دهد اطلاعات زیر را به دست خواهد آورد: اینکه از خانواده‌ای شاعر مسلک ظهور کرد؛ زیرا پدر خوانده وی، اوس بن حَجَر، شاعر بود؛ همین‌طور خواهرش نیز شاعر بود. پسرش کعب نیز شاعر مشهوری بود که پیامبر (ص) را در قصیده‌ای معروف ثنا گفت؛ کعب نیز برادری به نام بُجَیر داشت که او نیز شاعر بود^۲ و اگر به این بررسی ادامه دهیم در میان فرزندان و نوادگان کعب شاعرانی خواهیم یافت؛ پس زهیر شاعری است که از خانواده‌ای شاعر مسلک ظهور کرده است و اگر به شرح حال حطیئه در اغانی مراجعه کنیم خواهیم دید که خطاب به کعب چنین می‌گوید: از خاندان ما جز من و تو کسی باقی نمانده است، و روایات متفق القول هستند که حطیئه راوی شعر زهیر، و هُذَبه راوی شعر حطیئه و جمیل راوی شعر هُذَبه، و کثیر راوی شعر جمیل بوده است^۳. بنابراین ما با یک مکتب شعری مواجه هستیم که استاد آن زهیر است و شاگردانش جماعتی که برخی

۱- اغانی، دارالکتب، ۱۶۵/۲. برای معانی ابیات رک: همین کتاب، ص ۱۸.

۲- همان جا، ۹۱/۸.

۳- اغانی، دارالکتب، ۳۱۴/۱۰.

از اعضای خانواده او هستند و برخی نیستند. این مکتب «بر تأمل و اندیشه تکیه داشت و در برابر شعر ذوقی و بدیهه‌سرایی مقاومت می‌کرد؛ از این رو تشبیه و مجاز و استعاره در آن فراوان بود و در وصف از تصاویر مادی بهره می‌جست و شاعر ابتدا خود را به تجوید و تصفیه و تنقیح ملزم می‌کرد و سپس دست به تألیف می‌زد»^۱. ممکن است کسی بگوید: در مورد امرؤالقیس چه می‌گویید و جایگاه او در این مکتب کجاست؟ [زیرا] او - چنان‌که در معلقه‌اش می‌بینیم - تشبیهات بسیاری می‌آورد؛ پس او باید رئیس این مکتب باشد و یا یکی از پیروان آن. اما این قیاس صحیح نیست؛ زیرا - چنان‌که مشاهده کردیم - روش بیانی امرؤالقیس بر تراکم تشبیهات و قرار گرفتن ابیات در صفوفی به هم فشرده استوار است و این نخستین مرحله از مراحل شیوه بیانی است؛ اما هنگامی که جلوتر می‌رویم و به زهیر می‌رسیم می‌بینیم این شیوه به تعقید می‌گراید، چنان‌که گویی با شیوه امرؤالقیس کاملاً مغایرت دارد.

شاید نخستین چیزی که در کار زهیر نظر پژوهشگر را به خود جلب می‌کند، اهتمام وی به تحقق صور خیال باشد؛ زیرا او برخلاف امرؤالقیس به انباشت صور نمی‌پردازد؛ بلکه به تفصیل و تجسیم آن با همه جنبه‌ها و فروغش می‌پردازد؛ گویی به دنبال آنها می‌گردد و به آنها تحقق می‌بخشد؛ به سخن وی در وصف زنی توجه کنید^۲:

تَنَازَعَهَا الْمَهَا شَهَاءً وَ دُرُّ الْاُنْثَى	حُورٍ وَ شَاكَهَتْ فِيهَا الظُّبَاءُ ^۳
فَأَمَّا مَا قُوتِقَ الْعِقْدِ مِنْهَا	فَإِنَّ أَدْمَاءَ مَرْتُعِهَا الْخَلَاءُ ^۴
وَ أَمَّا الْمُقْلَتَانِ فَإِنَّ مَهَاءَ	وَ لِلدُّرِّ الْمَلَا حَةَ وَ الصَّفَاءَ ^۵

ملاحظه می‌کنید که زهیر فقط به این که محبوبش را به طور کلی به آهو و گوزن و در تشبیه کند اکتفا نکرده است؛ بلکه ادامه می‌دهد و به تفصیل و تثبیت آن می‌پردازد؛ گردن وی را به آهوان و چشمانش را به گوزنهای وحشی و ملاح و سپیدی‌اش را به در نسبت می‌دهد، و معنای سخن ما که می‌گوییم زهیر صور خیال خود را تحقق می‌بخشد همین است؛ [اما] او در این تحقق بخشیدن تنها به لغت تکیه نمی‌کرد؛ بلکه قبل از هر چیز سعی داشت تصاویرش چنان وسیع باشد که تفصیل و جزئیات را نیز دربرگیرد؛

۱- رک: فی الأدب الجاهلی، طه حسین، ص ۲۸۶. ۲- دیوان زهیر، چاپ دارالکتب، ص ۶۱.

۳- «المها»: ماده گاو وحشی، [گوزن]، «شاکهت»: شبیه است. می‌گوید: گوزنهای وحشی و دانه‌های در گردنبندها و آهوان در تشابه به او با یکدیگر به ستیز برخاسته‌اند. [اصل در دیوان «فیه» است: یعنی آهوان نیز در این نزاع شبیه دو گروه پیشین هستند].

۴- «أدماء»: آهوی سپید، معشوق را از جهت بلندی گردن به آهو تشبیه کرده است. می‌گوید: گردنش از آن آهوی سفیدی است که چراگاهش [از حیوانات درنده] خالی است [یعنی در چراگاهی خالی از حیوانات درنده چریده است].

۵- دو چشمش دو چشم گوزنی وحشی است و ملاح و سپیدی را از دانه‌های در به عاریت گرفته است.

گویی می‌خواست بیشترین توان ممکن در تعبیر و تجسیم را بر آن بار نماید. زهیر مهارت خاصی در به کارگیری الفاظ و عبارات برانگیزاننده که به چشم‌انداز جان [و حرکت] می‌بخشد دارد؛ به سخن وی در وصف یک شکار و گزارش او در مورد غلامی که وی را از وجود شکار مطلع ساخته بود، توجه کنید^۱:

إِذَا غَدَوْنَا نَبْتَغِي الصَّيْدَ مَرَّةً مَتَى نَرُهُ فَإِنَّا لَا نُخَاتِلُهُ^۲
فَبَيْنَا نُبْغِي الصَّيْدَ جَاءَ غَلَامُنَا يَدْبُ وَ يُخْفِي شَخْصَهُ وَ يُضَائِلُهُ^۳
فَقَالَ شَيْءٌ رَاتِعَاتٍ بِقَفْرَةٍ مُسْتَأْسِدُ الْقُرَيَانِ حَوْ مَسَائِلُهُ^۴
ثَلَاثَ كَأَفْوَاسِ السَّرَّاءِ وَ مِسْحَلٍ قَدْ اخْضَرَ مِنْ لَسِّ الْعَمِيرِ جَحَافِلُهُ^۵

مشاهده می‌کنید که زهیر قادر است با نفس ساختار و تعبیر خود در تصاویر حیات و حرکت بدمد؛ [به‌طور مثال] به بیت دوم رجوع کنید، می‌بینید چنان با دقت منظره را منتقل می‌کند که عمیقاً تحت تأثیر آن قرار می‌گیریم. آیا زهیر رمزکار خویش را نمی‌دانست؟ [البته که] می‌دانست چگونه حوادث گذشته را به تصویر کشد، چنان که گویی از برابر چشمان ما می‌گذرند و آنها را مشاهده می‌کنیم؛ [اما] او این ویژگی را در تراکم تشبیهات جستجو نمی‌کرد؛ بلکه در طبیعت تعبیر می‌جست؛ از این رو مقصود خود را با فعل مضارع بیان می‌کند تا ما را به تجسم حوادث گذشته وادار کند. به معانی افعال و چگونگی انتقال تصویر توسط آنها توجه کنید: غلامش می‌خزد و خود را مخفی می‌کند گویا از برابر دیدگان می‌گریزد؛ به فعل آخر، «يُضَائِلُهُ» توجه کنید؛ این فعل بر تدریج دلالت می‌کند که لازمه تصویری متحرک است؛ سپس به بیت آخر و رنگ سبزی که به‌خاطر خوردن زیاد گیاه به دهان حیوان آغشته است، نگاه کنید؛ عنصر دیگری از عناصر تصویرگری زهیر را خواهید یافت؛ زیرا خواهید دید به «تفصیل» و استعمال «عباراتی

۱- دیوان زهیر، ص ۱۳۰.

۲- «غَدَوْنَا»: صبح زود بیرون رفتیم و «نَبْتَغِي»: جستجو می‌کنیم، «نُخَاتِلُهُ»: به مکر و نیرنگ متوسل می‌شویم و بدون اینکه خود را نمایان سازیم آن را صید می‌کنیم. می‌گوید: هرگاه سپیده‌دمان به قصد شکار به درآییم، اگر صید را ببینیم به نیرنگ او را به دام نمی‌افکنیم.

۳- «نَبْغِي»: جستجو می‌کنیم، «يَدْبُ»: [می‌خزد]، به آرامی راه می‌رود، «يُضَائِلُهُ»: خود را کوچک می‌کند. می‌گوید: در همان اثنايي که در جستجوی شکار بودیم، غلاممان درحالی که می‌خزید و خود را کوچک کرده بود و [از نظرها] پنهان می‌داشت، آمد.

۴- «شَيْءٌ»: در این جا به معنای گوران است. «المُسْتَأْسِدُ»: گیاهی که قد کشیده و کامل شده است، «قُرَيَانِ»: نه‌های آب [ج قرئ]، «الْحَوْ»: گیاهان به رنگ سبز تیره. می‌گوید: و گفت در آن جا گورانی هستند که در مکانی خالی از سکنه از گیاهان قد کشیده رسته بر بستر سرسبز جویهای آب می‌چرند.

۵- «السَّرَّاءِ»: درختی که از چوب آن کمان ساخته می‌شود. ماده گوران را در لاغری به کمان تشبیه کرده است، «المِسْحَلُ»: خر وحشی، [گورخر]، «العَمِيرِ»: گیاه، «لَسِّ»: گرفتن چیزی با جلوی دهان، «الجحافل»: لبه‌ای الاغ و اسب و شتر، می‌گوید: سه ماده گور بودند همانند کمانهای سراء و گوری نر که پوزه‌اش از کثرت چرا سبز رنگ شده بود.

که اشیاء را مجسم می‌سازد» بسنده نمی‌کند. بلکه «تدبیج»^۱، یعنی رنگ موصوفهای خویش را نیز به تصویر می‌افزاید تا توصیف شکل بگیرد و تکمیل شود.

زهیر شدیداً به تصاویرش اهتمام داشت و همواره در اندیشه استحکام بخشیدن بدان بود، گاه با بیان جزئیات و گاه با رنگ آمیزی و زمانی دیگر با استفاده از عباراتی که قدرت مشاهدات را به تصاویرش می‌بخشید. گویی به دقت کلمه مناسب وصف خویش را می‌شناخت، همچون صنعتگری ماهر که بر بسیاری از اسرار و ادوات فن خود وقوف دارد. اگر خواننده به قصیده بلند وی [معلقه‌اش] مراجعه کند، مشاهده خواهد کرد که این قصیده به دقت، مهارت وی را در ساخت صور خیال نشان می‌دهد. او قصیده را چنین آغاز می‌کند:

أَمِنْ أُمٍّ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ	بِحُومَانَةِ الدَّرَاجِ فَاَلْمَثَلَمِ ^۲
دیارِ لها بالرفقتین کائنِها	مراجِعْ وَشَمِ فِي نَوَاشِرِ مِغْصَمِ ^۳
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يُمِشِينَ خِلْفَةً	و أَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ ^۴
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً	فَلَأُيَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ ^۵
أَسَافِي سُغْفَاً فِي مُعْرَسِ مِرْجَلِ	و نُؤْيَا كَجِذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَسْتَلَمِ ^۶

۱- صنعت تدبیج نوعی طباق است و آن عبارت است از آوردن رنگها به قصد کنایه یا توریه. رک: مسعود بن عمر المعروف بسعدالدين التفتازاني، شرح مختصر المعاني، قم، انتشارات کتبى نجفی، ۱۳۶۹، ص ۱۳۷. مترجم.

۲- «أُمٌّ أَوْفَى»: همسر اول زهیر که غیر از مادر کعب و بجیر است؛ «دمنه»: آثار سیاه رنگ برجای مانده از خیمه‌ها، «الحومانة»: زمین سخت، «الدراج و المثلم»: نام دو مکان. می‌گوید: آیا آن آثار لب از سخن فروبسته‌ی واقع در سرزمین ناهموار دراج و مثلم از آن اُمّ اوفی است؟

۳- «الرقمتان»: نام دو مکان دور از یکدیگر است. می‌گوید: او در این دو مکان رحل اقامت می‌افکند. «مراجع وشم»: خطوط خالکوبی، النواشر: عصب و رگهای درونی بازو، «المعصم»: مچ دست. معنای بیت همین کتاب، ص ۲۵.

۴- «العين» ماده گاو، [گوزن]، «الآرام»: آهوان سپید، «خلفه»: برخی از پی‌برخی دیگر، [درجهات مختلف رک: شرح تبریزي]: «أطلاء» ج طلا، بره آهو و گوزن «المجثم»: جای بر زمین نهادن سینه. می‌گوید: در آن جا گوزنهای وحشی و غزالان گله‌ای از پی گله‌ای دیگر در حرکت هستند و بره‌هایشان از هر سو برخاسته [برای نوشیدن شیر به سوی آنها می‌آیند].

۵- «الحجة»: سال «لأیاً»: به زحمت. می‌گوید: پس از بیست سال [بار دیگر] در دیار او توقف کردم و پس از وهم و گمان بسیار به زحمت منزلگاه وی را شناختم.

۶- «الأتافی»: سه عدد سنگ که دیگر روی آنها نهاده می‌شود، [أجاق]، «سُغْفَا»: سیاه، «المعرس»: در این جا: جای دیگ اما اصل آن از تعریس به معنای رحل اقامت افکندن در هنگام سحر است، «المِرْجَل»: دیگ، «النوی»: خاکی‌ریزی به شکل هلال که در اطراف خیمه می‌ساختند تا آب وارد آن نشود، [جوی کوچکی که اطراف خیمه حفر می‌کردند تا به هنگام باران آب وارد آن نشود. رک: شرح زوزنی]: «جِذْمُ الْحَوْضِ»: لبه و پایه‌ی آن، «لَمْ يَسْتَلَمِ»: خراب نشد. می‌گوید: پایه‌های سیاه‌رنگ اجاقش را در محل نصب دیگ و نیز جوی اطراف خیمه‌اش را که همچون دیواره‌های حوض، همچنان پابرجا بود، [شناختم].

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِّهَا أَلَا نَعِمَ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّبْعُ وَ اسْلَمُ^۱

از این مطلع که زهیر در آن اطلال را توصیف کرده، آشکار است که او در تصاویر خویش به جزئیات تکیه می‌کند و حقّ هر یک از اجزا را ادا می‌نماید؛ از این جهت پژوهشگر و محقق به‌شمار می‌رود. [همچنین] در پی آن است که موضوع مورد بحث خود را با تبیین و دقت و تفصیل بیشتری در شعرش ارائه دهد و تلاش می‌کند که آن موضوع را به تصویر کشد؛ از این رو از جمله شاعران تصویرگر که سعی می‌کنند چشم‌اندازها را با همه اجزا و تفصیل در برابر چشم بیننده تجسم بخشند به‌شمار می‌رود. از این رو می‌بینیم وقتی در شعر خود از اطلال سخن می‌گوید پایه‌های سنگی اُجاق و جوی اطراف خیمه را نیز ذکر می‌کند تا تصویر با همه ظرایفش کامل شود؛ علاوه بر این «توان» تصویرگری وی در جنبه دیگری نیز آشکار می‌شود و آن عبارت است از به کارگیری الفاظ و عباراتی که منظره را برجسته و جاندار می‌سازد؛ مثلاً در بیت سوم به حیواناتی که درخانه معشوق شاعر اقامت کرده‌اند، توجه کنید؛ مشاهده می‌کنید که در برابر چشمان شما درجهات مختلف حرکت می‌کنند و بَرّه‌های کوچک آنها از جای برخاسته و این جا و آن جا پراکنده شده‌اند. ببینید چگونه با استفاده از کلمه «خُلْفَةً» در [این] منظره حرکت می‌دمد. پس از آن به افعال مضارع، که در لغت برای دلالت بر حالات مشهود وضع شده است، توجه کنید؛ شاعر این افعال را به کار می‌برد تا حوادث گذشته را چنان تصوّر کنیم که گویی در برابر چشمان ما جریان دارد. به بیت چهارم و زمان معینی که برای تأثیر گذاردن در خواننده آورده بنگرید و سرانجام به آن درود ملایم بیت آخر توجه کنید؛ تردید نخواهید کرد که زهیر دقیقاً [رمز] و راز پیشه خویش را می‌داند و [اگر] به بررسی خویش ادامه دهید خواهید دید کوچ یارانش را به زیبایی به تصویر می‌کشد و می‌گوید:

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِي تَحَمَّلَنَّ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثَمِ^۲
عَلَوْنَ بِأَمْطٍ عِتَاقٍ وَ كِلَّةٍ وَرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ^۳
و وَرَكْنَ فِي السُّوبَانِ يَغْلَوْنَ مَتْنُهُ عَلَيْهِنَّ ذُلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ^۴

- ۱- و آن‌گاه که منزل وی را شناختم به حریم خانه گفتم: هان ای دیار محبوب! درود بر تو و سلامت باشی.
- ۲- «الظُّعَائِنُ»: زنانی که سوار بر کجاوه در حال کوچ هستند، «الْعُلْيَاءُ» سرزمینی مرتفع در نجد، «جُرْثَمُ»: آبشخوری از آن بنی‌اسد که با دُبّیان هم‌پیمان بودند. می‌گوید: ای دوست! بنگر [و ببین] آیا کجاوه‌نشینانی را که از علیاء، بالاتر از [آبشخور] جُرْثَم، بار سفر بستند، مشاهده می‌کنی؟
- ۳- «أَمْطٌ»: نوعی پارچه که درون هودج زیر خود می‌اندازند، «الْكِلَّةُ» پوششی نازک «وَرَادٍ»: سرخ رنگ، «مُشَاكِهَةُ»: شبیه [بآب] برای تعدیه است، شرح زوزنی، ص ۷۶. می‌گوید: [آنان] پارچه‌هایی فاخر و پوششهایی سرخ و نازک با حاشیه‌هایی به رنگ خون بر کجاوه‌های خود افکنده بودند.
- ۴- «وَرَكٌ»: سوار بر مرکب پاهای خود را تا کرد. [بر سرین مرکب نشست]، «السُّوبَانُ»: درّه‌ای در دیار بنی‌تمیم، هم‌پیمانان عیس؛ می‌گوید: درحالی‌که وارد بلندیهای سوبان می‌شدند بر سرین مرکبهای خود نشسته بودند و کرشمه نازک بدنان ناز پرورده بر سیمایشان هویدا بود.

وَفِيهِمْ مَلْهِي لِلصَّدِيقِ وَ مَنْظَرُ	أَنْيَقُ لَعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ ^۱
بَكَرُنْ بَكُوراً وَ اسْتَحْزَنَ بِسُحْرَةِ	فَهُنَّ لِوَادِي الرَّسِّ كَالِيدِ لِلْقَمِّ ^۲
جَعَلَنَّ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينِ وَ حَزْنُهُ	وَمَنْ بِالْقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَ مُحْرِمِ ^۳
ظَهَرُونَ مِنَ الشُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعَتْهُ	عَلَى كُلِّ قَنْيَنِي قَشِيبِ مُفَامِ ^۴
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعَيْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلِ	نَزَلْنَ بِهِ حُبُّ الْفَنَاءِ لَمْ يُحْطَمِ ^۵
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقاً جَامِئاً	وَضَعْنَ عِصْيَ الْحَاضِرِ الْمُتَحِيمِ ^۶

مشاهده می‌کنید نوآوری در عرضه حوادث - [آن هم] چنان که گویی در برابر چشم هستند - به کمک فعل ماضی برای شاعر تحقق یافته است؛ چرا که او زبان پیشه خویش را به خوبی می‌شناسد و از این روست که در تصاویر خویش مضارع را به کار می‌گیرد و اگر از ماضی استفاده کند آن را به گونه‌ای به کار می‌گیرد که دال بر حرکت باشد؛ به همین سبب زیبایی آن کمتر از مضارع نیست. اگر دقت کنید خواهید دید که زنان کجاوه‌نشین به طور مداوم از جایی به جای دیگر می‌روند و او در این مسیر با افعالی که بیانگر این حرکت است آنان را دنبال می‌کند؛ با آنان از علیاء به سوبان می‌رود و از سوبان به وادی رس و قنات و در این اثنا از یاد نمی‌برد که تصویر هر مکان را به تفصیل ترسیم نماید: بسا دوست و دشمن که در قنات دارند و گروه مسافرانی که از سمت چپ^۷ قنات در حرکت هستند و کجاوه‌نشینان را نظاره کنید که پرده‌ها و پوششهای قرمز به رنگ خون بر فرازشان گسترده شده است. چه کسی این تصویر را که زهیر رنگ و گرمای خون را به آن بخشیده است، از یاد می‌برد؟ و ببینید که [چگونه] در سوبان ظاهر شده‌اند و نازک‌بدنان برخوردار بر سیمایشان هویدا است. همچنین [اگر] در وادی الرس آنها را ببینید که چونان

۱- «متوسِّم»: آن که به دقت به چهره‌ای می‌نگرد. می‌گوید: لذتگه دوست بودند و تماشاگهی شگفت‌انگیز برای بینندگان زیبا پسند.

۲- «استَحْزَنَ»: سحرگاهان خارج شدند. می‌گوید: سحرگاهان برخاستند و سپیده‌دمان همچون دستی که به سوی دهان رود، راه وادی رس را در پیش گرفتند.

۳- «القنات»: کوهی است از آن بنی‌اسد، هم‌پیمانان ذبیان، «الحَزْن»: زمین ناهموار، «مُحِلٍّ»: آن کس که خون‌ریزی را حلال می‌شمارد. «مُحْرِمِ»: آنان که با یکدیگر پیمان بسته‌اند، منظور [از مُحِلٍّ وَ مُحْرِمِ] دوستان و دشمنان هستند. می‌گوید: قنات و بلندیه‌ای آن و نیز دشمنان و دوستانی را که در آن جا مسکن داشتند، پشت سر نهادند.

۴- «جَزَعَتْهُ»: آن را پیمودند، «الْقَيْنِيَّ»: رحلی طویل که زیر هودج نهند، «قَشِيبِ»: جدید، «مُفَامِ»: وسیع، [عریض]؛ می‌گوید: از سوبان پدیدار شدند سپس نشسته بر رحلهای جدید و عریض آن‌جا را پشت سر گذاشتند.

۵- «العَيْنِ»: پشم، «حُبُّ الْفَنَاءِ»: انگور سرخ رویاه، [رویاه تربک، دهخدا] می‌گوید: ذرات پشم در هر منزل که فرود آمده بودند بسان دانه‌های سالم رویاه تربک بود.

۶- «الجَمَامِ»: محل اجتماع آب، [انبوه آبها]، «وَضَعْنَ الْعِصْيَ»: کنایه از اقامت کردن است. می‌گوید: و آن‌گاه که به سرچشمه آبهای آبی‌رنگ گام نهادند، همچون شهرنشینانی که خیمه برپا می‌کنند، رحل اقامت افکندند.

۷- در اصل «عن یمنیه» آمده است که با توجه به مفهوم شعر «عن یساره» صحیح است. مترجم.

دستی که به دهان رسد به آن جا رسیده‌اند، چشم‌اندازی شگفت در برابر چشمان شما قرار می‌گیرد؛ زیرا سبب می‌شود که این قافله را، درحالی‌که در صحرا با سیری طبیعی توأم با تأنی و تحرّک و انتقال از جایی به جایی دیگر، ره می‌پیماید، تصوّر کنید، انتقالی طبیعی که بیش از هر چیز شبیه حرکت دستی است که به سوی دهان می‌آید.

اگر به دقت در ابیات پیشین که از همین قصیده بلند است، بنگرید، مشاهده خواهید کرد که زهیر توانسته است اما کن تصویر را به ما ارائه دهد؛ همچنان که زمان آن را برایمان بیان کرده است: (بعد از بیست سال، صبح زود خارج شدند، سحرگاهان برخاستند.) [به نظر می‌رسد] دیگر تصویر نقصی ندارد؛ چرا که «رنگ»، «زمان» و «مکان» را دربرگرفته است. اما اینها تمامی خواسته‌های زهیر را برآورده نمی‌سازد؛ زیرا دقیق بودن تصاویر همواره عنایت به مواد دیگری را اقتضا می‌کند؛ از این رو می‌بینیم به تفصیل و ذکر جزئیات می‌پردازد؛ مثلاً در کنار ذرات پشمی که از کجاوه‌ها ریخته توقف می‌کند و آن را به دانه روباه تربک یا انگور روباه تشبیه می‌کند تا بار دیگر تصویر را رنگ آمیزی نماید؛ چه رنگ قرمز کافی نیست؛ رنگهای دیگری نیز ضرورت دارد و باید در خلال آن، تفصیلی که بهتر است صور خیال مشتمل بر آن باشد، ذکر شود، و چه زیباست بیت اخیر، آن‌گاه که دلبرانش به آبهای آبی رنگ می‌رسند و او رنگ دیگری به تصویر می‌افزاید تا تصویر شکل گیرد و سرانجام می‌گوید که آنها در این مکان رحل اقامت افکندند و در این جاست که می‌بینیم از خیمه‌ها و نصب آن سخن می‌گوید تا شکل نهایی را به تصویر بخشد.

و بدین ترتیب زهیر همواره شدیداً به اشعار خود اهتمام می‌ورزد و این اهتمام را بر تمامی جنبه‌های آن تقسیم می‌کند. به راستی سخن پیشینان در مورد وی صحیح است که می‌گفتند: در کار خود را به زحمت می‌افکند تا جایی که در ساخت قصیده یک سال تمام تأمل می‌کرد؛ و یک سال در برابر کار هنری خوب هیچ ارزشی ندارد؛ چرا که زهیر به افقی متوسط قانع نبود؛ بلکه می‌خواست در بالاترین افق به پرواز درآید؛ از این رو برای اشعار و صور خیال خود تمامی مهارتهای ممکن را فراهم می‌آورد، و این مهارتها منحصر به جنبه‌های یادشده نبود؛ بلکه فراتر از آن به جنبه مهم دیگری می‌پرداخت که عبارت است از: «غراب صور خیال»؛ مانند این تصویر زیبا از جنگ که در معلقه‌اش به معرض نمایش می‌گذارد:

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِفْتُمْ وَ ذُقْتُمْ
و ماهو عنها بالحديث المُرْجَم^۱

۱- «المرجّم»: از روی حدس و گمان، [گراف]. می‌گوید: جنگ همان است که می‌دانید و [طعم تلخ] چشیده‌اید و این سخن گراف نیست.

مَتَى تَبْعُوهَا تَبْعُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضَرَّ إِذَا ضَرَّيُوهَا فَتَضَرَّ^۱
فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحُ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتِجُ فَتَسْتَمُ^۲
[فَتُنْتِجُ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلِّهِمْ كَأَخْرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعُ فِتْفِطِمَ]^۳
فَتُغْلِلُ لَكُمْ مَا لَا تَغْلُ لِأَهْلِهَا قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدَرَهَمٍ^۴

در این ابیات صور خیال انبوه است؛ اما این، آن چیزی نیست که توجه ما را [به خود] جلب کرده است؛ بلکه غرابیت این تصاویر است که جلب توجه می‌کند، تصاویری که در آنها جنگ آن قدر طول می‌کشد تا اینکه پسرانی شوم می‌زاید و غلاتی برای آنها به بار می‌آورد که شباهتی با غلات عراق ندارد، چرا که مرگ و هلاکت به بار می‌آورد.^۵ تردیدی نیست که شاعر قبل از اینکه موفق به تألیف این دو تصویر شود، سخت به زحمت افتاده است. به تصویر دیگری توجه کنید که شاید پیچیده‌تر باشد، آن‌جا که در مورد جنگهای پایان‌ناپذیر میان قبایل می‌گوید:

رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظِمْمِهِمْ ثُمَّ أُزِدُوا غِمَاراً تَسِيلُ بِالرَّمَاكِ وَبِالْدَمِ^۶
فَقَضَوْا مَنَايَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدُرُوا إِلَى كَلَالٍ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَحِّمٍ^۷

صلح و جنگ ایشان و بلایای ناشی از آن را به شترانی تشبیه کرده است که در چراگاههای بلاخیز

۱- «تضری»: در حمله به صید کار آزموده گشت. در اصل چنین آمده است: تضری: تمرن و تعود علی الفتک بالفریسة که درست به نظر نمی‌رسد. زیرا معنای مناسب بیت شدت گرفتن جنگ است. «تضرم»: مشتعل می‌شود. می‌گوید: هر زمان که آن را بپا کنید مذموم و نکوهیده برپا می‌شود و درندگی پیشه می‌کند، و هرگاه هیمة‌اش بیفزاید زبانه می‌کشد.

۲- «تعركکم»: شما را آرد می‌کند و بآرد در «ثیفالها» به معنای «مع» آمده است. مقصود وقتی است که آسیاب در حال آرد کردن باشد؛ زیرا «ثفال» پوستی است که به هنگام آرد کردن در زیر آسیاب می‌گسترند، «تلقح کشفاف»: یعنی پی‌درپی لقاح می‌پذیرد و باردار می‌شود، «تنتم»: هر بار دو فرزند می‌زاید. می‌گوید: و چون آسیابی بر سفره، شما را می‌فرساید و پی در پی لقاح می‌پذیرد و زاد و ولد می‌کند و هر بار دو قلو می‌زاید.

۳- «أشأم»: بسیار شوم، «أحمر عاد»: خطای تاریخی است؛ منظور احمر ثمود، پی‌کننده ناقله صالح است و نامش قدارین سالف. رک: الزوزنی، شرح المعلقات السبع، ص ۸۲. می‌گوید: و پسرانی شوم همچون احمر عاد برایتان می‌زاید و آنها را شیر می‌دهد و سپس از شیر باز می‌گیرد. این بیت در اصل کتاب ذکر نشده اما شرح آن در متن ذیل ابیات آمده است.

۴- «تغلل»: غله به بار می‌آورد، «القفیز»: پیمانه. می‌گوید: و این چنین محصول و درآمدی برای شما به بار می‌آورد که روستاهای عراق [با همه حاصلخیزی] قادر نیست برای صاحبانش به بار آورد.

۵- به نظر می‌رسد نویسنده محترم در معنی بیت دچار اشتباه شده است. زیرا وجه شبه در تشبیه یاد شده «کثرت» است، نه تفاوت در ماهیت طرفین تشبیه. شاعر می‌گوید: برای آنها پیامدهای بسیاری به دنبال می‌آورد که غلات عراق با همه کثرت به پای آن نمی‌رسد. «مترجم».

۶- «الظم»: مدت میان دو نوبت آوردن شتران به آب‌خور، «غمار»: آب فراوان. می‌گوید: پس از جنگ، مدتی را [در وادی صلح] گله‌چرانی کردند و سپس [گله را] به آب‌شخوری وارد کردند که سبیلی از نیزه و خون در آن روان بود.

۷- «قضوا»: اجرا کردند، «أصدروا»: مراجعت کردند، «مستوبل متوخم»: زشت و ناگوار. می‌گوید: و این چنین یکدیگر را کشتند و سپس به مرتعی بلاخیز و ناگوار مراجعت کردند؛ یعنی سپس از جنگ دست برداشتند و به تمهید جنگی دیگر پرداختند.

می‌چرند و هرگاه تشنه شوند تنها آبی که می‌یابند سیلی از نیزه و خون است و همه این اوصاف به این دلیل است که شاعر می‌خواهد با صور خیال نامأنوس توجه شنوندگان را جلب کند و چه بسا از جمله جالب‌ترین دلایل تکلف زهیر و اینکه او هیچ یک از جنبه‌های کار خویش را بدون غرابت نمی‌گذاشت. پدیده‌ای باشد که خواننده در آثار وی مشاهده می‌کند و آن این است که هرگاه در یکی از موضوعات رایج همچون وصف شتر و اطلال، شعر می‌سراید به الفاظ نامأنوس رو می‌آورد؛ اما هرگاه در موضوعی بدیع همچون حکمت و مدح، شعر می‌سراید الفاظ نامأنوس را به کار نمی‌برد؛ گویا به غرابت معانی بسنده می‌کند، و بی‌تردید عنایت وی به الفاظ غریب در موضوعات رایج، نشان می‌دهد که او [همواره] در جستجوی بدایعی است تا به هنر خویش بیفزاید و اگر در معانی و صور خیال نتواند بدان دست یابد به خود لفظ می‌پردازد و در مورد آن راه غرابت در پیش می‌گیرد و بدین وسیله تلاش می‌کند غرابت و طرّفه‌پردازی مورد نظر را به کمال رساند. ویژگی دیگری که در قصیده بلند وی مشاهده می‌شود و تاکنون از آن سخن نگفته‌ایم این است که قصیده نزد زهیر به نظامی دست یافت که نزد پیشینیان بدان دست نیافته بود؛ زیرا مشاهده می‌شود که قصیده را با وصف اطلال و دیار آغاز می‌کند و سپس به مدح هرم بن سنان و دوست وی منتقل می‌شود که کوشش شایانی برای صلح بین عبس و ذبیان مبذول داشته بودند و در ضمن از جنگ و تأثیر بد آن سخن می‌گوید و با حکمت آن را به پایان می‌رساند و بدین گونه قصیده شکل نهایی خود را نزد زهیر پیدا می‌کند و صاحب مقدمه و موضوع و خاتمه می‌شود و دیگر در میان ابیات آن شکاف و گسیختگی احساس نمی‌شود؛ [چرا که] برخلاف معلقه امرؤ القیس و طرّفه به موضوعات و مناظر بسیار تقسیم نشده است؛ که «تنسیق» محکم و ارتباط قوی را [در آن] مشاهده می‌کنیم. در حقیقت زهیر توانست برای صنعت شعر دورانهای گذشته همه انواع تزیین و تجوید ممکن را فراهم آورد؛ زیرا شعر نزد وی تبدیل به یک حرفه به معنای دقیق این کلمه شده بود؛ و چه چیز از یک حرفه کم داشت وقتی که زهیر با آن تکسب می‌کرد و به همین دلیل همه ابزارهای مهارت بیانی و تجوید هنری را که در توان داشت برای آن فراهم می‌آورد.

۷

رشد سبک صنعت در عصر اسلامی

اگر زهیر و عصر جاهلی را رها کرده به عصر اسلامی منتقل شویم در خواهیم یافت مظاهر صنعت و تکلف که در عصر جاهلی دیدیم همراه با رشد زندگی عرب رشد می‌کنند. در حقیقت شاعرانی که در عصر

جاهلی نشو و نما کردند و در صدر اسلام می زیستند در صنعت شعر تفاوت اندکی با اسلاف جاهلی خویش داشتند؛ چرا که همانند دوران جاهلی شعر می سرودند و اسلام تأثیر چندانی بر آنان نگذاشت؛ چنان که خُطْبَه و امثال وی به این ویژگی معروف هستند حتی در بافت شعر حَسَن بن ثابت تأثیر زیادی از اسلام مشاهده نمی کنیم و به همین دلیل ابن سَلَام که در کتاب «طبقات فحول الشعراء» این مخضرم را در کنار شاعران جاهلی قرار داده، به خطا نرفته است.

وقتی به دوران امویان گام می نهیم درمی یابیم که به خاطر تأثیر اسلام و مضامین روحانی آن و به خاطر تأثیر فتوحات و آمیزش اعراب با اهالی بلاد مفتوحه در داخل جزیره العرب و خارج آن، تغییر گسترده ای در شعر عربی روی داده است؛ زیرا اعراب متحول شده، شهرنشینی و شهرسازی پیشه کرده بودند و در قصرها زندگی می کردند. موالی [مسلمانان غیر عرب] نیز با تمدن مادی خویش نهضتی در همه امور ایجاد کرده بودند، نه تنها در شهرهای توسعه یافته ای همچون کوفه و بصره بلکه در شهرهای حجاز همچون مکه و مدینه نیز؛ از جمله تحولاتی که آن ها ایجاد کردند انقلابی دامنه دار در فن غنا بود؛ زیرا نظریه جدیدی در آن به وجود آوردند، یعنی همان نظریه ای که در کتاب الاغانی تألیف ابوالفرج اصفهانی می خوانیم که وقتی مشخصات موسیقایی ویژه یک آهنگ یا سرود را تعیین می کند به عنوان مثال می گوید: آواز از معبد و آهنگ آن از [ضرب] ثقیل اول با [پرده] وُسْطَا یا از [دستگاه] رمل با [پرده] سَبَّاه در مجرای پَنْصَر یا [از ضرب] ثقیل دوم با [پرده] وُسْطَا و خَنْصَر و نظیر این عبارات.

دستاوردهای بیگانگان منحصر به اینها نبود؛ زیرا آنان و یا اکثرشان همراه با میراثی که از فرهنگ هلنی داشتند و [در آن روزگار] در عراق و شام و مصر شکوفا شده بود، به اسلام گرویدند. این فرهنگ آمیزه ای بود از فرهنگ یونانی که از زمان فتوحات اسکندر در مشرق زمین رواج داشت و نیز فرهنگ روزگار اسکندر به همراه فرهنگهای گوناگون شرقی که برخی دینی و برخی غیردینی بودند، و مدارس همچون مدرسه جندی شاپور که نزدیک بصره واقع بود، و مدرسه های حَرَّان و رها و نصیبین در شمال عراق و مدرسه های قِشْرین و انطاکیه در شام و مدرسه اسکندریه در مصر بدان اهتمام داشتند. در بعضی از دیرها نیز مدارس کوچکی وجود داشت که دین مسیح را تعلیم می دادند و برخی مبادی منطق و فلسفه را نیز مورد توجه قرار می دادند. اعراب بر بسیاری از آن چه در این مدارس می گذشت وقوف یافتند و بسیاری دیگر از طریق موالی به آنان منتقل شد؛ علاوه بر این نیروی دیگری نیز این بدویان را به سوی توشه برگرفتن از این فرهنگها سوق می داد. در توضیح این پدیده دلایلی شخصی ذکر می شود، مانند اینکه [می گویند] خالد بن یزید بن معاویه شیفته علم شیمی بود و از مترجمین خواست آثاری را در این علم ترجمه کنند، مانند ترجمه ما سرجویه از کتاب اَهْرَن در طب که آن را از سریانی به عربی ترجمه کرد؛ اما حقیقت این است که مسأله گسترده تر از اینها بود؛ زیرا اعراب مبلّغین دین اسلام بودند و با نصاری و

یهود و زرتشتیان اختلاط پیدا کردند و با آنان به مناقشه پرداختند و در اثنای مناقشات خویش با آرایشی متأثر از فلسفه و دیگر فرهنگهای بیگانه آشنا شدند؛ از این رو احساس کردند نیازمند احاطه به این فرهنگها و افکار فلسفی آن هستند که ظهور مذاهب مرجئه، جبریّه و قدریّه از آثار همین گرایش است؛ [افزون بر این] با شیوه بهره‌برداری بیگانگان از زمین و چگونگی ساختمان‌سازی آنان و کیفیت حفر کانالها و قنوات و شیوه راهسازی و ضبط دواوین آشنا شدند و همین امر سبب شد در کنار فلسفه و علوم خاص، با علوم سودمند بسیاری آشنا شوند.

اگر فرهنگ عرب را در همین عصر اموی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم درخواهیم یافت از سه جریان مهم مدد می‌جوید: یک جریان جاهلی که در شعر و ایام یعنی جنگها و شناخت سنتهای مردمان جاهلی نمود پیدا می‌کند و دیگر جریانی اسلامی که نمود آن اسلام و تعالیم روحانی آن می‌باشد و [سوم] جریانی بیگانه که در آشنایی با امور فرهنگی و سیاسی و اداری بیگانگان متجلی می‌شود و همه اینها به این معناست که عربها در دوران جدیدی به سر می‌بردند که از هر جهت با عصر جاهلی متفاوت بود، چه از جهت دین آسمانی استوارشان و چه از جهت تمدن و فرهنگ. بنابراین طبیعی بود که فنون شعر آنان نیز متحول شود؛ [به طوری که] شعری سیاسی ظهور کرد که بیانگر نظریات فرق مختلف در مورد خلافت بود، این فرقه‌ها عبارت بودند از خوارج و شیعه و زبیریان و امویان؛ همچنین تحت تأثیر تفکر جدید و نیاز اعراب در بصره و کوفه به یک فن شعری که اوقات فراغت آنان را پر کند و بازی و سرگرمی دلخواه آنان را فراهم آورد، فن نقیضه‌سرایی به وجود آمد و این دو نوع [شعر] که تطوّر آشکار در فن مدح و هجو به‌شمار می‌رفتند تأثر عمیقی از ایده آلیسم اخلاقی و معنوی اسلام را به همراه داشتند؛ [چنان که] شاعران، خلفا و حکام را به تقوی و اجرای احکام شریعت و نشر عدالت در میان رعیت می‌ستودند و [برخی را] به سبب بدعت‌گذاری در دین و مخالفت با سنتها و تعالیم دینی هجو می‌کردند. میان حماسه جاهلی و حماسه اسلامی نیز تفاوت بسیار بود؛ چرا که اساس آن انتقام‌جویی [و خونخواهی] بود و اساس این جهاد در راه خدا و ترجیح رضای وی بر متاع زایل دنیوی بود. غزل نیز به‌طور گسترده متحول شد؛ شاعرانی به وجود آمدند که زندگی خود را وقف غزل کردند؛ از قصه عشق و حیات و مرگ عشق و دردهای آن سخن می‌گفتند؛ به همین سبب غزل آنان با مقدمات غزلی قصاید جاهلی تفاوت جوهری داشت؛ زیرا این نوع غزل از نظریه غنا که مسلمانان غیر عرب مکه و مدینه بنیان‌گذار آن بودند تأثیر پذیرفته بود؛ همچنان که گوشه‌هایی از آن تحت تأثیر شرافت و والایی و طهارت اسلام بود که در بادیه نجد و حجاز جان عرب را البریز کرده بود؛ [همین عوامل سبب شد] که نزد جمیل و امثال وی غزل عذری عقیقانه به وجود آید و در مکه و مدینه نزد عمر بن ابی‌ربیع و امثال وی غزل مادی پدیدار شود؛ حتی وصف صحرا را ذوالرّمّه به تابلوهایی بدیع تبدیل کرد و ارجوزه سرایان چنان به فن

رجز اهتمام ورزیدند که اهمیتی همپای فن قصیده یافت؛ از این رو ارجوزه دیگر چند بیت محدود که در جنگ یا هنگام هدایت شتران و یا در اثنای کاری سروده می شد، نبود؛ بلکه همه موضوعات قصیده را شامل می شد و بسیار طولانی گردید و در همین زمان بود که طلایه های قصاید خمریه در شعر برخی بی بندوباران کوفه و در شعر ولید بن یزید پدیدار شد.

اما تحولات یاد شده و نوآوری هایی که در ضمن آن به وجود آمد سبک جدیدی در صنعت شعر و ساخت انواع آن به وجود نیاورد؛ بلکه همان سبک قدیم یعنی «سبک صنعت» که در عصر جاهلی دیدیم، همچنان باقی ماند؛ اما به طور گسترده ای رشد کرد. صنعتگران شعر در اهتمام به حرفه خویش راه مبالغه در پیش گرفتند و [در این راه] انواع تجوید و تزیینات را برای شعر خود فراهم می آوردند؛ [چنان که] این معنا را با تعبیرات مختلف بیان کرده اند؛ ذوالرّمه می گوید^۱:

وَشِعْرٌ قَدْ أَرِقْتُ لَهُ طَرِيفٍ	أَجْنِبُهُ الْمُسَانِدَ وَالْمَحَالَا ^۲
وَعَدَىٰ بَن رَقَاعٍ مِی گوید ^۳ :	
وَقَصِيدَةٌ قَذِيبَةٌ أَجْمَعُ بَيْنَهَا	حَتَّى أَقْوَمَ مَسِيلَهَا وَسِنَادَهَا ^۴
نَظَرَ الْمُثَقَّفِ فِي كُغُوبِ قَنَاتِهِ	حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافَهُ مُنَادَهَا ^۵
وَسُوَيْدُ بْنُ كُرَاعٍ عُكْلِي مِی گوید ^۶ :	
أَبِيتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا	أَصَادِي بِهَائِزْبَا مِنَ الْوُخْشِ نَزْعَا ^۷
أَكَالُهَا حَتَّى أُعْرَسَ بَعْدَ مَا	يَكُونُ سُحَيْرًا أَوْ بُعِيدُ فَأُهْجَعَا ^۸
إِذَا خِفْتُ أَنْ تُزَوِّیَ عَلَيَّ رَدْدُهَا	وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةً أَنْ تَطْلُعَا ^۹

۱- الموشح، المرزبانی، چاپ چاپخانه السلفیة، ص ۱۳.

۲- «المساند»: از ریشه بناد که عبارت است از اختلاف حرکات و حروف قبل از روی که از جمله عیوب قافیه است. می گوید: بسا اشعار بدیعی که برای پالودن آن از سناد و [مفاهیم] محال بیدار ماندم.

۳- الموشح، ص ۱۳ و البیان و التبيين، ۲۴۴/۳.

۴- بسا قصایدی که همه شب در آن می نگرستم و حک و اصلاح می کردم تا آن را از کژی و سناد بیالایم...

۵- «المثقف»: از ریشه ثفاف است به معنای آن کس که کژیهای نی نیزه را برطرف می کند، «ثقاف»: ابزاری است که بدان نیزه را صاف و راست می کنند، «منادها»: کژیها [وگره های] آن. می گوید: ... همانند نگرستن نیزه سازی که در گره های نیزه اش می نگرد تا [با] «ثقاف» کژیهای آن راست گرداند.

۶- الشعر و الشعراء، ابن قتیبه، ص ۱۷ و البیان و التبيين، ۱۲/۲.

۷- «أصادی»: اندک اندک و به آرامی به آن نزدیک می شوم «نزعاً»: به دنبال چراگاه می گردد. می گوید: بر در ابیات شعر بیتوته می کنم گویا در کمین گلهای حیوان وحشی هستم که به دنبال چراگاه می گردد.

۸- «أکالها»: در آن تجدید نظر می کنم: «أعرس»: از تعریس است به معنای رحل اقامت افکندن در آخر شب: می گوید: در آن تجدید نظر می کنم تا اینکه سحر یا کمی پس از آن به بستر روم و دیده برهم نهم.

۹- هرگاه بترسم [شعری معیوب] از من روایت شود، از ترس اینکه از دهان بیرون آید، آن را به نهانخانه ی سینه باز می گردانم.

و جَشَمْنی خُوفُ ابْنِ عَفَّانِ رَدَّهَا فَشَقَّقْتُهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرْبَعًا^۱
و قَدْكَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ فَلَمْ أَرَ إِلَّا أَنْ أَطِيعَ وَأُسْمَعَا^۲

تمامی ابیات فوق بیانگر تلاش و رنج و مشقتی است که شاعران عصر اسلامی در نمونه‌های شعری خود متحمل می‌شدند؛ چرا که سناد و محال را از شعر خود می‌زدودند و یک سال کامل آن را تراش می‌دادند تا کثری و انحراف را از آن بیالایند و در استنباط مفاهیم اشعار خود احساس صیادی را داشتند که در برابر گله‌ای حیوان وحشی قرار گرفته است؛ و تا هنگام انتشار آن همواره از داوران نظرخواهی می‌کردند. این درحالی است که - به گفته سدید - بیش از آن در دل دارند. بی تردید همه اینها نشان می‌دهد که «سبک صنعت» در عصر اسلامی رشد خویش را آغاز کرده بود. شاید کثیر؛ شاگرد مکتب زهیر، بهترین مثال برای تبیین این رشد باشد؛ زیرا او نیز همچون زهیر شیفته صور بیانی بود و به دنبال غرایب و بدایعی که بر ذهن و فکر مردم تأثیر گذارد؛ نظیر آن‌چه که در این بیت مشاهده می‌کنیم^۳:

غَمْرُ الرِّدَاءِ إِذَا تَبَسَّمَ ضَاحِكًا غَلَقْتُ رِقَابَ الْمَالِ^۴

[به نظر شما] منظور کثیر از «غمر الرداء» چیست و منظور وی از «غلق رقاب المال» چه چیزی است؟ می‌خواهد بگوید ممدوح وی بخشنده است و کرمش از او محافظت می‌کند، چنان که لباس از صاحب خود صیانت می‌نماید و [اینکه] او شادمان و متبسم به این کار اقدام می‌کند؛ از این رو همچنان که گروگان از آن گروگان گیر می‌شود اموال [وی] نیز از آن نیازمندان می‌شود. بی شک همه اینها تکلف در تعبیر و تصویر است که تصاویر قدیمی جنگ را نزد استادش، زهیر، به یاد ما می‌آورد.

کثیر از جنبه دیگری نیز رشد و نمو «صنعت» را برای ما تبیین می‌کند و آن جنبه موسیقایی است؛ چه وی [کار را] بر خود سخت می‌کرد؛ زیرا مشاهده می‌کنیم در رسیدن به شعر خود راههای تنگی را اختیار می‌کند، همان‌طور که در سرودن قصیده خود با مطلع:

خَلِيلِيْ هَذَا رَسْمٌ عَزَّةٌ فَاغْلَا قَلَوَصِيْكَأُمَّ أَبْكِيَا حَيْثُ حَلَّتْ^۵

۱- «جرید»: کامل، «مربع»: اقامتگاه بهاری، منظور در این جا وقت بهار است. می‌گوید: خوف ابن عفان مرا بر آن داشت تا آن را [به سینه] بازگردانم، چنان که یک سال کامل و یک بهار به حک و اصلاح آن پرداختم.

۲- هرچند بیش از آن در دل داشتم؛ اما چاره‌ای جز سماع و طاعت نداشتم.

۳- الصَّنَاعَتَيْنِ، چاپ عیسی البابی الحلبی، ص ۳۵۴.

۴- «غمر الرداء»: بسیار بخشنده، «غلق الرهن»: مرتهن استحقاق آن را پیدا کرد و این کار زمانی روی می‌دهد که در زمان معین گرو را پس نگیرند و معنای بیت روشن است. می‌گوید: بخشایشگری است که چون تبسم آغاز کند، اموالش همچون گروگان در دست نیازمندان گرفتار می‌آید.

۵- «قلوص»: ماده شتر جوان، می‌گوید: یاران! این آثار برجای مانده از دیار عزّه است؛ شتران خویش را عقال زنید و بر هر جا که وی فرود آمده، بگریید.

چنین کرده است.

وی در تمامی این قصیده خود را ملزم به آوردن یای مشدد کرده است و بدین ترتیب از بنیانگذاران روشی است که ابوالعلاء در لزومیات خود به کار برده است.

انسان احساس می‌کند گویا همه شاعران در عصر اسلامی [کار را] بر خود سخت می‌کردند و شاید از جمله مهمترین دلایلی که آنان را به این امر ترغیب می‌کرد خصوصتهای ادبی آتشی بود که در میان آنان جریان داشت؛ به‌ویژه در عراق، جایی که درگیریهای شدیدی میان شاعران مشاهده می‌کنیم؛ زیرا هر یک از آنان می‌خواست همگان به برتری و تفوق وی اذعان کنند، همانند شیوه مشهور در جنگ نقائص که به آن اشاره کردیم. نقائص آثاری بودند که دوهدف را دنبال می‌کردند: یکی تفوق اجتماعی در فخر و هجو، و دیگری تفوق ادبی؛ به‌همین سبب شاعر در پاسخ به شعر دشمن، خود را به وزن و قافیه پیشنهادی وی مقید می‌کرد تا تفوق خود را به اثبات رساند.

۸

شعر سنتی و شعر غنایی

این عنایت وافر به صنعت شعر اسلامی منحصر به «شعر سنتی» - که شاعران عصر جاهلی همچو زُهیر و نابغه و حُطیئه باب آن را گشودند و شاعران عصر اسلامی همچون جریر و فرزدق و أخطل آن را توسعه دادند - یعنی منحصر به مدح و موارد شبیه به آن از قبیل هجو و رثا و عتاب - نمی‌شود بلکه انواع دیگری از شعر را نیز شامل می‌شود. می‌خواهم اصطلاحاً شعر عربی را به دو قسم عام تقسیم کنم: قسمی که سنتهای خاصی را در صنعت خویش مراعات می‌کرد و در دوره‌های میانه از اهمیت خاصی برخوردار بود، و این همان قسمی است که به‌عنوان حرفه‌ای برای کسب روزی اتخاذ می‌شد و همان قسمی است که شاعران چنان ابزارهای زیباسازی هنری را برایش فراهم آوردند که سبب شد شعر عربی تطوّر پیدا کند و صاحب سبکهای خاص خود شود. این قسم عبارت است از: نمونه‌های مدح و موارد مربوط به آن و شاید بهترین نامی که می‌توان بر آن نهاد نام «شعر سنتی» باشد؛ چرا که [این نوع شعر] با سنتها و رسوم بسیاری مرتبط است.

در مقابل این نوع، نوع دیگری از شعر وجود داشت که به‌طور مستمر از عصر جاهلی تا عصر حاضر به غنا وابسته بوده است و شاید بهترین اسمی که می‌توانیم بر آن اطلاق کنیم، اسم «شعر غنایی» است. ممکن است این اصطلاح در این جا سبب ابهام شود؛ زیرا یکی از ناقدان جدید نقل کرده است که غریبان

شعر خود را به قصصی و تمثیلی و غنایی تقسیم کرده‌اند و تمامی شعر عرب را در حیّز قسم اخیر قرار داده است. من ماهیت این کار را نفی نمی‌کنم؛ چرا که تمامی شعر عربی در شرایط غنایی نشو و نما کرده است و غالباً شخصیت شاعر و تمایلات و خواسته‌های او را به تصویر می‌کشد؛ همچنان که به شدت بیانگر زندگی فرد است و به همین جهت اشکالی ندارد که آن را در حیّز شعر غنایی غربی قرار دهیم.

اما [از] این شعر عربی که از جهت نشأت و خصایص غنایی است، از اواخر عصر جاهلی ابوابی مستقل می‌شوند و به طور جداگانه تطوّر پیدا می‌کنند و برخلاف آغازنشأتشان دیگر بر پایه‌های غنایی تکیه ندارند و شخصیت فرد در آن به وضوح آشکار نمی‌شود و به روشنی بیانگر عواطف و خواطری نیستند؛ همین طور دیگر وابسته به غنا نیستند و از همین رو شایسته بود که آن را از شعر غنایی عام جدا کنیم و اصطلاحاً آن را «شعر سنتی» بنامیم؛ در عین حال اصطلاح «شعر غنایی» را حفظ کرده، بر آن قطعه‌های کوتاهی اطلاق کنیم که از عصر اسلامی، بلکه از عصر جاهلی تا دوران معاصر، با غنا همراه بوده است. این قطعات در خلال عصر اسلامی در حجاز شایع بود و گروهی از شاعران در آن متخصص بودند که در رأس آنها عمر بن ابی ربیع و أخوص و امثال آنها قرار داشتند. آنان این قطعه‌ها را به مردان و زنان آوازه خوان همچون معبد و مالک و ابن سُرّیج و ابن مُحرّز و جمیله و سلّامه می‌دادند. این قطعه‌ها در مورد یک موضوع سروده می‌شد و برخلاف آنچه که در قصیده بلند زهیر دیدیم، پیش از آن مقدمه‌ای و پس از آن خاتمه‌ای وجود نداشت، سرایندگان آن مشقتی را که زهیر در طول سال، هنگام سرودن یکی از «حولیاتش» تحمل می‌کرد، متحمل نمی‌شدند. اینها فقط قطعه‌هایی غنایی بودند که شاعران عشق و آمال و خواطر و عواطف درونی خویش را در آن تغنی می‌کردند و به ندرت ازده بیت تجاوز می‌کرد. غنایی که ملازم این قطعه‌ها بود زمینه تحوّل وسیعی را در اوزان شعر عربی و موسیقی آن در اثنای عصر اسلامی و عباسی به وجود آورد که در فصل بعد به آن خواهیم پرداخت.

علاوه بر این یکی از اوزانی که در عصر جاهلی اختصاص به غنا داشت، در عصر اسلامی به شاخه‌های جدیدی از شعر سنتی تبدیل شد؛ مقصود وزن رجز است که در عصر جاهلی با کشیدن آب از چاه و حرکت به دنبال شتران همراه بوده است؛ چنان که با جنگها نیز همراه بوده است، و از قطعه‌های کوتاه تشکیل می‌شد؛ اما همین که عصر اسلامی فرا رسید از مسیر عام شعر عربی غنایی جدا شد و به سوی شاخه‌های سنتی رفت و سرایندگان، آن را در مدح و دیگر موضوعات سنتی شعر به کار گرفتند؛ از این رو تعداد ابیاتش افزایش یافت و به شیوه معهود در قصاید جریر و اخطل استمرار یافت و [شاعران] سعی کردند تمامی وسایل زیباسازی هنری ممکن را برایش فراهم آورند. مهمترین شاعران این نوع در این عصر، عجاج و پسرش رُؤبه و پس از آن نواده‌اش عُقبه بودند. در این جا احساس می‌کنیم در برابر خاندانی همچون خاندان زهیر قرار گرفته‌ایم که شاعر حرفه خویش را از پدر می‌گیرد و سپس آن را به

پسر خود می‌آموزد، و تردیدی نیست که این خاندان خصایص هنری بسیاری را برای خود به وجود آورده است.

به هرحال «سبک صنعت» در عصر اسلامی استمرار یافت؛ اما متحول شد و شاعران صنعتگر به ویژه صنعتگران شعر سنتی، زهیر و مکتب وی را به عنوان الگو برگزیدند و در برخی ابواب دست به نوآوری زدند، همچنان که اندکی نیز حرفه خویش را به سوی تعقید سوق دادند، نظیر آنچه که نزد کثیر مشاهده کردیم؛ به طوری که می‌توانیم همچنان که در عصر جاهلی تعمیم قائل شدیم، در این عصر نیز قائل به تعمیم شویم و بگوییم که همه شاعران در ساخت آثار خود دست به تکلف می‌زدند؛ زیرا اغلب آنان در راهی گام نهاده بودند که زهیر آن را آماده و هموار کرده بود. در این عصر با بسیاری از شاگردان وی برخورد می‌کنیم؛ یعنی شاگردان وی منحصر به کثیر و امثال وی که کتابهای قدیمی همچون اغانی و دیگر کتب از آنان یاد می‌کنند، نیستند؛ بلکه محدوده آنان وسیع تر از این است؛ چرا که مکتب زهیر محدود به حدود معینی نبود و دیوارها و پنجره‌های خاصی نداشت؛ بلکه چنان وسیع بود که تمامی جزیره العرب را دربرمی‌گرفت و بدین ترتیب با سرعتی زیاد شرق و غرب را در نوردید و در محدوده آفاق و اماکن خاصی محصور نماند. شاعران بسیاری راه وی را در پیش گرفتند که هریک در محدوده هنری مخصوص به خود در حد امکان جنبه‌های مهارت و انواع طرافت را تحقق می‌بخشیدند و خواهیم دید که صنعت شعر عرب در عصر عباسی به شدت متحول می‌شود و چنان پیشرفتی می‌کند که شاعران عصر جاهلی یا اسلامی آن را در خواب نیز نمی‌دیدند؛ اما همه اینها سبب نمی‌شود یک حقیقت را از یاد ببریم و آن این است که شعر قدیم به دلیل برخورداری از صنعتی شاق، ساختاری محکم دارد.

موسیقی و صنعت

تَغَنَّ بِالشَّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلُهُ

إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشَّعْرِ مَضْمَرٌ^۱

(حسان بن ثابت)

پیدایش شعر عربی غنایی است

مشاهده کردیم که در دورانهای گذشته خصائص، صفات، قیود و اصطلاحاتی برای صنعت شعر پدید آمد که سبب شد تصور کنیم همه شاعران در آثار خود راه تکلف می‌پیمودند؛ چرا که آنها در کار و حرفه خویش کوششی هنری مبذول می‌داشتند که اصطلاحاً آن را «صنعت» نامیدیم و آثار این کوشش را در صور خیال آنان دیدیم. در کنار آن، کوششی دیگر در موسیقی شعر و ارزشهای صوتی بسیاری که در آن ایجاد می‌کردند، وجود داشت، به‌ویژه در شعر غنایی؛ زیرا غنایی که با این شعر همراه بود، تأثیر بسزا در تغییر اوزان شعر عربی و قواعد قدیمی آن داشت.

به احتمال قوی وقتی می‌گویم شعر عربی همانند انواع دیگر شعر منشأ غنایی دارد، سخن تازه‌ای نگفته‌ایم؛ زیرا مشهور است که شعر، از همان آغاز پیدایش، با موسیقی همراه بوده است. این [پدیده] را نزد یونانیان قدیم [نیز] مشاهده می‌کنیم؛ مثلاً هومیروس شعرش را توأم با آلت موسیقی خاصی می‌خواند؛ همین [پدیده] را نزد غریبان جدید نیز مشاهده می‌کنیم. در قرون وسطی گروههایی بوده‌اند که اشعاری تألیف می‌کردند و آن را به آواز می‌خواندند. اینها همان گروههایی هستند که تروبادور

۱- اگر شعر می‌سرایی آن را به غنا خوان که غنا مضمار شعر است.

{troubadours} خوانده می‌شوند. در کشور خودمان، مصر، نیز تا زمان نه چندان دوری گروههای «أدبائی» وجود داشتند. اینها نیز اشعاری تألیف می‌کردند و آن را با بعضی آلات موسیقی به غنا می‌خواندند و هنوز نیز شخصیتی به نام «شاعر» در روستاهامعروف است که اشعار ابوزید هلالی و عنتره و دیگران را می‌خواند و همراه با آن آلتی موسیقی به نام «ربابه» را می‌نوازد.

عین همین پدیده با شعر عربی و پیدایش اولیه آن در عصر جاهلی همراه است و کسانی که به مطالعه تاریخ شعر عربی اشتغال دارند، تاحدی آن را، از جهت غنا و نیز انواع رقص و موسیقی شبیه شعر یونانی خواهند یافت. می‌دانیم که شعر روایی یونانیان قدیم با نواختن برخی آلات بسیط موسیقی همراه بوده است؛ اما این جنبه موسیقایی با پیدایش شعر غنایی یونانیان به سرعت به تعقید می‌گراید؛ زیرا در کنار شاعر گروه [موسیقی] به وجود می‌آید و رقص پدیدار می‌شود و موسیقی به اشکال گوناگون به تعقید می‌گراید.

جلوه‌های همین پدیده را در شعر جاهلی قدیم نیز مشاهده می‌کنیم؛ چه شاعران اشعار خویش را به غنا می‌خواندند و شواهد بسیاری بر این امر وجود دارد؛ مثلاً مهلهل، قدیم‌ترین شاعر عرب و نخستین قصیده‌سرا، شعر خویش را به آواز می‌خواند. از جمله اشعاری که به آواز خوانده و راویان روایت کرده‌اند این قصیده است^۱:

طِفْلَةٌ مَا ابْنَةُ الْحَلَّلِ بَيْضًا ۱
لُعُوبٌ لَذِيذٌ فِي الْعِنَاقِ ۲

امرؤ القیس نیز از تحسین برخی زنان نسبت به صدای خویش یاد کرده است. می‌گوید^۳:

يَمْرَعَنَّ إِلَى صَوْتِي إِذَا مَا سَمِعْتُهُ ۲
كَمَا تَزَعْوِي عَيْطٌ إِلَى صَوْتِ أَغْيَسَا ۴

و ابوالنجم در وصف زنی آوازه‌خوان می‌گوید^۵:

تَعَنَّيَ فَإِنَّ الْيَوْمَ يَوْمٌ مِنَ الصَّبَا ۳
يَبْغُضُ الَّذِي غَنَّى امْرُؤُ الْقَيْسِ أَوْ عَمْرُو ۶

شاید مقصودش عمرو بن قمیئه، دوست [و همراه] امرؤ القیس باشد. صاحب آغانی روایت کرده است که سُلَیک بن سُلَکه این شعر خویش را به آواز خوانده است^۷:

۱- آغانی، دارالکتب، ۵/۵۱.

۲- «الطفلة»: نرم و لطیف، و «ما»: زائد است. می‌گوید: دختر محلل نرم و نازک است و سپیده و عشوهرگر و در برگرفتنش لذتبخش.

۳- الدیوان، ص ۱۰۶.

۴- «یمرعن»: متمایل می‌شوند، «عیط»: شتران، «اغیس»: شتر سپید و سرخ. می‌گوید: هرگاه صدای مرا می‌شنوند به سوی من می‌آیند؛ چنان که ماده شتران به سوی صدای شتر سپید و سرخ می‌شتابند.

۵- الشعر والشعراء، ص ۴۲.

۶- امروز که یکی از روزهای جوانی است، آوازی از امرؤ القیس یا عمرو بخوان.

۷- آغانی، ساسی، ۱۳۴/۱۸.

یا صاحِبِیْ اَلَا لَاحِیَ بِالوَادِی
سِوِی عِبِیدِ و اَمِّ بَیْنِ اَذْوَادِ^۱
و عُلَمَةُ بن عبده [ملقب] به فعل، اشعار خویش را برای شاهان غسانی به آواز می خواند^۲ و مُزَرَّد بن ضِرار
در تهدید دشمنان خود می گوید^۳:

فَقَدْ عَلِمُوا فِي سَالِفِ الدَّهْرِ اَنْتَ
مِيعَنُ اِذَا جَدَّ الْجِرَاءُ وَ نَابِلُ^۴
زَعِيمُ لِمَنْ قَادَفْتُهُ بِاَوَابِدِ
عنتره نیز، بنابر یکی از روایات، می گوید: «هل غادر الشعراء من مترنم؟» یعنی شاعران همچنان اشعار
خویش را ترنم می کنند؛ مثل این که - از نظر عنتره - دیگر جایی برای ترنم و غنا نگذاشته اند؛ بلکه از همه
موضوعات ترانه ساخته و به آواز خوانده اند؛ علاوه بر اینها حُدَی [آواز ساربانان] را نیز داریم که مُزَرَّد از
آن یاد کرده است و [آن] آوازی عامیانه بود که اعراب به هنگام سفر می خواندند.

به هر حال شعر در عصر جاهلی با آواز هم پیوند بود و شاید به همین سبب نظم و ایراد شعر را «إنشاد»
[سرودن] می نامیدند حتی می بینیم از آن به «تغنی» نیز تعبیر کرده اند و آثاری از این پیوند در متون اسلامی
نیز برجای مانده است. ذوالرُمه می گوید^۵:

أَجِبُ الْمَكَانَ الْقَفَرِ مِنْ أَجْلِ اَنْتَ
بِه اُتَغْنِي بِاسْمِهَا غَيْرُ مُعْجِمِ^۶
همچنین عمر بن خطاب به نابغه جعدی گفت: «مقداری از غنایت را که مورد عفو الهی قرار گرفته
برایم بخوان که منظور عمر شعری می باشد»^۷. و در اخبار جریر آمده است که: افرادی از بنی کلب به او
گفتند: غسان سلیطی به ما تغنی می کند، یعنی ما را هجو می نماید و جریر [چنین] گفت^۸:

غَضِبْتُ عَلَيْنَا أَمْ تَغْنِيْتُمْ بِنَا
أَنْ اخْضُرَّ مِنْ بَطْنِ الثَّلَاحِ غَمِيرُهَا^۹

۱- «آم»: کنیزان، «أذواد»: جمع دُود، از سه تا ده شتر را گویند. می گوید: یارانم! بدانید که جنبنده ای جز چند غلام و کنیز
در میان گله های کوچکی از شتر، در این وادی به چشم نمی خورد.

۲- H.G.Farmer, History of Arabic Music, P.18. ۳- المفضَّلیات، المجلد الأول، ص ۱۷۸.

۴- «مِيعَن»: آن کسی که در خصومت وارد می شود، «الجرء»: حرکت، [به راه افتادن] «نابل»: آن کس که در کارهای
خویش ماهر است. مردم از دیرباز می دانند که چون کار سخت شود و مردان کار آزموده به دست و پا افتند، من مرد میدان
هستم.

۵- «زعیم»: متکفل؛ «أواید»: سخنان غریب، منظور سخنانی است که در هجو آنان می سراید. می گوید: و ستیزه جویان را
با سخنانی دست نیافتنی که شب روان و ساربانان به آواز خوانند، درهم خواهم کوبید.

۶- آیا شاعران جایی برای ترنم گذاشته اند؟ ۷- العمد، ابن رشیق، ۲/۲۴۱.

۸- دیار خالی از سکنه را دوست دارم؛ که در آن آشکارا به اسم دوست تغنی کنم.

۹- اُشْمَعْنی بعضی ما عفا لله لک عنه من غنائک یُرید من شعرک، العقد الفرید، ابن عبدربه، ۴/۹۱.

۱۰- لسان العرب، ماده غنی.

۱۱- «الثلّاح»: مرتفعات زمین، «غمیر»: گیاه؛ می گوید: آیا آن گاه که گیاهان کوهستان سبز و خرم شدند بر ما خشم گرفتید و
زبان به هجو ما گشودید؟ یعنی اکنون که دیگر نیازی به ما ندارید با ما به ستیز برخاسته اید.

بی تردید این متون گواهی است بر این [مدعا] که در دورانه‌های گذشته غنا و شعر نزد عربها با یکدیگر مرتبط بوده است. به نقل از ثعلب روایت کرده‌اند که اعراب به شیوه‌ای نامعقول سرودن شعر را به فرزندان خود می‌آموختند [به این ترتیب که] بنا را بر برخی اوزان شعر همچون وزن «قفا نَبِکِ من ذِکْرِی حَبِیبٍ و منزل»^۱ می‌گذاشتند^۲ یعنی اساس شعر در نظر ایشان آموختن غنا و آهنگهای آن بوده است؛ [زیرا] همچنان که نوازنده شروع می‌کند و ادامه می‌دهد، از نظرایشان، شاعر نیز آهنگها و سرودهایی را آغاز می‌کند و ادامه می‌دهد. حسان بن ثابت می‌گوید:^۳

تَغَنَّ بِالشَّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشَّعْرِ مَضَارٌ^۴

در اواخر عصر جاهلی شاعر مشهوری را مشاهده می‌کنیم که بسیار شعر خویش را به غنا می‌خواند؛ وی اعشی شاعر معروف است که «صَنَاجَةُ الْعَرَب» نامیده می‌شد و به احتمال قوی، وی غنای خویش را با آلت موسیقی موسوم به «صَنَج»^۵ می‌خواند.^۶

شاعران جاهلی نیز از غنا و کنیزکان آواز خوان و آلات مختلف موسیقی، بسیار یاد کرده‌اند که ارتباط این چیزها را با شعر نشان می‌دهد. علقمة بن عبده فحل در میمیه‌اش می‌گوید:

قَدْ أَشْهَدُ الشَّرْبَ فِیْهِمْ مِزْهَرَزَمٌ وَ الْقَوْمُ تَضَرَّعُهُمْ صَهْبَاءُ خَرْطُومٌ^۷
و اعشی در معلقه خویش می‌گوید:

و مُسْتَجِیْبٌ تَخَالُ الصَّنَجُ یُسْمِعُهُ إِذَا تَرَجَّعُ فِیْهِ الْقَیْنَةُ الْفُضْلُ^۸
طرفه نیز در معلقه‌اش می‌گوید:

نَدَامَا یَ بَیْضُ کَالنُّجُومِ وَقَیْنَةُ تَرْوَحُ عَلَیْنَا بَیْنَ بُرْدٍ وَ مُجَسَّدٍ^۹

۱- بایستید تا به یاد دوست و منزلگاه وی بگرییم.

۲- اعجاز القرآن، الباقلائی، ص ۵۳.

۳- العمدة، ابن رشیق، ۲/۲۴۱.

۴- معنی بیت در همین کتاب، ص ۴۷.

۵- دف، چنگ.

۶- آغانی، دارالکتب، ۱۰۹/۹ و رک: به شرح حال وی در الشعر و الشعراء و نیز Nicholson, A Literary History of the Arabs, P.133.

۷- «الشَّرب»: گروه می‌گساران، «المِزْهَر»: آلتی شبیه عود است، «زَنَم»: خوش صدا، «الصَّهْبَاء»: شراب، الخرطوم: نخستین چیزی که از دهانه خمره شراب خارج و سرازیر می‌شود. می‌گوید: گاه در جمع می‌گساران حضور می‌یابم که در بینشان بریطی خوش نوا می‌نوازد و شرابی دست نخورده آنان را بر زمین انداخته است.

۸- «مُسْتَجِیْبٌ»، عودی که [نوا]ی صنج را پاسخ می‌دهد و صنج عبارت است از دایره‌هایی نازک از مس که یکی بر دیگری نواخته می‌شود، «تَرَجَّعُ»: نغمه‌ها را تکرار می‌کند «الْفُضْلُ»: زنی که لباسی نازک و یکپارچه بر تن می‌کند. می‌گوید: آن‌گاه که کنیزک آواز خوان جامه شب بر تن در عود می‌دمد گمان‌بری که آن عود نوا صنج را پاسخ می‌دهد.

۹- «المُجَسَّدُ»: لباسی که با زعفران رنگ شده است؛ می‌گوید: هم پیالگان من چون ستارگان سپید و درخشانند و نیز دخترک آواز خوانی که با برد و بالا پوش زعفرانی رنگ هر شبانگاه بر ما وارد می‌شود.

رَحِيبٌ قِطَابُ الْجَنِّبِ مِنْهَا، رَفِيقَةٌ
إِذَا نَحْنُ قُلْنَا أَسْمِعِينَا انْبَرَتْ لَنَا
تَجَاوَبَ أَظَارُ عَلَى رُبْعٍ رَدَى^۳
يَجْسُ النَّدَامَى، بَصَّةُ الْمَتَجَرَّدِ^۱
عَلَى رِشْلَهَا مَطْرُوفَةً لَمْ تَشْدُدْ^۲

در دیوان حماسه شاعری جاهلی موسوم به سُلمی بن ربیعه را می‌یابیم که معتقد است: زندگی تنها می‌گساری و موسیقی و توابع آن از قبیل: زنانی سیمین تن است که در لباسهای زیبای فاخر می‌خرامند؛ می‌گوید^۴:

إِنَّ شِوَاءَ وَ نَشْوَةَ
يُجْمِسُهَا الْمَرْءُ فِي الْهَوَى
وَالْبَيْضُ يَرْقُلُنْ كَالْدُمَى
وَالْكُثْرُ وَالْخَفْضُ آمِنًا
وَحَبَبِ الْبَازِلِ الْأُمُونِ^۵
مَسَافَةً الْغَائِطِ الْبَطِينِ^۶
فِي الرُّيْطِ وَ الْمَذْهَبِ الْمَصُونِ^۷
و شِرْعَ الْمِزْهَرِ الْحَنُونِ^۸
لِلدَّهْرِ، وَالْدَّهْرُ ذَوْفَنُونِ^۹
مَنْ لَذَّةَ الْعَيْشِ، وَ الْفَتَى

۱- «قطاب الجیب»: یقه، «بَصَّة»: نرم و لطیف، «المتجرّد»: بخشهای عریان جسم. می‌گوید: گریبان چاک است و با لمس ندیمان مانوس و بخشهای عریان جسمش نرم و لطیف.

۲- «مطروفة»: مثل اینکه چشمش بیمار است. «تَشْدُدُ»: صدایش را بلند می‌کند [اصل آن تشدّد است]. می‌گوید: هرگاه از او بخواهیم که برایمان آواز بخواند، به آرامی و با چشمانی خمار بدون اینکه صدایش را بلند کند، شروع به خواندن می‌کند.

۳- «أَظَارُ»: [ج ظئر]، ماده شتران کَرّه دار، «الرُّيْعُ»: کَرّه شتر، «رَدَى»: مرده. می‌گوید: آن‌گاه که چهچهه می‌زند صدایش در سوزناکی تداعی بخش صدای ماده شتران فرزند مرده است.

۴- رک: [شرح] تبریزی بر حماسه، چاپ بولاق، ۸۳/۳.

۵- «النَّشْوَةُ»: مستی، «الْحَبَبُ»: نوعی راه رفتن، «البازل»: ناقه‌ای که به کمال قدرت رسیده است. «الأمون»: ماده شتری که اندامی استوار دارد. می‌گوید: کباب و شراب و تاخت شتران کامل قوی هیکل که...

۶- «يُجْمِسُهَا الْمَرْءُ»: آن را به پیمودن مسافتهای دور و امی دارد. «فی الهوى»: در [راه] آنچه که دوست می‌دارد، «الغائط»: سرزمین هموار، «البطین»: وسیع. می‌گوید... که انسان آن را در راه خواسته‌هایش به پیمودن سرزمینهای هموار و وسیع و امی دارد...

۷- «الْبَيْضُ»: زنان، «يَرْقُلُنْ»: می‌خرامند، «الرُّيْطُ»: جامه فراخ، «الْمَذْهَبُ الْمَصُونُ»: لباسهای فاخر زری دوزی شده. می‌گوید: و بتان سیمین تن که در جامه‌های وسیع و فاخر می‌خرامند....

۸- «الْكُثْرُ»: کثرت مال، «الخفص»: فراخی معیشت، [رفاه]، «شِرْعَ الْمِزْهَرِ»: تارهای عود، مفرد آن شِرْعَة است. می‌گوید: و ثروت و آسایش و امنیت و تارهای عود مهربان...

۹- [همه و همه] از جمله لذتهای زندگی هستند که انسان اسیر روزگار است و روزگار را بازیهای بسیار.

۲

تعقید در غنای جاهلی

شعر جاهلی با غنا پیوند خورده بود و شاعران جاهلی اشعارشان را به غنا می خواندند. به نظر می رسد که غنای قدیم در حد همین پدیده ساده متوقف نشد بلکه به تعقید گرایید و گروه [موسیقی] در آن پدید آمد. شاید روایت طبری و آغانی از جمله دلایلی باشد که این مسأله را اثبات می کند؛ بنابراین روایت هند دختر عثبه و گروهی از زنان قریش در جنگ احد دف می زدند و هند در ضمن آن قطعه هایی را می خواند که از آن جمله دو بیت زیر است^۱:

إِنْ تُقْبِلُوا نُعَانِقْ وَ نَفْرِشِ الْفَارِقِ^۲
أَوْ تُذْهِبُوا نُفَارِقْ فِرَاقٌ غَيْرِ وَامِقِ^۳

دسته های موسیقی^۴

تردیدی نیست که در این روایت از جهاتی یکی از نشانه های دسته موسیقی را مشاهده می کنیم؛ زیرا زنی شاعر شعر خویش را به غنا می خواند و گروهی همراه با آواز وی، دف می نوازند. این امر همچنان که در جنگ روی می داد در صلح، اعیاد و عروسیها و جشنهای مختلف آنها نیز اتفاق می افتاد. طبری آورده است که روزی پیامبر (ص) به مکه بازگشت و صدای نواختن دف و نی به گوشش رسید و در مورد آن سؤال کرد و مطلع شد که عروسی است^۵. و ابن رشیق آورده است که هرگاه در میان قبایل عرب شاعری ظهور می کرد، دیگر قبایل می آمدند و به آنها تبریک می گفتند و غذاهای گوناگون می پختند و زنان جمع می شدند و عود می نواختند^۶.

کنیزکان آوازه خوان

در اواخر عصر جاهلی، هنگامی که عربها با دیگر ملتها در آمیختند، عنصری بیگانه به دسته های موسیقی عرب گام نهاد، یعنی همان کنیزکان آوازه خوانی که نامشان در شعر قدیم متداول بود و در همه جا با آنان مواجه می شویم [مثلاً] در حیره، دختر عَقَزَر مشهور بود^۷ و نیز خَلِیده و هُزیره که از آن پشترین عمرو بن مَرْثَد

۱- آغانی، ساسی، ۱۴/۱۶، رک: الطبری، طبع اُوربا، الجزء الثالث من المجلد الأول ص ۱۴۰.

۲- اگر حمله برید شما را در آغوش کشیم و برایتان وسایل آسایش بگسترانیم.

۳- اما اگر روی بر تائید، با بیزاری، شما را ترک می کنیم. ۴- ارکستر. مترجم.

۵- الطبری، الجزء الثالث من المجلد الأول، ص ۱۱۶. ۶- العمد، ۳۷/۱.

۷- آغانی، چاپ دارالکتب، ۹۶/۱۱.

بودند و [آواز] «نَضْب»^۱ می خواندند، [و] وقتی نعمان وی را فراخواند، آنها را با خود به یمامه آورد^۲ و شاید مقصود بِشَر در بیت زیر آنها باشند^۳:

وَتَبَيَّتْ دَاجِنَةً تُجَابِبُ مِثْلَهَا خُوداً مُنْعَمَةً وَ تَضْرِبُ مُغْتَبَاً

هریره همان معشوق اَعشى است که در قصیده بلند خویش از او یاد کرده است.^۵ این آوازه خوانان در دربار غسانیان نیز وجود داشتند؛^۶ همچنان که در مکه و مدینه نیز وجود داشتند. مؤلف آغانی روایت می کند که اهل مدینه کنیزکی آوازه خوان را فرمان دادند تا شعری از نابغه را که دارای اقواء بود درحضورش به آواز بخواند^۷ و در مکه دو کنیز آوازه خوان بودند از آن عبدالله بن جُدعان که آنها را از ایران آورده بود و برای مردم آواز می خواندند.^۸

و در آغانی آمده است که وقتی ابوسفیان در جنگ بدر، قریش را نصیحت کرد تا بازگردند، ابو جهل گفت: «به خدا قسم باز نمی گردیم تا اینکه بدر را مشاهده کنیم و سه روز در آن جا اقامت نماییم و شتر قربانی کنیم، اطعام شویم و شراب بنوشیم و کنیزکان آوازه خوان برایمان بخوانند و همه عربها [داستان] ما را بشنوند»^۹ و در سیره نبوی آمده است که پیامبر (ص) در روز فتح مکه فرمان قتل شخصی به نام اخطل را صادر کرد که قبلاً مسلمان بود و سپس مرتد شده و به مکه گریخته بود. وی دو کنیز خواننده داشت که هجو پیامبر را برای او به غنا می خواندند. نام یکی از آن دو فُزْتَنی بود و پیامبر (ص) فرمان قتل آن دو را [نیز] صادر کرده بود؛ اما یکی از آنها گریخت و دیگری کشته شد^{۱۰}، و در اخبار امرؤ القیس آمده است: وقتی پدرش وی را طرد کرد «به همراه جماعتی از بی بندوباران سفر می کرد و هرگاه به آبشخور یا باغ یا شکارگاهی برمی خورد رحل اقامت می افکند و هر روز برای همراهانش [حیوانی] ذبح می کرد و به شکار می رفت و شکار می کرد و باز می گشت و به خوردن می پرداخت و آنان نیز با وی می خوردند و شراب می نوشید و آنان را نیز می نوشانید و کنیزانش برایش آواز می خواندند»^{۱۱}.

۱- آوازی لطیف تر از حُدا. مترجم. ۲- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۱۳/۹.

۳- المفضّلیات، المجلد الأول، ص ۵۵۴.

۴- «الدّاجنة»: آوازه خوان، «الخود»: خوش قد و بالا، «مُغْتَب»: بربط، رک: شرح اختیارات المفضّل، الخطیب التبریزی، ج ۳، ص ۱۲۱، مترجم. می گوید: همه شب آوازه خوانی، نوای سروقامت ناز پرورده ای چون خود را پاسخ می دهد و بربط می نوازد.

۵- آغانی، دارالکتب، ۱۱۳/۹.

۶- همان جا، چاپ دارالکتب، ۱۰/۱۱.

۷- همان جا، ساسی، ۱۴/۱۶.

۸- همان جا، ۱۸۳/۴.

۹- همان جا، ۳۲۷/۸.

۱۰- آغانی، دارالکتب، ۸۷/۹.

۱۱- السیره النبویة، ابن هشام، چاپ الحلبي، ۵۲/۴.

رقص

به یقین همین موج عظیم دسته‌های موسیقی و کنیزان آوازه‌خوان، زمینه را مهیا کرد تا غنا به این شکلی که اسحق موصلی وصف می‌کند به تعقید گراید؛ می‌گوید: «غناى عرب در قدیم سه نوع بوده است: نَضْب و سِنَاد و هَزَج، نَضْب غناى سواران و جوانان بوده است که در سوگواریها نیز از همین نوع استفاده می‌شد و تمامی [انواع] آن منبعث از [بحر] طویل در عروض است؛ اما سناد [غناى] سنگین توأم با تکرار نغمات و نبرات بسیار است، و هَزَج غناى سبکی است که با آن می‌رقصند و دف و نی در دست راه می‌روند چنان‌که [مردمان] به طرب می‌آیند و خردمندان به دست‌افشانی می‌پردازند... غناى عرب در گذشته چنین بود تا این‌که اسلام ظهور کرد و فتح عراق پیش آمد و غناى رقیق^۱ از ایران و روم [به بلاد عرب] منتقل شد و آوازه‌خوانان به‌صورت تجزیه شده مرکب به فارسی و رومی ترانه خواندند و از عود، تنبور^۲ معزفه و نی استفاده کردند».^۳ از این متن درمی‌یابیم که غناى عرب در عصر جاهلی به تعقید گراییده بود، نه تنها به سبب پیشرفت [و رسیدن] به انواعی که اسحق از آن یاد می‌کند؛ بلکه، علاوه بر این، به سبب رقصی که با هَزَج همراه بود و دف و نی در دست با [نواى] آن می‌رقصیدند. آیا دسته موسیقی را به‌طور کامل در این جا مشاهده نمی‌کنیم؟ گاهی تصور می‌شود که رقص محتاج فرهنگ و تمدن است؛ اما تاریخ رقص این مسأله را تأیید نمی‌کند [زیرا] رقص در همه انسانها غریزی است و وجودش نزد همه ملت‌ها ثابت شده است؛ بنابراین پیدایش آن نیازمند فرهنگ و تمدن نیست؛ [چرا که] رقص عبارت است از حرکات بدن که با سروصدا و کف‌زدن و پای‌کوبیدن ایجاد می‌شود.

هرکس مفهوم کلماتی را که عربها در تعبیر از غنا به کار برده‌اند مورد بررسی قرار دهد درخواهد یافت که برخی از آنها بر انواعی از حرکات بدنی دلالت می‌کند، چنان‌که دال بر انواعی از شعر است. [مثلاً] هَزَج که اسحق موصلی از آن یاد می‌کند هم بر نوعی غنا اطلاق می‌شود و هم بر نوعی حرکت سریع بدنی^۴؛ همین‌طور رمل که هم بر شخصی اطلاق می‌کردند که شانه‌های خویش را تکان می‌دهد و به سرعت راه می‌رود و هم بر شعری که موصوف به تزلزل ساختار و نقصان است.^۵ این [شواهد] از یک سو نشان‌دهنده اقتران رقص با غنا، و از سوی دیگر بیانگر اقتران رقص با شعر است.

۱- نوعی از موسیقی ریتمیک عرب. رک: مهدی ستایشگر، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، انتشارات اطلاعات، تهران ۱۳۷۴. ذیل ماده مذکور. م.

۲- از آلات زهی و شبیه سنتور است. رک: همان ذیل ماده معزفه. م.

۳- العمد، ابن رشیق، ۲۴۱/۲. ۴- لسان العرب، ماده هَزَج.

۵- همان‌جا، ماده رمل.

۳

مظاهر غنا و موسیقی در شعر جاهلی

شعر عربی قدیم در شرایطی شبیه به شرایط پیدایش شعر غنایی یونان پدید آمد؛ [چرا که] شاعران شعر خود را با غنا می خواندند و این غناگاه با نواختن برخی آلات موسیقی همراه بود؛ همچنان که گاهی غنای آنان با رقص گروهی از رقاصان همراه می شد و خوانندگان در اثنای آن می خواندند.

نمی خواهیم بگوییم تمامی اشکال پیچیده شعر غنایی یونان برای شعر عرب نیز پدید آمد؛ بلکه می گوییم شعر عرب نیز در شرایطی شبیه به آن پدید آمد چنان که متنهای متعدّد پیشین گواه آن است؛ بنابراین شعر عربی شعری غنایی است که در شرایط غنایی به وجود آمده است؛ اما باید آنچه را که در فصل سابق ثابت کردیم و گفتیم که از حدود اواخر عصر جاهلی فروعی از این شعر غنایی منشعب شد، از یاد ببریم، فروعی که آن را شعر سنتی نامیدیم.

به هر حال شعر عربی از منابع غنایی و موسیقایی سرچشمه گرفت و مظاهر غنا و موسیقی آشکارا در آن برجای ماند که شاید قافیه مهمترین آن مظاهر باشد؛ زیرا ارتباط آن با نغمه های آوازه خوانان و حرکات رقاصان روشن است. قافیه بازمانده آوازهای قدیم است و صدای کف زدن ها و نوای طبلها و دفها را برای گوشها زنده می کند. چنان که نشانه های دیگری از غنا نیز که در شعر قدیم می یابیم، یادآور نواهای مذکور است. صنعت تصریع^۱ که در مطلع قصاید مشاهده می کنیم از آن جمله است. مانند سخن امرؤ القیس در مطلع قصیده بلندش:

يَسْقِطُ اللَّوْئِيُّ بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ^۲

قَفَانِكِ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَ مَنْزِلٍ

در بیتی دیگر نیز به تصریع رو آورده، می گوید:

وَ إِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْلِي^۳

أَفْأَطُمُ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدْلِيلِ

سپس برای بار سوم نیز بیتی مصرّع آورده، می گوید:

بُصْنِعُ وَ مَا لِإِضْبَاحِ مَنكَ بِأَمْثَلٍ^۴

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجِلِ

۱- عبارت است از اینکه شاعر عروض و ضرب بیت را نظیر یکدیگر بیاورد چنانکه عروض در زیادت و نقصان تابع ضرب باشد. رک: امیل بدیع یعقوب، المعجم المفصل فی علم العروض و القافیه و فنون الشعر، دارالکتب العلمیه، الطبعة الأولى، ۱۹۹۱/۱۴۱۱. مترجم.

۲- «السَّقْطُ»: گوشه شنزار «الْوِئِيُّ»: آن جا که پیچ می خورد و باریک می شود، «الدَّخُولُ وَ حَوْمَلٍ»: نام دومکان. می گوید: یاران! بایستید تا به یاد دوست و منزلگاه وی واقع در پیچ خوردگی بین دخول و حومل بگرییم.

۳- «الصَّرْمُ»: جدایی. می گوید: ای فاطمه! نازکم کن، و اگر قصد جدایی داری به نیکی جدا شو.

۴- هان! ای شب طولانی صبح شو؛ هرچند که سپیده دم نیز بهتر از تو نیست.

به نظر می‌رسد شاعر هنگامی که غنای قطعه‌ای از قصیده و یا خواندن آن را به پایان می‌برد، بیتی مصرع می‌آورد و به قطعه دیگری منتقل می‌شد. حتی ممکن است این امر یکی از دلایلی باشد که سبب می‌شد آنان به هنگام انتقال از یک موضوع به موضوع دیگر در آثار هنری به تصریح روکنند. قطعه‌ی زیر از معلقه لبید را بخوانید:

عَفَّتِ الدَّيَارُ مَحَلُّهَا فُقَامُهَا	بِمَنْ تَأْتِدُ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا ^۱
فَدَافِعُ الرِّيَانِ عُرَى رَسْمُهَا	خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الْوُجَى سِلَامُهَا ^۲
و جَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّمَا	زُبُرٌ تُجِدُّ مُتَوْنَهَا أَقْلَامُهَا ^۳
دِمْنٌ تَجَرَّمُ بَعْدَ عَهْدِ أَنْسِيهَا	حَجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَ حَرَامُهَا ^۴
رُزِقَتْ مَرَابِيعَ التَّجُومِ وَ صَابِهَا	وَذُقَ الرِّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا ^۵
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَ غَادٍ مُدْجِنٍ	وَ عَشِيَةٍ مُتَجَاوِبٍ إِرْزَامُهَا ^۶
فَعَلَا فِرْعَوُ الْأَيْهَقَانِ وَ أَطْفَلَتْ	بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَ نَعَامُهَا ^۷

مشاهده می‌کنیم که او در بسیاری موارد بین دو کلمه آخر در بیت مشا کله برقرار می‌کند؛ گویا دو قافیه برای آن ایجاد می‌نماید، یک «قافیه داخلی» و یک «قافیه خارجی»، و تنها چیزی که او را به این کار وامی‌دارد این است که می‌خواهد در دو مقطع متقارب صدا را بالا ببرد؛ به همین دلیل چنین منظم، با یک

۱- «عَفَّتْ»: محو و مندرس شد. «المَحَلَّ»: محل اقامت [کوتاه مدت] قوم و «المَقَامُ»: محل اجتماع افراد قبیله [، منزلگاه طولانی مدت]، و «مَنْی و الغول و الرجام»: نام اماکنی در حوزه ضریه و «تَأْتِدُ»: خالی از سکنه شد. می‌گوید: محل و مقام دیار [باران] واقع در منی محو شد و غول و رجام نیز خشک و خالی از سکنه گردید.

۲- «مَدَافِعُ الرِّيَانِ»: المدافع: مجاری آب، الرِّیَان: دره‌ای در منطقه یاد شده، «الرَّسْمُ»: آثار دیار، «خَلَقًا» از کهنگی و فرسودگی، «الْوُجَى»: کتابت «سِلَام»: سنگی نازک و سفید. می‌گوید: آثار مجاری آب ریان، از کهنگی و فرسودگی، بسان نوشته‌های روی صخره‌ای نازک محو و کم‌رنگ شد.

۳- «و جَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ»: یعنی خاک را از روی اطلال زدود، «الزُّبُرُ»: کتابها، «تُجَدُّ»: نو می‌کند. می‌گوید: [جریان] سیلها [خاک را] از [چهره] اطلال سترد، همچون کتابهایی که قلم سطور آن را تجدید کند.

۴- «الدِّمْنُ»: آثار خانه‌ها، «تَجَرَّمُ»: گذشت، «حَجَجٌ»: سالها، «خَلَوْنَ»: گذشتند، «حلال و حرام»: سالها؛ منظور ماههای حرام و غیر حرام است. می‌گوید: اطلال و دمنی است که سالها با ماههای حلال و حرام سپری شده‌اش، از زمانی که ساکنانش در آن اقامت داشتند، می‌گذرد.

۵- «مَرَابِيعُ التَّجُومِ»: بارانهای بهاری، «صَابِهَا» بر آن باریده است، «الودق»: باران، «الجُودُ»: [باران] شدید، «الرَّهَامُ»: [باران] خفیف. می‌گوید: از بارانهای بهاری سیراب گشته و باران شدید و خفیف [ناشی از] ابرهای رعدآفرین بر آن باریده است.

۶- «السَّارِيَةِ»: ابر شبانگهی، «الغادی»: ابر صبحگاهی، «مُدْجِنٌ»: تاریک: «الارزام»: صدای رعد، می‌گوید: مجموعه‌ای از ابرهای شبانگهی و صبحگاهی تیره و ابرهای غروب که یکی صدای دیگری را پاسخ می‌داد.

۷- «الْأَيْهَقَانُ»: نوعی گیاه، «أَطْفَلَتْ»: بچه‌دار شد، «الجلهتين»: نام مکانی. می‌گوید: در نتیجه شاخه‌های ایهقان قد کشیده و آهوان و شترمرغان جلّه‌تین بچه‌دار شدند.

تقطیع صوتی دقیق، آن را ارائه می‌دهد. این «تقطیع صوتی» در شعر قدیم بسیار است؛ از آن جمله سخن امرؤالقیس است که در معلقه‌اش اسب خود را وصف می‌کند:

مِکَرٍ، مِکَرٍ، مُقْبِلٍ، مدبرٍ، معاً
کَجَلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ^۱
طَرَفَه نِز در قصیده بلند خویش می‌گوید:
بَطِيءٌ عَنِ الْجَلِيِّ، سریعٌ إِلَى الْخَفَا
ذَلِيلٌ بِإِجْمَاعِ الرِّجَالِ مُلْهَدٌ^۲

قدامة در «نقد الشعر» بسیاری از این ابیات را که در شعر قدیم پراکنده است نقل می‌کند^۳، ابیاتی که بی‌تردید غنا انگیزه ساختن آن بوده است به این منظور که برای شعر ارزشهایی صوتی پدید آورند تا به آهنگین ساختن و غنای آن کمک کند.

علاوه بر این، موسیقی شعر جاهلی از طریقی دیگر نیز از غنا تأثیر پذیرفت که عبارت است از انتهای موسیقی (Musical notes) و تعدیل و تجزیه‌ای که در آن به وقوع پیوست؛ جنبه‌ای که می‌توان آن را مقدمه‌ای دانست برای انحرافات که در اثنای عصر اسلامی در اوزان شعر و واحدهای موسیقایی آن پدید آمد و ممکن است عجیب به نظر آید که می‌بینیم ابوالعلاء معتقد است بیشتر اشعار جاهلی از بحرهای طویل و بسیط و دیگر بحرهای زیر مجموعه آنها از قبیل: وافر و کامل است؛ سپس می‌گوید: وزنهای کوتاه فقط در عصر اسلامی، در اشعار شاعران مکه و مدینه همچون عمر بن ابی ربیع شناخته شد و در میان قدما در [شعر] عَدِی بن زید؛ زیرا وی از شهر نشینان حیره بود^۴.

ابوالعلاء بیش از حد به تعمیم پرداخته است؛ چرا که اوزان کوتاه نه تنها نزد شهرنشینان بلکه نزد بادیه‌نشینان نیز شناخته شده بودند به‌ویژه در ابواب رثا و غزل و حماسه و حداء [به‌طور مثال] نوعی رثا شبیه آنچه در مصر به [عنوان] «تعید» می‌شناسیم، نزد اعراب قدیم شایع بود؛ زیرا صاحب اغانی روایات بسیاری از خنساء و نوحه‌سرایی وی بر برادرانش و اینکه وی به عکاظ می‌رفت و در سوگ آنان می‌گریست نقل کرده است، و نیز آورده است که هند دختر عَثْبَه نیز به تقلید از او برای پدرش نوحه‌سرایی می‌کرد^۵. این نوحه‌سرایی یا این «تعید» با نوعی شعر کوتاه همراه بود که شاید بهترین مثال برای آن قطعه ما در سُلَیک باشد که از مشطور مدید است؛ آن‌جا که می‌گوید^۶:

۱- رک: همین کتاب، ص ۲۱.

۲- «الْجَلِيُّ»: کار بزرگ، «الْخَنَاءُ»: زشتی، «مُلْهَدٌ»: رانده شده، [اگر اُجْمَاع به فتح همزه باشد جمع کلمه «جُمُع» به معنای مشت و توسری است]. می‌گوید [در پرداختن به] کارهای بزرگ کند است و در رفتن به سوی زشتیها سریع، و ذلیل و مطرود همه مردمان است.

۳- نقد الشعر، قدامة، چاپ مصر، ص ۲۴.

۴- اغانی، دارالکتب، ۲۱۰/۴.

۵- الفصول والغايات، ص ۲۱۲.

۶- [شرح] التبریزی، ۱۹۱/۲.

طافَ یبغی نَجْوَةً مِنْ هَلَاک، فِهَلْک^۱
لَیْتَ شَغْرِی ضَلَّةً أُمِّ شَیْءٍ قَتْلَک^۲
أَمْرِیضٌ لَمْ تَعُدْ أَمْ عَدُوٌّ خَتْلَک^۳

قطعه با همین شیوه کوتاه ادامه پیدا می‌کند. اما شاید نزدیکترین موضوع شعر جاهلی به غنا و رقص غزل باشد و بهترین مثال برای آن قطعه مُنْخَلِ یَشْکُرِی است از مرفل کامل؛ می‌گوید^۴:

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا قِ الْخِذَرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ^۵
الْكَاعِبِ الْحَسَنَاءِ تَزُ قُلُ فِي الدَّمَقْسِ وَفِي الْحَرِيرِ^۶

قطعه به همین شکل ادامه می‌یابد. در مورد حماسه گفتیم که آنان در جنگ و ایام مخاصمه اشعار خویش را به آواز می‌خواندند. این غنا با نوعی شعر کوتاه نظیر قطعه فُنْدِ زِمَانِی - اگر نسبت شعر به وی صحیح باشد - همراه بود. این قطعه از بحر هَزَج است. می‌گوید^۷:

صَفَحْنَا عَنْ بَنِي ذُهَلٍ وَ قُلْنَا الْقَوْمُ إِخْوَانُ^۸
عَسَى الْأَيَّامُ أَنْ يَرْجِعَ نَ قَوْمًا كَالَّذِي كَانُوا^۹

این قطعه با همین وزن کوتاه ادامه پیدا می‌کند.

اما خُداء به نظر می‌رسد در عصر جاهلی آواز ملی عموم عربها بوده است که در راه و به هنگام سفر برای شتران خود می‌خواندند و وزن خاص و معروفی که همان رجز باشد با آن همراه بود؛ اما این وزن اختصاص به خُداء نداشت؛ بلکه در [هنگام] آب کشیدن از چاه و در حماسه و جنگ نیز کاربرد داشت و این کاربرد گسترده سبب شد تا با انواع بسیاری از تجزیه و تعدیل در شکل «واحدهای موسیقایی» اش از دیگر اوزان قدیم متمایز گردد که شاید مهمترین آن اشکال مشطور و منهوک باشد. مشطور بیتی است که از یک نیمه [بحر] تشکیل می‌شود و منهوک بیتی است که چهار جزء آن حذف شود؛ از جمله نمونه‌های آن سخن دُریدبن صِمّة در روز جنگ هوازن است^{۱۰}:

۱- در جستجوی رهایی از هلاکت راه سفر در پیش گرفت؛ اما هلاک شد.

۲- ای کاش به طریقی می‌فهمیدم که چه چیز سبب مرگ تو شد.

۳- آیا بیمار شدی و باز نگشتی؟ و یا دشمن ترا غافلگیر کرد؟

۴- [شرح] التبریزی، ۴۵/۲.

۵- [مطیر: بارانی]؛ می‌گوید: در آن روز بارانی بر آن دخترک پرده‌نشین وارد شدم.

۶- [الدّمقس: حریر سفید]؛ می‌گوید: دخترک نار پستان زیبا که در حریرهای سفید و رنگارنگ می‌خرامید.

۷- [شرح] التبریزی، ۱۱/۱. ۸- از بنی ذهل درگذشتیم و گفتیم این قوم برادران ما هستند.

۹- شاید روزی فرا رسد که همچون گذشته خویش ما باشند.

۱۰- آغانی، دارالکتب، ۳۱/۱۰.

يَا لَيْتَنِي فِيهَا جَدَعٌ

أُخْبُ فِيهَا وَأَضَعُ^۱

شاید این جنبه از تعدیل در رَجَز و کثرت «تحریفی» که بر آن وارد آمد و سبب شده که بسیاری از نمونه‌های آن قابل ثبت و ضبط تحت وزن خاصی نباشد، همان چیزی باشد که خلیل را برانگیخت تا آن را رد کند و شعر به‌شمار نیاورد.^۲ شکی نیست که رجز شعر است، نهایت اینکه با انواع بسیاری از غنا، در حماسه و جنگ و آب کشیدن از چاه، قرین بوده است؛ چنان‌که با حُدا^۳ نیز اقتران داشته است؛ از این رو حذف در آن زیاد انجام گرفته و تجزیه و آشفته‌گی آن نیز زیاد شده است.

به هر صورت، شعر جاهلی در شرایطی غنایی پدید آمد و این شرایط آثار مختلفی را در آن برجای نهاد که برخی از آنها را در قوافی و تقطیعات مشاهده می‌کنیم و برخی دیگر را در آن اوزان کوتاهی که از عصر جاهلی روایت شده است می‌بینیم، اوزانی که بی‌هیچ تردیدی تحت تأثیر غنا به وجود آمده است.

۴

موج غنا در حجاز در اثنای عصر اسلامی

اگر عصر جاهلی را رها کرده به عصر اسلامی پردازیم موج گسترده‌ای از غنا و رقص را خواهیم یافت که تأثیر به‌سزا در رشد شعر غنایی صرف و قطعه‌های آن داشت، حالتی که در واقع استمرار وضعیت این مردم در عصر پیشین است. اما وقتی اسلام ظهور کرد این پدیده رشد کرد، به‌ویژه در حجاز؛ زیرا حجاز در این عصر به کثرت غنا و خوانندگان مشهور بود و بیشتر آنها از مسلمانان غیر عرب ایرانی و رومی و غیره بودند و از میان آنان طُویس و سائب و خاثر و پس از آنان، ابن سُرَیج و ابن مِسْجَح و ابن مُخَرِّز در مکه و معبد و مالک در مدینه به درجهٔ اشتهار رسیدند. زنان آوازه‌خوان نیز بودند و مدینه از آنان لبریز بود؛ زیرا در آن جا [افرادی همچون] جمیله و سَلامه و القَس و عَزَّة المِیْلَاء و حَبَابَة و بَلْبَلَة و لَذَّة العیش و سعیده و الزُّرقاء و عُقَیْلَة و خُلَیْدَة و الشَّامِسیَّة و بسیاری دیگر را مشاهده می‌کنیم.^۳

خوانندگان غیر عرب با نغمه‌های بیگانهٔ فارسی یا رومی که وارد غنای عربی می‌کردند، در آن تأثیر می‌گذاشتند؛ چنان‌که ابوالفرج این امر را از ابن مِسْجَح روایت می‌کند. آن‌جا که در مورد وی می‌گوید: «او

۱- «الجدع»: شتر جوان، «الخَبَب و الوَضَع»: دو نوع راه رفتن، [از هری می‌گوید: [وَضَع] به معنای دویدن است. لسان العرب، مادهٔ وَضَع. می‌گوید: ای کاش در آن جنگ شتر جوانی بودم که خَبَب می‌رفتم و می‌دویدم.

۲- رک، باب الرجز در العمدۃ ابن رشیق. ۳- آغانی، دارالکتب، ۲۰۹/۸.

آواز ایرانیان را با آواز عرب آمیخت؛ سپس به شام رفت و آهنگهای رومی و بَرِیَطی^۱ و اُسَطخودوسی^۲ را فراگرفت و به ایران بازگشت و در آنجا آوازهای بسیار آموخت و نواختن را یادگرفت؛ پس از آن، درحالی که بهترین آن نغمه‌ها را فرا گرفته و آواها و نغمه‌های نامطلوبی را که در غنای ایرانیان و رومیان موجود بوده و با غنای عرب همخوانی نداشته، از آنها حذف کرده بود، به حجاز بازگشت و به همین سبک آواز خواند^۳. ابوالفرج همین کار را در مورد ابن مُحرز نیز نقل می‌کند. او نیز به ایران سفر کرد و نغمه‌های ایرانیان را آموخت و غنای آنان را فراگرفت؛ سپس به شام رفت و نغمه‌های رومیان را نیز آموخته، نای آنان را فراگرفت و نغمه‌های نامطلوب هر دو قوم را از آن حذف کرده، زیباییهای آنها را گرفت و آنها را باهم آمیخت و آهنگهایی را تألیف کرد که برای اشعار عرب ساخته بود^۴. این خوانندگان غیرعرب آلات موسیقی جدیدی را به غنای عربی وارد کردند که شاید مهمترین آنها عود باشد که برپت نیز نامیده می‌شود. ابوالفرج نقل می‌کند: بادیه‌نشینی در یکی از سفرهایش به شام برپت را می‌بیند و شدیداً از آن به شگفت می‌آید؛ چنان که می‌گوید: «نوازنده‌ای را دیدم که بیرون آمد و قطعه چوبی آورد که دو چشم در سینه داشت و دارای چهار رشته نخ بود. [نوازنده] از میان آن چوبی بیرون آورد و پشت گوش خویش قرار داد و سپس گوشهای آن را (برپت) مالش داد و با چوبی که در دست داشت آن را به حرکت درآورد و سوگند به خدای کعبه که به سخن آمد و دیدم بهترین کینزک آوازه‌خوانی است که تاکنون دیده‌ام و آواز خواند چنان که به طرب آمده از جای برخاستم و خود را به نوازنده رساندم و در برابر او نشستم و گفتم: پدر و مادرم به فدایت این چه موجودی است؟ زیرا آن را نزد اعراب ندیده‌ام و گمان می‌کنم که تازه خلق شده است. پاسخ داد: این برپت است. گفتم پدر و مادرم به فدایت! این رشته پایینی چیست؟ گفت: زیر است. گفتم: رشته بعدی چیست؟ گفت: مثناس است. گفتم: سومی؟ گفت: مثلث است. گفتم: رشته بالایی؟ گفت: بم نام دارد. گفتم: نخست به خدا ایمان آوردم و ثانیاً به تو، ثالثاً به برپت و رابعاً به بم». آلات موسیقی دیگری نیز وارد [غنای عربی] شدند که ظنمور از آن جمله است و ایرانی است و نیز نای. [همچنین] قانون که یونانی است و نیز آلاتی دیگر که آوازه‌خوانان از ایرانیان و یونانیان گرفتند و مسعودی در کتاب «مروج الذهب» مفصلاً به آن پرداخته است^۵.

غنا و انواع مختلف آن در عصر اسلامی شناخته شده بود، غنای عادی و نیز غنای همراه با دسته

۱- احتمالاً منسوب به بَرِیَطَانِیة، شهر بزرگی در اندلس که در مرز بین مسلمانان و رومیان قرار گرفته بود. (یاقوت الحموی، معجم البلدان، ماده بریطانیة). مترجم.

۲- نام جزیره‌ای. رک: دهخدا، لغت‌نامه و نیز یاقوت الحموی، پیشین، ماده اسطوخودوس. مترجم.

۳- آغانی، دارالکتب، ۲۷۶/۳.

۴- همان، ۱۸۱/۳؛ روشن است که مثنی و مثلث و بم از تارهای عود هستند.

۵- مروج الذهب، چاپ اروپا، ۹۰/۸.

موسیقی، که ضمن خواندن خوانندگان، می‌نواختند، ابوالفرج آورده است: «مردم نزد جمیله جمع شدند و او به نواختن سه تار پرداخت و همه کنیزکان خویش را نیز گفت تا به همراه وی بنوازند. او می‌نواخت و آنان نیز با پنجاه تار می‌نواختند تا آن‌جا که خانه به لرزه درآمد؛ سپس با نوای عود خویش آواز خواند درحالی که آنان نیز با نواختن وی را همراهی می‌کردند»^۱. ابوالفرج درجای دیگر چنین روایت می‌کند: «جمیله بر سر کنیزان خود گیسوان بلند خوشه ماندی که به سرین آنها می‌رسید، نهاد و بر تشنان انواعی از لباسهای رنگارنگ پوشاند. بر روی آن موها تاجهایی نهاد و با انواع زیور ایشان را بیاراست سپس کس به نزد عبدالله بن جعفر فرستاد تا به دیدار وی بیاید. وقتی عبدالله آمد، از جای برخاست، کنیزانش نیز برخاسته، در دو صف ایستادند؛ سپس فرمان داد برای هر کنیز عودی بیاورند و به ایشان دستور داد که بر روی صندلیهای کوچکی که برایشان مهیا شده بود، بنشینند؛ در این هنگام آنان شروع به نواختن کردند و او با نوای آنان آواز خواند... و کنیزانش نیز [با آهنگ] آواز وی، آواز خواندند»^۲. این تمامی آنچه که در این عصر از جمیله نقل کرده‌اند، نیست؛ زیرا غنای توأم با رقص را نیز نزد وی مشاهده می‌کنیم. ابوالفرج می‌گوید: وی «روزی مجلسی برپا کرد و کلاه درازی بر سر نهاد و دستور داد دیگران کلاهی کوتاهتر از آن بر سر نهند... سپس برخاست و شروع به رقص و نواختن عود کرد، درحالی که آن کلاه بلند بر سرش بود و بُردی یمانی بر روی دوشش و نظیر همینها بر سر و دوش اطرافیان، و ابن شریح و معبد و غریض و ابن عایشه و مالک نیز، درحالی که هریک عودی در دست داشتند و با آهنگ و رقص جمیله می‌نواختند، برخاستند و به رقص پرداختند و او شروع به خواندن کرد و آنان نیز با نوای وی آواز خواندند؛ سپس فرمان داد لباسهایی رنگین آوردند و جملگی، آنها را برتن کردند؛ سپس به نواختن عود پرداخت و شروع به راه رفتن کرد و دیگران نیز به دنبال وی به راه افتادند [سپس] به آواز خواندن پرداخت و جملگی یک صدا با نوای وی شروع به خواندن کردند»^۳.

۵

تأثیر غنای اسلامی در موسیقی شعر غنایی

این موج عظیم از غنا و رقص در حجاز در اثنای عصر اسلامی زمینه‌ساز تطوری شد که می‌بینیم در موسیقی شعر غنایی روی می‌دهد؛ چه، سرودن شعر در اوزان بلندی همچون: بسیط و طویل و کامل که در عصر جاهلی متداول بود کاهش یافت و اوزان دیگری جای آنها را گرفت که بیشتر اشعار در آنها

۱- آغانی، دارالکتب، ۳۱۸/۸.

۲- همان‌جا، ص ۲۲۷.

۳- همان‌جا ۲۲۶.

سروده می‌شد، همانند وافر، مدید، سریع، خفیف، رمل، متقارب و هزج. البته گاهی نیز اشعاری در اوزان بلند مشاهده می‌شود اما بعد از تغییر و تجزیه، همانند غنای تجزیه شده‌ای که با آن همراه بود و اسحاق در متن پیشین به آن اشاره کرد.

ما وقتی با این تطوّر مواجه می‌شویم احساس می‌کنیم آوازه‌خوانان در ساخت و پرداخت سرودها و نغمه‌های خویش رنج فراوان متحمل می‌شدند تا میان این سرودها و اشعاری که می‌خواندند هماهنگی برقرار کنند و شعرهایی که روی آن آهنگها می‌گذارند از وزن خاص موسیقایی‌اش خارج نشود؛ شاعران نیز [به نوبه خود] سعی می‌کردند با مطرح کردن اوزانی [کار را] بر آنان تسهیل کنند، اوزانی که یا در شعر قدیم رایج نبود و یا رایج بود اما آنان به صلاح دیدند که در آن تعدیل ایجاد کنند تا با این غنایی که نغمه‌های بیگانه بسیار در آن وارد می‌شد و چنان که گذشت - ابوالفرج نیز در مورد این مسجع و ابن محرز روایت کرد، هماهنگ شود.

شاید مهمترین شاعری که در این جنبه سعی وافر مبذول داشت، عمر بن ابی ربیع باشد؛ زیرا او می‌دانست که چگونه اوزان را رام غنای جدید سازد و شاید به همین دلیل نزدیکترین شاعر حجاز به ذوق خوانندگان بود؛ چرا که خوانندگان وی و اشعارش را می‌ستودند. ابوالفرج بسیاری از آهنگهای آنان روی قطعات وی را روایت کرده است که از آن جمله سرود ابن سریع است از مجزوء خفیف^۱.

قُلْ لِّهِنَّ وَتَزِيهًا	قَبْلَ شَحْطِ النُّوَى غَدَا ^۲
إِنْ تَجُودِي قَطَالًا	بِتُّ لِيَلِي مُسَهَّدًا ^۳

همچنین از آن جمله این آهنگ است از مجزوء وافر^۴:

أَلَيْسَتْ بَأَلَّتِي قَالَتْ	لَوْلَا هَا ظُهُرًا ^۵
أَشِيرِي بِالسَّلَامِ لَهُ	إِذَا هُوَ نَحْوَنَا خَطَرًا ^۶

سرود ابن محرز از مجزوء رمل نیز از این جمله است^۷:

أَضْبَحَ الْقَلْبُ مَهِيضًا	رَاجَعَ الْحَبَّ الْغَرِيضًا ^۸
وَأَجَدَّ الشُّوقَ وَهْنًا	أَنْ رَأَى بَرْقًا وَمِيضًا ^۹

۱- آغانی، دارالکتب، ۵۹/۱. ۲- پیش از جدایی فردا به هند و همزاد وی بگوی:

۳- لطفی نما که همه شب بیدار بوده‌ام. ۴- آغانی، دارالکتب، ۹۲/۱.

۵- آیا هم او نیست که به هنگام ظهر به کنیزش گفت: ۶- هرگاه [عمر] بر ما گذر کرد، با اشارتی به وی سلام بگوی.

۷- آغانی، دارالکتب، ۱۷۸/۱.

۸- «مهیض»: شکسته. دلم شکست و آن عشق شاداب را به یاد آورد.

۹- «وهن»: نیمه شب یا ساعتی پس از آن. می‌گوید: و درخشش برق در نیمه شب بار دیگر [آتش] اشتیاقم را برافروخت.

بدین ترتیب شاعران حجازی همچون ابن ابی ربیعہ بر این اوزان کوتاه که با آهنگهای غنای جدید مناسب بود، شعر می‌سرودند.

شاید جالب باشد که بدانیم در این دوره شاعری همچون اَعشی همدان ملازم نصبی مغنی می‌شود و قطعاتی را برای غنای وی تألیف می‌کند.^۱ [علاوه بر این] خوانندگان، بسیاری اوقات شاعران را وامی‌داشتند تا قطعاتی از اوزان کوتاه برای آنان بسرایند؛ چنان‌که ابن عائشه با عروہ بن اُذَیْنه کرد. وی از او خواست تا برایش قطعه‌ای از بحر هَزَج بسازد و او نیز ساخت.^۲

سُلَیْمِی اَزْمَعَتْ بَیْنَا	فَأَیْنَ تَقُولُهَا أَیْنَا ^۳
وَقَدْ قَالَتْ لِأَتْرَابِ	هَآ زُھَرٍ تَلَاقِنَا ^۴
تَعَالَيْنَ فَقَدْ طَابَ	لَنَا الْعَیْشُ تَعَالَيْنَا ^۵

حتی برخی شاعران فن خوانندگی را فرامی‌گرفتند تا بتوانند اشعاری تألیف کنند که با نغمه‌ها و آهنگهای خوانندگان همخوانی داشته باشد. ابن اُذَیْنه از جمله کسانی است که به این امر معروف بود. او بر روی شعر خود آهنگ می‌گذاشت. صاحب «العقد الفرید» دو سرود را که خوانندگان حجاز خوانده‌اند از وی نقل می‌کند^۶ و شاید به همین دلیل باشد که موسیقی شعر وی به پالودگی بسیار ممتاز است. چنان‌که در قطعه مشهور وی^۷:

مشاهده می‌کنیم.

أَنَّ السَّیَّ رَعَمَتْ فَوَادِکَ مَلَّهَا	خُلِقَتْ هَوَاکَ کَمَا خُلِقَتْ هَوَیَّ هَا ^۸
--	--

همچنان‌که شاعران شدیداً خود را نیازمند یادگیری خوانندگی یافتند، خوانندگان نیز در مقابل شعر چنین نیازی را احساس کردند؛ از این رو جماعتی [از آنان] به نظم شعر پرداختند؛ از آن جمله ابوسعید، هم^۹ پیمان فائد است که خواننده^{۱۰} و شاعر بود و نیز سَلَامَةُ الْقَسَّ که [زنی] آوازه‌خوان و شاعر بود. از جمله اشعار وی که به آواز خوانده است ابیاتی است در رثا و سوگواری یزید بن عبدالملک، سرور خویش، که از بحر معزوء رمل است^{۱۱}.

۱- آغانی، دارالکتب، ۶/۶۵.

۲- همان‌جا، ۲/۲۳۷.

۳- «تقول»: در این جا به معنای گمان کردن است. می‌گوید: سُلَیْمِی قصد جدایی کرد. به کجا [آخر] به کجا؟

۴- [هم او بود که] به هنگام ملاقات با همسالان زیباییش گفت:

۵- بیابید، بیابید که زندگی به کام ماست. ۶- العقد الفرید، چاپ چاپخانه الأزهريّة، ۴/۹۶.

۷- آغانی، ساسی، ۲/۱۰۹.

۸- آنکه گمان می‌کند دل از وی بریده‌ای، برای عشق تو آفریده شده است؛ همچنان‌که تو برای عشق وی آفریده شده‌ای.

۹- مولی. ولاء نوعی پیمان بوده است که میان مسلمانان غیر عرب و اعراب بسته می‌شد و به موجب آن مسلمان غیر عرب حقوق و وظایفی نسبت به قبیله و یا خانواده موردنظر پیدا می‌کرد. مترجم.

۱۰- آغانی، دارالکتب، ۴/۳۳۰.

۱۱- همان‌جا، ۸/۳۳۳.

قَدْ لَعَنَ بَتُّ لَيْلِي كَأَخِي الدَّاءِ الْوَجِيعِ^۱
وَنَحْيَى الْهَمِّ مِنِّي بَاتَ أَذْنِي مِنْ ضَجِيعِي^۲

۶

انتقال غنا از حجاز به شام

وجود سلّامة در دربار یزید سبب می شود به این موضوع جدید، یعنی انتقال غنا از حجاز به شام در اواخر عصر اسلامی، بیندیشیم؛ چرا که در دربار یزید به جز سلّامة، حبابه و ابن سریج و معبد و مالک و ابن عائشه و الیثدق و أنصاری و ابن اُبی لهب را نیز می یابیم؛ چنان که در دربار پسرش ولید نیز با معبد و عَطَرَد و مالک و ابن عائشه و دَحْمَان أَشَقَر و عُمَر الوادی و حکم الوادی و یونس کاتب و هُذَلّی و أبجر و أشعَب بن جابر و ابوکامل غُزَّیل و یحیی قَیل^۳ نیز مواجه می شویم و در کنار همه اینها بسیاری از زنان خواننده را نیز مشاهده می کنیم.

این امر در شعر شام تأثیر خود را بر جای نهاد و غنا و رقص و طرب، به ویژه در قصر شاهان رواج یافت و [همه ی] اینها بر شعر تأثیر گذاشت، به خصوص، در عصر یزید بن عبد الملک، [همان] کسی که ابو حمزه خارجی در سخنرانی خویش در مورد وی می گوید: شراب می نوشد و جامه هزار دیناری بر تن می کند، حبابه در سمت راست و سلّامة در سمت چپ وی [می نشیند] و آواز می خوانند تا آن جا که وقتی شراب در همه وجودش رخنه می کند، جامه می درد، سپس به یکی از آن دورو می کند و می گوید: چگونه پرواز نکنم^۴.

صاحب آغنی آورده است که معبد برای او سرودی خواند و طرب بر او غلبه کرد چنان که برجهید و به کنیزانش گفت: آن کنید که من می کنم، و شروع کرد به چرخیدن در اتاق و آنان نیز با وی چرخ می زدند در حالی که او شعر زیر را - که از بحر رجز است - می خواند^۵:

يَا قَرْقَرُ امسكيني يادار دُورِي نِي

۱- سوگند که شب را چون دردمندی رنجور سپری کردم.

۲- در حالی که نجواگر اندوه از همبسترم به من نزدیکتر بود.

۳- H.G.Farmer, History of Arabic Music, PP. 63, 64.

۴- البیان والتبيين، ۱۲۳/۲.

۵- أغاني، دارالکتب، ۶۸/۱.

۶- ای خانه مرا چرخ ده؛ ای زمین نگاهم دار.

آلَيْتَ مُنْذُ حَيْنٍ
وَلَا تُثَوِّا صَلْبِي
حَقًّا لِّتَصْرِمْنِي^۱
بِاللَّهِ فَارْحَمْنِي^۲
لَمْ تَذْكُرِي يَمِينِي^۳

بی تردید این «شعری ایقاعی» است که در اثنای چرخش و رقص سروده شده است. کارولیدبن یزید در این باب از کار پدر نیز گسترده تر است. صاحب آغانی در مورد وی می گوید: او تصنیفهای مشهوری ساخت و نیز نی می نواخت و طبل می زد و به شیوه اهل حجاز با دف راه می رفت^۴. علاوه بر همه اینها شاعری توانا بود و بر وزنهای کوتاه - که غنا سبب رواج آن در این عصر شده بود - اشعار بسیاری سرود؛ حتی - تا آن جا که می دانیم - نخستین کسی است که وزن مجتث را مطرح کرد و آن هنگامی بود که ایات زیر را سرود و به آواز خواند^۵:

إِنِّي سَمِعْتُ بَلِيلٍ
إِذَا بَنَاتُ هِشَامٍ
وَرَأَى الْمُصَلَّى بِرَنَّةً^۶
يَمْنُذُبْنَ وَالْدهْنَةَ^۷
يَمْنُذُبْنَ قَرْمًا جَلِيلًا
قَدْ كَانَ يَغْضُدُ هَنَّةً^۸

از این [شواهد] درمی یابیم که موج غنا و رقص در عصر اسلامی زمینه شیوع اوزان کوتاه و بحرهای مجزوء را در شعر حجاز فراهم کرد و اهل شام نیز در این راه با آنان همراه شدند.

۷

انتقال غنا به عراق در عصر عباسی

اگر از دوره اسلامی به دوره عباسی منتقل شویم درمی یابیم که غنا و توابع آن از قبیل رقص و موسیقی همراه با حاکمیت و دولت عرب از شام به عراق منتقل می شود. اسباب و عوامل مختلفی زمینه این انتقال را فراهم آورد که برخی از آنها به رابطه ی اهل عراق با دربار اموی بازمی گردد؛ چرا که آنان به شام سفر می کردند و درحالی که از این ذوق جدید تأثیر پذیرفته بودند [به عراق] بازمی گشتند؛ مرجع برخی دیگر

۱- از مدت زمانی پیش سوگند یاد کرده ای که مرا ترک گویی.

۲- و به سویم بازنگردی؛ تو را به خدا رحم کن.

۳- سوگندم از یاد بردی!

۴- آغانی، دارالکتب، ۲۷۴/۹.

۵- همان جا، ص ۱۷/۷.

۶- شبانگاه از آن سوی مُصَلَّى آوای گریه شنیدم.

۷- ناگاه دیدم که دختران هشام مویه بر پدر کنند.

۸- بر سرور بزرگی که یاور آنان بود.

عواملی ایرانی بود؛ زیرا مشهور است که ایرانیان شیفتهٔ لهو و لعب و طرب هستند^۱؛ اما آنان به طور مشخص در عصر عباسی وارد جامعه اسلامی شدند.

[حتی] زندگی درخود بصره و کوفه نیز در خلال دورهٔ اسلامی به زندگی بدوی بیشتر شباهت داشت؛ اما در دورهٔ عباسی زندگی در این دو شهر به شکلی مبالغه آمیز حضری می شود. در کنار این دو شهر بغداد به وجود می آید و منصور آن را به گونه ای می سازد که گویی بخشی از ایران است؛ چرا که زندگی در آن، ایرانی و یا تقریباً چنین بود. مردم نوروز و اعیاد ایرانی را جشن می گرفتند؛ لباسهای آنان را می پوشیدند و در خوردن و آشامیدن از عادات آنان پیروی می کردند و خلفا همچون خسروان زندگی می کردند و همانند آنان از عالم جدا می زیستند و از ورای حجاب با مردم سخن می گفتند و همانند شاهان ایرانی به غنا رو آورده بودند^۲؛ چنانکه یزید و پسرش ولید، از خلفای بنی امیه، چنین می کردند، و مهدی نخستین خلیفهٔ عباسی است که به این جنبه توجه می کند؛ زیرا وی کنیزان آوازه خوان و استماع غنا را دوست می داشت؛ پس از او هارون الرشید می آید و در این مسأله زیاده روی کرده همانند اردشیر بابکان برای خوانندگان مراتب و طبقاتی تعیین می کند^۳.

این بدان معنا نیست که در عصر اسلامی در عراق غنا وجود نداشته است؛ زیرا در آن جا حُنین حیری^۴ را مشاهده می کنیم؛ اما وی در آن جا مکتبی همانند آنچه که در مکه یا مدینه می بینیم، از خود برجای نهد. غنا در عراق تقریباً در دورهٔ عباسی به وجود می آید؛ زیرا - آن گونه که در کتاب آغانی می بینیم - سلسله خوانندگان و تنهای موسیقی آنان مستقیماً به حجاز می رسد. تعداد مردان و زنان خواننده در این دوره بسیار زیاد بود؛ از جمله مشهورترین آنان در عصر رشید، ابراهیم موصلی و اسماعیل بن جامع و فُلَیح بن أُمّی العوراء بودند. این سه نفر همان کسانی هستند که رشید به آنان دستور داد صد سرودی را که ابوالفرج کتاب آغانی را براساس آن نوشت، برگزینند و آن گونه که ابوالفرج در آغاز کتابش شرح داده، از آنان خواست تا از آن صد سرود ده سرود و از آن ده تا سه سرود را انتخاب کنند. علاوه بر اینان، افراد مشهور دیگری نیز بودند که زلزله از آن جمله است. وی خواننده نبود، اما در نواختن تار شهرت داشت و تنها برای ابن جامع و ابراهیم موصلی تار می زد، برصومای نی زن نیز از جمله آنهاست که او نیز برای ابن جامع و ابراهیم موصلی نی می زد. عَلُوْیه نیز از این جماعت است. واثق در مورد وی می گفت: آواز عَلُوْیه مانند صدای نواختن تشت است که ساعتی پس از اتمام درگوش می ماند^۵. اسحق موصلی نیز از همین

۱- مروج الذهب، ۱۵۷/۲ و رک: ۹۳/۸.

۲- همان جا، ۹۵/۸.

۳- التاج، الجاحظ، ص ۳۷.

۴- آغانی، دارالکتب، ۳۴۱/۲.

۵- همان جا، ۳۳۷/۱۱. برخی نام وی را عَلُوْیه ضبط کرده اند. رک: خیرالدین الزرکلی، ذیل علی بن عبدالله، مترجم.

گروه است. او کسی است که فن غنا را اصلاح کرد^۱ و قادر بود با عود خراب چنان بنوازد که شنونده خیال کند سالم است،^۲ و در مجلس مأمون توانست در میان [نوای] هشتاد تار و بیست کنیز آوازه خوان خارج نواختن یک تار را تشخیص دهد.^۳ تعداد زیادی زن آوازه خوان نیز مشهور بودند که فریده و بذل و ذات الخال و متیم و عریب و دنایر و بسیاری دیگر از آن جمله هستند.

کسی که کتاب آغانی را می خواند چنین به نظرش می رسد که در عصر عباسی جز غنا و خوانندگان مرد و زن چیز دیگری وجود نداشته است. قیمت های بالایی که برای کنیزکان خواننده تعیین می شد می تواند از جمله دلایل ارزش غنا [در این دوره] باشد. آورده اند کنیزی را به مبلغ سیصد دینار به فروش گذاشتند؛ اما وقتی ابراهیم بن مهدی به وی خوانندگی آموخت بهای وی به سه هزار دینار رسید^۴. عریب آوازه خوان نیز به پنج هزار دینار فروخته شد و دحمان کنیزی را که به دویست دینار خریداری کرده بود تعلیم داد و سپس وی را به ده هزار دینار فروخت^۵ و رشید کنیزی را به مبلغ سی و شش هزار دینار از ابراهیم موصلی خریداری کرد^۶ در خانه وی هشتاد کنیز وجود داشت که فن خوانندگی را به ایشان می آموخت^۷. خلفا و امرا و بزرگان دولت هدایای فراوانی به این خوانندگان می بخشیدند و در این راه فراوان اسراف می کردند. همین قدر کافی است این سخن را نقل کنیم که می گویند: به ابراهیم موصلی، علاوه بر حقوق جاری وی، که ده هزار درهم در ماه بود، بیست و چهار میلیون درهم رسید^۸.

اینکه می بینیم گروهی از خلفا همچون واثق و منتصر و معتز و ابن المعتز ترانه هایی از خود برجای نهاده اند می تواند از جمله دلایلی باشد که نشان می دهد این صنعت در این دوران چه ارج و منزلتی یافته بود. ابوالفرج در کتاب خود فصلی گشوده است که در آن آثاری را که فرزندان خلفا در فن غنا از خود برجای نهاده اند مورد بررسی قرار می دهد^۹، و کارهای ابراهیم بن مهدی - که از بزرگترین خوانندگان بود - در این باب مشهور است. خواهر وی عَلَیَّة نیز در فن غنا مشهور بود و ترانه های بسیاری از خود برجای نهاد^{۱۰}.

در این دوره غنا را در همه جا می بینیم، در قصرهای خلفا و خانه های امرا، در خیابانها و روی پلها، در خشکی و در رودخانه ها، و خوانندگان در هنر خویش بسیار ماهر بودند؛ تاجایی که راویان گفته اند: روزی خواننده ای یعنی مخارق، در گردشگاهی آواز می خواند؛ در این هنگام آهوانی پدیدار شدند و

۱- آغانی، دارالکتب، ۲۶۹/۵.

۲- همان جا، ۲۸۴.

۳- همان جا، ۳۵۳.

۴- مروج الذهب، ۳۰۹/۲، و رک: آغانی، ساسی، ۱۰۵/۴.

۵- آغانی، دارالکتب، ۲۵۰/۶.

۶- همان جا، ۱۶۴/۵.

۷- همان جا.

۸- همان جا، ص ۱۶۳.

۹- همان جا، ۲۵۰/۹.

۱۰- رک: شرح حال وی در بخش مخصوص اولاد خلفا از کتاب «الأوراق» صولی.

به خاطر آوای خوش وی [به سوی او] آمدند. روزی نیز در وسط دجله آواز خواند [چنانکه] همگان گریستند و [اینکه] آواز خوش او هر دلی را شادمان می‌کرد^۱. شاید این‌ها بتواند انفعال مردم را در برابر این فن که صاحبانش آن را به خوبی آموخته بودند، توضیح دهد؛ زیرا روایت می‌کنند که برخی از حاضران در مجلس خوانندگان از زیبایی ترانه‌هایی که می‌شنیدند، سر خود را به ستونها می‌کوبیدند^۲؛ حتی از شدت طرب، ناخودآگاه خود را به داخل فرات می‌افکندند^۳. گاه نیز جامه می‌دریدند و بدون این‌که بدانند چه می‌کنند کفشهای خود را به گوش می‌آویختند^۴.

در این دوره انواع مختلف غنا که قبلاً در دوره اسلامی مشاهده کردیم، وجود داشت؛ هم غنای عادی و هم غنای همراه با دسته نوازندگان و هم غنای همراه با رقص. صاحب «أغانی» نقل کرده است که: ابراهیم موصلی، زلز و برصوما نزد رشید جمع شدند؛ زلز تار می‌زد و برصومانی می‌نواخت و ابراهیم آواز می‌خواند^۵. همچنین روایت کرده است: احمد بن صدقه «در روز شعانین»^۶ بر مأمون وارد شد درحالی‌که در برابر او بیست کنیز رومی بودند که زنار بسته و تن به دیبای رومی آراسته و صلیبهای طلایی به گردن آویخته بودند و برگ خرما و زیتون در دست داشتند. مأمون به او گفت: احمد! در مورد اینان ابیاتی سروده‌ام. آن را برایم به آواز بخوان. احمد شروع به خواندن کرد درحالی‌که او پی در پی می‌نوشید و کنیزکان در برابرش انواع گوناگون رقص را اجرا می‌کردند^۷.

بیشتر اوقات آلات موسیقی متشکل از چهار نوع بود مانند عود و طنبور و نی و جَنک^۸. رقص نیز بسیار پیشرفت کرده بود تاجایی که مسعودی در مروج الذهب فصلی را به آن اختصاص می‌دهد. در این فصل رقص را با مقیاسهای غنا از قبیل خفیف و رمل و هَزَج و مانند آنها ارزیابی می‌کند^۹. به هر حال غنا در عصر عباسی پیشرفت کرد و آلات آن افزایش یافت و مجالس آن فزونی گرفت. از جمله مجالس مشهور در این عصر مجلس ابن رامین بود و ابن مقفع و مَعْن بن زائده و محمد بن اشعث و روح بن حاتم باهلی از جمله کسانی بودند که به مجلس وی رفت و آمد می‌کردند^{۱۰}؛ همچنین مجلس قراطیسی که «محفل انس شاعران بود و ابونواس و ابوالعاهیه و مسلم و شاعران هم طبقه‌ی آنان به منزل وی می‌رفتند و نزد او جمع می‌شدند و به عیش و نوش می‌پرداختند و او به خاطر آنان کنیزکان آوازه‌خوان و نیز غلامان را

۱- محاضرات الأدباء، ۴۴۳/۱. ۲- أغانی، ساسی، ۱۴۹/۱۵.

۳- العقد الفرید، ۱۲۴/۴. ۴- همان‌جا.

۵- أغانی، دارالکتب، ۲۴۱/۵. ۶- «شعانین»: از اعیاد مسیحیان.

۷- أغانی، ساسی، ۱۳۸/۱۹.

۸- شاید همان چنگ فارسی باشد و نیز گفته‌اند: شبیه عود است. لغت‌نامه دهخدا، ذیل ماده جَنک، مترجم.

۹- مروج الذهب، ۱۰۰/۸. ۱۰- أغانی، ساسی، ۱۲۶/۱۳.

دعوت می‌کرد».^۱ در این جا ملاحظه می‌کنیم که غنا بار دیگر در عراق با شعر عربی پیوندی ناگسستنی برقرار می‌کند، و زندگی شاعران در این دوران نیز به پیوند و همبستگی این دو فن کمک می‌نماید؛ زیرا اغلب آنان به یک زندگی هنری صرف که اساس آن شراب و غنا و بی‌بندوباری بود، مشغول بودند.

۸

رشد قطعات شعر غنایی

دیدیم که غنا در عصر عباسی شکوفا می‌شود و افراد بسیاری همچون ابراهیم موصلی و پسرش اسحق و مخارق و علویه به درجه‌ای اشتها می‌رسند و فرزندان خلفا همچون ابراهیم بن مهدی و خواهرش علویه نیز در این [راه] با آنان همگام می‌شوند؛ خوانندگان حرفه‌ای از یک سو، و صاحبان مراکز برده فروشی از سوی دیگر، همگی، تلاش می‌کردند کنیزانی تربیت کنند که این هنر جدید را بیاموزند، هنری که همه طبقات به آن رو آورده بودند. این مسأله تأثیر بسزایی در شعر و شاعران داشت؛ چرا که این مردان و زنان خواننده اشعار جدید را به آواز می‌خواندند: اشعار بشار و مطیع بن یاس و امثال آنها را؛ و آن را در عراق نشر می‌دادند؛ چنان که کنیزان نیز آن را در بلادی که اقامت می‌گزیدند نشر می‌دادند. شاعران نیز به سرودن این قطعه‌ها رو آوردند و احساسات عاشقانه و مسائل مربوط به آن از قبیل: لهو و لعب و بطالت و شراب را در آن ریختند. و به حق [باید گفت که] از معانی پیشینیان استمداد جستند؛ اما بدان تنوع بخشیدند و به صورتی گسترده به «تولید»^۲ پرداختند. از جمله مهمترین عوامل سرودن این قطعه‌ها ماجراهای عاشقانه‌ای بود که بین اینان و بسیاری از کنیزان اتفاق می‌افتد. این کنیزان آنان را برمی‌انگیختند تا در موردشان شعر بسرایند؛ سپس همان شعر را با نغمه‌ها و صدای شیرین خود، در حضور [شاعر] می‌خواندند و در هزل و عشق و دلدادگی با آنان به دوردستها می‌رفتند.

بدین گونه شاعر عصر عباسی، برخلاف شیوه غالب شاعران عصر اموی، در مورد زنان آزاد غزل نمی‌سرود؛ چه آن زنان از بازار غزل خارج شده بودند و کنیزکان و بردگان جای آنها را گرفته بودند، و همین امر سبب شده بود که شاعران از دایره عفت و طهارت یا به عبارت بهتر از دایره وقار و احترام به زنان

۱- همان جا، ۸۸/۲۰.

۲- تولید اصطلاحی است در نقد عربی قدیم و آن عبارت است از اینکه شاعر از معانی گذشتگان استفاده کند؛ به این ترتیب که یا چیزی بر آن بیفزاید و یا از معنای شاعر متقدم، معنای جدیدی استخراج کند. (رک: احمد احمد بدوی، اسس النقد الأدبی عند العرب، مصر، دار نهضة للطبع والنشر، القاهرة، ص ۳۸۲).

خارج شوند و به دایرهٔ اباحی‌گری بی حد و مرز و نوعی پرده‌داری شدید بیفتند که نه شرم و حیا می‌شناسد و نه چیزی شبیه به شرم و حیا؛ به همین دلیل در این دوره جز عباس بن احنف شاعر عفیفی نمی‌شناسیم که با توجه به ذوق آن روزگار و ذوق کنیزان و شاعرانش نمونه‌ای شاذ و نادر به شمار می‌رود. شاید گزاف نباشد اگر بگوییم در بصره بشار و در کوفه مطیع بن ایاس شاعران را به سوی این جریان اباحی مفرط سوق دادند و حمله و عاظ و روحانیون بصره به بشار نیز بیهوده بود؛ چرا که مدت کوتاهی [از این کار] دست برداشت و ناگزیر شد شهر خود را ترک کند اما همزمان با انقلاب عباسی به آن جا بازگشت و در [گرداب] این شعر اباحی فرو رفت؛ تاجایی که مهدی مجبور شد وی را از سرودن غزل نهی کند و دیوانش پر از نمونه‌های آن است؛ چنان که شرح حال وی در آغانی نیز از آن [نمونه‌ها] لبریز است. مانند^۱:

لَاخَيْرِي الْعِيشَ إِن دُمْنَا كَذَا أَبَدًا لَا تَلْتَنِي وَ سَبِيلُ الْمُتَّقِ نَهَجٌ^۲
قَالُوا: حَرَامٌ تَلَايِنَا، فَقُلْتُ لَهُمْ مَا فِي التَّلَاقِ وَلَا فِي قُبْلَةٍ حَرَجٌ^۳

و نیز مانند^۴

فَبِشْتَامِعًا لَا يَخْلُصُ الْمَاءُ بَيْنَنَا إِلَى الصُّبْحِ دُونِي حَاجِبٌ وَ سَتُورٌ^۵

وی علاوه بر اینها، قطعات و قصایدی دارد که به سبب زشتی فاحش و فسق و فجور [محتوای] آن^۶ نمی‌توانیم در این جا ذکر کنیم. می‌توان گفت وی از مهمترین شخصیهایی بود که به غریزهٔ جنسی خود اجازه داده بود خواهشهای خویش را اظهار کند و شاید منشأ این امر نابینایی وی باشد؛ چرا که جز از طریق احساس جسمانی، که در ابیات زیر به صراحت بیان کرده است، عشق را درک نمی‌کرد^۷:

أَتَشْنِي الشَّمْسُ زَائِرَةً وَلَمْ تَكُ تَبْرَحِ الْفَلَكِ^۸
تَقُولُ وَ قَدْ خَلَوْتُ بَا تَحَدَّثُ وَ اكْفَنِي يَدَكَا^۹

۱- آغانی، چاپ دارالکتب، ۲۰۰/۳.

۲- «نَهَج»: آشکار. می‌گوید: اگر تا ابد، چنین، بدون دیدار یکدیگر، بمانیم زندگی لطفی ندارد؛ حال آنکه راه دیدار روشن [و آشکار] است.

۳- گفتند: دیدار ما حرام است و من پاسخ دادم: دیداری و یک بوسه که گناه نیست.

۴- المختار من شعر بشار، الخالدیان، ص ۲۴۱.

۵- شب تا به صبح تنگ در کنار هم بودیم و نگهبانان و پرده‌ها مرا [از دیدگان] مستور می‌داشت.

۶- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۸۰/۲. و رک: مختار خالدیان از ص ۲۰۱-۲۵۴ و نیز ص ۱۰۶.

۷- المختار من شعر بشار، ص ۶۴.

۸- خورشید که مدار خویش را ترک نمی‌گفت، به دیدار من آمد.

۹- درحالی که با وی خلوت کرده بودم گفت: سخن بگوی و مرا از دستت بی‌نیاز کن.

مطیع بن ایاس

شاید مطیع بن ایاس کنانی نخستین کسی باشد که اولین سطور را در صفحه‌ی این غزل مادی بی‌پرده تحریر کرد. او نیز همچون بشار از مخضرمین حکومتهای اموی و عباسی بود. «وی شخصی نکته‌پرداز، هوسباز، خوش مشرب، بذله‌گو، بی‌بندوبار و در دین متهم به زندقه بود. در کوفه متولد شد و در همان‌جا نشو و نما کرد. پدرش از فلسطینی‌هایی بود که عبدالملک بن مروان به هنگام جنگ حجاج بن یوسف با ابن زبیر و ابن اشعث به یاری وی فرستاد. او پس از آن در کوفه اقامت گزید و در همان‌جا ازدواج کرد و صاحب مطیع شد.^۱ احتمالاً مادرش ایرانی بوده است؛ زیرا گرایش شدید به پرده دری و بی‌بندوباری اخلاقی را از همان آغاز زندگی در او می‌بینیم.^۲ اما در این مورد با بشار متفاوت است؛ زیرا بشار، بارفتن به [جلسات] متکلمین، زندگی را جدی آغاز کرد؛ اما مطیع هیچ‌گاه زندگی جدی را تجربه نکرد. وی تفاوت دیگری نیز با بشار دارد؛ چه او از نخستین کسانی است که در مورد غلامان غزل سرود؛ زیرا از هیچ گناهی روی گردان نبود.^۳

سکران مع سکران ^۴	لیس یغیم إلا
کاته غصن بان ^۵	ینسقیه کل غلام
کحمره الأرجوان ^۶	من خندریس عفار

وی روزگار خویش را در معاشرت با گروهی از بی‌بندوباران زندیق کوفه و بصره همچون والبه بن حباب و یحیی بن زیاد حارثی و عماره بن حمزه و سه شخصیت حماد نام یعنی: حماد عجرد و حماد راویه و حماد بن زبرقان و [نیز] بشار بن برد و ابان لاجقی سپری می‌کرد.^۷ گفته می‌شود حکم وادی این شعر او را برای ولید بن یزید در روزگار خلافتش به آواز خواند.

و وخبها فتان ^۸	اکلیلها ألوان
کانهها ثغبان ^۹	إذا مشئت تمشئت

۱- آغانی، چاپ دارالکتب، ۲۷۶/۱۳.

۲- در این رأی نویسنده محترم تحت تأثیر اندیشه برخی از محققین عرب است که رواج بی‌بندوباری در جامعه عرب آن روزگار را ناشی از فرهنگ ایرانی می‌شمارند اما محققین منصف عرب این نظریه را رد کرده‌اند رک: مثلاً محمد مصطفی هذاره، اتجاهات الشعر العربی فی القرن الثانی، مصر، ۱۹۶۹ ص ۲۲۰، مترجم.

۳- آغانی، ۲۹۳/۱۳.

۴- دست بر نمی‌دارد مگر وقتی که با مستی دیگر مست است.

۵- و غلامی سر و قامت...

۶- آغانی، ۲۷۹/۱۳، والحيوان، ۴۴۷/۴ و امالی المرتضی، چاپ الحلبي، ۱۳۱/۱.

۷- آغانی، ۲۷۹/۱۳، والحيوان، ۴۴۷/۴ و امالی المرتضی، چاپ الحلبي، ۱۳۱/۱.

۸- آغانی، ۲۷۹/۱۳، والحيوان، ۴۴۷/۴ و امالی المرتضی، چاپ الحلبي، ۱۳۱/۱.

۹- آغانی، ۲۷۹/۱۳، والحيوان، ۴۴۷/۴ و امالی المرتضی، چاپ الحلبي، ۱۳۱/۱.

ولید به شدت شیفته این سرود شد و نام سراینده آن را پرسید. وقتی فهمید مطیع سراینده آن است دستور داد وی را با اسبان چاباری به نزدش آورند.^۱ از آن پس ملازم وی بود تا اینکه درگذشت. پس از آن شعر خود را در خدمت والیان قرار داد و نیز گفته می‌شود برای طلب صله از والی سند، هشام بن عمرو، به آن‌جا سفر کرد.^۲ اشعاری نیز در وصف حیوانات آن سرزمین دارد^۳، و چون عبدالله بن معاویه بن عبدالله بن جعفر در اواخر دولت بنی‌امیه ادعای خلافت کرد به او پیوست و تا زمانی که امویان وی را از میان برداشتند ملازم او بود^۴ و شاید همین امر سبب شد که منصور به او توجه کند و او را مقرب خویش گرداند؛ اما وقتی به او خبر رسید که پسرش جعفر را گمراه و فاسد می‌کند، او را زندانی کرد و سپس آزادش نمود. مهدی وی را بر صدقات بصره گماشت^۵. و نمی‌بینیم که او را با دیگر زنداقه به قتل رسانده باشد و تا خلافت رشید نیز زنده بود؛ زیرا در سال ۱۷۰ هجری درگذشته است.

شرح حال وی در آغانی بیانگر فسق و فجور اوست و اینکه چگونه از فسقی به فسقی دیگر می‌پرداخت. او در لذتها و عشق کنیزکانی که در خانه‌های برده‌فروشان، به ویژه، خانه «بربر» می‌دید، غرق شده بود، بدون این که به هیچ یک از سنتهای اجتماعی که مردم در زندگی عادی خویش پذیرفته بودند، توجه کند [حتی] از کنیز دوستی همچون حماد عجرد و یحیی بن زیاد نیز نمی‌گذشت و او را به فساد می‌کشانید و همواره در میان کنیزان می‌لولید و به آنان ابراز عشق می‌کرد. بعضی از آنها ناز می‌کردند و او تلاش و اصرار را از سر می‌گرفت، تا اینکه به وی توجه نشان می‌دادند از جمله کنیزانی که در مورد آنان بسیار شعر سرود مکنونه وریم، و جوهر، کنیز بربر، هستند، و از جمله غزلیات وی در مورد اولی که برایش ناز می‌کرد و او از دل بستگی و ابراز عشق به وی دست بر نمی‌داشت، ابیات زیر است^۶:

يَا رَبُّ إِنَّكَ تَعْلَمُ	أَنِّي بِكُنُونٍ مُّغْرَمٌ ^۷
وَأَتْنِي فِي هَوَاهَا	أَلْقَى الْهَوَانَ وَأَعْظَمُ ^۸
أَنَّ الْمَلُولَ إِذَا مَا	مَلَّ الْوَصَالَ تَجَرَّمُ ^۹
أَوْ لَا فَلَإِي أَجْنَفُ	مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ وَأُخْرَمُ ^{۱۰}

ریم نیز کنیز یکی از برده‌فروشان بغداد بود و مطیع در مورد وی غزل‌های بسیار سرود. وی در این

۱- آغانی، ۲۷۷/۱۳. ۲- همان‌جا، ۲۹۰.

۳- الحیوان، ۱۷۰/۷. ۴- آغانی، ۳۷۹/۱۳.

۵- همان‌جا، ص ۳۱۹، و رک: ص ۲۸۷ و پس از آن. ۶- آغانی، ۳۱۲/۱۶.

۷- خدایا! تو می‌دانی که من دل‌باخته‌ی مکنونه هستم. ۸- و در راه عشق او متحمل ذلت و بدتر از آن می‌شوم.

۹- «تَجَرَّمُ عَلَيْهِ»: او را به گناه ناکرده متهم کرد. می‌گوید: زیرا [یار] ملول چون از وصال بیزار گردد [عاشق] را به گناه ناکرده متهم کند.

۱۰- اگر نه چنین است چرا من بدون هیچ گناهی طرد و محروم می‌شوم؟

غزل‌ها از شادمانی و سروری که ریم - به هنگام می‌گساری او و یارانش، ضمن آواز - درجانش می‌ریخت؛ و نیز از اشتیاق و عشق خویش نسبت به وی سخن می‌گوید: مانند^۱:

أَمْسِيْ مُطِيعٌ كَلِيفاً صَبَّأً حَزِيناً دَرِفْأً^۲
يَارِيْمُ فَاشْفِيْ كَبِيْداً حَرَّيْ وَ قَلْباً شَفِيفاً^۳
وَنَسُوْلِيْنِيْ قُلْبَةً وَاحِدَةً مُّكْمِ كُنِيْ^۴

در اخبار آمده است که او با «بربر» و کنیزانش رفت و آمد بسیار داشت و خانهٔ این زن برای او و شاعران بی‌بندوبار کوفه نظیر او، محفل انس بود. وی از میان کنیزان بربر، جوهر را دوست می‌داشت؛ از جمله اشعارش در مورد این کنیز که به آواز خوانده شده، ابیات زیر است:^۵

وَخَافِي اللّٰهَ يَا بَرْبَرُ لَقَدْ أَفْسَدْتَ ذَالْعَسْكَرَ^۶
إِذَا مَا أَقْبَلْتُ جَوْهَرَ يَفْجُوْهُ الْمَسْكُ وَ الْعَنْبَرُ^۷
وَ جَوْهَرُ دَرَّةِ الْغَوَا صِ مِنْ يَمْلِكُهَا يُخْبِرُ^۸
لَهَا ثَغْرٌ حَكَى الدَّرَّ وَعَيْنَا رَشْأً أَحْوَرُ^۹

و وقتی جوهر را فروختند و از کوفه رفت به تلخی بر وی گریست.

سه قطعه‌ای که در آغاز ذکر کردیم از وزن مجتث است و به نظر می‌رسد که آن را از ولید بن یزید گرفته و در میان شعرای آن روزگار رواج داده است. [همچنین] وزنهای مجزوء و سبک نزد وی شایع بود و در جریان تعمیم تصنیفهای ساده و خروج از محدودهٔ شعر قدیم که به سنگینی وزن و پرطمطراق بودن لفظ توجه دارد، یک گام از بشار جلوتر است؛ از این رو الفاظ وی سهل و ملایم است و بسیاری اوقات به زبان عادی گفتگو نزدیک می‌شود. [اما] او این الفاظ را به نظایر شعر لطیف فوق الذکر منحصر نمی‌کند؛ زیرا با آن بظالته‌ها و فسق و فجور خویش را نیز به تصویر می‌کشد و شاعران کوفه نیز در همه اینها از او تبعیت کردند؛ چنان‌که این پدیده را در شعر و البقه بن حباب و شاگرد وی ابونواس نیز مشاهده می‌کنیم.

۱- آغانی، ۳۰۱/۱۳.

۲- «کَلِيفاً»: دلداده، «دَرِفْأً»: بیمار. می‌گوید: مطیع دلداده و عاشق و حزین و بیمار گشته است.

۳- «حَرَّيْ»: تشنه. می‌گوید: ای ریم! جگری سوخته و قلبی گرفتار را درمان کن.

۴- و یک بوسه به من ده و همین مرا بس است. ۵- آغانی، ۳۱۳/۱۳.

۶- ای بربر! از خدا بترس که تو این لشکر را گمراه کردی.

۷- آن‌گاه که جوهر می‌آید مشک و عنبر می‌فشاند.

۸- «يُخْبِرُ»: از حیور به معنای سرور است. می‌گوید: جوهر، درِ یگانهٔ غواصان است و هر کس مالک او باشد شادمان است.

۹- «الرَّشْأُ»: آهو و «أَحْوَرُ»: مشتق از حَوْر که عبارت است از شدت سیاهی و سفیدی چشم. می‌گوید: او را دندانهای است بسان دَر و دو چشم سیاه آهو و ش.

عباس بن أَحَنَف

در مقابل این نوع از شعر غنایی مادی بی پرده، نوع دیگر عقیفی بود که عباس بن أَحَنَف نماینده آن است. وی از نژاد عرب و [قبیله‌ی] بنی حنیفه بود و در دوره عباسی همتای عمر بن اَبی ربیعه در عصر اسلامی به شمار می‌رفت؛ زیرا از قصاید مدح و نظایر آن روی برتافت و خود را وقف شعر سرودن در مورد عشق خویش کرد. صاحب آغانی در مورد وی می‌گوید: وی شاعری غزل سرا و نکته پرداز بود و هم و غم خویش را مصروف غزل کرده، به مدح و هجو نمی پرداخت و گرد هیچ یک از این مضامین نمی گشت؛ بلکه مقصدش غزل و پیشه وی نسیب بود^۱. جاحظ نیز می‌گوید: «اگر عباس بن أَحَنَف از همگان حاذق تر و شاعر تر و در سخنوری و ذوق شعری قدرتمندتر نبود امکان نداشت که شعرش تنها در یک موضوع به این حد از کثرت برسد؛ زیرا نه هجویه می سرود و نه به [مدیحه سرایی و] تکسب می پرداخت و نه در مضامین دیگر طبع آزمایی می کرد. شاعری را نمی شناسیم که چون وی به یک موضوع پرداخته باشد و در مورد آن، هم خوب و هم زیاد سروده باشد»^۲.

به نظر می‌رسد که جاحظ، عمر بن اَبی ربیعه و امثال وی از شاعران دوره اسلامی را از یاد برده است. به راستی نیز عباس از شخصیت‌های ظریف دوره عباسی است؛ زیرا بدون این که به ابتدال گرفتار آید و یا بی پرده از فسق و فجور سخن بگوید، خود را وقف غزل کرده بود. صاحب آغانی شرح حال مفصلی برای او نوشته و در آن بسیاری از قطعات خوب وی را روایت کرده است؛ مانند^۳:

و جَزَى اللَّهُ كُلَّ خَيْرٍ لِسَانِي ^۴	لَا جَزَى اللَّهُ دَمْعَ عَيْنِي خَيْرًا
و رَأَيْتُ اللِّسَانَ ذَاكِمًا ^۵	تَمَّ دَمْعِي فَلَيْسَ يَكْتُمُ شَيْئًا
فَاسْتَدَلُّوا عَلَيْهِ بِالْعُنْوَانِ ^۶	كُنْتُ مِثْلَ الْكِتَابِ أَخْفَاهُ طَيِّ

و نیز مانند^۷:

مَالِي رَأَيْتُكَ نَاحِلَ الْجِنِّمِ ^۸	قَالَتْ ظُلُومٌ، سَمِيَّةُ الظُّلَمِ
أَنْتَ الْعَلِيمُ بِمَوْضِعِ السَّهْمِ ^۹	يَا مَنْ رَمَى قَلْبِي فَأَقْصَدَهُ

۱- آغانی، دارالکتب، ۳۵۲/۸.

۲- همان جا، ص ۳۵۴.

۳- همان جا، ۳۵۴/۸.

۴- اشک چشمم خیر مینماید و هر چه خیر است از آن زبانم باد.

۵- اشک رازم را بر ملا کرد که توان کتمان هیچ چیز ندارد؛ اما زبان را رازدار یافتم.

۶- همچون کتابی بودم که بسته بودن آن را مستور می داشت؛ اما از عنوانش از آن مطلع شدند.

۷- آغانی، ۳۵۶/۸.

۸- ظلوم که همنام ظلم است گفت: چرا چنین نزار می بینمت؟

۹- ای آنکه قلبم را آماج تیرهای [نگاه] خویش کرده ای! خود می دانی که این تیرها کجا فرود می آید.

و نیز مانند^۱:

ألا تعجبون كما أعجبُ
و أبغی رضاه علی سُخطِهِ
فیا لَیْتَ حَظِّي إذا ما أَسأُ
حَبِيبُ يُسَيِّئُ و لا يُعْتَبُ^۲
فیا بئِ عَلَيَّ و یَسْتَصْعِبُ^۳
تَ أَتُك تَرْضی و لا تَغْضَبُ^۴

و نیز^۵:

إن قال لم یَفْعَلْ و إن سیلَ لَمْ
صَبُّ بِعَصِیانی و لو قال لی
إلیک أشکو ربَّ ما حَلَّ لی
یبدلُ و إن عَوْتَبَ لَمْ یُغْتَبِ^۶
لا تَشْرِب إلباردَ لَمْ أَشْرَبِ^۷
مِنْ صَدِّ هذا المَذْنِبِ المَغْضَبِ^۸

و نیز می گوید^۹:

نَامَ مِنْ أَهْدی لِي الْأَرْقا
لو یبیتُ النَّاسُ کُلَّهُم
کان لی قلبُ أَعیشُ به
أنا لَمْ أَزُقْ مودَّتکم
مستریحاً زادنی قَلَقاً^{۱۰}
بِسُهادی بَیَضَ الحَدَقاً^{۱۱}
فاضطَلَّی بِالْحُبِّ فاحترقاً^{۱۲}
إِنما للعبدِ ما رُزِقاً^{۱۳}

همه این قطعات از جمله سرودها و تصنیفهایی است که در عصر عباسی به آواز خوانده می شد. به هر حال هر دو نوع این شعر غنایی، یعنی غزل مادی و غزل عقیف رواج یافت و شاعران در این باب با یکدیگر به رقابت پرداختند و هریک به نوبه خود سعی می کردند غزلی نادر و بدیع بسرایند. در آغانی آمده است: «مسلم بن ولید و ابونواس و ابوالشَّیص و دعبل در محفلی جمع شدند و تصمیم گرفتند. هریک بهترین شعری را که سروده است بخواند، و ابوالشَّیص شعر زیر را خواند:

- ۱- آغانی، ۳۶۰/۸.
- ۲- آیا عجیب نیست که دلبری بد کند و عذر نپذیرد؟
- ۳- با همه تندی اش در پی جلب رضایت وی هستم؛ اما او امتناع می کند و روی برمی تابد.
- ۴- ای کاش این شانس را داشتم که هرگاه بد می کنی از من راضی شوی و بر من خشم نگیری.
- ۵- آغانی، ۳۶۵/۸.
- ۶- اگر بگوید عمل نکنند و اگر از او طلب شود برآورده نسازد و اگر عتاب شود نپذیرد.
- ۷- عاشق مخالفت کردن با من است، درحالی که اگر بگوید آب خنک ننوش نمی نوشم.
- ۸- خداوند! از دردی که به خاطر هجران این گنه کار خشمگین بر من نازل شده به تو شکوه می کنم.
- ۹- آغانی، ۳۶۶/۸.
- ۱۰- آنکه فارغ البال بی خوابی را به من ارزانی داشت، به خواب رفت و پریشان ترم کرد.
- ۱۱- اگر همه مردمان شب را همچون من بی خواب می شدند چشمانشان سپیده و بی نور می گشت.
- ۱۲- دلی داشتم که با آن زندگی می کردم؛ اما از عشق آتش گرفت و سوخت.
- ۱۳- عشق شما روزی من نشد درحالی که تنها موجودی بنده رزق و روزی اوست.



وقف الهوى بي حيث أنت فليكن لي شخصي
أجد الملامة في هواك لذيدة
أشبهت أعدائي فصرت أجهم
وأهنتني فأهنت نفسي صاغراً
متأخر عنه ولا متقدم^۱
حُباً لذكرِك فليمني اللوم^۲
إذ كان حظي منك حظي منهم^۳
مأمن يهون عليك مَن يُكرم^۴

در این هنگام ابونواس گفت: به خدا قسم خوب و نیکو گفתי و در روایت دیگری آمده است که وی گفت: گونه‌ای خسروانی و زربفت مشاهده می‌کنم^۵. و این «گونه» چیزی جز همان شعر غنایی که شاعران در سرودن آن به رقابت می‌پرداختند نیست. ابن رشيق آورده است: روزی ابوالعتاهیه و ابونواس و حسین بن ضحاک جمع شدند. ابونواس گفت: بیایید هر کدام یکی از قصاید خود را که در موضوعی شخصی و عاری از مدح و هجاست بخوانیم، و ابوالعتاهیه [چنین] خواند:

يا إخوتي! إنَّ الهوى قاتلي
ولا تلوموا في اتباع الهوى
عيني على عُشْبَةٍ مُنْهَلَّةٍ
فَيَسِّرُوا الْاَكْفَانَ مِنْ عَاجِلٍ^۶
فَاتْنِي فِي شُغْلٍ شَاغِلٍ^۷
بِذَمِّهَا الْمُنْسَكِبِ السَّائِلِ^۸

ابونواس و حسین بن ضحاک در برابر او سر تسلیم فرود آوردند و به او گفتند: در برابر سهولت این الفاظ و ملاحات این اعتدال و حسن این اشارات ما چیزی نمی‌خوانیم^۹.

بدین گونه شاعران در سرودن این نوع غزل غنایی به رقابت می‌پرداختند، غزلی که تحت تأثیر غنا رشد کرده و گسترش یافته بود تاجایی که بعضی از شاعران همچون عباس بن أحنف آن را مذهب خویش قرار داده و در طول زندگی خود را وقف آن کرده، به دیگر انواع رسمی و سنتی شعر از قبیل: مدح و نظایر آن، توجهی نداشتند. در واقع آنان با شعر [ی که انعکاس] زندگی اجتماعی و محافل ادبی بود زندگی می‌کردند [و در این مسیر] افکار خویش را تلطیف کرده، به تهذیب اسالیب و اوزان خود پرداختند و سعی کردند در این راه به اوج رسند.

۱- عشق، مرا در درگاه تو متوقف ساخت؛ چنان که نه تأخر توانم و نه تقدم.

۲- در راه عشق تو ملامت برایم شیرین است؛ چرا که نامت را دوست می‌دارم پس ملامتگران [هر چه خواهند] ملامت کنند.

۳- به دشمنانم مانند گشته‌ای؛ از این رو آنان را نیز دوست می‌دارم؛ زیرا نصیب من از جانب تو همچون نصیبی است که از جانب آنان دارم.

۴- به من إهانت کردی؛ از این رو من نیز حقیرانه به خود اهانت کردم؛ زیرا آن کس که نزد تو حقیر باشد، شایسته‌ی احترام نیست.

۵- آغانی، ساسی ۱۰۵/۵.

۶- یاران! عشق مرا خواهد کشت پس هر چه سریعتر کفنها مهیا سازید.

۷- در تابعیت از عشق ملامت مکنید که در شغلی سخت مشغول‌کننده گرفتار آمده‌ام.

۸- العمدة، ابن رشيق، ۸۲/۱.

۹- چشمانم با اشک فراوان بر عتبه می‌گرید.

تأثیر غنای عباسی در موسیقی شعر غنایی

تأثیر غنا در موسیقی شعر غنایی بیش از تأثیر آن در معانی این شعر بوده است؛ زیرا خوانندگان، غنای قدیم را تحریف کرده، آهنگهای فارسی و رومی در آن وارد می‌کردند^۱ و شاید همین تحریف علت منازعه‌ای باشد که همواره در کتاب آغانی بین طرفداران غنای قدیم همچون اسحق موصلی، و طرفداران غنای جدید همانند ابراهیم بن مهدی و نیز مُخارق و شاریه و رِیق و علّویه و افراد بسیار دیگری که هم مسلک وی بودند، مشاهده می‌کنیم.^۲

این تحریف شاعران را مجبور کرد، همراه باخوانندگان، در اوزان شعر خود به نوآوری دست زنند؛ زیرا چنان‌که جاحظ می‌گوید: امتیاز غنای عرب این است که «آهنگهای موزون را براساس اشعار موزون تقطیع می‌کنند؛ بنابراین موزونی را روی موزونی دیگر می‌گذارند؛ اما عجم‌ها الفاظ را کش داده و منقبض و منبسط می‌کنند تا با آهنگ هم وزن گردد؛ بنابراین موزونی را روی غیر موزون می‌گذارند»^۳. از همین جا می‌توانیم پیوند میان عروض عربی و غنای عربی را دریابیم؛ زیرا به نظر می‌رسد عروض عربی براساس نتهای موسیقی که در دوره عباسی معروف بوده تألیف گردیده است و سخن اخوان الصفا که می‌گویند: قوانین موسیقی شبیه به قوانین عروض است^۴، و سخن پیشین اسحق در مورد اینکه تمامی انواع [غناء] نَصَب از اصل [بحر] طویل در عروض نشأت می‌گیرد تأییدی بر این مدعاست. [حتی] خود خلیل، بنیانگذار عروض، دو کتاب در مورد اصوات تألیف کرده است^۵. ابن خلکان می‌گوید: شناخت وی نسبت به نغمات و اصوات سبب شد تا علم عروض را اختراع کند^۶ و شاید به همین دلیل بیشتر اصطلاحاتی را که در عروض وضع کرده، همانند: سِنَاد و نَصَب و ثَقِیل و خَفِیف و هَزَج و رَمَل، در غنا [نیز] رایج می‌بینیم. ابوالعلاء [نیز] فصلی در مورد نغمه‌های موجود در غنا نوشته است و [در آن] ثَقِیل اول و ثَقِیل ثانی و خَفِیفِ ثَقِیل و رَمَل و خَفِیفِ رَمَل و هَزَج را آن‌گونه که علمای عروض اوزان خویش را نشان می‌دهند، معرفی کرده است؛ زیرا ثَقِیل اول را با سه ضربه که در وزن همسان هستند ضبط و آن را با وزن مفعولن قیاس کرده است؛ درحالی‌که ثَقِیل ثانی را با وزن مفعولان قیاس کرده است؛ اما مقیاسی که برای خَفِیف ثَقِیل در نظر گرفته مفعولان با نون ساکن است و رَمَل را با وزن «لَانِ مفعو» و یا به قول عروضیون فاعلاتن

۲- همان‌جا، ۶۹/۱۰ و رک: العقد الفريد، ۱۱۲/۴.

۱- آغانی، دارالکتب، ۲۷۹/۵.

۴- اخوان الصفا، چاپ مصر، ۱۴۴/۱.

۳- البیان والتبیین، ۳۸۵/۱.

۶- ابن خلکان، چاپ مصر، ۱۷۲/۱.

۵- معجم الأدباء، چاپ اروپا، ۱۸۲/۴.

نشان داده است. هزج را با وزن قال لی و یا به گفته علمای عروض فاعلن قیاس کرده است.^۱ این فصل پیوندی را که بین غنای عربی و عروض عربی وجود داشته، تبیین می‌کند. همچنین مشاهده می‌کنیم صاحب آغانی در آغاز کتاب خویش می‌گوید که: [هر] آهنگ را با عروض آن ذکر خواهد کرد؛ زیرا شناخت آعاریض شعر، سبب شناخت تجزیه و تقسیم نغمات آن می‌شود.

به هر حال در دوره عباسی پیوندی روشن میان غنا و اوزان شعر وجود داشت و شاید مهمترین نکته‌ای که در این زمینه مشاهده می‌شود این است که شاعران اوزان بلند و پیچیده را به کناری نهادند و آن را به شعر سنتی از قبیل مدح و نظایر آن اختصاص دادند. این وزن‌ها در غنای دوره اسلامی موجود بود؛ اما در این دوره به کار گرفته نمی‌شد، مگر به صورت مجزوء و یا توأم با انواعی از تحریفات و زحافات.

هرکس عروضی را که خلیل کشف کرد، مورد بررسی قرار دهد مقدار صعوبتی را که این زحافها در مطالعه شعر عرب ایجاد کرده درمی‌یابد و به نظر می‌رسد خلیل عمداً به آنها پرداخته است تا شاعران بتوانند از طریق آنها راهی برای ایجاد پیوند میان وزنهای قدیمی و نغمه‌های جدید پیدا کنند. بیشتر این زحافها، وزن را از شکل اولیه خود خارج می‌سازند. نهایت اینکه ما عادت کرده ایم بگوییم: در این بحر زحاف و یا چیزی شبیه به آن اتفاق افتاده است و بحر همان است و از فضای خود خارج نشده است؛ به طور مثال شخص محقق اگر به رمل مراجعه کند که وزن آن فاعلاتن است؛ درمی‌یابد که وقتی زحافی به جزء اول آن وارد می‌شود و تبدیل به فاعلاتن می‌شود، شکل اولیه خود را از دست می‌دهد و به دلیل سرعت حرکاتش به سریع تبدیل می‌شود و [چنانکه] معروف است حرکات کوتاه به بحر سرعت می‌بخشد؛ درحالی که حرکات بلند بحر را کند می‌کند و اولی مناسب موضوعات سخت [و شدید] است؛ درحالی که دیگری با آرامش و حزن و نظایر آن تناسب دارد.

همین تغییری که به سبب زحاف در رمل به وجود آمد، در دیگر اوزان و بحور نیز اتفاق می‌افتد، مسأله‌ای که ریشه‌های آن را در شعر قدیم نیز می‌بینیم جز اینکه شاعران عباسی به طور مفرط و به کثرت به آن رو آوردند و آن قدر این وزن‌ها را تغییر دادند که به ایجاد وزنهای جدیدی منتهی شد. ابوالعلاء می‌گوید: آنان در این دوره بحرهای مقتضب و مضارع را که خلیل ثبت کرده است و در شعر قدیم ریشه‌ای ندارد ابداع کردند^۲، و این نکته‌ای جالب است. در مباحث گذشته نیز [بحر] مجتث را نزد ولید بن یزید دیدیم که شاعران عباسی بسیار به کار می‌بردند؛ زیرا آن را در شعر بشار و مطیع و ابونواس و ابوالعتاهیه و امثال آنان مشاهده می‌کنیم؛ اما مقتضب مختص دوره عباسی است و شاعران به ندرت آن را

به کار برده‌اند. از نمونه‌های آن ابیات زیر از ابونواس است^۱:

حاملُ الهوى تَعِبُ	يَسْتَخْفُهُ الطَّرَبُ ^۲
إِنْ يَكْى يَحِقُّ لَهُ	لَيْسَ مَا بِهِ لَعِبُ ^۳
تَضْحِكِينَ لَاهِيَةً	وَالْمُحِبُّ يَسْتَحِبُّ ^۴
كَلِمًا أَنْقَضَى سَبَبُ	مَنْكِ جَاءَنِي سَبَبُ ^۵
تَعْجِبِينَ مِنْ سَقَمِي	صَحَّتِي هِيَ الْعَجَبُ ^۶

و برای مضارع ابوالعلاء شعر [زیر] را از ابوالعاهیه ذکر کرده است^۷:

أَيَا عُثْبَ مَا يَضُرُّ	كِ أَنْ تُطْلِقِي صَفَادِي ^۸
--------------------------	---

شعر سعید بن وهب نیز از همین جمله است^۹:

لَقَدْ قُلْتُ حِينَ قُرُّ	بَتِ الْعَيْسُ: يَا نَوَارُ ^{۱۰}
قِفُوا فَأَرْبَعُوا قَلِيلًا	فَلَمْ يَرْبَعُوا وَ سَارُوا ^{۱۱}

عباسیان وزن دیگری را نیز ابداع کردند که همان خب یا متدارک می‌باشد؛ از نمونه‌های این وزن

ابیات [زیراز] ابوالعاهیه است^{۱۲}.

هَمُّ الْقَاضِي بَيْتٌ يُطْرَبُ	قَالَ الْقَاضِي لَمَّا طُولِبُ ^{۱۳}
مَا فِي الدُّنْيَا إِلَّا مُذْنِبٌ	هَذَا عَذْرُ الْقَاضِي وَ اِقْلَبُ ^{۱۴}

به نظر می‌رسد ابوالعاهیه شیفته این وزنهای کوتاه بوده است؛ زیرا مشهور بود به اینکه بعضی اشعارش

۱- معاهد التنصيص، ۳۰/۱.

۲- حامل عشق در رنج است و اندوه وی را به گمراهی می‌کشانند.

۳- اگر بگرید سزاوار است و حال [زارش شوخی و] بازیچه نیست.

۴- از سر بی‌اعتنایی می‌خندی! درحالی‌که عاشق به درد می‌گرید.

۵- چون یک جفایت سیری شود جفایی دیگر از راه می‌رسد.

۶- از رنجوری من در شگفت می‌شوی درحالی‌که سلامت من شگفت‌انگیز است.

۷- الفصول والغايات، ص ۱۳۲.

۸- «صِفَادُ»: زنجیر. می‌گوید: ای عتبه چه می‌شد اگر بند از من می‌گشودی؟

۹- آغانی، ساسی، ۶۹/۲۱.

۱۰- «العیس»: شتران، می‌گوید: آن‌گاه که شتران نزدیک شدند، گفتم: ای نوار!...

۱۱- «اربَعُوا»: اقامت کنید. بایستید و اندکی [نزد ما] بمانید؛ اما نماندند و رفتند.

۱۲- مروج الذهب، ۸۷/۷. ۱۳- مقصد قاضی طریخانه است و چون مؤاخذه شد گفت:...

۱۴- در دنیا جز گنه‌کار وجود ندارد؛ این عذر قاضی است. عبرت گیرید.

منطبق بر قوانین عروض نیست^۱؛ اما ظاهراً راویان این نوع از اشعار وی را ثبت نکرده‌اند^۲. ابن قتیبه در شرح حال وی می‌گوید: «به دلیل سرعت و سهولت [خاطر] وی در سرودن شعر، گاه اشعار موزونی می‌سرود که از اوزان عروضی شعر عرب خارج بود. روزی نزد گازی نشسته بود و صدای کوبه‌ای شنید و آن را با الفاظ شعرش نشان داد؛ این شعر از چندین بیت تشکیل می‌شود که بیت زیر از آن جمله است:

للمنون دائراتٌ يُدْرَنَ صَرْفُهَا هُنَّ يَنْتَقِيْنَا وَاحِدًا فَوَاحِدًا^۳

و نیز می‌گوید:

عُثِبَ مَا لِلْخِيَالِ	خَبَّرَنِي وَ مَالِي ^۴
لَأَرَاهُ أَتَانِي	زَائِرًا مَذْلِيَالِي ^۵
لَوْ رَأَى صَدِيقِي	رَقَّ لِي أَوْ رَثَالِي ^۶
أَوْ رَأَى عَدُوِّي	لَانَ مِنْ سُوءِ حَالِي ^۷

برخلاف آنچه که ابن قتیبه می‌گوید، مسأله، سهولت و سرعت خاطر شعری نبود؛ بلکه مسأله اساسی غنای عباسی بود و اوزان و نغمه‌های جدیدی که اقتضا می‌کرد.

در هر صورت غنا اوزان شعر دوره عباسی را به شکلی گسترده تنوع بخشید؛ و درحالی که برخی وزنهای بلند و پیچیده را تقریباً و یا به طور کلی از بین می‌برد، وزنهای دیگری از قبیل متقارب و رمل و هزج و خفیف را که با آن همخوانی داشت، اشاعه می‌داد، و اگر هم به وزنهای بلند رو می‌آورد با تشطیرها و تجزیه‌ها و یا با ایجاد اختلاف در ضربها و عروضهای شعر آنها را تغییر می‌داد، و چنان که پیش از این گفتیم، خلیل باب زحافها را در عروض گشود تا شاعران در آهنگ وزنهای قدیمی و نغمه‌های آن تعدیل ایجاد کنند. این زحافها در میان نتهای موسیقی همانند منذهایی است که خلیل آن را تعبیه کرد تا شاعران از این راه به تعدیل در اوزان رهنمون شوند، اوزانی که غنای عباسی آن را می‌طلبد.

اکنون می‌توانیم دریابیم که چرا خلیل مبحث زحاف را در عروض وارد کرد و چرا دایره‌های خویش را باز گذاشت و وزنهای مهملی را در آن مطرح کرد؛ زیرا او احساس می‌کرد غنا نیازمند نوآوری در

۱- آغانی، دارالکتب، ۱۳/۴.

۲- رزین بن زندورد، مولاتی طیفور بن منصور حمیری، دایی مهدی، یکی دیگر از شاعرانی است که به سرودن شعر بر وزنهای جدید مشهور بود؛ زیرا بیشتر اشعار وی خارج از قوانین عروض بود و در این راه پیرو عبدالله بن هارون بن سیمدع بصری، معلم خاندان سلیمان بود. رک: معجم الأدباء، ۱۱/۱۳۸، و تاریخ بغداد، ۴۳۶/۸، و آغانی، دارالکتب، ۱۶۰/۶.

۳- مرگ را اسبابی است که آن را تدبیر می‌کنند؛ آنها هستند که ما را یکی پس از دیگری انتخاب می‌نمایند.

۴- ای عتیبه! یگو خیالت؛ از چه رو با من به ستیز برخاسته؟

۵- که چندین شب است به دیدار من نمی‌آید. ۶- اگر دوست مرا ببیند بر من رقت آورد و بگرید.

۷- و اگر دشمن مرا ببیند، از رنجوری من نرم [و مهربان] شود.

وزنهای شعر است و اگر تا روزگار ابوالعتاهیه زنده می ماند وزنهایی را که او و دیگر شاعران ایجاد کرده بودند، معرفی می کرد.

به احتمال قوی عروض خلیل تمامی وزنهایی را که در شعر عباسی شناخته شده بود، ضبط نکرده است؛ حتی مشاهده می کنیم در ضبط بعضی اوزان شعر قدیم نیز کوتاهی می کند؛ زیرا قصایدی موجود است که از عصر جاهلی روایت شده؛ اما از عروض خلیل خارج است. ابوالعلاء می گوید:

«قصیده عید، «أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلُحُوبٌ»^۱، وزنی متفاوت دارد و با مذهب خلیل در عروض منطبق نیست. همچنین قصیده عدی بن زید عبادی:

قَدْ حَانَ أَنْ تَصْحَوْ أَوْ تُقْصِرَ
وَقَدْ أَقْبَىٰ لِمَا عَهْدَتْ عُصْرُ^۲

قصیده مرقش نیز از این جمله است.

هل بِالدَّيَّارِ أَنْ تَجِيبَ صَمَمَ
لَوْ أَنَّ حَیًّا نَاطِقًا كَلَّمَ^۳

چنان که صاحب الصناعتین می گوید وزن این قصیده درست نیست.^۵ نونیه سلمی بن ربیع که قبلاً نیز از آن یاد کردیم، از این جمله است:

إِنْ شِوَاءٌ وَ تَشْوَةٌ
وَحَبَبَ الْبَازِلِ الْأُمُونُ^۶

تبریزی معتقد است این قصیده خارج از عروضی است که خلیل وضع کرده است.^۷ علاوه بر این قطعات کوچکی نیز وجود دارد که در کتابهای ادبی پراکنده است و به سختی می توان آنها را با اوزان خلیل انطباق داد؛ اما به هر حال کوشش او در این باب بی نظیر بود.

تأثیر غنا در اوزان عباسی ما را بر آن می دارد تا به تأثیری که ممکن است بر قوافی گذاشته باشد بیندیشیم؛ زیرا شاعران عباسی مثنوی و مسمط را ابداع کردند.^۸ شاید نخستین کسی که مثنوی را به کار برد بشار باشد.^۹ سپس شاعران معاصر و نیز پس از او آن را در شعر تعلیمی به کار گرفتند؛ چنان که در قصیده بشر بن معتمر که جاحظ در کتاب حیوان نقل کرده است، مشاهده می کنیم.^{۱۰} اما شیوع آن در شعر غنایی دیده نمی شود. مثنوی از دو مصراع هم قافیه و سپس دو مصراع دیگر [با قافیه ای واحد] و به همین ترتیب، تشکیل می شود؛ اما مسمط از لختهایی با قوافی مختلف تشکیل می شود با این تفاوت که هر لخت به

۱- ملحوب از ساکنان خالی گشت.

۲- وقت آن است که بیدار شوی یا دست برداری؛ زیرا زمان آنچه می دانی فرارسیده است.

۳- الفصول و الغایات، ص ۱۳۱.

۴- مگر این دیار ناشنواست که پاسخی نمی دهد؟ ای کاش انسانی [با ما] سخن می گفت.

۵- الصناعتین، چاپ عیسی الحلبي، ص ۳.

۶- رک: همین کتاب، ص ۵۱.

۷- [شرح] التبریزی علی الحماسة، ۸۳/۳.

۸- نقد النثر، قدامه، ص ۶۴.

۹- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۴۵/۳.

۱۰- الحیوان، ۴۵۵/۶.

مصراع‌ی هم قافیه با لخت اول ختم می‌شود. علاوه بر این در دیوان ابن المعتز منظومه‌ای شبیه موشحات اندلسی می‌یابیم که بدین منوال می‌باشد:

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمَشْتَكِي قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ^۱

وَنَدِيمٌ هَمْتُ فِي غُرَّتِهِ^۲

وَبَشْرِبِ الرَّاحِ مِنْ رَاحَتِهِ^۳

كَلَّمَا اسْتَيْقِظَ مِنْ سَكْرَتِهِ^۴

جَذَبَ الزُّقَّ إِلَيْهِ وَ اتَّكَى وَ سَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ^۵

این منظومه به همین شکل ادامه پیدا می‌کند اما نسبت دادن این موشح به ابن معتز جعلی است؛ زیرا از آن ابن زُهر شاعر مشهور اندلسی است.^۶ چه معروف است که موشحات هنری است اندلسی.^۷

نوع دیگری از شعر که «موالیا» نامیده می‌شود نیز به این عصر نسبت داده شده است و آن عبارت است از شعری که با عبارات عامیانه و غلط در بحر بسیط سروده می‌شود و هر چهار مصراع آن یک قافیه دارد. گفته می‌شود زنی از موالی برای آن نوع را ابداع کرد^۸، و همین نوع است که امروز نزد مابه موالی مشهور است. با این همه این داستان تاحدی مبهم به نظر می‌رسد. به هر تقدیر غنای عباسی برخلاف تأثیری که در اوزان برجای گذاشت، تأثیر چندانی در قوافی نداشت؛ زیرا این کار را به اندلس و غنای آن و نیز موشحات و ازجال نشأت گرفته از آن واگذاشت.

۱۰

تأثیر غنای عباسی در موسیقی شعر سنتی

تأثیر غنای عباسی منحصر به موسیقی شعر غنایی نبود؛ بلکه از آن فراتر رفته موسیقی شعر سنتی را نیز شامل شده بود؛ زیرا بیشتر شاعران عباسی در هر دو نوع طبع آزمایی می‌کردند و همین امر پیوندی آشکار میان این دو نوع به وجود آورده بود و هر یک از تحولاتی که در شیوه‌ها و طرق ساخت دیگری

۱- ساقیا به تو شکوه می‌کنم، که تو را خواندیم و پاسخی ندادی.

۲- چه ندیمان که شیدای رویشان... ۳-... و دلبسته نوشیدن شراب از دستشان شدم.

۴- [ندیمانی که] هرگاه از مستی به هوش می‌آمدند...

۵-... مشک را به سوی خود می‌کشیدند و تکیه می‌دادند و پی در پی به من شراب می‌نوشانیدند.

۶- معجم‌الادباء، ۲۲/۷ رک: الْمُغْرِبُ فِي حُلَى الْمَغْرِبِ، چاپ دوم، دارالمعارف، ۲۷۲/۱.

۷- رک: العصر العباسی الأول از مؤلف [همین کتاب]، دارالمعارف، ص ۱۹۹.

۸- [شرح] الدمنه‌وری علی الکافیة، ص ۳۶.

به وجود می آمد متأثر می شدند؛ از این رو بسیاری از وزنهای بلند شایع در شعر سنتی را در شعر غنایی [نیز] می یابیم؛ چنان که در شعر سنتی نیز بسیاری از وزنهای کوتاه مجزوء و یا وزنهای جدید شایع در شعر غنایی را مشاهده می کنیم؛ مانند مواردی که در شعر مسلم بن ولید، زعیم شعر سنتی، مشاهده می کنیم. در دیوان وی دو قصیده نقل شده است که وزن آنها از جمله اوزان جدید است:

یکی از آنها قصیده زیر است^۱:

يَا أَيُّهَا الْمَعْمُودُ قَدْ شَفَّكَ الصُّدُودُ^۲
و دیگری این قصیده است^۳:

نَبَاهِيهِ الْوَسَّادُ وَ أَمْسَحَ الرُّقَادُ^۴
سلم خاسر در مدح موسی هادی أرجوزه ای بر یک رکن سرود؛ در قسمتی از آن می گوید:
مُوسَى الْمَطْرُ غَيْثٌ بَكْرُ
عَذْلُ السَّيْرِ بَاقِي الْأَثَرِ^۵

و به همین ترتیب ادامه پیدا می کند. ابن رشيق می گوید: او نخستین کسی است که این شیوه را در بحر رجز ابداع کرد^۶.

تأثیر غنا در شعر سنتی به همین جا ختم نمی شود؛ بلکه از جهتی دیگر نیز در آن اثر گذاشت و آن «موسیقی داخلی» و نیز عنایت به فنون صوتی بدیع است که از تنظیم موسیقی داخلی نشأت می گیرد. شاید مهمترین شاعر سنتی که در این میدان مشاهده می کنیم بحرری باشد؛ زیرا وی شدیداً به موسیقی داخلی عنایت داشت؛ به حدی که بسیار ناقدان را به ستایش وامی دارد. به راستی نیز وی گوش روزگار خویش را از نغمه های شیرین و زیبا لبریز کرد. آمدی با عبارات مختلف از این ویژگی [شعر وی] تعبیر کرده است؛ مثلاً آن جاکه در کتاب «الموازنة بين الطائيتين» در مورد شعر وی می گوید: «سبك وی صحیح و دیباچه اش نیکوست. یاوه و بد و زاید در آن راه ندارد»^۷. همچنین می گوید: «وی سبك صحیح و عبارت نیکو و الفاظ شیرین و آب و جلای فراوان را اختیار می کند»^۸؛ اما منظور آمدی از این اوصاف چیست؟ زیرا اینها اشارات و تلمیحاتی بیش نیست. عبدالقاهر از این گونه عبارات و رواج آنها در نقد شکوه می کند و می گوید: «اگر در کلام گذشتگانی که هریک از علوم را به مردم آموخته اند بنگرید مشاهده خواهید کرد

۱- دیوان مسلم، چاپ دارالمعارف، ص ۱۹۴.

۲- «المعمود»: کسی که اشتیاق وی را درهم شکسته است. می گوید: ای شکسته دل! هجران تو را رنجور ساخته است.

۳- دیوان مسلم، ص ۲۴۰.

۴- بسترش بی آرام شد و خواب از چشمش رمید.

۵- موسای کرم؛ باران صبحگاهی است. سیره اش عدالت است و آثارش پایدار.

۶- رک: العمدة، ابن رشيق، باب الرجز و القصید.

۷- الموازنة، چاپ الجوائب، ص ۲.

۸- همان جا، ص ۳.

که عبارات مربوط به آن از حد اشارت فراتر است و در آنها صراحت بر تلمیح غلبه دارد؛ اما قضیه در مورد علم فصاحت برعکس است؛ زیرا وقتی سخنان علمای آن را می‌خوانید بیشتر و یا تمامی آن سخنان را [به صورت] رمز و تلمیح و کنایه و تعریض و اشاره به غرض اصلی می‌یابید؛ بدان گونه که جز افراد عمیق و باریک بین و کسانی که از نبوغی خاص در درک امور پیچیده و مسائل خفی برخوردارند، آن را در نمی‌یابند؛ تا آن جا که گویی زشت و حرام است که مقصود آنان آشکار و بی نقاب و بی حجاب پدیدار گردد.^۱ حقیقتاً نیز کتب نقد و فصاحت ما با بسیاری از این عباراتی که در کلام آمدی می‌بینیم و بیشتر به رمز و تلویح و اشاره خفی شباهت دارد، انباشته شده است. به نظر می‌رسد که این نقیصه فراگیر در کل نقد اعم از عربی و غربی است. ریچاردز در کتاب خود «اصول نقد ادبی» فصلی گشوده است و در آن در مورد زبان نقد سخن گفته، و همانند عبدالقاهر از ابهام و غموض آن شکوه می‌کند.^۲

بنابراین باید از عبارات آمدی و نظایر آن پرهیز کرد؛ هر چند که به ما می‌فهماند زیبایی شعر بحتی در جنبه‌های فلسفی و یا فرهنگی آن نیست؛ بلکه در ماده و جسم و نیز ساختار و خفّت و زیبایی آن است. اما آیا می‌توانیم این جنبه صوتی داخلی را ارزیابی و تحلیل نماییم؟ و اگر می‌توانیم، با چه چیزی می‌توان آن را ارزیابی و قیاس کرد؟ آیا می‌توانیم آن را با عروض ارزیابی کنیم؟ ناقدان می‌گویند عروض فقط موسیقی خارجی شعر را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ اما در ارزیابی «موسیقی داخلی» آن توفیقی ندارد؛ زیرا موسیقی داخلی «ارزشهای صوتی پنهان» است که ضبط آن امکان ندارد. لامبورن در کتاب خود «اصول نقد» به این امر اشاره کرده، می‌گوید: «در شعر یک موسیقی داخلی وجود دارد که فراتر از وزن و نظم صرف است»^۳ و اسپینجرن در کتاب خود، «نقد خلاق» می‌گوید: «گاهی دو بیت از شعر آزاد با یکدیگر هم وزن هستند؛ اما چه کسی است که اختلاف بین آن دو بیت را که مانند اختلاف بین شعر پوپ و نثر دی کوینسی است، درک نکند»^۴. به راستی نیز دو بیت شعر با موسیقی یکسان و واحد نمی‌توان یافت؛ ممکن است از جهت نتهای موسیقی متفق باشند؛ اما از جهت ارزشهای صوتی درونی متفاوت هستند؛ چرا که هر بیت دارای موسیقی خاصی است که شبیه موسیقی هیچ بیت دیگری نیست و همواره ما را به نوعی زیبایی موسیقایی غریب رهنمون می‌شود.

عروض قادر نیست این ارزشهای صوتی داخلی را در موسیقی شعر ارزیابی کند؛ بنابراین باید مقیاس دیگری بیابیم و شاید از جمله مهمترین مقیاسهای ارزیابی این جنبه «قواعد نظم» یا قواعد همین «موسیقی داخلی» باشد که عبدالقاهر در دلایل الاعجاز کشف کرده است و برای اثبات قواعدی که وضع کرده،

۱- دلایل الاعجاز، ص ۳۲۰.

۲- Richards, Principles of Literary criticism, chap. III. - ۲

۳- Spingorn, Creative criticism, P. 45. - ۴

Lamborn, Rudiments of criticism, chap. II. - ۳

بحتری و شعر وی را به عنوان دلیل برگزیده است؛ آن جاکه می‌گوید: «به این سخن بحتری توجه کنید:

بَلَوْنَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْنَرِي	فَاِنْ رَأَيْنَا لِفَتْحِ ضَرِيْبَا ^۱
هُوَ الْمَرْءُ اُنْذَتْ لَهُ الْحَادِثَا	تُ عَزْمًا وَشِيْكَآ وَرَاْيَا صَلِيْبَا ^۲
تَنْقَلُ فِي خَلْقٍ سُوْدُوْدٍ	سَبَاحًا مُرَجَّيْ وَبَاسًا مَهِيْبَا ^۳
فَكَالسَيْفِ اِنْ جِئْتَهُ صَارَخَا	وَكَالْبَحْرِ اِنْ جِئْتَهُ مَسْتِيْبَا ^۴

وقتی [در این ابیات] تأمل می‌کنید، شما را به تحسین وامی‌دارد و در نظر تان پرمعنا می‌نماید و بر دل می‌نشیند؛ [اگر] بازگردید و به جستجوی علت آن برآید و خوب دقت کنید، ناگزیر درمی‌یابید که تنها علت آن تقدیم و تأخیرها و تعریف تنکیرها و حذف و اضمارها و اعاده و تکرارهای شاعر و به‌طور کلی، گزینش اسالیبی است که علم نحو آن را اقتضا می‌کند؛ از این رو در همه اینها به صواب رفته است؛ علاوه بر این، ساختارهای صواب وی از لطف برخوردار بوده و در مسیری جریان یافته که فضیلت را سبب شده است»^۵.

عبدالقاهر در مورد همین مقیاسی که از علم نحو برگزیده به کرات سخن می‌گوید؛ غافل از اینکه علم نحو «موسیقی خارجی» یعنی موسیقی عروض را توضیح نمی‌دهد پس به طریق اولی نمی‌تواند بیانگر «موسیقی داخلی» یعنی موسیقی نظم باشد. موسیقی نیز ارتباطی با نحو و قواعد آن ندارد و فلسفه و اندیشه دقیقی که تکیه گاه عبدالقاهر در فهم عبارات و اسالیب زبان بود نیز به او کمکی نکرد و بدین‌گونه علم نحو در تحلیل این جنبه شکست خورد؛ زیرا این [همان] جنبه موسیقایی است که تکرارناپذیر است و به همین سبب نمی‌توان آن را در نحو یا عروض ثبت و ضبط کرد. دو قصیده هم وزن از بحتری و ابو تمام را مقایسه کنید یا حتی دو بیت یکی از قصاید بحتری را باهم مقایسه کنید؛ بی‌تردید تفاوتها و اختلافات بسیاری مشاهده خواهید کرد.

به هر حال نه نحو و نه عروض [هیچ‌کدام] نمی‌توانند از تحلیل موسیقی داخلی شعر پرده بردارند. شاید بهتر باشد در این مورد به نظر «لامبورن» در کتابش «اصول النقد» مراجعه کنیم که می‌گوید: دو عامل مهم این موسیقی را عینیت می‌بخشد: گزینش و ترتیب کلمات از یک سو، و تجانس [هماهنگی] بین اصوات این کلمات و معانی آنها از سوی دیگر [دست به دست هم می‌دهد] تا این صنعت شگفت‌انگیز

۱- «ضرائب»: طبایع، «ضرباً» شبیه. می‌گوید: سرشت کسانی را که می‌بینیم آزمودیم؛ اما نظیری برای فتح [بن خاقان] نیافتیم.

۲- او مردی است که حوادث روزگار عزمی سریع و اندیشه‌ای استوار به وی بخشیده است.

۳- «تنقل»: رفت و آمد کرد می‌گوید: دو جامه از بزرگی برتن دارد که عبارتند از: کرم امید آفرین و شجاعت مهیب.

۴- از این رو چون برای دادخواهی به نزدش روی همچون شمشیر است، و چون برای طلب صله قصدش کنی همانند دریاست.

۵- دلائل الاعجاز، ص ۶۵.

به وجود آید»^۱. عباسیان به جنبه اول، یعنی گزینش کلمات و ترتیب آنها، بسیار اهتمام می‌ورزیدند و آن را محور فصاحت و بلاغت می‌شمردند؛ چنان‌که در نوشته‌های جاحظ مشاهده می‌کنیم. وی فراون به ادیبان توصیه می‌کند که اسالیب خویش را بیالایند و الفاظ خویش را گزینش کنند و همواره آنان را به جایگاه [مناسب] کلمات و کاربرد و نیک و بد آنها راهنمایی می‌کند.^۲ شاید از جمله کارهای جالب [توجه] وی وضع کردن حدفاصلی است برای [تمیز] فن شعر عباسیان و اعراب پیشین. مبنای این حد فاصل تجانس دقیق بین کلمات و حروف است. می‌گوید: «برخی الفاظ عربی متنافر است حتی اگر در یک بیت شعر گردآمده باشند خواننده جز با نوعی اکراه قادر به خواندن آن نیست»^۳. بنابراین شعر قدیم - به نظر جاحظ - از جهت تنقیح و تصفیه الفاظ به حد و اندازه شعر عباسی که خود در [محیط] آن می‌زیست و این حکم را به وی الهام کرد، نمی‌رسد. جاحظ شاعران حاذق را به خاطر گزینش الفاظ و [ایجاد] هماهنگی بین کلمات به گونه‌ای که گویی در قالبی واحد ریخته شده‌اند، می‌ستاید.^۴ دیگر مردمان هم عصر وی نیز این جنبه را می‌ستودند.

یکی از ادبای [دوره] عباسی می‌گوید: شما را به الفاظ نیک و کلام خوشنوا سفارش می‌کنم؛ زیرا اگر معنا، لفظی زیبا بر تن کند و گوینده بلیغ، مخارج [حروفی] سهل بدان بخشد و متکلم کرشمه‌ای دلنواز بدان عنایت کند بهتر بر دل می‌نشیند و بیشتر در جان تأثیر می‌گذارد و اگر بر معانی، لباسی از الفاظ زیبا پوشانده شود و ملبّس به صفاتی رفیع گردد، ارزش صور آن در نظرها دگرگون شده و به مقدار زیب و زیورش بر ارزش واقعی آن افزوده خواهد شد»^۵ و شاید همین امر سبب شد که جاحظ بگوید: از جهاتی بلاغت در الفاظ است نه در معانی.^۶ شاعران و ادیبان به حدی الفاظ خویش را می‌پالودند و به قدری به تزیین آن اهتمام می‌ورزیدند که نقاد دوره عباسی احساس می‌کردند اگر معانی خوب قالب‌ریزی شود، ارزش صور آن دگرگون می‌شود و بر ارزش واقعی آن افزوده می‌گردد.

بحتری زبردست‌ترین شاعر دوره عباسی است که این جنبه و مقدار تدقیق و انعام نظر شاعران را در مورد آن به تصویر می‌کشد؛ چه وی به مهارت در این فن شهره بود. باقلانی می‌گوید: «وی الفاظ را مورد بررسی قرار می‌داد و به شدت به نقد آن می‌پرداخت»^۷ و آن قدر به این نقد و بررسی ادامه می‌داد تا الفاظی خوشنوا و زیبا را در کنار یکدیگر قرار دهد؛ چنان‌که ابن اثیر در برخورد با آنها احساس می‌کند: «زنانی زیبا هستند که تن پوشهایی رنگین به تن کرده‌اند و خود را با انواعی از زیور آراسته‌اند»^۸. بنابراین

۱- ۲- البیان والتبیین، ۲۰/۱. Lamborn, Rudiments of criticism, chap. III. - ۱

۳- همان‌جا، ص ۶۵. ۴- همان‌جا، ص ۶۷.

۵- همان‌جا، ۲۰۴/۱. ۶- الحیوان، جاحظ، ۱۳۱/۳.

۷- إعجاز القرآن، چاپ چاپخانه الإسلام، ص ۱۰۶. ۸- المثل السائر، چاپ بولاق، ص ۱۰۶.

الفاظ وی به حسن و جمال متصف هستند و از صوتی زیبا بسان نجوای زیورآلات [زنان] و یا خش خش شنها برخوردارند؛ اما آن شنها از نوعی هستند که شاعر در وصف آن می‌گوید:

يَرُوعُ حِصَاةَ حَالِيَةِ الْعِذَارَى فَتَلْمَسُ جَانِبَ الْعِقْدِ النُّظِيمِ^۱

اما جنبه دوم یعنی «مشاکلت میان لفظ و معنا» [از جمله مسائلی است که] ادیبان و ناقدان و در رأس آنها جاحظ بسیار بدان سفارش می‌کردند.^۲ بحتری به شکلی شگفت‌انگیز آن را به حد کمال می‌رساند حتی در برخی قطعه‌های او به درجه‌ای می‌رسد که در کلام برخی شاعران غربی همچون «تنیسون» و «ویرژیل» مشاهده شده است. کسانی که در این زمینه مطالعه می‌کنند [می‌توانند] در کتاب «اصول نقد» لامبورن بحث گسترده‌ای را در این مورد بیابند؛ زیرا آن را به دقت تجزیه و تحلیل کرده است؛ اما این تحلیل منحصر به موسیقی شعر انگلیسی و هجاها و تکیه‌ها و حرکات بلند و کوتاهی است که مبنای آن را تشکیل می‌دهد و مشکل است که آن را بر شعر بحتری انطباق دهیم؛ زیرا شعر عربی، برخلاف شعر انگلیسی، بر [مبنای] هجاها و تکیه‌ها و بالا و پایین بردن صدا و حرکات بلند و کوتاه استوار نیست؛ با این همه، به وضوح می‌توان مشاهده کرد که بحتری به دقت بین الفاظ و معانی خویش مشاکله و هماهنگی برقرار می‌کرد. به مرثیه وی در مورد متوکل توجه کنید، آن جا که می‌گوید:

تَحَلَّى عَلَى الْقَاطُولِ أَخْلَقَ دَائِرُهُ	وَعَادَتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشًا تُغَاوِرُهُ ^۳
كَأَنَّ الصَّبَا تُفِي نُذُورًا إِذَا انْبَرَتْ	تُرَاوِحُهُ أَذْيَالُهَا وَ تُبَاكِرُهُ ^۴
و رُبَّ زَمَانٍ نَاعِمٍ ثُمَّ عَهْدُهُ	تَرْقُ حَوَاشِيَهُ وَ يُورِقُ نَاضِرُهُ ^۵
تَغَيَّرَ حُسْنُ الْجَعْفَرِيِّ وَ أُنْسُهُ	و قُوْضَ بَادِي الْجَعْفَرِيِّ وَ حَاضِرُهُ ^۶

۱- [صدای] شنهای آن [رود] دوشیزگان آراسته به زیور را می‌ترساند؛ چنان‌که دست بر کناره رشته‌ی گردن‌بند [زیبای] خویش می‌نهند.

۲- البیان و التبیین، ۸۳/۱، ۸۸، ۹۲، ۱۱۴، ۱۳۵ و پس از آن.

۳- «القاطول»: نام جایی است در کنار دجله که قصر متوکل، موسوم به «جعفری» در آن‌جا بنا شده بود. [در همان‌جا نه‌ری به‌همین نام از دجله منشعب شده بود]. «أَخْلَقَ»: فرسوده شد. «الدائر»: مندرس، «صُرُوفُ الدَّهْرِ»: حوادث آن، «تُغَاوِرُهُ»: با آن می‌جنگد. می‌گوید: منزلگاهی است در کنار نهر قاطول که ویرانه‌های آن فرسوده گشته و حوادث روزگار چونان لشکری با آن به ستیز برخاسته است.

۴- «تُرَاوِحُهُ»: شبانه‌گاه بر آن می‌وزد، «تُبَاكِرُهُ»: سپیده دم بر آن می‌وزد. می‌گوید: گویا باد صبا نذری را ادا می‌کند که هر صبح و شب دامن‌کشان در آن‌جا می‌خرامد.

۵- «نَاعِمٍ»: ساکنانش متعمم بودند، «حَوَاشِيَهُ»: اطراف آن، «رَقَّةُ الحَوَاشِي»: کنایه از خوش بودن آن روزگار است. «الشجر الناضر»: زیبا، یعنی آن روزگار زیبا بود. می‌گوید: بسا روزگاران خوش و خرم که در آن‌جا سپری کردیم.

۶- «الجعفری»: «قصر متوکل»، «قُوْضَ»: درهم شکست، «بادیه»: بیرون آن [و یا جلوه گاههای بدوی]، «حَاضِرُهُ»: درون آن، [و یا جلوه گاههای حضری]. حسن و آرامش [قصر] جعفری واژگون شد و برون و درون آن ویران گشت.

تَحَمُّلَ عَنهُ سَاكِنُوهُ فُجَاءَةً فَعَادَتِ سَوَاءٌ دَوْرُهُ وَ مَقَابِرُهُ^۱

قوت و شدت را در این مرثیه احساس می‌کنید؛ زیرا بحتری الفاظ آن را از کلماتی با حروف سبتر یا از نوعی که جزل می‌خواندند، برگزیده است؛ چه وی خشمگین بود و عاصی. گویا الفاظ را می‌تراشید تا این خشم و آن عصیانی را که در اواخر قصیده اعلام کرده، نشان دهد؛ زیرا به اقدام علیه قاتلان متوکل دعوت می‌کند؛ درحالی‌که خلیفه جدید این دسیسه را طراحی کرده بود. شکی نیست که بحتری این قطعه را با کلید موسیقایی محکمی نوشته است؛ زیرا عاطفه خروشان اندوه را با الفاظی سترگ نشان داده است؛ چنان‌که صدای چکاچک سلاح و طنین وقایع هلاکت بار حزن‌انگیز از آن به گوش می‌رسد. در اتصال قوافی باهائ ساکن نیز موفق است؛ زیرا صوتی را که بر روی کلمات و هجاها در حرکت است، ناگهان در قافیه پایین می‌آورد؛ گویی به پایان خود رسیده است. سپس در جریان بیت دوم اوج می‌گیرد و به حرکت خود ادامه می‌دهد و اندکی بعد بار دیگر پایین می‌آید و به همین ترتیب صدا به‌طور منظم بالا و پایین می‌رود؛ گویی شاعر مویه می‌کند: صدای خود را بالا می‌برد و کمی بعد از شدت رنج و اندوه صدایش را پایین می‌آورد و بدین‌گونه بحتری آه‌های اندوه‌بار را به‌خوبی ممثّل ساخته و برای متوکل، خلیفه‌ای که بر روی تخت خویش به قتل رسید، نوحه‌ای جاودان سروده است. ابیات زیر را که در وصف برکه‌ای سروده است بخوانید:

تَنْصَبُ فِيهَا وَفُودُ الْمَاءِ مُفْجَلَةٌ	كَالْحَيْلِ خَارِجَةٌ مِنْ حَبْلِ بُجْرِهَا ^۲
كَأَمَّا الْفِضَّةُ الْبَيْضَاءُ سَائِلَةٌ	مِنْ السَّبَائِكِ تَجْرِي فِي مَجَارِهَا ^۳
إِذَا عَلَتْهَا الصَّبَا أَبْذَتْ لَهَا حُبُكًا	مِثْلَ الْجَوَاشِنِ مَصْقُولًا حَوَاشِهَا ^۴
فَحَاجِبُ الشَّمْسِ أحيانًا يُضَاحِكُهَا	و رَيْقُ الْغَيْثِ أحيانًا يَبَاكِهَا ^۵
إِذَا التَّجُومُ تَرَاءَتْ فِي جَوَانِهَا	لَيْلًا حَسِبْتَ سَمَاءً رُكِبَتْ فِيهَا ^۶

احساس می‌کنید که او تمامی انواع زیب و زیورهای صوتی ممکن را در این قطعه به ودیعه نهاده است. الفاظ به خودی خود بیانگر معانی هستند؛ زیرا او می‌داند که چگونه آنها را برگزیند و چگونه در

-
- ۱- «سواء»: مساوی، [یکسان]. می‌گوید: ساکنانش به ناگاه آن‌جا را ترک گفتند؛ چنان‌که خانه و گورهایش یکسان گردید.
 - ۲- توده‌های آب، همانند گروهی اسب افسار گسیخته، به سرعت در آن می‌ریزند.
 - ۳- توگویی نقره سپید از جنس شمشهای مذاب در مجاری آن جاری است.
 - ۴- «الصبا»: باد ملایمی همچون نسیم که از سوی شرق می‌وزد، «الحبک»: پیچ خوردگیهای شنزار، «الجواشن»: زره‌ها. می‌گوید: آن‌گاه که باد صبا بر آن می‌وزد، چین و شکنهایی بسان چین و شکنهای زره‌های براق در آن پدید می‌آورد.
 - ۵- «حاجب الشمس»: اشعه خورشید به هنگام طلوع، «ریق الغيث»: اول باران. می‌گوید: گاه نخستین پرتو خورشید بر آن خنده می‌زند و گاه ابر پرباران بر آن می‌گریزد.
 - ۶- چون شبانگاه ستارگان در اطراف آن پدیدار شوند، پنداری که آسمانی در درون آن آفریده شده است.

کنار هم قرار دهد؛ چنان‌که باعث شده است احساس کنیم که این الفاظ حتماً همین قوافی را اقتضا می‌کنند. این جنبه از جنبه‌های استحکام بخشیدن به قافیه بسیار مورد اهتمام نقاد عباسی بوده است. آنها به شاعران تأکید می‌کردند که قوافی باید چنان در جایگاه خود قرار گیرند که با نظیر خود هماهنگ باشند و مقام مناسب خویش را به دست آورند^۱؛ تاجایی که شیب بن شبیه می‌گوید: سهم جودت قافیه، هرچند که یک کلمه است: از سهم دیگر اجزای بیت، بالاتر است^۲.

شاعران در قوافی خویش به [صنعت] اِرساد رو آوردند و به اشکال و وجوه مختلف به ترشیح قوافی پرداختند و شاید همین امر دلیلی باشد بر این [واقعیت] که ترشیح و اِرساد و دیگر انواع صوتی بدیع که به قوافی شعر مربوط می‌شود، به تبع همین عنایت به وجود آمدند، عنایتی که شاعران شیفته آن شده بودند؛ زیرا به شدت میان الفاظ و غنا هماهنگی ایجاد می‌کردند و شعر خود را مورد حک و اصلاح قرار می‌دادند تا آن را به نغمه‌ها و واحدهای موسیقایی تبدیل می‌کردند.

در هر صورت بحتری می‌دانست که چگونه میان الفاظ خویش هماهنگی برقرار نماید و چگونه قوافی خویش را مرشح کند و چگونه زمینه آن را مهیا سازد و گوشها را مشتاق شنیدن آن کند؛ زیرا در هنر اصوات، شاعری توانا بود؛ هرچند که همواره اصوات خود را از آن گیتار کهنه بیرون می‌کشید یعنی از گیتار چوپانان قدیم که اصحاب شعر غنایی - چنان‌که مشاهده کردیم - در بسیاری از اشکال و جنبه‌ها آن را نقض کردند؛ اما او همانند موسیقیدانان ممتاز می‌دانست که چگونه از این گیتار درهم شکسته نغمه‌هایی جدید و شگفت‌انگیز بیرون کشد، و نسبت به این ویژگی خود آگاه بود و بسیار بدان می‌بالید و می‌نازید؛ چنان‌که گفته‌اند: هرگاه شعر می‌خواند لب و دهان خود را پیچ و تاب می‌داد و در حرکت خود، گاه به سمتی منحرف می‌شد و گاه به عقب باز می‌گشت و گاه سرتکان می‌داد و بار دیگر شانه را، و با آستین خود اشاره می‌کرد و پس از خواندن هر بیت می‌گفت: آفرین بر من؛ سپس به مستمعین رو می‌کرد و می‌گفت: چرا به من آفرین نمی‌گویید؛ به خدا قسم هیچ کس قادر نیست چنین شعری بسراید، و بسیار اتفاق می‌افتاد که این کار را در حضور خلفا انجام می‌داد؛ چنان‌که روزی وقتی قصیده خویش:

عَنْ أَيْ تُغْرِ تَبْتِمِمْ وَبَائٍ طَرْفٍ تَحْتَكِمِمْ^۳

را برای متوکل می‌خواند، متوکل از این کار او متزجر شد و به صیمری رو کرد و گفت: صیمری! نمی‌شنوی چه می‌گوید؟ گفت: سرورم! هرچه در مورد او فرمان دهی، همان کنم. گفت: تو را سوگند به جان من؛ با همین روی که برایم شعر خواند، هجوش کن^۴.

۱- البیان والتبیین، ۱/۱۳۸.

۲- همان‌جا، ص ۱۱۲.

۳- با کدامین لب و دندان تبسم می‌کنی و با کدامین چشم حکم می‌رانی؟

۴- معاهد التنصيص، ۱/۸۳.

به هر حال بحتری توانست موسیقی [شعر] خویش را به نغمه‌ها و نتهای محض موسیقایی تبدیل کند. قطعه زیر را که از اوست، بخوانید:

لی حبیّب قد لَجَّ فی الهجر جدّاً	و أعاد الصّدود منه و أبدی ^۱
ذوفنون یریک فی کلّ یوم	خُلِقاً مِنْ جفائه مُستَجداً ^۲
یَتَأْتِیْ منَعاً، و یُنْعِمُ إنْعاً	فأویّدنو و ضلّاً، و یبعد صدّاً ^۳
أغتدی راضیاً و قدبْتُ غَضْباً	نَ، و أمّی مولاً، وأصبح عبداً ^۴
و بنفسی أفدّی علی کلّ حال	شادنأ، لوئیسُ بالحسَنِ اعدی ^۵
مَرَبّی خالیاً فأطمع فی الوضّ	لِ و عرّضْتُ بالسّلامِ فَرَدّاً ^۶
وثنیْ خَدّه إلّی علی خو	فِ فقبّلْتُ جُلناراً و ورداً ^۷
سیدی انت، ما تعرضتُ ظلماً	فأجازئ به و لاخُنْتُ عَهْداً ^۸
رِقّ لی من مدامع لیس تَرَقّاً	واژئ لی می جواخ لیس تَهْداً ^۹
أُترانی مستبدلاً بک ما عَشّ	تُ بدیلاً، أو واجداً مِنْکَ نِداً ^{۱۰}
حاشَ لَله، أنت أفتنّ الحَا	ظاً، و أحلی شکلاً، و أحسنُ قَداً ^{۱۱}

صاحب «الصّناعَتین» به شدت وی را می ستود^{۱۲}. به حق نیز بحتری همه ابزارهای ممکن تفوق را در فن صوت گردآورده بود. [مثلاً] در مطلع همین قصیده بین دو مصراع هماهنگی برقرار می کند و صنعت تصریع را، آن گونه که اصحاب بیان می ستودند، به کار می برد. به این حد نیز بسنده نمی کند؛ بلکه میان حروف دو مصراع نیز هماهنگی برقرار می نماید؛ چنان که جیم در مصراع اول و دال در مصراع دوم تکرار می شود و همین [مسأله] نوعی هماهنگی صوتی میان کلمات به وجود می آورد و اندکی بعد، در

۱- مرا دلبری است که در هجران بسی اصرار می ورزد و دوری و گریز را تکرار می کند.

۲- دلبری ذوفنون که هر روز رنگی جدید از جفای خویش را به نمایش می گذارد.

۳- از سر هجران رخ برمی تابد و از سر یاری لطف می نماید و از برای وصل نزدیک می شود، و از سر قهر دوری می گزیند.

۴- سپیده دمان خشنودم حال آنکه شب را درخشم سپری کرده ام و شبانگاه مولایم و به گاه صبح برده.

۵- «الشادن»: آهو بچه، دختر زیبا را بدان تشبیه کنند. می گوید: در همه حال جان به فدای آهو بره ای می کنم که چنانچه لمس شود زیبایی از خود می پراکند.

۶- فارغ البال، بر من گذر کرد و مرا به طمع وصل افکند و سلام گفتم و پاسخ داد.

۷- «جلنار» گل انار. ترسان رخ به من نزدیک کرد و بر گونه ی گلگوش بوسه زد.

۸- [گفتم] سرور من تو هستی. جفا نکرده ام که مجازت شوم و عهد خویش نشکسته ام.

۹- بر اشکهای پایان ناپذیر من رقت آور و بر سینه ی بی آرامم رحم کن.

۱۰- گمان مکن که تا زنده ام کس به جای تو برگزینم و نظیری برای تو بیابم.

۱۱- حاش لله! که چشمان تو فریبنده ترین و شمایلت زیباترین و قامتت نیکوترین است.

۱۲- الصّناعَتین، ص ۶۳.

بیت سوم نیز به دقت میان الفاظ توافق برقرار می‌کند؛ زیرا کلمه «یتأبئی» را چنان می‌آورد که گویی به وسیله ریسمان محکم «منعاً» به کلمه «یتنعم» بسته شده است و این جاست که در می‌یابیم هماهنگی صوتی میان حروف و کلمات چه پیوستگی در عبارات به وجود می‌آورد. بحتری این «توافق صوتی» را دنبال می‌کند تا جایی که در مصرع دوم دو کلمه و پس از آن، دو کلمه دیگر بر همان نسق و با همان حرکات می‌آورد و با ایجاد نوعی «طباق صوتی» بین «یدنو و یبعد، و وُضلا و صدّا» به این مقصود می‌رسد، و این مسأله نشان می‌دهد که برخی انواع طباق عباسی را می‌توان فنی صوتی به شمار آورد که شاعر به خاطر موسیقی [شعر] مراعات می‌کرد. تقسیمی که در بیت بعد مشاهده می‌کنیم - و بحتری بدان شهره بود - نیز همین‌طور است. به راستی نیز شاعر از سرّ حرفه خویش آگاه بود. توجه کنید چگونه در بیت چهارم با ایجاد پیوند و قربت میان کلمات [عنصر] موسیقی [شعر] خود را ترتیب می‌دهد. هر کلمه، به استقبال کلمه مجاور خود می‌رود؛ «أَمْسِ» به استقبال «أصبح» می‌رود و «مولی» به پیشباز «عبدّا». گویی همه این کلمات از یک خانواده هستند و این خانواده نیز چیزی جز خانواده «طباق صوتی» و تقسیمات ناشی از آن نیست. در بیت پنجم به دو کلمه «بنفسی أَدَّی» توجه کنید. آیا احساس نمی‌کنید همانند بندهای انگشت کوچک دست به یکدیگر پیوند خورده‌اند؟ در بیت هفتم به «جُلنار» و «وُژد» توجه کنید. می‌بینید که بحتری میان الفاظ و کلمات خویش آن قدر هماهنگی و مشاکلت برقرار می‌کند تا صنعتی را که اصحاب بدیع شیفته آن بودند و بعدها مراعات النظیر نام گرفت، تحقق بخشد.

به قوافی ابیات توجه کنید که با چه استحکامی در جای خود استقرار یافته‌اند. «أَبْدِی، صدّا، عبدا، أَعْدِی، فردا، وردا، عهدا، ندّا، قدّا» همگی با نظمی ستودنی به دنبال هم قرار گرفته‌اند. مشاهده می‌کنید که در تعداد حروف و حرکات و سکنات نیز یکسان هستند؛ چیزی که اصحاب بدیع بعدها آن را «تطریز» نامیدند و آرایه‌ای [بس] شگفت‌انگیز است. به این بیت گوش دهید:

رِقِّ لِي مِنْ مَدَامِعِ لَيْسَ تَرْقَا وَ ارْثِ لِي مِنْ جَوَانِحِ لَيْسَ تَهْدَا

کلمات خود را در هر دو مصراع در دو صف متقابل قرار داده است؛ مثل اینکه هر کلمه در مصراع اول نظیر خود را در مصراع دوم طلب می‌کند. در بیت آخر، [یعنی].

حَاشَ لِلَّهِ أَنْتَ أَفْتَنُ الْهَآ ظَاً وَ أَهْلَى شَكْلًا وَ أَحْسَنُ قَدَا

نیز سعی کرده است همین کار را انجام دهد؛ اما به اندازه بیت قبل توفیق نداشته است. این [نیز] یکی از جنبه‌های «توافق صوتی» است که اصحاب بدیع آن را «مماثله» می‌نامیدند. کسانی که شعر بحتری را مطالعه می‌کنند مثالهای بسیاری برای دیگر جنبه‌های موسیقایی خواهند یافت که علمای بدیع آن را ثبت و ضبط کردند، از قبیل تصدیر و ترصیع و انواع دیگری که به اصوات و تنظیم موسیقایی خاص آن مربوط می‌شود.

وقتی دیوان بحرّی را ورق می‌زنیم عمیقاً احساس می‌کنیم که موسیقی شعر عربی از غنای صوتی بسیار برخوردار شده است؛ زیرا وی ارزشهایی فنی را بنا نهاد که شاعران قدیم، یعنی شاعران بدوی، آن را در خواب هم نمی‌دیدند. حقیقت این است که بحرّی توانست از گیتار شعر قدیم همه مهارت‌های فنی ممکن را برای صوت و موسیقی استخراج نماید. قصیده سینه‌وی را که در وصف ایوان مدائن سروده است، بخوانید؛ حتماً شگفت‌زده خواهید شد وقتی مشاهده می‌کنید که او به هماهنگی صوتی میان برخی کلمات و یا بعضی حروف بیت بسنده نمی‌کند؛ بلکه این هماهنگی را در کل قصیده تعمیم می‌دهد. به سخن وی در آغاز قصیده توجه کنید:

و تَرَفَّقْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسٍ ^۱	صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدُنْ نَفْسِي
رُ التَّمَّاسُ مِنْهُ لَتَفْسِي وَ نَكْسِي ^۲	وَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْ
طَفَّقْتُهَا الْإِيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسٍ ^۳	بُلُغَ مَنْ صُبَابَةِ الْعِيشِ عِنْدِي
عَلَّلِي شُرُوءَهُ وَ وَارِدِ بَخْسٍ ^۴	و بَعِيدَ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفْسِهِ
أَبْيَاتٍ عَلَى الدَّنِيَّاتِ شُمْسٍ ^۵	وَقَدِيمًا عَهْدَتُنِي ذَاهَنَاتٍ
بَغْدَلِينَ مِنْ جَانِبِيهِ وَ أُنْسٍ ^۶	وَلَقَدْ رَابِنِي نُبُوْهُ ابْنِ عَمِّي
أَنْ أَرَى غَيْرَ مُضْجِعٍ حَيْثُ أُمْسِي ^۷	وَ إِذَا مَا جُفِفْتُ كُنْتُ حَرِيًّا
تُ إِلَى أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ عُنْسِي ^۸	حَضَرْتُ رَحْلِي الْهَمُومُ فَوَجَّهْتُ

- ۱- «الجداء»: عطا، «جَبْسٌ»: لثیم. می‌گوید: خود را از پلیدیها مصون داشتم و از پذیرش صله لثیمان سرباز زدم.
- ۲- «النكس»: واژگون شدن. می‌گوید: و چون روزگار در تلاش برای رنج و نگون بختیم مرا لرزاند، خویشتن را نگه داشتم
- ۳- «بُلُغَ»: جمع بُلُغَة حد کفاف زندگی، «صُبَابَةُ»، بقیه، «طَفَّقْتُهَا»: کاهش داد، «بَخْسٌ»: زیان. می‌گوید: قوت لایموتی از پس مانده معاش نزد من مانده است که روزگار ناجوانمردانه آن را کاهش داده است.
- ۴- «الرَّفْعُ مِنَ الْعِيشِ»: رفاه، «عَلَّلِي»، نوشیدن پی در پی، «خُمْسٌ»: اینکه شتران پس از گذشت سه روز به آبشخور درآیند. می‌گوید: فرق بسیار است میان آن کس که فراوان به آبشخور درمی‌آید و پی در پی می‌نوشد و آن کس که پس از گذشت سه روز به آبشخور وارد می‌شود. یعنی فرق بسیار میان برخورداران و محرومان وجود دارد.
- ۵- «هَنَاتٍ»: در این جا خصال، «دَنِيَّاتٍ»: اشیاء و اهداف پست، «شُمْسٌ»: تسلیم‌ناپذیر. می‌گوید: از قدیم‌الایام خود را متخلق به اخلاقی یافته‌ام که ذلت نمی‌پذیرد و در برابر پستیها سرکش و نافرمان است.
- ۶- «رَابِنِي» مرا به شک و تردید افکند. «نُبُوْهُ»: بی‌مهری و گریز، منظور از پسرعمو، خلیفه وقت، منتصر است. می‌گوید: بی‌مهری پسرعمویم، آن هم، پس از خوشرویی و مؤانست وی مرا به تردید افکند.
- ۷- هرگاه بر من جفا شود، شایسته است سپیده‌دم درجایی که شب در آن جا فرو آمده‌ام مشاهده نشوم. یعنی هر جا بر من جفا رود به سرعت آن جا را ترک می‌گویم.
- ۸- «أَبْيَضُ الْمَدَائِنِ»: منظور قصر سپید در مدائن است که شاهان ایران ساخته‌اند، «عُنْسٌ»: ناقه قوی. می‌گوید: اندوها بر کجاوه من نشستند؛ از این رو شتر خویش را به سوی کاخ سپید مدائن راندم.

اتسلی عن الحظوظ و آسی	محل من آل ساسان دزس ^۱
دکرتنیم الخطوب التوالی	ولقد تذكّر الخطوب و تُنسی ^۲
و هم خافضون فی ظل عال	مُشرف یُخسر العیون و یُخسی ^۳
جلل لم تکن كأطلال سُعدی	فی قفار من البسایس مُلس ^۴
و مساع لو لا المحاباة منی	لم تُطفها منسعاة عنس و عبس ^۵

بی تردید زیبایی و آراستگی موجود در این ترانه را دریافته‌اید. اگر در جستجوی منشأ این زیبایی و منبع این آراستگی برآیید، خواهید دید که به هماهنگیهای موسیقایی مربوط می‌شود و به‌حتری این هماهنگیها را در قافیه متمرکز کرده است؛ زیرا در کل این قصیده قافیه‌ای سه حرفی اختیار کرده است تا با این آرایه و زیور فوق‌العاده قصیده را به [صنعت] تطریز بیاورد. انسان وقتی در این قصیده با به‌حتری همراه می‌شود به‌وضوح احساس می‌کند که او از یک سو صوت را می‌شنود و از سوی دیگر آن را مشاهده می‌کند؛ از این رو صوت در شکلی زیبا تجسم پیدا می‌کند و شاعر، تنها از طریق قافیه به این تجسم نرسیده است؛ بلکه از طریق توفیق در هماهنگی قوافی و به‌عبارت دقیق‌تر [از طریق هماهنگی] بین حرف آخر آن، یعنی سین و دیگر کلمات در تمامی ابیات قصیده، بدان دست یافته است؛ چرا که در بسیاری از ابیات قصیده «سین» به وفور یافت می‌شود. یک بار دیگر ابیات پیشین به خصوص بیت‌های اول و دوم و نهم و دوازدهم و سیزده را از نظر بگردانید؛ می‌بینید که چگونه کلماتی را که حرف سین دارند به کار می‌گیرد تا میان آنها و قافیه هماهنگی برقرار کند؛ چنان‌که انسان احساس می‌کند کلمات می‌خواهند یکدیگر را جذب کنند؛ چرا که پیوند موسیقایی محکمی میان آنها وجود دارد. به‌حتری در این قصیده فقط به استفاده فراوان از حرف «سین» اکتفا نمی‌کند؛ بلکه به اندیشه‌ای رو آورده است که شاید پیچیده‌تر از اندیشه قبلی وی باشد و آن اندیشه استفاده فراوان از کسره در کلمات است و بدین‌گونه تجانس

- ۱- «آسی»: محزون می‌شوم و «آل ساسان»: حکام ایران از سلسله ساسانیان قبل از اسلام. «درس»: مندرس و محو شده. می‌گوید: از مشاهده ویرانه‌های خاندان ساسانی خود را در فقدان نعمتها تسلی می‌دهم و آرام می‌کنم.
- ۲- مصائب بی در پی آنان را به یاد من آورد؛ که مصائب گاه یادآوری می‌کنند و گاه سبب فراموشی می‌شوند.
- ۳- «خافض»: مرفه و برخوردار و، «عالی»: قصری بلند، منظور قصر سپید است. «مشرف»: بسیار بلند، «یُخسر العیون»: هرگاه به آن بنگری به‌خاطر ارتفاع زیاد چشم را خسته می‌کند، «یُخسی»: می‌آزارد و رنجور می‌سازد. می‌گوید: [کسانی را به یاد من آورد که] در سایه‌ی قصری بلند و مرتفع که چشم را خسته و رنجور می‌کرد، در تنعم می‌زیستند.
- ۴- «جلل»: ج جَلَّة: مجموعه‌ای از خانه‌های قبیله، «بسایس»: بیابانهای خشک و خالی. «ملس»: خالی. می‌گوید: خانه‌هایی که برخلاف اطلال سُعدی در بیابانهای خشک و خالی از سکنه قرار نداشت.
- ۵- «مساع»: مکارم و اعمال ارزشمند، «لم تطفها»: آن را بر نمی‌تابید، «عنس»: قبیله‌ای یمنی «عبس»: قبیله‌ای مضر. می‌گوید: آنان را فضایی بود که چنانچه احتیاط و پروا درکار نبود [می‌گفتم]: فضایل عنس و عبس را یارای برابری با آن نیست.

گسترده‌ای بین کلمات و قافیه به وجود آورده است. مثلاً در یکی از ابیات پیشین می‌گوید:

وَقَدِيمًا عَهْدَتِي ذَاهِنَاتٍ آبِيَاتٍ عَلَى الدُّنْيَا تَشْمُسُ

تقطیعات صوتی داخلی موجود در این بیت واضح است؛ اما آنچه اکنون برای ما اهمیت دارد و می‌خواهیم به آن توجه دهیم این است که او به کسره رو می‌آورد و آن را در بسیاری از کلمات تعمیم می‌دهد؛ به طوری که وقتی انسان به قافیه آن می‌رسد احساس می‌کند کلمات به شدت یکدیگر را جذب می‌کنند و شاید به همین سبب باشد که در این قصیده، بیش از قافیه خارجی، قوافی داخلی بسیاری ایجاد کرده است؛ چنان‌که در بیت زیر مشاهده می‌کنیم:

و تَمَاسَكْتُ حِينَ زَغَرَعَنِي الدَّهْرُ رُتَمَاسًا مِنْهُ لِيَتَفَسَّى وَ نَكْسِي

او این نوع قوافی داخلی را در قصیده فراوان به کار می‌گیرد تا تقطیعات صوتی وی کامل شود، تقطیعاتی که به کمک آنها توانست از لحاظ فنی چنان ارتقا پیدا کند که قدما بگویند: شعر بحتری از صنعتی پنهان برخوردار است، و این صنعت پنهان چیزی نیست مگر همان‌که ما می‌گوییم یعنی مهارت فوق‌العاده در به کار گرفتن فن صوت در شعر و شناخت معیارهای آن و تکیه بر آن معیارها در ساخت و پرداخت شعر. تقطیعاتی که در کلمات «سینّه» وی نیز مشاهده می‌کنیم از جنس همین قوافی داخلی است. مانند:

وَإِذَا مَا جُفِيتُ كُنْتُ حَرِيًّا أَنْ أُرَى غَيْرَ مُضْجِحٍ حَيْثُ أُمْسِي

مشاهده می‌کنید که میان کلمات «غیر مصبح» و «حیث اُمسی» موازنه دقیقی برقرار می‌کند و میان آنها [تجانس و] تجاذب به وجود می‌آورد، اما نه به کمک سینها و کسره‌ها، بلکه به کمک تجانس صوتی میان آنها: عبارت نخست با «غیر» و عبارت دوم با «حیث» آغاز می‌شود که از نظر تعداد حروف و حرکات و سکانات همسان هستند و خود کلمات «مُضْجِحٌ» و «أُمْسِي» نیز دارای وحدت موسیقایی هستند؛ چرا که هر دو با ضمه آغاز می‌شوند و سپس به ترتیب با سکون و کسره دنبال می‌شوند. بیت زیر نیز همین‌گونه است:

وَهُمْ خَافُضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ مُشْرِفٍ يُخَيِّرُ الْعَيُونَ وَ يُخْشِي

مشاهده می‌کنید که در این جا هماهنگی روشن‌تری از حیث توافق صوتی ایجاد می‌کند؛ زیرا قبل از «يُخْشِي»، «يُخَيِّرُ» را آورده است؛ گویی می‌خواهد پیشاپیش «يُخْشِي» طلایه‌ای بدیع از جنس خود آن بیاورد. حقیقت این است که بحتری در اثنای سرودن این قصیده، در مورد حرکات و سکانات و حروف و کلمات بسیار اندیشیده است و شاید همین امر سبب شده است که او به هماهنگی دیگری بین قافیه و کلمات بیت دست یابد؛ اما نه از جهت سینها یا کسره‌ها یا تقطیعات صوتی، بلکه از جهت تعداد حروف؛ زیرا کسی که در این قصیده [کار] او را زیر نظر می‌گیرد ملاحظه می‌نماید که وی در ساخت قصیده چنان به کلمات سه حرفی اهتمام می‌ورزد که ارزشهای صوتی، بسیار پدید می‌آورد؛ مثلاً می‌گوید:

وَبَعِيدُ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفْهِ عَلَلِ شُرْبُهُ وَ وَارِدِ رَحْسِ

در این بیت علاوه بر زیبایی حرکات کسره چیزی دیگر را نیز احساس می‌کنید و آن نوعی توافق صوتی میان کلمه آخر مصرع اول و قافیه است؛ زیرا از نظر تعداد حروف و حرکات و سکناات همانند قافیه است؛ البته از جهت حرف آخر با قافیه همانند نیست؛ این همانندی ویژگی است که شاعران به مطلع قصاید خویش اختصاص می‌دادند؛ زیرا شاعران قصاید خویش را مصرع می‌ساختند؛ چنان‌که در همین قصیده نیز مشاهده می‌کنیم؛ گویی مصرع اول با مصرع دوم هم قافیه است. [البته] آن چیزی که در این بیت وجود دارد تصریع نیست؛ ولی با این همه نوعی دقیق از هماهنگی صوتی است که بحتری در بسیاری ابیات قصیده تعمیم بخشیده است، مانند آنچه که در ابیات سوم، ششم و سیزدهم قطعه پیشین مشاهده می‌کنیم. چه کسی می‌تواند هماهنگی کلمه «عَلَل» را با دیگر کلمات این بیت که از سه حرفی بودن آنها و قافیه نشأت گرفته انکار کند؟ آیا دیدید بحتری تاچه حد توانسته است بسیاری از ارزشهای صوتی را در این قصیده گرد آورد: به طریقی که ممکن است پیچیده باشد؛ اما در نهایت دقت است؛ زیرا با هماهنگی‌هایی که میان قافیه و تعداد حروف آن، حرف روی و حرکت روی [از یک سو] و دیگر کلمات بیت [از سوی دیگر] به وجود آورده، توانسته است موسیقی بدیعی را خلق کند. بحتری این هماهنگی را در دیگر قصاید دیوان نیز مراعات کرده است؛ اما در هیچ قصیده‌ای همچون قصیده سینه بر آن پای نمی‌فشارد؛ چه در این قصیده تمامی مهارت خود در به‌کارگیری هنر موسیقی و [تمامی] دانش خود را در این زمینه گرد آورده است.

تردید نیست که همه اینها در شعر بحتری تحت تأثیر شعر غنایی به وجود آمد؛ چرا که این نوع موسیقی در آهنگها و نتهای خود مبتنی بر همین شعر بود و همین موسیقی و غنای مربوط به آن، شعر غنایی را یاری داده، سبب عنایت بدان و نوآوری در آن می‌شد.

صنعت و تصنیع

لِّلّهِ مَارَاحٌ فِي جَوَاحِرِهِ
يَخْرُجُنَّ مِنْ فِيهِ فِي النَّدَى كَمَا
مَنْ لَوْ لَوْ لَا يُنَامُ عَنْ طَلِبَةٍ^۱
يَخْرُجُ ضَوْءُ السَّرَاجِ مِنْ هَبِئَةٍ^۲
(بشار)

۱

شعر در قرنهای دوم و سوم و روابط تازه آن

هنوز از آغاز قرن دوم هجری دور نشده‌ایم که مخلوطی از عربها و مسلمانان غیرعرب که در مراکز بزرگ فرهنگی به خصوص بصره و کوفه می‌زیستند، صنعت شعر را در اختیار می‌گیرند؛ بنابراین طبیعی است که شکل آن تغییر کند و از شکل قدیمی‌اش که از متعلقات بادیه و پیوندهای مادی و معنوی آن الهام می‌گرفت متمایز گردد؛ چرا که سرایندگان آن در شهرها زندگی می‌کردند و روابط و پیوندهای جدید که برخی سیاسی و برخی مدنی و اجتماعی و برخی فکری و فرهنگی بود، بر آنان تأثیر می‌گذاشت. [در این جا] برخی از این روابط و پیوندهای جدید را ذکر می‌کنیم.

۱- شگفتا از گهرهای سینه او که طالبان فراوان دارد.

۲- در میانه مجلس از دهان او بیرون می‌آید، چنان که نور چراغ از شعله آن.

دعوت عباسی

پیدایش این دعوت به زمانی بازمی‌گردد که ابوهاشم بن محمد بن حنفیه پس از خود، محمد بن علی بن عبدالله بن عباس را به عنوان امام تعیین کرد؛ در نتیجه رهبری فرقه‌ای که در تاریخ تشیعه «کیسانیه» خوانده می‌شود و معتقد به امامت ابن حنفیه هستند، به وی منتقل شد؛ چنان‌که پیروان شخص ابوهاشم که «هاشمیه» نامیده می‌شوند نیز به او ملحق شدند. وی در آغاز سده [دوم] از محل سکونت خود در حُمَیمه رهبری نهضتی سَری را برای سرنگونی بنی‌امیه آغاز کرد و مبلغین خود را به بلاد مختلف به‌ویژه کوفه و خراسان گسیل داشت و تا هنگام وفات به تبلیغ ادامه داد و پس از او وصی و فرزندش، ابراهیم، جانشین وی گردید، و چون امویان او را تحت تعقیب قرار دادند و ابراهیم یقین کرد که کشته خواهد شد، برادر خود سفاح را به جانشینی خویش تعیین کرد، و پس از ماجراها و مخاطرات بسیار سپاهیان خراسانی به رهبری «قحطبه» و پسرش حسن توانستند دولت امویان را سرنگون کند و سفاح «هاشمیه» را که در نزدیکی کوفه قرار داشت به عنوان پایتخت خود برگزید؛ اما مدت [حکومت] وی به طول نینجامید و ابوجعفر منصور به جای وی نشست و [هم] اوست که مؤسس حقیقی دولت عباسی به‌شمار می‌رود. عموی وی، عبدالله بر او شورید؛ اما ابومسلم خراسانی شورش او را سرکوب کرد و طولی نکشید که خود او ابومسلم را سرکوب نمود؛ زیرا وی را با حيله به «مدائن» کشانید و به قتل رساند. در این میان علویان معتقد بودند که عباسیان دولت آنان را غصب کرده‌اند؛ زیرا تصور می‌کردند مردم خراسان به‌خاطر آنان مبارزه کرده‌اند ولی عباسیان با خیانت و نیرنگ مردم خراسان را از ایشان دور کرده‌اند؛ از این رو نخست در حجاز به فرماندهی محمد بن عبدالله بن حسن سر به شورش برداشتند سپس در بصره به فرماندهی برادر وی محمد قیام کردند. منصور هر دو شورش را سرکوب کرد و چون بر دشمنانش پیروز شد، تصمیم گرفت از کوفه، محل استقرار شیعه و علویان دور شود؛ به همین سبب روستای کوچکی واقع در ساحل چپ دجله را که «بغداد» نام داشت، به عنوان مرکز دولت خود برگزید و در آن جا برای خود و اطرافیانش قصرهایی بنا نهاد؛ چنان‌که دیوانهای دولت خویش را نیز در همان جا برپا کرد و تجار و دانشمندان را به آن جا فراخواند و در ساحل سمت راست دجله برای سپاهیان خود اردوگاهی بنا نهاد و آن [پایتخت جدید] را «دارالسلام» نامید؛ اما نام قدیمی آن جا، بغداد، رواج یافت [و به همان نام] مشهور شد.

به این ترتیب عباسیان در بغداد مستقر شدند. شیعیان، پس از منصور، دیگر قدرتی نداشتند. در مورد خوارج نیز وضع چنین بود؛ زیرا جنگهای امویان آنان را درهم کوبید و به استثنای اغتشاشات کوچکی که به سرعت به خاموشی می‌گرایید، دیگر خبری از شورهای آنان در عراق نمی‌شنویم؛ [چه] آنان فعالیت خویش را به بلاد مغرب منتقل کردند، جایی که تا به امروز نیز بقایای آنان در آن جا موجود است. در تحلیل این امر شاید بتوان گفت که لشکریان خراسانی عربها را اعمّ از خوارج و غیرخوارج دنبال کردند و

این هزیمت شدگان به صحرا بازگشتند و دولت عباسی - برخلاف دوران بنی امیه - دیگر با معارضة سیاسی مواجه نبود؛ اما این بدان معنا نیست که شیعیان شاعران طرفدار خود را نداشتند؛ زیرا شاعرانی بودند که از ایشان طرفداری می کردند ولی بسیاری از آنان از اینکه به زیر لوای عباسیان درآیند پروایی نداشتند؛ زیرا حق به وسیله آنها به صاحبان و وارثین شرعی خود بازگشته بود و بهترین مثال برای این جریان سید حمیری است. وی از غلاة شیعه بود و آشکارا عباسیان را تأیید می کرد، و وقتی سفاح وارد کوفه شد، وی را مدح کرده، [چنین] گفت:^۱

دونکوها یا بنی هاشم
فجددوا من عهدِها الدارسا^۲
دونکوها فالبسوا تاجها
لاتغدما منکم له لابساً^۳

وی همواره از خلفای عباسی حمایت می کرد و آنان نیز او را مقرب داشته، عطایای بسیار به وی می بخشیدند؛ اما او علی [ع] و فضایل وی را نیز از یاد نمی برد و به رجعت امام خویش محمد بن حنفیه ایمان داشت. ابیات زیر از جمله اشعار زیبای او در مورد خاندان پیامبر (ص) است:^۴

أقْبَى حَسَنًا وَالْحُسَيْنَ الرَّسُولُ
و قد برزا ضَخْوَةً يَلْعَبَانِ^۵
و ضَمَّتْهُمَا ثُمَّ فَدَّاهُمَا
و كانا لَدَيْهِ بِذَاكَ الْمَكَانِ^۶
و طَأْطَأَ تَحْتَهَا عَاتِقَيْهِ
فَنِعِمَّ الْمَطِيَّةُ وَالرَّاكِبَانِ^۷

در قرن دوم با تعداد زیادی از این شیعیان که در مدح عباسیان مبالغه می کردند مواجه می شویم، مانند منصور نَمِرِی که علویان را بسیار رثا می گفت و بر آنان مویه می کرد. ابیات زیر از جمله اشعار زیبای او در مورد ایشان است:^۸

أَلُ الرُّسُولِ وَ مِنْ يُحِبُّهُمْ
يَسْتَطْمِنُونَ مَخَافَةَ الْقَتْلِ^۹
أَمِنْ النَّصَارَى وَ الْيَهُودِ وَهُمْ
مِنْ أُمَّةِ التَّوْحِيدِ فِي أَزْلِ^{۱۰}

۱- الأغانی، چاپ دارالکتب، ۲۴۰/۹.

۲- ای بنی هاشم! خلافت را برگزید و از یاد رفته های آن را زنده کنید.

۳- آن را برگزید و تاجش بر سر نهید که مستدام باد بر شمایان تاج آن.

۴- طبقات الشعراء، ابن المعتز، چاپ دارالمعارف، ص ۳۵.

۵- روزی به هنگام صبح پیامبر (ص) به نزد حسن و حسین که در بیرون خانه بازی می کردند، آمد.

۶- آنان را در آغوش کشید و قربان صدقه ی آنها شد که منزلتشان نزد وی چنین والا بود.

۷- آنها را بر دوش نهاده به راه افتاد. چه نیک حاملی بود و چه نیکو محموله های!

۸- طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ۲۴۷.

۹- خاندان پیامبر و دوستانشان از ترس مرگ سر تسلیم فرود می آورند.

۱۰- «أزل»: سختی و عسرت؛ می گوید: یهود و نصاری در امنیت به سر می برند اما آنان با اینکه از جمله امت اسلام هستند در سختی و عسرت به سر می برند.

شاید مهمترین شاعری که اعتقاد خویش را به تشیع ابراز کرد و در طول زندگی در راه آن مبارزه نمود، دعبل خُزاعی باشد. او در مویه کردن و گریستن بر اهل بیت از نمری تقلید می‌کرد؛ اما امتیاز وی این بود که هجوگرنده عباسیان را نیز بر رثای خویش افزوده بود. به نظر می‌رسد آن‌جا که می‌گوید^۱:

أَرَى أُمِّيَّةً مَعْدُورِينَ إِنْ قَتَلُوا وَلَا أَرَى لِبَنِي الْعَبَّاسِ مِنْ عُذْرٍ^۲
قَتْلُ وَ أَسْرُ وَ تَحْرِيقُ وَ مَنِيَّةُ فَعَلَ الْغَزَاةَ بِأَرْضِ الرُّومِ وَ الْحَزْرِ^۳

نظر به دو بیت قبل از نمری داشته است.

و قصیده مشهور تائیه با مطلع^۴:

مدارس آیاتِ خَلَّتْ مِنْ تِلَاوَةٍ وَ مَنَزَلُ وَحْيِ مُفَفِّرِ الْغَرَصَاتِ^۵

از آن اوست؛ ابن معتز در مورد این قصیده می‌گوید: از خورشید مشهورتر است. این [دسته] از شاعران شیعه، در آن روزگار که عباسیان بر مسند قدرت بودند، شاذ و نادر به شمار می‌رفتند و شاید به همین دلیل با عباسیان مدارا می‌کردند و آنان را مدح می‌گفتند؛ حتی دعبل مدایح بسیار در مورد مأمون می‌سرود. به طور کلی شاعران معاصر و قبل و بعد از او نیز مدایح خود را نثار آنان می‌کردند؛ بسیاری نیز در مقابل علویان از حق آنان در خلافت دفاع می‌کردند و می‌گفتند: عباسیان به حکم قانونی که وحی الهی و آیاتی مانند «اولوا الأرحام بعضهم أولى ببعض فی کتاب الله» بیان داشته‌اند و به حکم قانون ارث که عمو را بر فرزندان دختر مقدم داشته، و ارثان شرعی خلافت هستند. شاید هیچ‌کس در این میدان به پای مروان بن ابی حفصه نرسد. مثلاً خطاب به مهدی می‌گوید:

يَا بَنَیَ الْاَلْذِي وَرِثَ النَّبِیَّ مُحَمَّدًا دُونَ الْاَقَارِبِ مِنْ ذَوِي الْاَرْحَامِ^۶
الْوَحْيُ بَيْنَ بَنِي الْبَنَاتِ وَ بَيْنَكُمْ قَطَعَ الْخِصَامَ فَلَاتَ حِينَ خِصَامٍ^۷
فَارْضُوا بِمَا قَسَمَ اِلَالَهُ لَكُمْ بِهِ وَ دَعُوا وَرَاثَةَ كُلِّ اُضَيْدٍ حَامٍ^۸

۱- آغانی، ساسی، ۴۴/۱۸.

۲- بنی‌امیه اگر کشتند معذور بودند؛ اما بنی‌عباس عذری ندارند.

۳- کشتند و اسیر کردند و سوزاندند و غارت کردند، چنان‌که جنگجویان با مردمان روم و خزر کنند.

۴- معجم الأدباء، یاقوت، چاپ مصر، ۱۰۳/۱۱.

۵- [اینها] مدارس آیات الهی است که در آن قرآن تلاوت نمی‌شود و محل نزول وحی است که گستره آن خشک و خالی از سکنه گردیده است.

۶- ای فرزند کسی که میراث پیامبر از میان همه خویشان به او رسید!

۷- وحی الهی نزاع میان فرزندان دختر پیامبر و میان شما را خاتمه داد. پس اکنون زمان منازعه نیست.

۸- «أضید»: سرور، «الحامی» کسی که از خویشان خود حمایت می‌کند. می‌گوید: به آنچه خداوند برای شما مقدر کرده رضایت دهید و وراثت سروران غیرتمند را رها کنید.

أَنْتِ يَكُونُ وَ لَيْسَ ذَاكَ بِكَائِنٍ لَبْنَى الْبِنَاتِ وَرَائِثَةُ الْأَعْمَامِ^۱

یعنی عباسیان و نه علویان، صاحب حق در ولایت مسلمین هستند و این حق الهی است که قرآن کریم به صراحت بیان کرده است. بسیار بودند شاعرانی که این حق را به تصویر می کشیدند و سیره ای مبتنی بر تقوا و عدالت به عباسیان نسبت می دادند. آنان سایه خداوند بر روی زمین بودند که با تفویض و اراده الهی بر مردمان حکم می راندند.

شعوبیه

با سقوط دولت اموی عربها حاکمیت مطلقى را که در دوران این حکومت داشتند، ازدست دادند؛ زیرا [در آن دوران] قدرت فقط در دست عربها بود؛ [اما در دوره جدید] نه عربها و نه جزیره آنان [هیچ یک] جایگاه مهمی در سیاست نداشتند؛ چرا که ایرانیان بر دولت غلبه کرده و در دربار عباسی صاحب سیادت و نفوذ شده بودند. بی تردید انقلاب عباسی انقلابی ضدعرب از این جهت که عرب هستند، نبود؛ بلکه انقلابی بود علیه خاندان عرب حاکم که مساوات حقوقی همه مسلمانان اعم از عرب و غیرعرب را به رسمیت نمی شناخت و بدین ترتیب از نظریه اسلام که بر محو عصیت قبیله‌گی و نژادی در آیاتی نظیر: «إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاهُ»^۲ و «إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ»^۳ و حدیث نبوی که در خطبه حجة الوداع ایراد شد: «لا فضل لعربیٍّ علی عجمیٍّ إِلَّا بالتقوی»^۴ و نیز دیگر سخن آن حضرت: «المؤمنون إخوة تتكافأ دماؤهم و یسعی بدمتهم أذنهم و هم یدُّ علی من سواهم»^۵ صراحت دارد، خارج شده بودند. علی [ع] و خلفای پیش از او این نظریه عالی را باور داشتند؛ اما وقتی اداره امور به دست بنی امیه افتاد عربها اندک اندک احساس کردند که از ملل مغلوب خود برتر هستند و این احساس برتری بر آنان مسلط شد تا جایی که به دیگر ملتها به چشم زیردست می نگریستند. این احساس [چنان] در دولت و حکام آن تبلور یافت که درمسأله خراج میان مسلمانان غیرعرب و عربها تبعیض قائل شدند و با وضع [انواع] مالیات برایشان ستم روا داشتند به جز در دوران حکومت عمر بن عبدالعزیز؛ اما کوتاه بودن دوره حکومت وی اجازه نداد مسلمانان غیرعرب همگام با عربها از مساوات برخوردار شوند و چیزی نگذشت که سیاست صحیح وی در پس پرده نسیان نهان شد.

۱- چطور ممکن است فرزندان دختر همچون عمو ارث برند؛ این غیر ممکن است.

۲- گرامی ترین شما نزد خدا پرهیزگارترین شماست. ۳- مؤمنان برادر یکدیگر هستند.

۴- عرب هیچ فضیلتی بر عجم ندارد مگر به سبب تقوی.

۵- مؤمنان باهم برادرند، خوششان همسنگ یکدیگر است و نزدیکترین فرد به ایشان ضامن آنان است و در برابر بیگانگان ید واحد هستند.

این مشکل یعنی مشکل مساوات مسلمانان غیرعرب و عربها به سرعت متبلور شد. بدون تردید مهمترین عامل تمایل مسلمانان غیرعرب به تشیع [همین] بود؛ زیرا علی [ع] هنگامی که کوفه را به عنوان مرکز خلافت خویش برگزید، با عرب و غیرعرب از نظر حقوقی یکسان رفتار می کرد؛ اما وقتی کشته شد و امویان در رفتار با مسلمانان غیرعرب راه قساوت در پیش گرفتند، از روزگار علی [ع] یاد می کردند و به یاد آن می گریستند و آرزو می کردند حکومت به یکی از فرزندان وی بازگردانیده شود؛ شاید که وضع را به حالت اول برگرداند، و وقتی عباسیان در خراسان نهضت را ترتیب دادند، آنان به صورت فردی و گروهی به آن پیوستند و لشکر عظیمی به راه انداختند که دولت اموی و لشکریان عرب آن را برای همیشه از میان برداشتند.

و این بدان معناست که انقلاب عباسی - ایرانی، انقلابی علیه عربیت من حیث هی عربیت نبود؛ بلکه انقلابی بود به هدف اجرای نظریه مساوات اسلامی بین عربها و مسلمانان غیرعرب؛ اما شرایط ایجاب می کرد که ایرانیان در یک سو و عربها در سوی دیگر قرار گیرند و کفه ایرانیان سنگین تر شود و نسبت به ملیت خویش احساس قوی پیدا کنند؛ زیرا بیشترین نفوذ و قدرت از آن ایشان بود و یکی از خاندانهای آنان، یعنی خاندان برامکه توانستند در قرن دوم سالیانی متمادی وزارت را در اختیار بگیرند. این خاندان تأثیر بسزایی در زندگی اجتماعی [آن روزگار] برجای گذاشتند؛ زیرا ستمهای ایرانی را در حکومت رواج دادند و ترجمه ادبیات ملت خود به عربی را تشویق کردند. در زمان مأمون خاندان سهل جانشین آنان شدند که اینها نیز ایرانی بودند. روزگار عباسی تا خلافت معتصم با صبغه ی ایرانی ادامه داشت تا اینکه این خلیفه اداره ارتش را از دست ایرانیان بیرون آورد و سربازان خود را از میان ترکها برگزید و شهر سامرا (سُرْمَنْ رَای) را برای آنان بنا کرد؛ با این همه عنصر عربی، همواره، به طور قوی، در خلفای عباسی و در دین اسلام و زبان عربی و برخی از وزرا و والیان و فرماندهانی همچون یزید بن حاتم مهلبی و معن بن زائده و یزید بن مزید و حمید طوسی و ابودلف عجلی ممثّل بود؛ اما تردیدی نیست که غیرعربها در طول عصر عباسی اول تفوق داشتند و در قبال عربها همان موضعی را اتخاذ کردند که در عصر بنی امیه اتخاذ کرده بودند.

در این جا می بینیم که مشکل مساوات بین مسلمانان غیرعرب و عربها در محدوده ای وسیع تحت عنوان شعوبیه مطرح می شود و روشن است که مسلمانان غیرعرب از نظر علمی بر عربها تفوق داشتند؛ زیرا بیشتر دانشمندان نه تنها در عصر عباسی که از زمان امویان غیرعرب بودند؛ و به طور طبیعی در کشاورزی و حرف مختلف نیز بر آنان تفوق داشتند و امروز در سیاست نیز از آنان سبقت گرفته بودند. دولت نیز به طور گسترده استفاده از نظامهای قدیمی ساسانیان و نیز نظم بخشیدن به انتقال فرهنگهای بیگانه را آغاز کرده بود، و اغلب ادیبان اعم از منشیان و شاعران از مسلمانان غیرعرب، به ویژه ایرانیان، بودند؛ مثلاً ابن مقفع بزرگترین منشی روزگار خود ایرانی بود، همین طور بشار بن برد پیشوای شاعران

نوپرداز ایرانی بود. همهٔ اینها زمینهٔ این جریان مهم یعنی شعوبهٔ را فراهم آورد. از اسم آن آشکار است که این جریان در پی فضایل ملت‌هاست و اینکه کدام یک برتر از دیگر ملت‌ها می‌باشد. آنان شعوبه را از مساواتی که می‌خواستند بین خود و عرب‌ها ایجاد کنند منحرف ساختند و آن را برای اثبات برتری و فضیلت خود بر اعراب به کار گرفتند. به این ترتیب گروهی از دانشمندان آنها بپا خاستند و همت خویش را وقف کاستن از مقام عرب‌های جاهلی کردند و استدلالشان این بود که عرب‌های جاهلی بیابانگرد و خشن و از تمدن و فرهنگ دور بوده‌اند؛ آنها کتاب‌های بسیار دربارهٔ عیبهای عرب‌ها نوشتند و عیوب یکایک قبایل عرب را در آن ذکر کردند. ابو عبیده و علان شعوبی و هشام بن عدی در نوشتن این معایب مشهور شدند. آنان به نقض فضایل عرب‌ها پرداختند؛ چنان‌که سهل بن هارون در رساله‌ای که جاحظ در آغاز بخلاء نقل کرده است به نقض فضیلت کرم پرداخت. قصه‌های بسیار جعل کرده به عرب‌ها نسبت دادند و از زبان آنان اشعاری سرودند. ابزار و سلاح‌های آنان در جنگ و نیز سنت تکیه بر عصا و کمان را در هنگام ایراد خطبه به باد استهزا گرفتند که جاحظ در البیان و التبيين^۱ و ابن قتیبه^۲ و دیگران پاسخی دندان‌شکن به آن دادند. تردیدی نیست که این دعوت دعوتی ناپسند بود؛ زیرا باعث تفرقه در جمع مسلمانان می‌شد و کینه و نفرت را در میان ملت‌ها برمی‌انگیخت؛ اما به نظر می‌رسد انقلاب ایرانیان سرکش بود و کسانی که در دولت [عباسی] مناصب بالا را در اختیار گرفته بودند، به خصوص برمکیان، آن را تقویت می‌کردند؛ به همین سبب، این دعوت به چیزی شبیه یک انقلاب ضدعرب تبدیل شد. شعرای آنان گستاخ شده به اعلام آن پرداختند و چنین است که می‌بینیم بشار که در عصر بنی‌امیه به سروران قیسی خود در سخنانی همچون^۳:

أَمِنتُ مَضْرَةَ الْفُحْشَاءِ أَنِي أَرَى قَيْسًا تَضَرُّ وَ لَا تُضَارُّ^۴

كَأَنَّ النَّاسَ حِينَ تَغِيبُ عَنْهُمْ نَبَأُ الْأَرْضِ أَخْطَأَ الْقِطَارُ^۵

و همچون^۶

إِنِّي مِنْ بَنِي عُقَيْلٍ بَنِ كَعْبٍ مَوْضِعَ السِّيفِ مِنْ طَلَى الْأَعْنَاقِ^۷

فخر می‌فروخت، ضد عرب می‌شود. گویا احساس می‌کند که زندگی به او رو کرده و بر وفق مراد وی

۱- رک: کتاب العصار در آغاز جلد سوم البیان و التبيين.

۲- رک: کتاب الحرب، ابن قتیبه، در رسائل البلاء، نشر محمد کرد علی.

۳- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۳۹/۳ و دیوان بشار، چاپ لجنة التألیف و الترجمة و النشر، ۲۵۰/۳.

۴- از آن‌جا که قیسیان آسیب می‌رسانند و خود آسیب نمی‌بینند، از گزند بدکاران در امان هستیم.

۵- «القطار»: باران. می‌گوید: مردمان در زمانی که قیسیان در میان آنان نداشتند همچون گیاهانی هستند که باران ندیده‌اند.

۶- آغانی، ۱۳۹/۳.

۷- «الطلی»: پایین گردن، مفرد آن طَلْیَة است. جایگاه من نزد بنی عُقَیل به نزدیکی شمشیری است که برگردن دشمنان فرود می‌آید.

شده است. به طوری که از وابستگی به آنان تبری می‌جوید و پیوند ولاء^۱ را به آنان باز پس می‌دهد و با خدای خویش پیوند دوستی برقرار می‌کند؛ می‌گوید^۲:

أَصْبَحْتُ مَوْلَى ذِي الْجَلَالِ وَ بَعْضُهُمْ	مَوْلَى الْعُرَيْبِ فَخُذْ بِفَضْلِكَ فَافْخَرْ ^۳
مولاک اکرم من تمیم کلّها	أَهْلِ الْفَعَالِ وَ مِنْ قَرِيشِ الْمَشْعَرِ ^۴
فارجع إلى مولاک غیر مدافع	سَبْحَانَ مَوْلاک الْأَجَلِّ الْأَكْبَرِ ^۵

وی شدیداً به قوم خویش فخر می‌فروشد و با تمام توان سعی می‌کند از منزلت عربها بکاهد؛ از جمله اشعاری که شدت این امر را نزد وی نشان می‌دهد قصیده زیر است^۶:

هَلْ مِنْ رَسُولٍ مَخْبِرٍ	عَنِّي جَمِيعَ الْعَرَبِ ^۷
بِأَتْنِي ذُو حَسَبٍ	عَالٍ عَلَى ذِي الْحَسَبِ ^۸
جَدِّي الَّذِي أَسْمُوهُ	كَسْرِي، وَ سَاسَانَ أَبِي ^۹
وَ قَصِيرٌ خَالِي إِذَا	عَدَدْتُ يَوْمًا نَسْبِي ^{۱۰}

به همین ترتیب از اجداد ایرانی و دایی‌های رومی خود سخن می‌گوید و اینکه آنان شاهانی تاجدار بوده‌اند و با جواهرات، خود را می‌آراستند و پوستینه‌های گرانبها بر تن می‌کردند، و از پرده‌داران و نگهبانانی که در اطراف خود می‌گماردند سخن می‌گوید و اینکه چگونه خدمتگزاران با جامها و ظروف طلا در برابر آنان خدمت می‌کردند، و به اینکه دولت عباسی با سر نیزه‌های آنان برپا شد، مباحثات می‌کند و بسیاری از مظاهر خشونت عربها را برمی‌شمارد و همین ناسیونالیسم سرکش وی را وامی‌دارد تا با قصیده‌ای دیگر و گزنده‌تر از این، عرب را هجو گوید^{۱۱}. آورده‌اند: روزی بر مهدی وارد شد. مهدی که از ضدیت وی با عرب و شعوبیتش آگاه بود به او گفت: بشّار! از کدامین قوم هستی؟ پاسخ داد: یا

۱- نوعی دوستی و هم‌پیمانی بوده است میان اعراب و مسلمانان غیرعرب که براساس آن مسلمانان غیرعرب از حمایت قبیله هم‌پیمان خویش بهره‌مند می‌شدند و درمقابل وظایفی شبیه اعضای همان قبیله در قبال آن پیدا می‌کردند. مترجم.

۲- آغانی، ۱۳۹/۳.

۳- من دوست و تابع خدای ذوالجلال شدم درحالی‌که برخی مردمان تابع قبیله‌ی عریب هستند؛ پس [ای انسان] فضیلت [حقیقی] خویش را برگیر و [بدان] فخر فروش.

۴- «الفعال»: کار نیک همچون کرم و نظیر آن. می‌گوید: مولا [و دوست] تو (خدا) از تمامی بنی‌تمیم صاحب حسنات و از قریش متولیان کعبه بهتر است.

۵- پس به سرور بلامنازع خویش رجوع کن که پاک و منزّه است سرور ذوالجلال و بزرگ تو.

۶- الدیوان، ۳۷۷/۱.

۸- که مرا حسب و نسبی است برتر از هر صاحب نسب.

۹- جدم که به واسطه او در اوج سیر می‌کنم، خسرو است و ساسان پدرم.

۱۰- و اگر روزی اجداد خویش را برشمارم، قیصر از داییهای من به‌شمار می‌آید.

۱۱- رک: الدیوان، ۲۲۹/۳.

امیرالمؤمنین! زبان و لباسم عربی است؛ اما در اصل عجم هستم آن چنان که در شعرم گفته‌ام:
و نَبِئْتُ قَوْمًا بِهِمْ جِنَّةٌ یقولون: من ذا کنتُ العَلَمُ^۱
ألا أيها السَّائِلِي جَاهِلًا لیعرفنی أَنَا أَنفُ الْكَرَمِ^۲
نمت فی الکرام بنی عامرٍ فروعی و أصلي قريشُ العَجَمِ^۳

مهدی از او پرسید: ریشه تو از کدام قوم عجم است؟ گفت: از آنان که در میان پهلوانان بیشترین و نسبت به هم‌آوردان توفنده‌ترین هستند [یعنی] اهل طُخارستان^۴؛ و مهدی خشمگین نمی‌شود و بر نمی‌آشوبد؛ برخلاف هشام بن عبدالملک در عصر اموی که وقتی اسماعیل بن یسار نسایی در قسمتی از مدح خود، به پدران ایرانی‌اش مباحات کرد، خشمگین شد و برآشفته^۵؛ درحالی که اسماعیل، برخلاف بشار، به قصد ملی‌گرایی ضدعرب این اشعار را نسرو و این بدان معناست که تحولی آشکار در زندگی به وجود آمده بود تاجایی که خلفا از این شعوبیت و تعصب نژادی موجود در آن چشم‌پوشی می‌کردند و مهمترین دلیل این چشم‌پوشی آن بود که عجم‌ها آنان را بر سریر قدرت نشانده بودند.

هنگامی که بشار را پشت سر می‌گذاریم و به نسل معاصر برآمده در زمان هارون الرشید می‌رسیم می‌بینیم که این شعوبیت شدت می‌گیرد؛ زیرا شعرا بیش از پیش تحت تأثیر تمدن مادی فارسی قرار می‌گیرند و همین امر آنان را به تمرد علیه سنتهای عربی - اسلامی سوق می‌دهد؛ از این رو علیه آداب اجتماعی عربها و رسوم و قوانین اسلام عصیان می‌کنند. شاید ابونواس بهترین نمونه برای این نسل باشد. به احتمال قوی شورش وی شورشی [با منشأ] نژادپرستانه نبود؛ بلکه شورش فرهنگی خاصی بود، شورش تمدن ایرانی و تمامی جلوه‌های می‌گسارانه و بی‌بندوبارانه آن بود علیه عربها و زندگی اسلامی آنان. او با هیاهو و سروصدا و حمله و هجوم [بر همه چیز] می‌شورد، حتی بر شعر و سنتهای آن. مانند آنچه که در ابیات زیر مشاهده می‌کنیم^۶:

قُلْ لِّمَن يَبْكِي عَلٰی رَسْمٍ دَرَسٍ واقفاً ما ضَرَّ لو كانَ جَلَسٌ^۷
تَصِفُ الرُّبْعَ وَ مَن كانَ بِهِ مثل سَلَمِي و لُبَيْني و خَنَسٌ^۸

۱- با خبر شدم که مردمی دیوانه می‌گویند: این کیست؟ درحالی که من معروف بوده‌ام.

۲- ای آنکه مجدانه در پی شناختن من هستی! بدان که برجسته‌ترین عضو کریمانم.

۳- شاخه‌هایم در میان بزرگان یعنی بنی‌عامر، نشو و نما کرده و ریشه‌ام نیز «قريش» عجم است.

۴- آغانی، دارالکتب، ۱۳۸/۳.

۵- همان‌جا، ۴۲۲/۴ و پس از آن.

۶- دیوان ابونواس، چاپ آصاف، ص ۲۹۹.

۷- به آن کس که ایستاده بر آثار فرسوده [دیار دوست] می‌گرید بگو: اگر می‌نشست چه ضرری داشت.

۸- تو آثار خانه و ساکنان آن همچون سلمی و لُبَیْنی و خَنَس را وصف می‌کنی.

أُتْرِكَ الرَّبْعَ وَ سَلِمَى جَانِباً

و اصْطَبِیحْ كَرْخِيَةً مِثْلَ الْقَبَسِ^۱و نیز مانند^۲

عَاجَ الشَّقَى عَلَى رَسْمٍ يُسَائِلُهُ

و عُجْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَارَةِ الْبَلَدِ^۳

يَبْكِي عَلَى طَلَلِ الْمَاضِينَ مِنْ أَسَدٍ

لَا دَرَّ دُرُّكَ قُلُوبِي! مَنْ بَنُو أَسَدٍ^۴

وَمَنْ قَيْمٍ وَمَنْ قَبِيْسٍ وَلِفْهْمَا؟

لَيْسَ الْأَعَارِبُ عِنْدَ اللَّهِ مِنْ أَحَدٍ^۵

شعوبی‌گری در این حد متوقف نشد؛ زیرا وقتی وزیران غیرعرب به وزارت می‌رسیدند، شاعران عجم از ایشان حمایت می‌کردند و آنان نیز به سهم خود با بذل و بخشش فراوان ایشان را می‌نواختند؛ همچنان‌که به شاعران عربی که برای آنان مدیحه‌سرایی می‌کردند نیز هدایای فراوان می‌بخشیدند. در عصر هارون الرشید به‌ندرت شاعری یافت می‌شود که برامکه را مدح نگفته باشد. زعمای عرب نیز متوجه این مسأله شده بودند؛ از این‌رو در بذل و بخشش به شاعران دست و دل‌بازی می‌کردند. [چنان‌که] مدایح مروان بن ابی حفصه در مورد معن بن زائده و نیز مدایح علی بن جبلة در مورد ابی دلف عجلی و حمید طوسی مشهور است. آنان با بذل و بخششهای خود بسیاری از شاعران ایرانی تبار را به سوی خود جذب کردند. [مثلاً] مدایح مسلم بن ولید در مورد یزید بن مزید بر سر هر زبانی بود. در مورد خلفا نیز وضع همین‌گونه بود؛ زیرا خزانه دولت در اختیار ایشان بود و از این خزانه دامن شاعران را می‌انباشتند. همه اینها سبب شد که شاعران به زیباسازی مدایح و مراثی خویش همت گمارند؛ تاجایی که آثاری شگفت‌انگیز خلق کردند.

لهو و لعب و بی‌بندوباری

شاید هیچ‌یک از جوامع عرب همانند جامعه عباسی قرن دوم و سوم لهو و لعب به خود ندیده باشد؛ چرا که مردم در کوفه، بصره و بغداد تابناگوش در تمدن مادی ایرانیان و غنا و میگساری آن فرو رفتند. در حقیقت طلایه‌های این پدیده در اواخر عصر اموی، هنگامی که ولید بن یزید روی کار آمد و کوفه در لهو و لعب و توابع آن غرق شد، پدیدار گشت؛ اما این وضع به هیچ وجه با وضعیت عصر عباسی که ایرانیان در آن آزادی خویش را بازیافته بودند، قابل مقایسه نبود؛ زیرا این جریان به شکل انقلابی توفنده علیه

۱- «کَرْخِيَةً»: شراب منسوب به کرخ، ناحیه‌ای در بغداد. می‌گوید: آثار خانه و سلمی را رهاکن و بامدادان شراب آتشین کرخ بنوش.

۲- الدیوان، ص ۲۶۶.

۳- «عَاجَ»: توقف کردن و نیز رو کردن به مکانی، می‌گوید: نگو نبختان بر آثار برجای مانده [از خانه دوست] پرسش‌کنان ایستاده‌اند؛ لیک من در جستجوی می‌فروشم شهر هستم.

۴- بر خرابه‌های گذشتگان بنی‌اسد می‌گردد. فزون مباد روزیت [آخر] بگو بنی‌اسد کیستند؟!

۵- مگر تمیم و قیس و همگان آنان کینند؟ اعراب بادیه در پیشگاه خداوند منزلتی ندارند.

همهٔ ستهای عربی درآمده بود. پروردگان این انقلاب به جنبش درآمده، جامهای لهو و لعب و شراب را تا ته سر می کشیدند. مراکز این لهو و لعب در همه جا یافت می شد و نه تنها از شراب و غنا که از غلامان و کنیزان نیز انباشته شده بود.

دو چیز به گسترش این موج کمک می کرد: ظهور مذاهب شک آفرین که افکار را متزلزل می ساخت و مذاهب زناده و دهریان در رأس آنها بود، و دیگری وفور مراکز کنیزان آوازه خوان که آنان را برای فروش به معرض نمایش می گذاشت و آنان را آموزش داده، تربیت می کرد و به آنان غنا می آموخت که در فصل پیش به طور مفصل از این حرکت و تأثیر آن در شعر و معانی و اوزان آن سخن گفتیم. اما این حرکت در همین حد متوقف نشد؛ زیرا صاحبان این مراکز از کنیزکان آوازه خوان برای سرگرمی افرادی که به آن جامی آمدند و نیز خالی کردن جیب آنان استفاده می کردند. بدین گونه این مراکز محفلی شده بود برای شعرا که به آن جا رفت و آمد می کردند و اشعار خود را در مورد آن کنیزان می سرودند و درحالی که شاعران می نوشیدند و به لهو و لعب مشغول بودند کنیزان برای آنها آواز می خواندند و بدون شک از جملهٔ مهمترین عوامل نشر شعر نو عباسی، [یعنی شعر] شاعرانی همچون مطیع بن ایاس و بشّار و ابونواس و امثال ایشان همین کنیزان بودند؛ زیرا هنگامی که فروخته می شدند این شعرها را نیز با خود به دارالخلافه و خانه های اشراف و همین طور به دیگر سرزمینهای اسلامی می بردند.

کتاب بزرگ آغانی این جنبهٔ لهو آلود زندگی [جامعه] عباسی را به تصویر می کشد، یعنی جنبهٔ کنیزکان آوازه خوان و آواز آنها^۱ و سرودهایی که خوانده اند و [نیز] ماجراهای کنیزان با شاعرانی که به این مراکز رفت و آمد می کردند و عشقهایی که بین آنها به وجود می آمد، عشقهایی که شاعران به شکلی بدیع در اشعار خود به تصویر می کشیدند و کنیزکان آن را به آواز می خواندند و در همه جا پخش می شد. به ندرت شاعری، بدون اینکه کنیز یا کنیزانی شعر وی را نشر دهند، مشهور می شد؛ چنان که مطیع بن ایاس کنیزان خود را داشت و بشّار نیز کنیزان مخصوص به خود را. چندین شاعر به [نام] کنیزی مشهور شدند که شعر خود را وقف وی کرده بودند. مثلاً ابونواس به جنان مشهور بود و ابوالعتاهیه به عُبَّه و عباس بن أحنف به فوز و محمود و زاق به سکن و سعید بن حمید به فضل، و مسلم بن ولید به صریح الغوانی^۲ ملقب بود.

طبیعی است که زندگی این آوازه خوانان و کنیزان نوعی زندگی توأم با بی بندوباری باشد که پا کدامنی در آن به ندرت یافت می شود. جاحظ علت این امر را بیان کرده می گوید: «چگونه ممکن است کنیز از

۱- اصل عربی چنین است. «جانب القیان و غنائهم» که غنائهم صحیح به نظر می رسد. مترجم.

۲- برخاک افتادهٔ مه رویان.

ضلالت در امان باشد و [یا چگونه] می تواند عقیف بماند؛ درحالی که تمایلات و گفتار و اخلاق تحت تأثیر محیط حاصل می شود؛ اما کنیز از بدو تولد تا لحظه مرگ در [فضایی از] سخنان یاوه... که مانع ذکر خدا می شود و در میان بی بندوباران و فساق و کسانی که یک کلمه جدی از ایشان شنیده نمی شود و در آنان ذره ای اعتماد و دین و مصونیت جوانمردی یافت نمی شود، پرورش می یابد. یک کنیز حاذق حداقل چهار هزار سرود حفظ داشت که هر سرود از دو تا چهار بیت تشکیل می شد و اگر این تعداد در هم ضرب شود، میانگین ابیات شعری [که هر کنیز حفظ داشت حدود] ده هزار بیت می شد که در آنها نه یادی از خدا بود - مگر سهواً - و نه ترهیب از عقاب و نه ترغیب به ثواب و مضمون تمامی آنها حدیث عشق بود و دلدادگی و شوق و شهوت؛ آنان علاوه بر اینکه همواره در حال آموختن فن خویش بودند، خود را وقف آن کرده، سعی می کردند از صاحب نظران [مطالب جدید] بیاموزند، صاحب نظرانی که تمامی مطلبشان مغالزه بود...^۱. این کنیزان هنرهای مختلف داشتند؛ برخی عود می نواختند و برخی نی و برخی سنج و بعضی رقص بودند؛ بعضی طنبور می نواختند و بعضی دف زن بودند. بسیاری از آنان همان طور که خوب آواز می خواندند، خوب نیز شعر می گفتند. ابوالفرج در مورد «دنایر» کنیز برمکیان می گوید: «از جهت صورت زیباترین و در ادب نکته سنج ترین و کاملترین و بهترین بود و بیش از همگان سرود و شعر حفظ داشت»^۲؛ و در مورد «متیم» می گوید: «بور بود و از نوپردازان بصره؛ در آن جا نشو و نما کرد، ادب آموخت و آواز خواند؛ نزد اسحق موصلی و پیش از او نزد پدرش شاگردی کرد. در صورت از جمله زیباترینها و از جهت غنا و ادب بهترین بود. شعری می گفت که چندان خوب نبود اما از فردی همچون او قابل قبول بود»^۳ و در مورد «عریب» می گوید: «آوازه خوانی خوش آواز و شاعری نیکوپرداز بود؛ خطی زیبا و کلامی ملیح داشت و در حسن و جمال و نکته دانی و زیبایی صورت و مهارت در نواختن و تسلط بر فن و اطلاع از نغمه ها و تارهای ساز و روایت شعر و ادب سر آمد بود»^۴. این کنیزان به طرق مختلف از علم خود در شعر، برای جذب مردان استفاده می کردند؛ زیرا بر روی سربندها و روبانهای که بر پیشانی و زلف می بستند و بر دستمالها و بالشها و تختها ابیاتی جذاب می نوشتند و یا با حنا آن را بر کف پای خود نقش می کردند^۵. یکی از مردمان عصر عباسی روایت می کند که او عریب را درحالی دیده است که پیراهنی باوشاح^۶ طلایی بر تن داشت و در آن چنین نوشته شده بود^۷:

۱- رک: ثلاث رسائل از جاحظ، نشر فنکل، ص ۷۲. ۲- آغانی، چاپ ساسی، ۱۳۰/۶.

۳- همان جا، چاپ دارالکتب، ۲۵۳/۷. ۴- همان جا، چاپ ساسی، ۱۷۵/۱۸.

۵- الموشی للوشاء، چاپ مصر، ص ۱۷۲ و پس از آن.

۶- «وشاح»: پارچه ای پهن و مرصع که بین شانه و پهلوی حمایت کنند. مترجم.

۷- الموشی، ص ۷۳.

و اَقْضِيْ عَلَىٰ قَلْبِيْ لَهٗ بِالَّذِيْ يَفْضِيْ^۱ و اِنِّىْ لَآهْوَاهُ مَسِيْنًا وَّ مُحْسِنًا
و حَقِّىْ مَتَىٰ اَيَّامُ سُخْطِكَ لَا يَمِضِيْ^۲ فَحَقِّىْ مَتَىٰ رَوْحُ الرُّضَا لَا يِنَالْنِيْ

ابن معتر در آخر کتاب طبقات خویش شرح حال گروهی از این کنیزان را که خوب شعر می‌گفتند آورده است.^۳ شاید برجسته‌ترین ایشان فضل باشد که عاشق سعید بن حمید بود و شعر او در آغانی عشق او را نسبت به سعید و مراحل آن را نشان می‌دهد.^۴

این کنیزان در کوفه و بصره و بغداد بی‌بندوباری بسیار به وجود آوردند؛ چنان که در جای دیگر، در مورد مطیع بن یاس، پیشقراول بی‌بندوباران هرزه‌کوفه گفتیم. در این شهر یاران مطیع همچون والبه و حماد عجرد و حماد بن زرقان و حماد راویه از او تبعیت کردند. در بصره بشار تنها در مورد شراب شعر نمی‌سرود؛ بلکه بیشتر شعر او حول محور روابط حسی میان زن و مرد دور می‌زد؛ پس از آن ابونواس و حسین بن ضحاک خلیع^۵ و نسل آنها ظهور کردند و تصویرگری لهو و لعب و بی‌بندوباری و انحراف را به نهایت رسانند. گویی در زندگی چیزی جز هزل و فسق و رفت و آمد به می‌فروشیها و مراکز آوازه‌خوانان وجود نداشت. آغانی آورده است: روزی ابونواس و حسین بن ضحاک و ابوالعتاهیه، درحالی که شراب نوشیده بودند، جمع شدند و گفتند: به کجا برویم؟ قراطیسی گفت:^۶

أَلَا قَوْمُوا بِأَجْمَعِكُمْ إِلَى الْبَيْتِ الْقَرَاطِيسِيِّ^۷
لَقَدْ هَيَّا لَنَا التُّزْلَ غَلَامٌ فَارَةٌ طَوْسِيَّ^۸
وَقَدْ هَيَّا الزَّجَاجَاتِ لَنَا مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسٍ^۹
وَقِيْنَاتٍ مِنَ الْحَوْرِ كَأَمْثَالِ الطَّوَاوِيسِ^{۱۰}

خانه قراطیسی یکی از مراکز بزرگ کنیزان آوازه‌خوان بود که شاعران در آن جمع می‌شدند؛ همین‌طور خانه ابن رامین^{۱۱} و خانه‌های دیگری که شبهای آن به مجالس عروسی شباهت داشت و شاعران عشق و بی‌بندوباری و گناهکاری خویش را در آنها جشن می‌گرفتند و وقتی این خانه‌ها را ترک می‌کردند به خانه‌های اعیان و اشراف می‌رفتند و شب را در سماع و غنا و لهو و لعب و می‌گساری و

۱- چه نیک و چه بد، او را دوست می‌دارم و بر قلب خویش همان حکم کنم که او می‌راند.

۲- تا به کی نسیم رضایت از من دریغ شود و تا چه زمان روزهای خشم تو از سر نگذرد؟

۳- رک: الطبقات، ص ۴۲۱ و پس از آن. ۴- آغانی، چاپ ساسی، ۱۱۴/۲۱.

۵- «خلیع»: بی‌بندوبار ۶- همان جا، ۸۹/۲۰.

۷- همگی بر خیزید و به خانه قراطیسی رو کنید.

۸- که غلامی شاداب از اهالی طوس وسیله پذیرایی را مهیا کرده است.

۹- و نیز جامهای بلورین از سرزمین بلقیس فراهم آورده است.

۱۰- و کنیزانی حوروش بسان طاووس. ۱۱- آغانی، چاپ ساسی، ۱۲۲/۱۳.

عواطف انحرافی و غیرانحرافی سپری می‌کردند. از بهترین نمونه‌های شعری که این جامعه بی‌بندوبار را به تصویر می‌کشد قصیده زیر از ابوالعناهیة است^۱:

هَني على الزَّمن القصير	بينَ الخَوَرَتِ والسَّدير ^۲
إذْ نَحْنُ في غُرَبِ الجنا	نِ نَعُومُ في بحرِ السرور ^۳
في فتيةٍ ملكوا عِنا	نَ الدهر أمثالِ الصقور ^۴
يتعاورون مُدامةً	صُهْبَاءَ مِنْ حَلَبِ العَصير ^۵
عَذْرَاءَ رَيَّاها شعا	عُ الشَّمسِ في حَرِّ الهجير ^۶
لَمْ تُدْنِ مِنْ نارٍ وَلَمْ	يَعْلُقْ بِها وَضْرُ القُدور ^۷
وَمُقَرَّظِي يَمشي أَمَا	مَ القوم كالرَّشَا الغرير ^۸
بِزجاجةٍ تستخرج السَّ	رَ الدَّفِينِ مِنَ الضَّمير ^۹
زهراءِ مثلِ الكوكبِ الد	دُرِّيَّ في كَفِّ المَدير ^{۱۰}
تَدْعُ الكَريمَ وَليس يَدُ	ري ما قَبيلُ مِنْ دَير ^{۱۱}
وَمُخَصَّراتِ زُرْنَنَا	بَغْدَ الهُدُومِ مِنَ الخدور ^{۱۲}
رَيَّا روادِ فُهَنَّ يَلُ	بَسَنَ الخِوَاتِمِ في الخصور ^{۱۳}
غُرَّ الوجوه مُحجَّبا	تِ قاصراتِ الطَّرَفِ حُور ^{۱۴}

۱- آغانی، چاپ دارالکتب، ۶۰/۴.

۲- «الخوزنق و السدير»: نام دو قصر که به روایت اساطیر نعمان اکبر در نزدیکی کوفه ساخت. می‌گوید: افسوس بر ایام کوتاه خوزنق و سدير؛

۳- آن زمان که در غرفه‌های بهشت در دریای سرور غوطه‌ور بودیم.

۴- در میان جوانانی شاهین صفت که عنان روزگار را در کف داشتند...

۵- «یتعاورون»: دست به دست می‌کنند. می‌گوید: و شرابی سرخ رنگ از عصارة انگور را دست به دست می‌کردند....

۶- ... شرابی ناب که حرارت خورشید نیمروز آن را پرورده بود و...

۷- «الوضر»: آسیب و آلودگی. می‌گوید: به آتش نزدیک نشده و آلودگی دیگها بدان نرسیده بود.

۸- چه کر تک پوشان که همچون آهو بزرگان سرمست در برابرمان می‌خرامیدند.

۹- با جامه‌هایی بلورین که راز نهان را از سینه برون می‌کشد،

۱۰- جامه‌هایی براق که در دست ساقی بسان ستاره‌ای درخشان است.

۱۱- «القبیل»: پیش رو، و «الدَّیر»: پشت سر. کنایه از این است که او هیچ نمی‌فهمد. می‌گوید: بزرگان را چنان منقلب می‌کند که سر از پا نشناسند.

۱۲- «مُخَصَّرات»: کمر باریکان، «الهدو»: اوایل شب. می‌گوید: و چه کمر باریکان که پاسی از شب گذشته از سراپرده‌های خویش به دیدار ما آمدند؛

۱۳- «ریا»: پرواکنده. می‌گوید: سرینها برجسته و کمربندهایی بسان انگشت بر کمر بسته بودند.

۱۴- «قاصرات الطرف»: چشمان خویش را از نگریستن به مردان بازمی‌دارند. می‌گوید: [کمر باریکانی] سپیدرو و پرده‌نشین و خمار چشم و حوروش.

مِثْمَخَاتٍ فِي النَّعِ
يَرْفُلْنَ فِي حُلَلِ الْحَا

يَمِ مُضْمَخَاتٍ بِالْعَبِيرِ^۱
سِينِ وَالْمَجَاسِدِ وَالْحَرِيرِ^۲

همه زندگی ابوالعتاهیه در لهو و بی بندوباری سپری نشد؛ زیرا از این لاطائلات و آن بی بندوباری روی بر تافت و به زهد روی آورد. شاید ابونواس مهمترین شخصیتی باشد که گناهان عصر خویش را بر دوش کشید؛ چه وی چنان بی آزر و گناه آلود روزگار می گذراند که عرق شرم بر پیشانی اخلاق و آداب اجتماعی می نشست. او به مهارت در فن خمریات مشهور بود؛ زیرا بهترین اشعار خود را در این موضوع به نظم درآورد تاجایی که در ادبیات عرب به عنوان شاعر شراب شناخته می شود. به راستی نیز در میدان شعر شراب بی رقیب است؛ چرا که شراب سویدای دل وی را به تسخیر خود درآورده بود؛ چنان که در بیت زیر مشاهده می کنیم^۳:

أَثْنِ عَلَى الْخَمْرِ بِأَلَانِهَا

و سَمَّهَا أَحْسَنَ أَسَانِهَا^۴

بنابراین شراب بت و معبود وی است و با جسارت اعلام می کند که سزاوار است شاعران فقط در [عرفات] این بت و قوف کنند و برگرد آن طواف نمایند، نه برگرد آثار برجای مانده از خانه و زنان بدوی؛ چرا که زندگی تغییر کرده است و کنیزکانی زیبا که فتنه گری و آشوب از آنان می بارد جایگزین آن زنان شده اند. از جمله اشعار وی در این باب ابیات زیر است^۵:

لَا تَسْبِكِ لَيْلٍ وَلَا تَطْرُبِ إِلَى هِنْدٍ

و أَشْرَبِ عَلَى الْوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءِ كَالْوَرْدِ^۶

كَأَسَا إِذَا انْخَدَرْتُ فِي حَلْقِ شَارِبِهَا

أَجْدَثُهُ مُحْمَرَّتَا فِي الْعَيْنِ وَالْخَدِ^۷

فَالْخَمْرُ يَأْقُوتَةُ وَالْكَأْسُ لَوْلُؤَةٌ

فِي كَفِّ جَارِيَةٍ مَمْشُوقَةِ الْقَدِ^۸

تَسْقِيكَ مِنْ طَرَفِهَا خَمْرًا وَمِنْ يَدِهَا

خَمْرًا فَالْكَ مِنْ سُكَّرَيْنِ مِنْ بُدِ^۹

به همین ترتیب شراب و ساقیان و همپالکان و جامها و خمها و نیز مجالس آن و گلها و گیاهان خوشبو

۱- «مِثْمَخَاتٍ»: عطر آگین و «العَبِير»: آمیزه ای از عطر و زعفران. می گوید: درناز و نعمت پرورش یافته اند و از عطر و عبیر معطر گشته اند.

۲- «الْمَجَاسِدُ»: ح میخند، زیر پیراهن. می گوید: در پیراهنها و زیر پیراهنها و [جامه های] حریر می خرامند.

۳- الدیوان، چاپ آصاف، ص ۲۳۹.

۴- به پاس نعمتهای می آن را ثناگو و با بهترین نامها از آن یاد کن.

۵- طبقات ابن المعتز، ص ۷۳.

۶- به خاطر لیلی مویه مکن و مشتاق هند مشو؛ بر [سفره] گل، جامی از شراب سرخ گلگون بنوش.

۷- [کأساً مفعول است برای اشرب در بیت قبل]. أَجْدَثُهُ: به او می دهد [از ریشه ی جدا]. می گوید: جامی که چون در حلق نوشنده سرازیر شود، سرخی خود را به چشم و گونه وی می بخشد.

۸- شراب در دستان دخترک بلند بالا، همچون یاقوت است و جام بسان در؛.

۹- دخترکی که شرابی از چشم و شرابی از دست به تو می نوشاند و تو ناگزیر از دو سوی مستی.

وکنیزان آوازه خوان و غلامان موجود در آن مجالس را وصف می‌کند و درچندین خمریه با می‌فروشان یهودی، زرتشتی و نصاری به گفتگو پرداخته، در وصف شراب دیرها و راهبان مرد و زن داد سخن داده است. او که فراوان به دیر حنّه می‌رفت درمورد آن می‌گوید^۱:

يَا ذَيَّرَ حَسَنَةً مِنْ ذَاتِ الْاَكْبِرَاكِ مِنْ يَضْحُ عَنْكَ فَبَاقِي لَسْتُ بِالصَّاحِي^۲
رَأَيْتُ فَيْكَ ظَبَاءً لَا قُرُونُ لَهَا يَلْعَنُنَ مِنَّا بِالْبَابِ وَ اُرُوَاحِ^۳

از امتیازات خمریات وی تنوع معانی و نیز انسجام ساختار آن است. چنان‌که وحدت موضوعی به‌طور کامل در بسیاری از قطعه‌های وی به چشم می‌خورد و در ضمن شیفتگی خود را نسبت به شراب و خاطرات مربوط به آن، بیان می‌کند، مانند ابیات زیر:^۴

و دَارِ نَدَامِي عَطْلُوها و اَذْجُوها بها اَثَرُ مِنْهُمْ جَدِيد و دَارِسُ^۵
مَسَاحِبُ مِنْ جَرِّ الزَّقَاقِ عَلَى الثَّرِي و اَضْغَاثُ رِيحَانٍ جَنِي و يَابِسُ^۶
حَبَسْتُ بِهَا صَحِي فَجَدَدْتُ عَهْدَهُم و اِنِّي عَلَى اُمَثَالِ تِلْكَ لِحَابِسُ^۷
اَقْسَنَاهَا يَوْمًا و يَوْمًا و ثَالِثًا و يَوْمًا لَهُ يَوْمُ التَّرَحُّلِ خَامِسُ^۸
تُدَار عَلَيْنَا الرَّاحُ فِي عَشَجْدِيَّةِ حَبَبُهَا بِالْوَانِ التَّصَاوِيرِ فَارِسُ^۹
قَرَارُهَا كِسْرِي و فِي جَنَابِهَا مَهًا تَذَرِيهَا بِالْقِسِيِّ الْفَوَارِسِ^{۱۰}
فَلِلْخَمْرِ مَا زُرْتُ عَلَيْهِ جُيُوبُهَا و لِلْهَاءِ مَا دَارَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِسِ^{۱۱}

۱- الذّیارات النصرانیة فی الاسلام، حبیب زیات، چاپ بیروت، ص ۲۲.

۲- ای دیر حنّه واقع در ناحیه ذات الاکیراح! هرکس تو را از یاد برد، من تو را از یاد نخواهم برد.

۳- در تو آهوانی فاقد شاخ دیده‌ام که عقل و روح ما را به بازی می‌گیرند.

۴- طبقات ابن‌المعز، ص ۲۰۶.

۵- «اذلجوا»: تمامی شب یا در آخر آن راه پیمودند. می‌گوید: چه بسا خانه‌ها که همپایالگان رها کردند و رفتند و آثار نو و کهنه‌ی ایشان در آن جا [هنوز] باقی است....

۶- «مساحب بدل از اثر در بیت قبل است». «الزقاق»: جمع زَق: مشک شراب «اضغات»: مخلوط. می‌گوید:.... جای بر زمین کشیدن مشک شراب بر روی خاک و دسته‌های معطر گیاهان تازه و خشکیده.

۷- یارانم را در آن جا متوقف و با ایشان تجدید عهد کردم که من در چنین اماکنی [یارانم] را متوقف می‌کنم.

۸- در آن جا روز اول و دوم و سوم اقامت کردیم و نیز روزی را که روز حرکت پنجمین آنها بود.

۹- «عسجدیة»: جام طلایی. می‌گوید: شراب در جامی طلایی که ایرانیان با انواع تصاویر آراسته بودند درحضور ما به گردش درمی‌آمد.

۱۰- «الهها»: گاوه‌ای وحشی، «تدریها»: آنها را فریب می‌داد. [آرام آرام راه رفت تا صید متوجه او نشود.] می‌گوید: در ته جام تصویر خسرو بود و در کنار هایش غزالانی که سواران با کمانهای خویش در کمین آنها نشسته بودند.

۱۱- «الجیوب»: یقه‌ی پیراهن و لباس، «قلانس»: ج قلنسوة، کلاه دراز. می‌گوید: تا آن جا که دگمه‌های گریبان بسته می‌شد از آن شراب بود و تا آن جا که قلنسوه‌ها قرار داشت از آن آب. یعنی تا گریبان تصاویر را شراب فراگرفته بود و سرشان را آب.

یاد آن خانه در جان وی عطرافشانی می‌کند و او، آن‌گونه که عاشقان، اطلال و آثار برجای مانده از خانه معشوق را وصف می‌کنند، به توصیف آن می‌پردازد و می‌گوید: همپالگان از آن جا رفته‌اند؛ اما از آثار آنان توده‌هایی تروخشک از گیاهان معطر برجای مانده است و آثار بر زمین کشیدن مشکهای شراب همچنان هویداست و او به همراه یارانش به آن جا رو کرده و حق توقف در آن جا را ادا کرده، به مدت پنج روز در آن اقامت نموده، به لهو و لعب و باده‌گساری و مستی پرداخته است؛ [همچنین] جامی را که دست به دست می‌کردند وصف می‌کند و می‌گوید: جامی طلایی است که تصاویری ایرانی بر روی آن نقش شده است؛ خسرو را به همراه سوارانش در حال شکار نشان می‌دهد و اینکه آنان آن قدر در جام شراب می‌ریختند تا به گریبان لباسهای [تصاویر] می‌رسید و سپس آب را بر آن می‌افزودند تا آن‌جا که کلاههای بلندشان را احاطه می‌کرد. به این ابیات که در یکی از خمریات خود سروده توجه کنید^۱:

لومسها حَجَرٌ مَسْتَه سَرَّاءُ ^۲	صفراء لاتنزلُ الأحزانُ ساحتها
لطافة و جفاعن شكلها الماءُ ^۳	رَقَّتْ عَنِ الْمَاءِ حَتَّى مَایَلَتْهُا
حتى تولد أنوار و أضواءُ ^۴	فلو مزجت بها نوراً لما زجها
فلا يصيهم إلا بما شاؤوا ^۵	دارث على فتية دان الزمانُ لهم
حفظت شيئاً و غابت عنك اشیاءُ ^۶	فَقُلْ لِمَنْ يَدْعِي فِي الْعِلْمِ فلسفة

[با خواندن این ابیات] به عمق لذت ابونواس از شراب پی می‌برید تا بدان‌جا که این لذت به فلسفه زندگی وی تبدیل می‌شود بلکه [فراتر از این] می‌خواهد به اصحاب فلسفه کلامی همچون نظّام تلقین کند که فلسفه آنان فاقد بخش مهمی است و آن فلسفه شراب یا فلسفه لذت و سرمستی ناشی از آن است. او به اعلان این فلسفه می‌پردازد و به همراه آن دین و عقاید دینی که شراب را حرام می‌شمارند و درکنار شراب، مجموعه‌ای از گناهان را که وی مرتکب می‌شد نیز حرام اعلام می‌کنند، تحقیر می‌نماید؛ چنان‌که در بیت زیر مشاهده می‌کنیم:^۷

۱- الدیوان، ص ۲۳۴.

۲- زردرنگی است که اندوه را در حریم آن راه نیست و اگر سنگی با آن تماس پیدا می‌کرد، شادمان می‌گردید.

۳- از آب رقیق‌تر است تا بدان‌جا که آب در لطافت هم سنگ آن نیست و شباهتی با آن ندارد.

۴- اگر آن را با نور مخلوط می‌کردید، با آن درمی‌آمیخت چنان‌که انوار و تشعشعات [بسیار] پدید می‌آمد.

۵- در حضور جوانانی به گردش آمده بود که زمان در برابر آنان سر تسلیم فرود آورده، هر آنچه می‌خواستند همان می‌شد.

۶- به آن کس که مدعی علم و فلسفه است بگویند: یک چیز را دریافتید اما چیزهای بسیار بر شما پوشیده ماند.

۷- الدیوان، ص ۳۲۷.

وَحْذُهَا إِنْ أَرَدْتَ لَذِيذَ عَيْشٍ
وَأَنْ قَالُوا: حَرَامٌ؛ قُلْ: حَرَامٌ
وَلَا تَغْدِلْ خَلِيلِي بِالْمُدَامِ^۱
وَلَكِنَّ اللَّذَاذَةَ فِي الْحَرَامِ^۲

و نیز بیت زیر:^۳

الرَّاحُ شَيْءٌ عَجِيبٌ أَنْتَ شَارِبُهَا
يَا مَنْ يَسْلُومُ عَلَى حَمْرَاءِ صَافِيَةٍ
فَاشْرَبْ وَ إِنْ حَمَلَتْكَ الرَّاحُ أَوْزَارًا^۴
صِرْ فِي الْجَنَانِ وَ دَغْنِي أَسْكُنِ النَّارَ^۵

و همین اندیشه او را به سوی بسیاری از انحرافات دینی سوق داد که در خمرباش از سر هزل و بی‌بندوباری اشاعه می‌داد، و غالباً این هزل‌گوییها و بی‌بندوباریها در حالت مستی و می‌گساری برایش حادث می‌شد؛ بنابراین الحاد او، از اعتقاد قلبی سرچشمه نمی‌گرفت بلکه نوعی عربده کشی و لهو و لعب بود تاجایی که در اشعاری نظیر ابیات زیر به انکار معاد و قیامت نیز می‌پردازد:^۶

و مُلِحَّةٌ بِاللَّوْمِ تَحْسَبُ أَتْنِي
بَكْرَتْ عَلَيَّ تَلُومُنِي فَأُجْبِتُهَا
بِالْجَهْلِ أَوْثَرُ صَحْبَةِ الشُّطَارِ^۷
إِنِّي لِأَعْرِفُ مَذْهَبَ الْأَبْرَارِ^۸
فَدَعَى الْمَلَامَ فَقَدْ أَطْعَمْتُ غَوَايَتِي
و رَأَيْتُ إِتْيَانِي اللَّذَاذَةَ وَ الْهَوَى
و تَعَجَّلْتُ مِنْ طِيبِ هَذَا الدَّارِ^۹
أَحْرَى وَ أَحْزَمَ مِنْ تَنْظَرِ أَجَلٍ
عَلِمِي بِهِ رَجْمٌ مِنَ الْأَخْبَارِ^{۱۰}
مَاجَاءَنَا أَحَدٌ يَخْبُرُ أَنَّهُ
فِي جَنَّةٍ مَنْ مَاتَ أَوْ فِي النَّارِ^{۱۱}

حسین بن ضحاک نیز در بی‌بندوباری کم‌از او نبود. او نیز همانند ابونواس در مورد غلامان بسیار غزل می‌سرود و به نظر می‌رسد ذوق این دوره و فاسقان گنهکار آن چنین می‌پسندید که غلام سرزبانی^{۱۲} سخن بگوید و در صدایش غنّه باشد، به خود عطر زند و موی خویش را کژدم وار بر شقیقه خود بیاراید. حسین

۱- ای دوست! اگر زندگی توأم با لذت را طالبی شراب بنوش و هیچ چیز را همسنگ آن شمار.

۲- اگر گفتند: حرام است، بگو صحیح است اما لذت [واقعی] در حرام است.

۳- الدیوان، ص ۲۸۳

۴- شرابی که می‌نوشی چیزی شگفت‌انگیز است. پس بنوش هر چند که بار گناه بر دوشت نهد.

۵- ای که به خاطر آن سرخ‌وش صافی ملامت می‌کنی! تو خود به بهشت رو و بگذار من در دوزخ سکنا گیریم.

۶- رک: الموشح، المرزبانی، ص ۲۷۸ و پس از آن والوساطة بین المتنبي و خصومه، چاپ الحلبي، ص ۶۳ و پس از آن.

۷- ملامتگری لجوج گمان می‌کند من از سر جهل مصاحبت گمراهان اختیار کرده‌ام.

۸- صبحگاهان به نزد من آمد و به ملامت من پرداخت و من به او پاسخ دادم: من شیوه نیکان را می‌شناسم.

۹- دست از ملامت من بردار که من تابع گمراهی هستم و دانش خویش را وقف انکار کرده‌ام.

۱۰- و دریافته‌ام که پرداختن به لذت و عشق و خوشیهای عاجل این دنیا...

۱۱- سزاوارتر و دوراندیشانه‌تر از انتظار کشیدن برای آخرتی است که علم من نسبت به آن در حد حدس و گمان است.

۱۲- هیچ‌کس بازنگشته تا به من خبر دهد که مردگان در بهشت هستند یا در دوزخ.

۱۳- «الْفَغ» آن کس که برخی حروف را به جای یکدیگر تلفظ می‌کند، م.

درمورد غلامی می‌گوید:^۱

رَة يُبْدِي تَعَفُّفًا ^۲	بَابِي مَاجِن السَّرِي
رِهًا ثَمَّ صَفْفًا ^۳	حَفَّ أَصْدَاغِهِ وَ عَقَفَ
صِ بِسِكِّ وَ رَصَفًا ^۴	وَحْشًا مَذْرَجَ الْقَصَا

آغانی قطعه‌های بسیار روایت می‌کند که حسین در وصف غلامان سروده است؛ به طوری که نشان می‌دهد وی گرفتار انحراف جنسی بوده است؛ از جمله اشعاری که در این باب از او نقل می‌کند ابیات زیر درمورد غلامی است:^۵

مُطَرِّقٌ مِّنَ الثَّيِّهِ ^۶	عَالِمٌ مُّجْتَنِبُهُ
عَوْنٌ فِي تَعْدِيهِ ^۷	يُوسُفُ الْجَمَالِ وَفَر
عَظْفُهُ أَرْجُؤُهُ ^۸	لَا وَ حَقٌّ مَا أَنَا مِن
لِي عَلَى تَأْبِيهِ ^۹	مَالِ الْحَيَاءِ نَافِعُهُ
وَالْجَمَالُ يُطْفِئُهُ ^{۱۰}	النَّعِيمِ يَشْفُلُهُ
لِلَّذِي أَلَا قِيهِ ^{۱۱}	فَهُوَ غَيْرُ مَكْثَرِ
فِي رَغْبَتِي فِيهِ ^{۱۲}	تَلَانُهُ تُزْهَدُهُ

تمایل به غلامان یکی از آفات این دوره بود و کسی که آغانی را مطالعه می‌کند احساس می‌کند که این تمایل در میان شاعران عمومیت داشته است. مراکز لهو و لعب نیز از غلامان پر بوده و کمتر محفلی از محافل لهو و لعب یافت می‌شد که در آن غلام یا کنیز جوانی وجود نداشته باشد بلکه غلامان و کنیزان گوناگونی در این مراکز وجود داشتند و شاید مبالغه نباشد اگر بگوییم مقدار غزل شاذ مذکری که از عصر عباسی برجای مانده معادل غزلی است که در مورد کنیزکان و خوانندگان زن بر جای مانده است. شاعران در این غزلها اغلب عواطف معنوی را بیان نمی‌کنند؛ بلکه از لذات پست جسمانی سخن می‌گویند.

۱- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۸۰/۷.

۲- پدرم به فدای آن ذات بی‌حیا باد که پاکدامنی اظهار می‌کند.

۳- شقیقه از مو پیراست و عقربی بر آن نهاد و [زلف] بیاراست.

۴- رستنگاههای مو را از مشک انباشت و [حلقه‌های گیسورا] به یکدیگر بست.

۵- آغانی، ۱۸۵/۷.

۶- از عشق من نسبت به خویش آگاه است؛ اما از تکبر سر به زیر می‌افکند.

۷- یوسف زیبایی است و در ستمگری فرعون.

۸- به حق لطف وی که بدان امید بستم [سوگند] که...

۹- با امتناع وی زندگی برآیم بی‌فایده است.

۱۱- از این رو به دردی که می‌کشم توجهی ندارد.

۱۲- متکبر است و علاقه‌ام به او، وی را نسبت به من بی‌میل می‌سازد.

حسین بن ضحاک نیز به شیوه ابونواس به دیرها و وصف کشیشان و راهبان آن پرداخته است. ابیات زیر از جمله اشعار وی درمورد دیر مُدیان است^۱:

یا دیرِ مُدیانَ لا عُرِیتَ من سَکَنِ
هَیجَتَ لی سَقَمًا یا دیرَ مُدیاناً^۲
هل عِنْدَ قَسَکَ من عِلْمَ فیخبرنا
أَم کِیفَ یُسَعِفُ وَجْهَ الصَّبْرِ مَنْ بَانَ^۳
حُتُّ المِدامَ فَإِنَّ الکَأَسَ مُتَرَعَّةً
مما یهیج دواعی الشوق أحياناً^۴

شاعران در مورد دیرها و شرابه‌ای آن بسیار شعر سروده‌اند؛ چنان‌که [این موضوع] یکی از دواوین بزرگ شعر عباسی را تشکیل می‌دهد و شاید همین امر سبب شده است که قدما در این موضوع آثار بسیاری تألیف کنند. شاید برجسته‌ترین شاعری که در اثنای قرن سوم هجری در این مورد بسیار شعر سروده است، ابن معتز باشد؛ زیرا دیوان وی سرشار است از حدیث دیرهایی همانند دیر مطیره و دیر سوسی و دیر عبّدون؛ درباره همین مورد اخیر می‌گوید^۵:

سَقَى الجزيرة ذات الظلّ و الشجر
و دَیَرَ عبِدونَ هَطالَ مِنَ المِطرِ^۶
یا طالماً نَهَيْتَنِي لِلصُّبُوحِ بِهِ
فِي ظِلْمَةِ اللّیلِ و العِصْفُورُ لَمْ یَطِرْ^۷
أصواتُ رهبانٍ دَیَرَ فی صلاتِهِمْ
سود المدارع نَعَّارینَ فی السَّحَرِ^۸

به نظر می‌رسد راهبان به شرابه‌ای خویش اهتمام می‌ورزیدند؛ به همین سبب شاعران مشتاق آن بودند و آن را از دیرها خریداری می‌کردند و به وصف انواع لذیذ و خوب آن می‌پرداختند. مانند شراب قربان که ابن معتز در مورد آن می‌گوید^۹:

أَسْکَنُوهَا فی الدَّنِّ من عهدِ نوح
کَظْلَامٍ فیهِ نِهارٌ حَبِیْسٌ^{۱۰}
من شرابِ القربانِ یُوصی بها الشَّمَمُ
أَسْ خُزَّانَ بَیتِها و القَسُوسُ^{۱۱}

حقیقت این است که بسیاری از شعرا در قرن دوم و سوم در لذت‌جویی افراط کردند و عامل سوق

۱- آغانی، ۱۹۳/۷.

۲- ای دیر مدیان! - مباد که خالی از سکنه باشی - دردم را تازه کردی؛ ای دیر مدیان!

۳- آیا کشیشت می‌داند که ما را خبر دهد؟ و چگونه صبر رخ می‌نماید به آن کس که [از محبوب] دور افتاده است.

۴- شراب را به گردش آور که جام لبریزگاه انگیزه‌های اشتیاق را بیدار می‌کند.

۵- الدیارات، حبیب زیات، ص ۲۹.

۶- بارانی پی در پی با قطرات درشت، آن جزیره پردرخت و سایه و دیر عبّدون را سیراب کند.

۷- چه بسیار در ظلمت شب، که هنوز گنجشکان به پرواز درنیامده بودند...

۸- صدای راهبان دیری که در نماز ردای سیاه بر تن داشتند و در سحرگاه نعره‌های تضرع‌آمیز سر می‌دادند، مرا برای

نوشیدن شراب صبحی بیدار کرد. ۹- الدیارات، ص ۴۱.

۱۰- از عهد نوح آن را در خمره حبس نمودند، چون ظلمتی که روز در آن محبوس باشد.

۱۱- شراب قربان است که مهتران ترسا و کشیشان، درمورد آن به خزانه‌داران سفارش کنند.

آنان به این جهت، تمدن مادی بود که در آن به سر می‌بردند و آنان نیز با صراحتی بی‌حجاب و اباحتی بی‌نقاب به تصویر این امور پرداختند و نه اخلاق و نه دین هیچ‌یک قادر نبودند ایشان را از این کار باز بدارند؛ بدین‌گونه دواوین بزرگی از ادب هتاک و بی‌پرده برجای نهادند که صاحبانش به‌ندرت چیزی به نام شرم و یا آزر می‌شناختند.

زندقه و زهد

دیدیم که ایرانیان با تمدن مادی خویش بر حیات شعر و شاعران مسلط شدند و به ناگاه حیات شعر و شاعران به شدت رنگ لهُو و لعب و بی‌بندوباری به خود گرفت. آنان میراث ادب فارسی خویش را با همه اعتقادات دینی که در میان پدرانشان معهود بود [به عربی] ترجمه کردند: «اوستا» کتاب پیشوای دینی خود زرتشت و نیز اعتقادات وی را مبنی بر اینکه در جهان دو خدا وجود دارد: خدای خیر و نور که همان اهورمزدا است، و خدای شر و ظلمت که دُرُوج^۱ اهریمن است، ترجمه کردند. این کتاب مشتمل بر ادعیه و مواعظ بود. پس از اومانی ظهور کرد و عقیده خویش را با نصرانیت در آمیخت و [مردمان را] به زهدی شدید دعوت کرد و بر مبنای عقل به تفسیر اوستا پرداخت. در آغاز کار، وی را مرتد شمردند و پیروان او را زندیق یعنی ملحد خواندند؛ اما چیزی نگذشت که تعالیم وی سراسر ایران را فرا گرفت؛ و مزدک سومین پیامبر آنان که در اواخر قرن پنجم میلادی ظهور کرد نتوانست تعالیم مانی را درهم شکند و یا از قدرت آن بکاهد، و ایرانیان پس از اسلام نیز همچنان بدان اعتقاد داشتند و وقتی به عصر عباسیان می‌رسیم همچنان آن رازنده و فعال می‌بینیم و هنوز نیز بسیاری از ایرانیان دوگانه پرست هستند و به خدای نور و ظلمت ایمان دارند. گروهی از ایشان در ظاهر اعلام می‌کردند مسلمان هستند؛ اما در باطن به زندقه و یا همان مانویت و عقاید و تعالیمی که مانی آورده بود، ایمان داشتند. جاحظ بخشی از این تعالیم را شرح می‌دهد و می‌گوید: «مانویان معتقدند جهان و هر آنچه در آن است، از ده جنس تشکیل شده است. پنج مورد از آنها خیر و نور است و پنج مورد شر و ظلمت و همه آنها حساس و گرم هستند [و معتقدند] که انسان از همه این اجناس - به همان نسبتی که در هر انسان اجناس خیر بر اجناس شر رجحان دارد و اجناس شر بر اجناس خیر - ترکیب شده است و این که هر چند انسان از پنج حس برخوردار است، در هر حس سطوحی از پنج حس مخالف آن وجود دارد. پس هرگاه انسان با رحمت [به چیزی] بنگرد، آن نگاه از نوع نور و خیر است و هرگاه با تهدید بنگرد آن نگاه از جنس ظلمت خواهد بود و همین‌طور

۱- دیو نادرستی. رک: جهانگیر اوشیدری، دانشنامه مزدیسنا، چاپ اول، ۱۳۷۱، تهران شرکت نشر مرکز، ذیل ماده

۲- الحیوان، ۴/۴۴۱.

مذکور، م.

دیگر حواس، و حس شنوایی جنسی مستقل است و خیر و نوری که در حس بینایی وجود دارد به خیری که در حس شنوایی وجود دارد کمکی نمی‌کند؛ اما با آن تضادی ندارد و خرابش نمی‌کند و مانع آن نمی‌شود؛ بنابراین به دلیل تفاوت و جنسیت آن را یاری نمی‌رساند و به دلیل عدم ضدیت علیه آن نیز وارد عمل نمی‌شود. اجناس شر نیز با یکدیگر متفاوت هستند و با اجناس خیر متضاد. اجناس خیر نیز با یکدیگر متفاوتند اما تضاد ندارند و تعاون [و همیاری] میان اجناس مختلف و نیز میان اجناس متضاد واقع نمی‌شود؛ بلکه فقط میان اجناس متفق تحقق پیدا می‌کند. مانی ذبح حیوان را حرام می‌دانست و به زهد و پارسایی دعوت می‌کرد و دعا‌هایی را برای پیروان خود واجب کرده بود که رو به خورشید می‌ایستادند و به دعا و زمزمه می‌پرداختند.

کلمه زندیق که به معنای مانوی است، عربی نیست بلکه فارسی است که تعریب شده و به همان معنایی که در محیط اصلی به کار می‌رفت، استعمال شده است و به پیروان مانی اطلاق می‌شود. از همان آغاز عصر عباسی تعداد زنداقه بسیار بود و وقتی به عهد مهدی می‌رسیم، می‌بینیم که موج زنداقه به نهایت خویش می‌رسد تاجایی که برای یافتن و سرکوب آنان دیوانی [اداره‌ای] تأسیس می‌کند. به احتمال قوی او ایشان را تنها برای اسلام خطرناک نمی‌شمرد بلکه برای دولت خود نیز خطرناک می‌شمرد. خلفای پس از او نیز چنین احساسی داشتند؛ به خصوص به دلیل قیام‌هایی که در ایران علیه ایشان به وقوع می‌پیوست، مانند شورش مقنن خراسانی که معتقد بود ذات الهی در ابومسلم تجسم یافته و سپس در او حلول کرده است و نیز مانند قیام جانشین او بابک خرم‌دین در روزگار مأمون. مهدی تعالیم ایشان را در وصیت خود به پسرش هادی چنین خلاصه می‌کند و می‌گوید: «فرزندم! اگر حکومت به تو رسید به کار این گروه (زنداقه) رسیدگی کن؛ زیرا آنان فرقه‌ای هستند که مردم را به ظواهری نیکو همانند اجتناب از زشتیها و زهد در دنیا و عمل برای آخرت دعوت می‌کنند سپس، تحت عنوان دوری از گناه، آنان را به تحریم گوشت و لمس آب‌طهور و ترک قتل حشرات و امی دارند و پس از این آنان را به عبادت دو چیز که یکی نور و دیگری ظلمت است می‌کشاند و بعد از این مرحله ازدواج با دختر و خواهر و شستشو با بول و ربودن اطفال از کوچه و بازار را به بهانه نجات ایشان از گمراهی ظلمت برای هدایت به سوی نور مباح می‌شمارند. پس چوبه‌های دار را برای آنان برپا کن و شمشیر از نیام برکش و با این کار به خدای لاشریک تقرب جو».

مهدی تنها به برپایی دیوان زنداقه بسنده نکرد؛ بلکه متکلمین و معتزله را نیز فراخواند تا به ایشان پاسخ دهند و در نقض عقیده آنان کتاب تألیف کنند. کسی که کتاب جاحظ را می‌خواند درمی‌یابد که

تاچه حد علمای معتزله مانند شخص نظام به مناظرات و ابطال اعتقادات ایشان مشغول شدند؛ بنابراین زنداقه و دهریان مانند ایشان موضوع اصلی کار آنان بودند. جاحظ سند جالبی را آورده است که حاوی شاعران معتقد به زنداقه است. آنان - بنابر احصای وی - عبارت‌اند از: سه شخصیت حماد نام یعنی حماد عجرد و حماد راویه و حماد بن زبرقان، و یونس بن ابی فروة و علی بن خلیل و یزید بن فیض و یونس بن هارون و عمارة بن حمزه و جمیل بن محفوظ و مطیع بن ایاس و قاسم بن زقطه و والبة بن حباب و أبان بن عبد الحمید^۱، و از زنداقه أبان تعجب می‌کند و می‌گوید^۲: درمورد اعتقاد وی نمی‌دانم چه بگویم؛ چه مردمان در اعتقاد خود از جهت بصیرت مرتکب خطا نمی‌شوند؛ اما ایشان را تأسی و عادات و تقلیدی است از پدران و بزرگان، و براساس هوا [ی نفس] و آن‌چه که دوست می‌دارند، عمل می‌کنند و مطالعه را ثقیل می‌شمارند و بصیرت را مهمل می‌گذارند و در چنان حالتی قرار می‌گیرند که وقتی بصیرت خویش را باز می‌یابند و به آن رجوع می‌کنند، با دیدگانی خسته و اذهانی آشفته توأم با سوء عادت به تأمل می‌پردازند. نفس انسانی نیز به زور موافقت نمی‌کند که گفته شده است: عقل اگر مجبور شود کور گردد، و هرگاه طبع کور شود و بخشکد و غلیظ گردد و چندان مهمل‌گذارده شود که به جهل خوگیرد، سود و زیان خود را نخواهد فهمید؛ به این دلایل و نظایر آن، مردم براساس الفت و آنچه زودتر بر دل می‌نشیند عمل می‌کنند».

به نظر می‌رسد ایرانیان طرفدار این دعوت به اینکه خود بدان معتقد باشند اکتفا نمی‌کردند بلکه اطرافیان خویش را نیز به آن دعوت می‌کردند. تعدادی از عربها همانند مطیع بن ایاس کنانی و والبة بن حباب نیز - اگر عرب بودن آنها صحیح باشد - به دین ایشان درآمدند. با این همه مشاهده می‌کنیم بسیاری از کسانی که در این دوره به زنداقه متهم بودند، به‌خاطر فسق و فجور و پیروی از غرایز انحرافی خویش به آن متهم شدند؛ هرچند نمی‌توان مطیع را از زنداقه تبرئه کرد؛ زیرا دخترش «الی» را برای تحقیق درمورد تهمت زنداقه به نزد رشید آوردند و او اقرار کرد و گفت: «این دین را پدرم به من آموخت»؛ [چنان‌که] گروهی به جرم زنداقه اعدام شدند و نفس اعدام آنها گواه قاطعی است [!؟] بر زندق بودنشان. همچنین مهدی بشار را به قتل رساند و اگر به شعر او مراجعه کنیم مشاهده خواهیم کرد که وی در بیت مشهور خود:^۳

الأرضُ مُظْلِمَةٌ و النَّارُ مُشْرِقَةٌ و النَّارُ مَعْبُودَةٌ مَذْكَانَتِ النَّارِ^۴

عبادت آتش را می‌ستاید و همین امر را دلیلی می‌شمارد بر اینکه ابلیس از آدم بهتر است؛ زیرا ابلیس

۱- رک: الحیوان، ۴/۴۴۶ و پس از آن و آن را با آمالی مرتضی ۱۳۱/۱ مقایسه کنید.

۲- همان‌جا، ۴۵۱.

۳- البیان و التبيين، ۱۶/۱.

۴- زمین ظلمانی است و آتش نورانی و آتش از آن زمان که بوده معبود بوده است.

از آتش آفریده شده و آدم از گِل؛ می‌گوید^۱:

إِبْلِيسُ أَفْضَلُ مِنْ أَدَمَ
النَّارُ عُنْصُرُهُ وَ أَدَمُ طِينُهُ
فَتَبَّهُوا يَا مَعْشَرَ الْفُجَّارِ
وَالطَّيِّينَ لَا يَسْمُوْنَ النَّارَ^۲

و چون این نوع سخنان را زیاد بر زبان آورد واصل بن عطا در میان مردم فتوای قتل او را اعلام کرد؛ به همین سبب از بصره گریخت و تا زمانی که واصل بن عطا و نیز عمر بن عبید زنده بودند به آنجا بازنگشت و صفوان انصاری با شعری کوبنده به او پاسخ داد؛ اما [سرانجام] به بصره بازگشت و همراه با او زندقه‌اش نیز مراجعت کرد تا اینکه مهدی او را به قتل رساند. صالح بن عبدالقدوس ازدی نیز از جمله کسانی است که مهدی به جرم زندقه وی را به قتل رساند. او در بصره اعتقاد خویش به ثنویت را اعلام کرد و گفته می‌شود ابو هذیل علاف متکلم با او مناظره کرد و او را شکست داد. سپس به او گفت: صالح! چه قصدی داری؟ گفت: از خداوند خیر می‌طلبم و به دو خدا ایمان دارم، و وقتی دریافت دیوان زنداقه در تعقیب اوست به دمشق گریخت. مهدی در پی او برآمد و او را در زندان این جماعت فاسد در بند کرد تا محاکمه شود و در همین زندان است که می‌گوید:

خَرَجْنَا مِنَ الدُّنْيَا وَ نَحْنُ مِنْ أَهْلِهَا
قُبْرُنَا وَ لَمْ نُذَقْ فَنَحْنُ بِمَعَزِلٍ
فَلَسْنَا مِنَ الْأَحْيَاءِ فِيهَا وَ لَا الْمَوْتِ^۳
مِنَ النَّاسِ لَا نُخْشِي فَنُفْشِي وَ لَا نَفْشِي^۴

آورده‌اند که نمازی با رکوع و سجود کامل به جا آورد؛ از این رو به او گفتند: این چه کار است؟ درحالی که مذهب تو را همه می‌دانند. گفت: سنت شهر است و عادت جسم و [سبب] سلامت خانواده و فرزندان. وقتی او را برای محاکمه به حضور مهدی آوردند و درمورد اتهام زندقه از او سؤال شد، اظهار توبه کرد. مهدی به او گفت: آیا تو همان نیستی که در مورد حفظ اعتقاد خویش می‌گویی:

رُبَّ سَرٍّ كَسَمْتُهُ فَكَأَنِّي
وَلَوْ أَنِّي أَبَدَيْتُ لِلنَّاسِ عِلْمِي
أَخْرَسْتُ أَوْثَنِي لَسَأَلَنِي خَبْلُ^۵
لَمْ يَكُنْ لِي فِي غَيْرِ حَبْسِي أَكْلُ^۶

او پاسخ داد: توبه می‌کنم و باز می‌گردم؛ اما مهدی گفت: هیئات، آیا تو نیستی که می‌گویی:

۱- رسالة الغفران، نشر کامل کیلانی، ۱۳۷/۲.

۲- ای گروه بدکاران! بدانید که ابلیس از پدر شما آدم بهتر است؛

۳- چرا که عنصر وجودی وی آتش است و آدم از خاک، و خاک همچون آتش بلندمرتبه نیست.

۴- از دنیا بیرون رفته‌ایم؛ هرچند که از جمله ساکنان آن هستیم؛ بنابراین در این دنیا نه از جمله زندگانیم و نه از مردگان.

۵- درگور رفته‌ایم هرچند که دفن نشده‌ایم؛ از مردمان به دوریم نه کس از ما می‌هراسد که به سراغمان آید و نه خود به سراغ کس می‌رویم.

۶- بسیار رازها که در دل نهفته‌ام؛ گویی لال هستم و یا بیماری زبانی را ناتوان ساخته است.

۷- اگر علم خویش را بر مردمان آشکار می‌کردم نصیبی جز زندان نداشتم.

الشَّيْخُ لَا يَتْرُكُ أَخْلَاقَهُ حَقًّا يُؤَارِي فِي ثَرَى رَمْسِهِ^۱
إِذَا از عَوَى عَاوِدُهُ جِهْلُهُ كَذِي الضَّنَا عَادَ إِلَى نُكْسِهِ^۲

سپس او را بردند و کشتند و بر روی پل بغداد به دار آویختند.^۳ گذشته از صالح و بشار شاعرانی وجود داشتند که واقعاً زندیق بودند؛ اما کشته نشدند؛ گویا اتهام ایشان به طور روشن برای دیوان زنداقه و مسئولین آن ثابت نشده بود. حماد عجرد از جمله بزرگان زنداقه بود. ابونواس می گوید: «گمان می کردم حماد عجرد به خاطر پرده دری در شعر به زندقه متهم شده است تا اینکه در زندان زنداقه حبس شدم و دریافتم که حماد عجرد یکی از پیشوایان ایشان است و متوجه شدم دو دیتی هایی دارد که در نمازشان می خوانند»^۴، و ابونواس بهترین نماینده گروه دوم زنداقه است، یعنی گروهی که به دلیل بی بندوباری به این جرم متهم می شدند و نیز به سبب ابیات مخالف دین که گاهی در حالت لهو و لعب و میگساری بر زبانشان جاری می شد، نظیر ابیات زیر^۵:

يَا نَاطِرًا فِي الدِّينِ مَا الْأَمْرُ لَا قَدْرَ صَحٍّ وَلَا جَبْرَ^۶
مَا صَحَّ عِنْدِي مِنْ جَمِيعِ الْأَذَى تَذَكَّرُ إِلَّا الْمَوْتَ وَالْقَبْرَ^۷

اما این [سخن] از سر هزل و لاابالی گری بوده است و مسئولین دیوان زنداقه این نوع [سخنان] را از زندقه حقیقی تشخیص می دادند، از این رو وقتی برخی از خلفا یا وزرا به ایشان دستور می دادند از باب تعذیر به حبس ابونواس بسنده می کردند تا از ضلالت خویش دست بردارد.

اما این جنبه از زندگی جامعه عباسی و نیز زندقه و بی بندوباری موجود در آن نباید پرده بردیدگان ما کشد تا نتوانیم حقیقت این جامعه را مشاهده کنیم؛ البته لهو و لعب و رفاه در آن وجود داشته و اعتقادات زنداقه و دهریان در آن فراوان بوده است؛ اما این امور در بعضی از محیطها و در مراکز بی بندوباری و لهو و لعب شایع بود؛ ولی در غیر این مراکز بسیار بودند افرادی که از راه راست پیروی می کردند؛ زاهدان و عابدان بسیاری همچون عمرو بن عبید و موسی بن سیار اسواری و عمرو بن فائد و قاسم بن یحیی و صالح مزی، وجود داشتند که عراق را از زهد و نصایح خویش لبریز کرده بودند. شاگردان ابوحنیفه و ابن حنبل و نظایر ایشان که اصحاب شریعت اسلام بودند و محدثان نیز وجود داشتند؛ همچنین معتزله که برای دفاع از حریم اسلام و پاسخ به ملحدین و زنداقه جان فدا می کردند و نیز رابعه عدویه و زنانی زاهد

۱- سالخورده ترک اخلاق خویش نتواند مگر اینکه در گور نهان شود.

۲- هرگاه دست کشد خیره سریش باز گردد همچون بیماری که بیماریش عود کند.

۳- در مورد اخبار صالح رجوع کنید به آمالی مرتضی ۱۴۴/۱ و پس از آن، و تاریخ بغداد، خطیب بغدادی، ۳۰۳/۹.

۴- آغانی، چاپ دارالکتب، ۳۲۴/۱۴.

۵- رک، الواسطه، ص ۶۳ و الموشح، ص ۲۷۶.

۶- ای کسی که در دین تأمل می کنی [تا بدانی] که داستان از چه قرار است، نه اختیار صحیح است و نه جبر.

۷- به نظر من از تمامی چیزهایی که می گویی فقط مرگ و قبر صحت دارد.

همچون وی.

بنابراین امواج زهد شدتش کمتر از امواج بی بندوباری نبود و گفته می شود که عناصر مختلف بیگانه از زهد هندی و مسیحی و رهبانیت آن گرفته تا زهد مانوی وارد آن شده بود، و شاید بعد از [دانستن] این مطالب تعجب آور نباشد اگر ببینیم شاعران بی بندوباری همچون ابونواس اشعار ضعیفی در باب زهد می سرایند.^۱

صالح بن عبدالقدّوس با وجود اعتقاد به زندقه، ترک دنیا و دوری از آن را بسیار ترویج می کرد و دائماً از مرگ و قبر یاد می نمود^۲ و تمامی شعر وی امثال و حکم بود؛ تاجایی که گفته اند: دیوان او مشتمل بر هزار ضرب المثل عربی و هزار ضرب المثل فارسی بوده است^۳ و ابن المعتز از نسبت زندقه به وی تعجب می کند و اشعاری زهد آمیز از او نقل می نماید، مانند^۴:

ولا باحتیالٍ أدركَ المالَ كاسيةً ^۵	ولیس بعجز المراءِ إخطاؤه الغنى
فلا ذا يُجارِیه ولا ذا يُغالِیه ^۶	ولكنه قبضُ إلهه و بسطه
فقد كملت أخلاقه و مناقبه ^۷	إذا كملَ الرَّمْنُ للمرءِ عقله

و نیز مانند ابیات زیر در مورد اهل قبور:

مقیمین فی الدُّنیا و قد فارقوا الدُّنیا ^۸	ألا أَحَدٌ یبکی لأهلِ حَلَّةٍ
ولم یعرفوا غیر التضايق و البلوی ^۹	کأنهم لم یعرفوا غیر دارهم

و نیز مانند:

و الأرض صیرٌ للعباد مهاداً ^{۱۰}	فَوَحَقَّ مَنْ سَمَكَ السَّاءَ بِقَدْرَةٍ
صَدَقْتُ قَوْلِي أَوْ أُرِدْتُ عِنَاداً ^{۱۱}	إِنَّ الْمَصْرَّ عَلَى الذُّنُوبِ لَهَالِكٌ

شاید بزرگترین کسی که در این روزگار در مورد زهد شعر سروده است ابوالعتاهیه باشد. وی زندگی را با شدیدترین نوع بی بندوباری آغاز کرد؛ اما تحولی در او پدید آمد و از متاع دنیا روی بر تافت و پشمینه

۱- رک، باب زهد در دیوان ابونواس.

۲- طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ۹۱.

۳- التحفة البهیة، ۲۱۷.

۴- طبقات الشعراء، ص ۹۱ و پس از آن.

۵- ناتوانی انسان سبب تهیدستی وی نمی شود؛ چنان که چاره اندیشی [و زیرکی] نیز سبب به دست آوردن مال نمی شود.

۶- بلکه عامل آن قبض و بسط الهی است که نه این به پای او می رسد و نه آن توان غلبه بر وی را دارد؛ یعنی هیچ کس توان برابری یا غلبه بر اراده حق تعالی را ندارد.

۷- هرگاه خدای رحمان عقل انسانی را به حد کمال رساند هر آینه اخلاق و فضایل وی نیز به کمال رسد.

۸- هان! چه کسی بر اهل محله ای می گیرد که هم در دنیا اقامت دارند و هم از آن رخت بر بسته اند.

۹- گویا غیر از این خانه، خانه دیگری نشناختند و جز سختی و مصیبت آشنای دیگری نیافتند.

۱۰- به حق آن کس که با قدرت خویش آسمان را برافراشت و زمین را آرامگه بندگان کرد...

۱۱- آن کس که برگناه اصرار ورزد هلاک خواهد شد چه تصدیق کنی و چه مخالفت ورزی.

پوشید و شروع کرد به سرودن شعر در مورد مرگ و فنا و ظلمت و وحشت قبر که در انتظار مردم است؛ چنانکه در ابیات زیر می‌گوید:^۱

و الموتُ نحوک یهوی فاغراً فاه ^۲	حَتَّى مَتَى أَنْتَ فِي لَهْوٍ وَ فِي لَعِبٍ
رَبِّ امْرِئٍ حَتْفُهُ فِيمَا تَمْتَاهُ ^۳	مَآكِلُ مَا يَتَمَتَّى الْمَرْءُ يَدْرِكُهُ
إِنَّ الشَّقَّ لَكُنْ غَرَّتْهُ دُنْيَاهُ ^۴	تَغْتَرُّ لِلْجَهْلِ بِالدُّنْيَا وَ زَخْرَفَهَا
قَدْ صَارَ فِي سَكَرَاتِ الْمَوْتِ تَغْشَاهُ ^۵	كَأَنَّ حَيًّا وَ قَدْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ
مَنْ لَمْ يُصَبِّحْهُ وَجْهُ الْمَوْتِ مَسَاهُ ^۶	نَلْهُو وَ لِلْمَوْتِ مُسَانَا وَ مُصْبِحُنَا

به همین ترتیب از سرنوشتی که در انتظار انسان است سخن می‌گوید و اینکه بهتر است قبل از اینکه بمیرد و پرده‌ها کنار رود، عمل صالح را توشه این راه کند، و در خلال این سخنان بسیار به تضرع و دعا می‌پردازد و نسبت به دنیا و لذتها و متاع آن ابراز بی‌اعتنایی می‌کند حتی متاع دنیا و نعمتهای آن را تقبیح می‌نماید و می‌گوید:^۷

تَأْكُلُهُ فِي زَاوِيَةٍ ^۸	رَغِيفٌ خُبْزٍ يَابِسٍ
تَشْرِبُهُ مِنْ صَافِيَةٍ ^۹	وَ كَوْزٍ مَاءٍ بَارِدٍ
نَفْسُكَ فِيهَا خَالِيَةٍ ^{۱۰}	وَ غُرْفَةٌ ضَيِّقَةٌ
ظِلُّ الْقُصُورِ الْعَالِيَةِ ^{۱۱}	خَيْرٌ مِنَ السَّاعَاتِ فِي

وی متهم بود به اینکه زندیق است و همانند صالح بن عبدالقدوس در این نوع اشعار از آیین مذکور الهام می‌گیرد. گذشته از او و صالح افراد بسیاری بودند که زهدی صرفاً اسلامی پیشه کرده بودند و به همین سبب اتهامی به زهدشان وارد نشد؛ چرا که منشأ آن اعتقادی صحیح بود، مانند ابو محمد یزیدی که اشعار فراوانی در باب موعظه و حکمت دارد^{۱۲} مانند ابیات زیر^{۱۳}:

- ۱- دیوان ابوالعاهیه، چاپ بیروت، ۱۸۸۶، ص ۲۹۲.
- ۲- تا به کی به لهو و لعب مشغولی درحالی که مرگ با دهان باز به سوی تو می‌آید.
- ۳- چنین نیست که انسان هر چه آرزو دارد به دست آورد؛ چه بسیار انسانها که آرزوهایشان عامل مرگشان بوده است.
- ۴- از سر جهل فریفته دنیا و زیورهای آن می‌شوی؛ بدبخت آن کسی که دنیاوی را بفریبد.
- ۵- انسانی که عمرش به طول انجامیده مثل این است که در سكرات مرگ گرفتار آمده و در کام آن فرو رفته است.
- ۶- به بازیچه مشغولیم درحالی که شب و روزمان در اختیار مرگ است: هرکس که مرگ در روز به سراغش نیاید، شب به سراغ وی خواهد آمد.
- ۷- الدیوان، ص ۳۰۴.
- ۸- گرده نانی خشک که دز گوشه‌ای تناول می‌کنی،
- ۹- و کوزه‌ای آب خنک چشمه که می‌نوشی،
- ۱۰- و اتاقی کوچک که در آن با خود خلوت می‌نمایی،
- ۱۱- بهتر از ساعتها زندگی کردن در سایه‌ی قصرهای بلند است.
- ۱۲- طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ۲۷۵.
- ۱۳- معجم الأدباء، یاقوت، چاپ مصر، ۳۲/۲۰.

اذا نكباتُ الدهرِ لم تَعْطِ الفَقْرَ
وَمَنْ لَمْ يُوَدِّهِ أَبَوُهُ وَأُمُّهُ
وَفَدَّ عَنْكَ مَالًا تَسْتَطِيعُ وَلَا تُطْعَمُ
وَفَزَعُ مِنْهَا لَمْ تَعْطِ عَوَازِلُهُ^۱
تُوَدِّدُهُ رَوْعَانِ الرَّدَى وَزَلْزَلُهُ^۲
هَوَاكُ وَلَا يَغْلِبُ بِحَقِّكَ بَاطِلُهُ^۳

محمود وراق نیز از جمله کسانی است که اشعار زهدی بسیار می‌سرود. بیشتر اشعار او امثال و حکم و موعظه و اخلاقیات است^۴، مانند^۵:

بَكَيْتَ لِقَرَبِ الْأَجَلِ
وَوَافِدِ شَيْبِ طَرَا
شَبَابُكَ كَأَنْ لَمْ يَكُنْ
طَوَاكُ بِشَيْرِ الْبَقَاءِ
وَبُغْدِ فَوَاتِ الْأَمَلِ^۶
بَعْقَبِ شَبَابِ رَحَلِ^۷
وَشَيْبِ كَأَنْ لَمْ يَزَلْ^۸
وَحَلِّ بَشِيرِ الْأَجَلِ^۹

و نیز مانند:

رَأَيْتُ صِلَاحَ الْمَرْءِ يُضِلُّ أَهْلَهُ
يُعْظَمُ فِي الدُّنْيَا بِفَضْلِ صِلَاحِهِ
وَيُغْدِيهِمْ دَاءُ الْفَسَادِ إِذَا فَسَدَ^{۱۰}
وَيُحْفَظُ بَعْدَ الْمَوْتِ فِي الْأَهْلِ وَالْوَلَدِ^{۱۱}

و این بدان معناست که [مقدار] نغمه‌های زهدی اگر افزون بر نغمه‌های بی‌بندوبارانه نباشد کمتر نبود؛ جز این که نغمه‌های ایاحی بر زبان کنیزکان و آوازه‌خوانان ترویج و در همه جا منتشر می‌شد.

۱- اگر مصایب روزگار انسان را پند نیاموزد و فقط از آن بترسد، پند نصیحتگران نیز وی را سودی نبخشد.

۲- آن کس که پدر و مادر وی را ادب نیاموزند، حوادث مرگبار و تکان‌دهنده وی را ادب خواهد کرد.

۳- پس هرچه را نمی‌توانی رها کن و هوای نفس را اطاعت مکن و مباد که نزد تو باطل برحق غالب آید.

۴- ابن‌المعتر، ص ۳۶۸.

۵- درمورد این قطعه و قطعه بعد از آن رک: البیان و التبیین، ۱۹۸/۳ و آن را با زهرالآداب ۸۹/۱ و عیون الأخبار، ۲/۲۲۶ مقایسه کنید.

۶- به‌خاطر نزدیک بودن اجل و از دست رفتن آرزوها گریستی.

۷- و نیز به خاطر مهمان‌پیری که پس از جوانی سفر کرده از راه رسید.

۸- جوانی که گویا هرگز نبوده است و پیری که گویا ازلی است.

۹- منادی بقا تو را در نوردید و منادی پیری جایگزین آن شد.

۱۰- دریافته‌ام که صلاح و درستی انسان خانواده وی را نیز صلاح می‌بخشد و اگر فاسد باشد بیماری فساد به آنان نیز سرایت می‌کند.

۱۱- [انسان صالح] به لطف صلاحش در دنیا مورد تعظیم و احترام است و پس از مرگ نیز در میان خانواده و فرزندان محفوظ و محترم می‌ماند.

ارتباطات زبانها

اگر به عصر بنی امیه بازگردیم خواهیم دید که کوفه و بصره مهمترین شهرهای عرب بودند که زبان عربی در آن با زبانهای بیگانه برخورد داشت. ساکنان این دو شهر نیز مخلوطی از عربها و مسلمانان غیر عرب اعم از ایرانی و غیرایرانی بودند. در حقیقت این مسلمانان غیر عرب سعی داشتند زبان عربی را بیاموزند؛ اما به خاطر نظام نحو و صرف عربی مشقت بسیار متحمل می شدند و شاید همین امر سبب شد که این دو شهر به وضع قواعد زبان اقدام کنند تا مسلمانان غیر عرب در پیچ و خمهای ناهموار آن گم نشوند؛ اما این تنها مشکل ایشان نبود؛ زیرا لهجه‌ی آنها و ناگزیر شدن به تغییر حالت زبان به هنگام ادای مخارج حروف، که گاه در آن توفیق می یافتند و گاهی نیز شکست می خوردند، از دیگر مشکلات ایشان بود؛ به طور مثال برای آنها مشکل بود که حروف اِطابق را که در زبان خود نداشتند و یا عین و حاء را تلفظ کنند. این مسأله زبان ایشان را گرفتار انواع مختلفی از لُثْغَه^۱ می کرد؛ همچنین از طریق آنها بسیاری الفاظ غیر عربی که معرَّب می شد از بطنی که گویش ساکنان سواد عراق بود، و از فارسی که در میان ساکنان کوفه و بصره رواج داشت، وارد عربی می شد. جاحظ در البیان و التبيين مقدار تأثیر این دو زبان را در عربی و گویش روزمره این دو منطقه بیان کرده است^۲ و می گوید: این تأثیر به ساکنان مدینه در حجاز نیز سرایت کرده بود^۳. همچنین باید به خاطر داشته باشیم که نسلهای اخیر دوران بنی امیه اغلب فرزندان کنیزان غیر عرب بودند؛ [به همین سبب] در تلفظ برخی حروف از مادران خویش تأثیر می پذیرفتند^۴. همچنین به مرور زمان بسیاری از عربها، بدون اینکه هیچ گونه ارتباطی با بادیه داشته باشند، در شهر نشو و نما می کردند؛ از این رو ذوق لغوی آنان به ضعف گرایید و در میان فصحاء نیز لحن^۵ پدید آمد؛ حتی مشاهده می کنیم بعضی از کسانی که در بادیه پرورش یافته اند با اینکه به فصاحت مشهورند، همچون حجاج، مرتکب لحن می شوند^۶ و شاید همین امر سبب شد که بنی امیه نسبت به آموزش فرزندان خود دقیق باشند تا به هنگام

۱- «گرفتن زبان یا شکستگی زبان که حرف سین را ثاء گفتن یا راء را عین یا لام و سین را ثاء و کاف را جیم یا حرفی را به جای حرفی دیگر گوید یا نیکو برداشته نداشتن زبان جهت گرانی». (دهخدا، لغت نامه، ماده لثغه) مترجم.

۲- البیان و التبيين ۲۰/۱ و پس از آن. ۳- همان جا، ۱۸/۱ و پس از آن.

۴- رک: همان جا ۷۲/۱ و ۲۱۰/۲ و پس از آن، آن جا که می گوید: عبیدالله بن زیاد بن ابیه حاء راهاء و قاف را کاف تلفظ می کرد و در توجیه این امر می گفت: در دامان عجمها پرورش یافته است.

۵- لحن به معنای خطای در گفتار است. م

۶- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام، چاپ دارالمعارف، ص ۱۳ و البیان و التبيين، ۲۱۸/۲.

سخنرانی مرتکب خطای گفتاری نشوند^۱ و اگر نگاهی به شاعرانی که در عهد بنی امیه در بصره و کوفه مشهور بودند بیفکنیم تمامی مسائلی را که گفتیم در اخبار آنان آشکارا خواهیم یافت؛ مثلاً یزید بن مفرغ معاصر زیاد بن ابیه و پسرش عبیدالله، شعرش پراز الفاظ فارسی بود^۲. او خود را به حمیر نسبت می داد؛ اما گمان ما بر این است که وی ایرانی باشد. پس از او شاعر ایرانی دیگری ظهور کرد که در ایرانی بودن وی تردیدی نیست. او زیاد أعجم است که شعرش محکم و الفاظش فصیح بود^۳؛ با این همه مراعات مخارج حروفی که با حروف زبان وی تفاوت داشت، برایش سخت بود؛ به همین سبب عین را همزه و حاء را هاء تلفظ می کرد و سین را شین و طاء را تا^۴؛ [مثلاً] به هنگام خواندن بیت:

فَتَى زَاذَةُ السُّلْطَانُ فِي الْوَدِّ رَفْعَةً إِذَا غَيَّرَ السُّلْطَانُ كُلَّ خَلِيلٍ^۵

که در مورد مهلب بن ابی صفره یا پسرش، یزید، سروده است، می گوید: «زَاذَةُ السُّلْطَانِ»^۶ و وقتی این امر درحضر مهلب تکرار می شود، غلام فصیحی به او هدیه می کند تا زحمت خواندن شعر را از دوش وی بردارد.

از موالی که بگذریم در اواخر دوره اموی با دو شاعر عرب شهرنشین مواجه می شویم که دربادیه پرورش نیافته اند؛ اینان طرّماح و کُمیت هستند. در مورد طرّماح روایت می کنند که وی الفاظ نبطیهای آرامی را می نوشت و این الفاظ را در شعر خود وارد می کرد^۷. وی معلم بود و کودکان را تعلیم می داد و علاقمند بود شعری پراز الفاظ غریب به آنان ارائه دهد؛ اما برای او که در بادیه نزیسته بود چطور امکان داشت؟ ازاین رو به راهی آسان پناه برد و آن این بود که الفاظ غریب را از بدویان و کسانی که در بادیه پرورش یافته بودند، پرسد و در نظم خود وارد کند^۸، که گاه در به کارگیری آنها موفق بود و گاهی نیز ناموفق؛ به همین سبب علمای لغت احتجاج به شعر وی را مردود می دانستند^۹. کمیت در پدیده نخست، یعنی به عاریت گرفتن الفاظ نبطی در شعر همانند طرّماح عمل نمی کرد؛ اما در پدیده دوم همانند او بود؛ زیرا به رُوبه، رجز سرای بدوی، مراجعه می کرد و کلمات غریب را از او می پرسید. رُوبه می گفت و او می نوشت، سپس این کلمات را در شعر خود می آورد^{۱۰}؛ همچنین به مادر بزرگهای خود که دوران جاهلیت را درک کرده بودند. مراجعه می کرد و آنها از بادیه و اوصاف آن برای وی می گفتند و او آن

۱- عیون الأخبار ۱۵۸/۲ و ۱۶۷ و رک: البیان و التبیین، روایت مربوط به لحن ولید بن عبدالملک ۲۰۴/۲ و پس از آن.

۲- البیان و التبیین، ۱۴۳/۱. ۳- آغانی، چاپ ساسی، ۹۹/۱۴.

۴- آغانی، ۹۹/۱۴ و البیان و التبیین، ۷۱/۱ و الکامل، میرد، چاپ رایت، ص ۳۶۶.

۵- آن گاه که قدرت، هر دوستی را دگرگون کند، او جوانمردی است که قدرت او را در دوستی راسخ تر کند.

۶- البیان و التبیین، ۷۱/۱. ۷- الموشح، المرزبانی، ۲۰۸.

۸- آغانی، چاپ دارالکتب، ۳۶/۱۲ و الموشح، ۲۰۹. ۹- الموشح، ص ۲۰۸-۲۰۹.

۱۰- آغانی، ۳۶/۱۲ و الموشح، ۱۹۲.

اوصاف را به اشعار خود منتقل می‌کرد.^۱ بدین ترتیب او نیز همچون دوستش به‌طور مستقیم از پستان بادیه تغذیه نکرده بود؛ از این رو در بسیاری از الفاظ و اوصاف از طبیعت زبان دور می‌شد. ذوالرّمه، هنگامی که کمیت یکی از قصایدش را برای او خواند و نظری را پرسید، این [ویژگی] را به‌خوبی تصویر کرده، می‌گوید، «تو چنان شعر می‌گویی که انسان نمی‌تواند بگوید درست گفتی و یا اشتباه کردی؛ زیرا [وقتی] چیزی را وصف می‌کنی نه آن را عیان می‌کنی و نه از آن دور می‌شوی بلکه به آن نزدیک می‌شوی» و کمیت اعتراف می‌کند [و می‌گوید] دلیلش این است که او چیزی را که به چشم دیده باشد وصف نمی‌کند بلکه چیزی را وصف می‌کند که برایش توصیف شده است.^۲ وضعیت وی در مورد به‌کارگرفتن الفاظ غریب نیز چنین بود؛ از این رو لغویان استشهاد به اقوال و اشعار وی را مردود شمرده‌اند.^۳

آنچه گذشت بدین معناست که دوران بنی‌امیه نمونه‌هایی فردی از شاعرانی که در بصره و کوفه می‌زیستند به ما می‌دهد که زبان عربی در کلام آنان تحت تأثیر زبانهای بیگانه قرار گرفته بود و این تأثیرپذیری نزد شعرای غیرعرب، به سبب اختلال ناشی از زبان مادری آنان و نیز به سبب الفاظی که أحياناً از زبان مادری به وام می‌گرفتند، شدیدتر بود. برخی از شعرای عرب همچون طرّمّاح از اینکه بعضی الفاظ نبطی یا آرامی یا بعضی الفاظ فارسی را تعریب کنند پروایی نداشتند؛ بدین ترتیب او و دیگر عربهای شهرنشین به حکم پرورش یافتن در شهر و دوری از سرچشمه‌های ناب زبان، دورشدن از طبیعت زبان عربی را آغاز کرده بودند.

به عصر عباسی که قدم می‌گذاریم مشاهده می‌کنیم همه شعرا همانند طرّمّاح و کمیت شهرنشین می‌شوند؛ درحالی‌که طرّمّاح و کمیت و نظایر آنها در عصر اموی، در میان جریر و فرزدق و اخطل و ذوالرّمه و امثال آنان که بالهام از ذوق سلیم عربی و فطرت صحیح بدوی، عراق را از اشعار خود انباشته بودند، استثنا به‌شمار می‌رفتند؛ اما در عصر عباسی وضعیت دگرگون شد؛ زیرا برخلاف دوره اموی اکثریت قریب به اتفاق شعرا در شهرها پرورش می‌یافتند نه در بادیه. اما موضوع تنها این نبود؛ چرا که کفه ایرانیان نه تنها در امور حکومت و سیاست که در مسایل ادبی و فکری نیز سنگین‌تر از کفه عربها شده بود. بغداد نزدیک بلاد ایشان بنا شده بود و سیل جمعیتشان در آن موج می‌زد و [این چنین] به دورانی گام نهادیم که اعراب در آن قدرت و سیادت نداشتند جز سیادت خاندان حاکم؛ اما غیر از این، همه چیز از آن ایرانیان بود.

اما این انقلاب سیاسی شدید به زبان عربی آسیبی نرساند؛ زیرا ایرانیان سعی نکردند زبان خود را در

۲- همان‌جا.

۱- آغانی، چاپ ساسی، ۱۵/۱۲۰.

۳- الموشح، ۱۹۱-۱۹۲ و ۲۰۸-۲۰۹.

امور رسمی دولت به کار گیرند؛ بسیاری نیز خوی و خصلت عربی را پذیرفتند و چنان بر زبان عربی مسلط شدند که احساسات و افکار خود را با این زبان تعبیر کردند و آن را مثل اعلای سخنوری و بلاغت خویش شمردند. نسلهای بعدی نیز شدیداً همین احساس را داشتند. از مهمترین عواملی که احساس فوق را تقویت می کرد این بود که زبان عربی زبان قران بود و مخالفت با آن، مخالفت با اسلام و تلاش برای نقض آن به شمار می رفت و چنین بود که عربی در این محیط غیر عرب حتی در میان زناده و طرفداران شعوبیت شامخ [و سربلند] باقی ماند و آنان نتوانستند خدشه ای بر آن وارد کنند؛ بلکه هم اینان و هم کسانی که صادقانه اسلام را پذیرفته بودند، آن را اسوه والای ادبی و لغوی خود شمردند.

این سخنان بدان معنا نیست که سایه های ورود کلمات بیگانه به شعر عربی که در عصر اموی مشاهده کردیم رخت بر بست و یا اینکه آفات [موجد] ضعف ذوق لغوی از میان رفت و یا لثغه ناشی از زبانهای مادری به پایان رسید؛ برعکس به یک دلیل ساده همه اینها به شکلی گسترده تر از دوران اموی ادامه یافت و آن این بود که اغلب شاعران غیر عرب بودند؛ بعضی از آنها همچون ابوالعتاهیه نبطی بودند و برخی همچون هارون مولای ازد، و ابوعطاء سندی بودند و تعداد ایرانیان از شمار بیرون بود. بشار بن برد، ابان بن عبد الحمید، سلم خاسر و مروان بن ابی حفصه، ابویعقوب خُرمی، مسلم بن ولید و بسیاری دیگر از آن جمله اند.

شاید هیچ چیز همچون اشکالات تلفظ و لثغات ناشی از آن نظر جاحظ را در آن روزگار جلب نکرده باشد. وی در اوایل کتاب خود، البیان و التبیین، به وصف این لثغه ها پرداخته، می گوید: برخی را «عین و لام را یاء و زای و ثاء و شین را سین و عین را همزه و قاف را کاف و ذال را دال و جیم را زای یا ذال تلفظ می کردند و می افزود: همه اینها از آن جا نشأت می گرفت که افراد، برخی حروف زبان فارسی را با حروف عربی مخلوط می کردند و می گوید: واصل بن عطاء نمی توانست را را تلفظ کند؛ به همین سبب آن را در کلام خود به کار نمی برد، و معتقد است در زبانهای بیگانه اصواتی وجود دارد که خط عربی قادر نیست آن را نشان دهد، مانند لهجه خوزستان و نیز می گوید: «گاه شخص سخنوری که در سواد کوفه پرورش یافته با الفاظی برگزیده و فاخر و معنایی شریف و اصیل به عربی معروف سخن می گوید؛ با این همه شنونده از کلام و مخارج حروف وی می فهمد که او نبطی است؛ همین طور اگر شخصی خراسانی بدین گونه سخن بگوید با وجود مراعات اعراب و گزینش الفاظ، در هنگام سخن گفتن درمی یابی که خراسانی است؛ همچنین اگر از منشیان اهواز باشد»^۲. بدون شک همین مسایل در لهجه بعضی از شاعران

۱- در اصل «مغلاق» آمده است: همچنین در البیان و التبیین، بیروت، دارو مکتبه الهلال، ص ۷۷؛ اما با توجه به معنا به نظر می رسد صحیح آن «مغلاق» با عین باشد، به معنای کسی که در خصومت دلایل و براهین کوبنده می آورد و نیز به معنای زبان فصیح. رک: لسان العرب مادة علق.

۲- البیان و التبیین، ۹۶/۱.

نیز تأثیر می‌گذاشت؛ چنان‌که در مورد ابوعطاء سندی روایت کرده‌اند؛ زیرا به سبب داشتن لهجه سندی نمی‌توانست فصیح سخن بگوید؛ به طوری‌که وقتی سخن می‌گفت تقریباً کلامش نامفهوم بود؛ زیرا وی حاء راهاء و عین راهمه و صاد راسین و جیم را زای تلفظ می‌کرد و چنان‌ظاء را رقیق تلفظ می‌کرد که با زای اشتباه می‌شد.^۱ چنان‌که ناگزیر شد غلامی استخدام کند تا شعر وی را بخواند.^۲

مهمتر اینکه آنان بعضی الفاظ را از زبان اصلی خود وارد شعر می‌کردند؛ هرچند این کار چندان گسترده نبود؛ اما نمونه‌های بسیاری از کلمات نبطی و فارسی را مشاهده می‌کنیم که در برخی سروده‌های خود وارد می‌کرده‌اند. سخن ابراهیم موصلی در وصف وداع خود با می‌فروش نبطی از آن جمله است:

فقال: إِزْل بِشِين حِين وَدَعْنِي
وَقَدْ لَعَمْرُكَ زُلْناعنه بالشَّيْنِ^۳

و «إِزْل بِشِين» کلمه‌ای سریانی است به معنای «برو به سلامت»^۴ و اسحق موصلی در قصیده‌ای که به یاد مجالس لهو و لعب خود با اسحق بن ابراهیم مصعبی که روزگار آنها را از هم جدا کرده بود، سروده است می‌گوید:

فِيالَيْتَ شعري هل أروحنَ مَرَّةً
إِلَيْهِ فِيلِقَانِي كَمَا كَانَ يَلِقَانِي^۵
و هل أَسْمَعُنْ ذَاكَ المَزاحَ الَّذِي بِهِ
إِذَا جِئْتُهُ سَلَيْتُ هَمِي وَ أَحْزَانِي^۶
إِذَا قَالَ لِي: «يَا مَرْدَمِي خُرْ» وَ كَرَّهَا
عَلَيَّ وَ كَتَانِي مُزاحاً بِصَفْوَانِ^۷

«مَرْدَمِي خُرْ» عبارتی فارسی است به معنای ای مرد شراب بنوش^۸ و والبة بن حباب می‌گوید:^۹

قَدْ قَابَلْتُنَا الْكُؤُوسَ
وَدَابَّرْتُنَا النَّحُوسَ^{۱۰}
و الْيَوْمَ هُمَزْمَزْدُ رَوْزٍ
قَدْ عَظَّمْتُهُ الْمَجُوسَ^{۱۱}

و هر مزد معرب اهورمزدا، خدای نور نزد ایرانیان است و روز در فارسی به معنای «یوم» است. می‌گوید: امروز، روز این خدا و عید اوست پس باید شاد باشیم و شراب بنوشیم. شاید هیچ شاعری به اندازه ابونواس در شعر خود از الفاظ فارسی استفاده نکرده باشد، به ویژه زمانی که با یکی از غلامان

۱- آغانی، چاپ ساسی، ۸۰/۱۶ و ۸۴ و الشعر و الشعراء، ص ۴۸۲.

۲- آغانی، ۸۳، ۷۹/۱۶.

۳- آن‌گاه که با من وداع کرد گفت: «ازل بشین» و سوگند که ما نیز با «شین» [زشتی] از او جدا شدیم.

۴- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۷۶/۵.

۵- آیا بار دیگر به نزد او خواهم رفت که همچون گذشته از من استقبال کند.

۶- و آیا بار دیگر آن مزاحی را که چون به نزدش می‌رفتم اندوه و دردم را بدان تسکین می‌دادم، از او خواهم شنید.

۷- آن زمان که به من می‌گفت: «یا مردمی خُر» و آن را تکرار می‌کرد و به شوخی مرا صفوان می‌خواند.

۸- آغانی، ۳۳۷/۵.

۹- طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ۸۸.

۱۰- جامها به ما رو کرده و نحوست از ما رخ برتافته است.

۱۱- امروز هر مزد روز است که زرتشتیان آن را گرمی می‌دارند.

زرتشتی به مزاح می‌پردازد و او را به خدایانش و کاهنان آتشکده‌ها و همه ستارگانی که تقدیس می‌کند و آنچه از کتاب زردشت تلاوت می‌نماید، سوگند می‌دهد. در روایت حمزه اصفهانی از دیوان وی نظایر آن بسیار است؛ مانند:

حمانی وَضَلْ أَبْناءَ الْقَسُوسِ	نَجِيبُ الْفُرْسِ بِهَرُورُ الْمُجُوسِ ^۱
مِنْ الْمُتَزَمِّينَ لَدَى التَّغْذَى	يُعَذِّبُ مَهْجَتِي بَيْنَ النُّفُوسِ ^۲
فَقَلْتُ وَنَحْنُ فِي وَجِلٍ شَدِيدٍ	رَضِينَا مِنْ وَصَالِكَ بِالْخُسِيسِ ^۳
بِإِسْفَهَرٍ وَنَاهِيدٍ وَتِيرٍ	وَ حَقُّ الْمَاهِ وَالْمَهْرِ الرَّئِيسِ ^۴
وَ حَرَمَةٍ بِرِزْمِ التَّقْدِيسِ مِمَّا	يُزَمِّمُهُ هَرَابُذُ اسْطُنُوسِ ^۵
بِمَا تَتَلَوْنَ فِي الْبِسَاقِ رَمَزاً	كِتَابَ زَرْدُشْتِ دَاعِيِ الْمُجُوسِ ^۶
لِمَا كَلَّمْتَنِي وَرَدَدْتَ نَفْسِي	فَإِنِّي مِنْ جَفَائِكَ فِي رَسِيسِ ^{۸۷}

متزمنون: زمزمه گران و زمزمه عبارت است از دعاهایی که زردشتیان به هنگام خوردن و آشامیدن می‌خوانند، و إسفهَر: به فارسی به معنای فلک است و ناهید: به معنای زهره و تیر: به معنای عطارد و ماه: به معنای قمر است و مهر: به معنای خورشید است و برسم: چوبهایی است که سوره‌هایی از کتابشان را بر آنها تلاوت می‌کنند و آنها را تقدیس می‌نمایند و هرابذ: کاهنان ایشان هستند و اسطنوس: یکی از آتشکده‌های آنان و بساق: کتاب زردشت یا زرتشت است که معرب نام فارسی آن یعنی اوستاست. ابیات زیر نیز از این جمله است:

يَا غَاسِلَ الطَّرْجِهَارِ	لِلْخَنْدَرِ الْعُقَارِ ^۹
يَا نَرْجِسِي وَبِهَارِ	بَدَهْ مَرَا يَكْ بَارِي ^{۱۰}

طرجهار: جام شراب است و معنای بیت اخیر: یک بار به من ده. شکی نیست که فارسی در مکالمات

۱- ایرانی نجیب، بهروز مجوسی مرا از وصل کشیش زادگان حفظ کرد.

۲- از آن کسان است که به هنگام غذا خوردن زمزمه می‌کند و از میان همگان جان مرا می‌آزارد.

۳- درحالی‌که به شدت می‌ترسیدیم گفتیم: به اندک وصالی راضی هستم.

۴- تو را به فلک و زهره و عطارد سوگند و به حق ماه و پادشاه ستارگان خورشید،

۵- تو را به حرمت برسمهای مقدس سوگند که کاهنان آتشکده اسطنوس [دعای] آن را زمزمه می‌کنند،

۶- تو را به آنچه در اوستا، کتاب زرتشت، پیامبر زرتشتیان به رمز تلاوت می‌کنند سوگند؛

۷- چرا با من سخن گفتی و مرا نپذیرفتی که من از جفای تو در تب و تابم.

۸- برحسب توضیح نویسنده کتاب در ص ۱۲۳ یعنی عبارت «فبقسم علیه بالهته...» ابیات فوق بدین گونه ترجمه شد.

به نظر مترجم شاعر غلام را سوگند نمی‌دهد بلکه به مقدسات وی سوگند می‌خورد و می‌گوید: از آن زمان که با من سخن

گفتی و مرا از خود راندی، از جفای تو در تب و تابم. ۹- ای کسی که جام شراب را برای می‌کهنه شستشو می‌دهی!

۱۰- ای نرگس من و ای بهار من! یک بار مرا [قدحی] ده.

زبان روزمره شایع بوده است و بسیاری از عربها همچون عتّابی تغلبی به خوبی به فارسی سخن می گفتند. بعضی نیز الفاظ فارسی را از باب تظرف [و نکته پردازی] در شعر خود می گنجاندند. جاحظ می گوید: «حتی بعضی شاعران بادیه نشین گاهی از باب تملیح برخی الفاظ فارسی را در شعر خود می آوردند مانند شعر عَمّانی خطاب به هارون الرشید در قصیده‌ای که در مدح وی سروده است:

مَنْ يَلْقَاهُ مِنْ بَطْلٍ مُسَرَّنٍ فِي زَغَفَةٍ مُحْكَمَةٍ بِالسَّرْدِ
تَجُولُ بَيْنَ رَأْسِهِ وَالْكَرْدِ^۱

کُزْد: در فارسی به معنای گردن است. همچنین در همین قصیده می گوید:

لَمَّا هَوَى بَيْنَ غِيَاظِ الْأَشَدِّ وَ صَارَ فِي كَفِّ الْهَيْزْرِ الْوَرْدِ
آلِي يَذُوقُ الدَّهْرَ آبَ سَرْدِ^۲

آب سرد: در فارسی به معنای آب خنک است. جاحظ می گوید: نظیر این موارد در شعر ابوالعزافر کندی و دیگران و نیز اشودبن ابی کریمه یافت می شود، و برای نمونه ابیات زیر را نقل می کند:

لَزِمَ الْغُرَامُ ثَوْبِي بُكْرَةً فِي يَوْمِ سَبْتِ^۳
فَتَأَيْلُتُ عَلَيْهِم مِثْلَ زَنْجَبِي بِمَسْتِ^۴
قَدْ حَسَا الدَّاذِيَّ حِرْفًا أَوْ عُقَارًا بِأَيْخَسْتِ^۵

مست: سکر و می گساری مداوم^۶ و داذی: نوعی شراب، عقار: می و پایخست: لگدکوب شده. این قطعه درحالی که کلمات عربی و فارسی در آن به هم درآمیخته اند به همین ترتیب ادامه پیدا می کند.

بدون هیچ تردیدی ورود این نوع کلمات غیرعربی در شعر [دوره] عباسی گسترده تر از شعر [دوره] اموی بود؛ اما این پدیده در محدوده‌ای کوچک باقی ماند و شاعران [فقط] از باب تظرف و تملیح به این کار اقدام می کردند و اگر در [بحثهای] گذشته مشاهده کردیم که ذوق لغوی کمیت و طرّاح به ضعف گرایید، همان طور نیز ذوق لغوی شاعران این دوره به ضعف گرایید، چنان که زمینه ظهور لحن و گاه نیز زمینه خروج از قواعد صرف را فراهم آورد، اما علمای لغت مراقب آنان بودند و هرگاه مرتکب خطا

۱- «مسرند»: آن کس که بر دشمنش پیروز می گردد، «زغفة» زره بلند، «السرد»: میخ کوبی کردن زره، می گوید: هرکس آن پهلوان پیروزمند را در زره بلندی که با میخ کوبی محکم شده است و میان سروگردن وی می چرخد، مشاهده کند...

۲- «الهيزر»: شیر، «الورد»: قوی و جسور. می گوید: آن گاه که به بیشه‌ی شیران درآمد و به چنگ آن هزبر قوی پنجه گرفتار آمد سوگند یاد کرد که همه عمر آب سرد بنوشد. ۳- طلبکاران در صبح یک روز شنبه به لباسم آویزان شدند.

۴- و من همچون زنگی مستی...؛ به نظر می رسد شاعر و نیز مؤلف «مست» را به معنای مستی تفسیر کرده اند. م

۵- که شراب داذی و یا می لگدکوب شده نوشیده باشد، به سوی آنان متمایل شدم. البیان والتبيين، ۱/۱۴ و پس از آن.

۶- بدیهی است که تفسیر مؤلف خطاست. به احتمال قوی کلمه‌ای که شاعر به کار برده «مستی» بوده است که باتوجه به مکسوربودن قافیه و عدم تفاوت هر دو کلمه «مست» و «مستی» به هنگام خواندن، به اشتباه یاء حذف شده است. م

می‌شدند آنان را متوجه خطایشان می‌کردند. کتاب «الموشح» مرزبانی به تفصیل انتقادات این دانشمندان را از آنان ذکر کرده است و شاعران به شدت از آنان حساب می‌بردند تا جایی که گروهی از شاعران اشعار خود را قبل از انتشار بر آنان عرضه می‌کردند و گروهی دیگر به سلامت ذوق خود تکیه می‌کردند و به آنان حمله کرده، به شدت ایشان را هجو می‌نمودند.^۱

در حقیقت این دانشمندان حافظان امین زبان عربی بودند؛ چه قواعد و دقایق آن را وضع کردند و اشعار قدیمی را جمع‌آوری کردند و آن را به نمونه‌عالی فصاحت و بیان تبدیل نمودند و به شدت و با تعصب فراوان نسبت به شاعران جاهلی، از آن دفاع می‌کردند؛ زیرا [به نظر این دانشمندان] شاعر واقعی آنها بودند و دیگران جیره‌خوار سفره ایشان. فراتر از آن شاعر بودن معاصرین خود را باطل می‌شمردند و برای شعر ایشان حرمت و فضیلتی قائل نبودند؛ اگر آنان شعری خوب می‌سرودند از گذشتگان بود که پیشتر سروده بودند و اگر بد می‌سرودند از خودشان بود^۲؛ از احتجاج به شعر ایشان ممانعت می‌کردند و در مسایل نحوی و لغوی خود فقط به عرب بادیه استناد می‌کردند. به کتاب سیبویه که مرجع اصلی نحو و نحویان است، مراجعه کنید، مشاهده خواهید کرد که او همواره از عربهای فصیح و کسانی که عربی آنان مقبول است روایت می‌کند و یک شاهد از شاعری جدید نمی‌آورد. این دانشمندان مکرر به بادیه سفر می‌کردند و به‌طور شفاهی شواهد و مثالهای خود را از فصحای عرب می‌گرفتند؛ همچنین بسیاری از عربهای بادیه‌نشین به کوفه و بصره و بغداد سفر می‌کردند تا کالای لغوی خود را، که این دانشمندان و نیز خلفا و بزرگان دولت ترویج می‌نمودند، عرضه کنند.

بدین‌گونه نمونه‌های بدوی، در دوره‌ای که شعر تحت تأثیر روابط اجتماعی و فرهنگی بالنده متحول شده بود، زنده باقی ماند؛ زیرا علمای لغت آن نمونه‌ها را به عنوان نمونه‌عالی شعر فصیح مطرح کرده بودند و در دربار و مجالس و زرا رواج می‌دادند؛ بدین ترتیب دو نوع مشخص از شعر پدید آمد: یک نوع بدوی که به سنتهای پیشین پای‌بند بود و یک نوع حَضَری که کمابیش از آن سنتها فاصله گرفته بود تا با زمان حرکت کند.

طرفداران نوع اول در اشعار خود از الفاظ غریب فراوان استفاده می‌کردند تا علمای لغت شواهد و مثالهای مورد نیاز خود در بحث و درس را از آن استخراج کنند، و اغلب آنها را در بحر رجز می‌سرودند؛ چنان‌که ابونخیل و عُمّانی و زُوبه و پسرش عُبَیْه به این امر معروف هستند. اینان باین گونه آثار به شعرای شهرنشین فخر می‌فروختند؛ چنان‌که در این زمینه آنان را به تقلید از خود وادار کردند. [این مقلدین

۱- آغانی، چاپ دارالکتب، ۳/ ۲۱۰ و دیوان ابونواس، ۱۷۵-۱۷۶.

۲- آغانی، چاپ ساسی، ۱۰۹/۱۶.

می‌خواستند هم] برای طرفداران نوع اول و [هم] برای علمای لغت اثبات کنند که حتی در این فن بسیار بدوی نیز از آنها برتر هستند. صاحب آغانی آورده است که بشار بر عقیبة بن سلم (والی بصره) وارد شد و یکی از مدایح خود در مورد او را برایش قرائت کرد. عقیبة بن رؤبه نیز نزد وی بود و ارجوزه‌ای را که در مدح او سروده بود برایش خواند. بشار که آن را می‌شنید شروع به ستایش از سخن او کرد تا اینکه شعر را به پایان رساند. [در این هنگام] رو به بشار کرد و گفت: ابامعاذ! این سبکی است که تو به خوبی از عهده آن بر نمی‌آیی. بشار گفت: این را به من می‌گویی؟! والله که من از تو و پدرت وجدّت (یعنی عجاج) بهتر رجز می‌سرایم. عقیبة گفت: والله من و پدرم باب [الفاظ] غریب و رجز را بر مردم گشودیم و والله که خود من هم می‌توانم این باب را بر آنان ببندم. بشار گفت: به ایشان رحم کن تا خدا به تو رحم نماید. عقیبة گفت: ابا معاذ! مرا که شاعر بن شاعر هستم مسخره می‌کنی؟ بشار گفت: پس تو از همان خاندانی هستی که خداوند پلیدی را از ایشان سترد و ایشان را تطهیر نمود. پس از آن خشمگین از مجلس عقیبة (بن سلم) خارج شد. فردای آن روز به نزد عقیبة آمد و در حالی که عقیبة بن رؤبه نیز حضور داشت [شروع کرد] به خواندن ارجوزه‌ای که در مدح وی سروده بود:

يا طَلَلُ الْحَيِّ بذات الصَّمَدِ باللهِ خَيْرُ كَيْفٍ كُنْتُ بَعْدِي^۱

و همین‌طور رجز می‌خواند و الفاظ غریب به کار می‌برد و آن را بارگاه‌هایی از تمدن و ظرافت احساس و اندیشه و زیبایی اسلوب در می‌آمیخت؛ چنان‌که عقیبة بن سلم به طرب آمد و صله‌ای شایسته به وی هدیه کرد و عقیبة بن رؤبه به شدت شرمسار شد^۲. بشار تنها کسی نیست که ثابت کرد می‌تواند در ارجوزه‌های پر از واژگان غریب بر شعرای بادیه تفوق یابد. ابونواس نیز از او پیروی کرد و سعی نمود در این میدان آنان را به شکلی کوبنده درهم شکند. ابونخیله پیش از او به سرودن ارجوزه‌های بسیار در صید و صیادی اقدام کرده بود^۳ که در آنها به شیوه قدام صید و سگان و حیوانات وحشی و وحوش صحرا را وصف کرده بود، و ابونواس به تقلید از طرديات او طرديات جدیدی سرود که در آنها مهارت و تفوق بی‌نظیری را به نمایش گذاشت؛ به طوری که جاحظ در مقدمه‌ای که برای تعدادی از آنها نوشته می‌گوید: «در این باب، رجز ابونواس را برای شما نوشتم؛ زیرا وی عالم و راوی بود... و اوصاف سگان در اراجیز وی مستوفاست. علاوه بر این از جودت طبع و حسن سبک و مهارت در فن نیز برخوردار است و اگر در شعر او تأمل کنید آن را ترجیح خواهید داد؛ مگر اینکه عصیت بر شما عارض شود و یا معتقد باشید بدویان تا ابد در شعر توانا تر هستند و نوپردازان به هیچ وجه به پای آنان نمی‌رسند. اگر این حالت بر شما عارض شود مادامی که

۱- ای ویرانه‌های قبیله دوست در ناحیه ذات الصمد! تو را به خدا بگو که پس از من چه‌سان بودی؟

۲- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۷۴/۳ و رک: طبقات الشعراء ابن المعتز، ص ۲۵ و پس از آن.

۳- طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ۶۶.

مغلوب [آن] هستید، حق را از باطل تمیز نخواهید داد»^۱.

بدین گونه شعرای بصره و کوفه و بغداد بر شعرای بادیه هجوم آورده، و در ارجوزه های سرشار از الفاظ غریب [از ایشان تقلید کردند] و ثابت نمودند که حتی در آن نمونه های خاص از آنها برتر هستند شاید. همین امر، از جهاتی، نشان دهد که شاعران شهری در آن روزگار چه مقدار خود را به فرهنگ عمیق موروثی شعر و زبان صحیح عربی مجهز می کردند. این فرهنگ را یا از طریق زندگی در میان اهل آن و یا سفر به بادیه کسب می نمودند. آورده اند که بشار می گفت: خطا از کجا به سخن من راه پیدا می کند؟ حال آن که در این جا (بصره) متولد شده ام و در دامن هشتاد مرد کهنسال از فصحای بنی عقیل پرورش یافته ام که هیچ یک از آنان را با خطا آشنایی نیست و اگر برزانشان وارد می شدم زانشان از آنان فصیح تر بودند و در نوجوانی به بادیه رفتم تا اینکه به مرحله بلوغ [و کمال] رسیدم؛ بنابراین چطور ممکن است مرتکب خطا شوم»^۲. ابونواس نیز به بادیه سفر کرد و یک سال در آن جا اقامت گزید تا زبان را از سرچشمه اصلی بیاموزد^۳. جاحظ در مورد او می گوید: «هیچ کس را ندیدم که در علم به زبان از ابونواس داناتر و در لهجه، علاوه بر حلاوت و اجتناب از مستکرات، فصیح تر باشد»^۴. و نیز می گوید: «وی علاوه بر [دواوین] مردان، دیوان شصت زن عرب را نیز حفظ بود»^۵. و به استثنای قصاید [شعرای] جاهلی و مخضرم و اسلامی و نوپردازان اولیه، هفتصد ارجوزه حفظ داشت^۶. ابوعمر و شیبانی نیز می گوید: اگر ابونواس قباح پیشه نمی کرد شعر وی را حجت می شمردیم؛ زیرا سخن وی محکم است»^۷. شاید آنچه گذشت نشان دهد که چه مقدار برخی از شاعران شهرنشین عباسی خود را به آموختن لغت و شعر قدیم مکلف می کردند؛ چنان که ذوق [زبان] عربی در آنان به وجود آمد و به طور دقیق بر شیوه عرب در تعبیر و ساختار وقوف یافتند. صاحب آغانی روایت کرده است که بشار قصیده خویش:

بَكْرًا صَاحِبِي قَبْلَ الْهَجِيرِ إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ^۸

را برای خلف احمر قرائت کرد تا اینکه به پایان رسید. در این هنگام خلف به او گفت: ابامعاذ! اگر به جای «إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ» می گفتی: «بَكْرًا فَالنَّجَاحُ فِي التَّبْكِيرِ» بهتر بود. بشار پاسخ داد: این قصیده را بدوی و وحشی بنا نهادم: از این رو گفتیم: إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ... همچنان که اعراب بادیه نشین می گویند

۱- الحیوان، ۲۷/۲ و پس از آن. ۲- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۴۹/۳ و پس از آن.

۳- اخبار ابی نواس، ابن منظور، چاپ مصر، ص ۱۲. ۴- همان ج، ص ۶.

۵- طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ۱۹۴. ۶- همان جا، ص ۲۰۱.

۷- همان جا، ص ۲۰۲.

۸- یاران! سحرگاهان، پیش از گرمای نیمروز به در آید که موفقیت در سحرخیزی است.

و اگر می‌گفتم: «بُكَرَا فَالْتَّجَاهُ فِي التَّبَكِيرِ» این سخن از نوع سخنان نوپردازان بود و شباهتی با آن نوع کلام نداشت و با معنای قصیده هماهنگ نبود. در این هنگام خلف برخاست و پیشانی وی را بوسید^۱.

اما آیا واقعاً اینها بدان معناست که نوپردازان در اسلوب خود تحوّل ایجاد نکردند؟ حقیقت این است که آنان به‌طور گسترده اسلوب خود را متحول ساختند تا جایی که به‌طور مشخص دو اسلوب به‌وجود آمد: اسلوب قدما و اسلوب نوپردازان عباسی؛ [اکنون] قصد آن نداریم که بگوییم بر زبان این نوپردازان تعدادی خطای صرفی و نحوی جاری می‌شد، خطاهایی که مرزبانی به نقل از علمای لغت معاصر آنان در الموشح ثبت کرده است و^۲ سبب شد سید حمیری در مورد شعر خود بگوید^۳:

أُحَوِّكُ وَلَا أَقْوِي وَلَا لَسْتُ بِلَا حِنْ
وَكَمْ قَائِلٍ لِلشُّعْرِ يُقْوِي وَيَلْحَنُ^۴

همچنین مقصود ملیح‌گوییها و نکته‌پردازیهایی که به‌ویژه شعرای نسل دوم عباسی مانند: ابونواس با گرد آوردن بعضی الفاظ فارسی در اشعارشان بر زبان می‌راندند نیست؛ بلکه مقصود آن است که آنها علی‌رغم تنقید به بسیاری از سنتهای قدما به‌خصوص در مدیحه‌سرایی رسمی و ساختار ارجوزه‌ها توانستند به زبانی شفاف و مبسوط که حدوسطی بین غرابت و ابتذال است دست یابند. این زبان به بلندای شعر امثال رویه و پسرش عقبه و ابونخيله نمی‌رسد و در حد کلام عوام پایین نمی‌آید. اساس این زبان ذوقی سلیم است که می‌داند چگونگی، از میان عبارات، زیباترین را از حیث سبک و ساختار برگزیند و [می‌داند] که چگونه به معانی تنوع بخشد و محدود به معانی قدیم نباشد، بلکه معانی جدیدی بر آن بیفزاید و در عین حال از معانی و صور قدیمی معانی شگفت‌انگیزی تولید نماید، و بدین‌گونه سبکی جدید که از [سبک] قدیم استفاده می‌کند و آنچه را که گرفته به شکلی جذاب عرضه می‌نماید و [در عین حال] حق عصر خود و اندیشه و قوه تخیلی را که به او ارزانی داشته از یاد نمی‌برد، به‌وجود آمد، سبکی که حق عصر خود را در اجتناب از الفاظ وحشی و غریب و سخنان مبتذل کوچه و بازاری نیز از یاد نمی‌برد؛ بنابراین، این سبک سبکی است نرم و محکم، سلیس و سهل و واضح توأم با ظرافت و گیرایی؛ سبکی که خشونت در آن راه ندارد و در برابر تعقید مفسد و عیب‌زا تسلیم نمی‌شود؛ معانی آن ظاهر و آشکار است و الفاظش با وجود زیبایی تعبیر و ظرافت احساس و ذوق، از عوام دور نیست و نزد خواص نیز بیگانه

۱- آغانی، ۱۹۰/۳.

۲- رک: به‌طور مثال مطالبی که در مورد ابونواس نوشته است.

۳- الموشح، ص ۱۴.

۴- می‌سرایم و مرتکب اقوا و لحن نمی‌شوم اما بسیاریند سرایندگانی که مرتکب اقوا و لحن می‌شوند.

نمی‌باشد. این سبک مؤلف جدید بر شعر و شاعران مسلط شد و لغویان نتوانستند مانع این حاکمیت شوند؛ زیرا این سبک علی‌رغم مخالفت آنها گسترش یافت و قبل از ورود به قرن سوم تبدیل به نمونه‌ای برجسته شد که همه شاعران از آن تقلید می‌کردند.

۳

روابط فرهنگی

در جای دیگر دیدیم که از آغاز فتوحات اسلامی، اعراب تلاش برای آشنایی با فرهنگ و معارف بیگانگان را آغاز کردند؛ زیرا آنان مبلغین دین اسلام بودند و بایهود، نصاری و زرتشتیان و دهریان برخورد داشته و در مسایل دینی با آنان مناظره می‌کردند. اسالیب علم کلام را نزد آنان مشاهده کردند و همین مسأله سبب شد که آن اسالیب و نیز آرای فلسفی متأثر از آن را بیاموزند؛ غیر عربها نیز به سهم خود به اسلام روی آوردند. آنان که از نژادهای مختلف همچون ایرانی، هندی، شامی، مصری و عراقی بودند، در میان عربها به نشر فرهنگها و معارف و گرایشاتی که در زبان اصلی خود می‌شناختند دست زدند. در آن روزگار مدارس و مراکز علمی [مختلفی] در جندی‌شاپور و رُها و نصیبین و حران و قسّیرین و انطاکیه و اسکندریه وجود داشت و بسیاری از آنچه که در این مدارس می‌گذشت به دیرها نیز نفوذ کرده بود.

آن‌گاه که اعراب همه آن محیطها را تحت سلطه خود درآوردند بنابر ضرورت دفاع از دین و به حکم تحولی که در زندگی آنان به وجود آمده بود، بسیاری از مسایل فرهنگی موجود در آن محیطها به ایشان منتقل شد؛ چه آنان صاحب دولت متمدنی شده بودند که به بسیاری از علوم عملی سودمند نیاز داشت. ملتهای مجاور نیز [یکی پس از دیگری] به دین آنان درمی‌آمدند و به همراه آنان، معارف و تمامی میراثی را که از فرهنگ هلنیسم داشتند وارد [محیط عربی] می‌شد؛ فرهنگ هلنیسم از زمان فتوحات اسکندر در شرق منتشر شده و آمیزه‌ای بود از فلسفه یونان و ادیان و حکمت مشرق زمین. همین که عصر عباسی فرا رسید ترجمه سامان گرفت و سریانیها معارف و علوم و فلسفه‌ای را که در میان آنها و در مدارس ایشان واقع در عراق و جندی‌شاپور رایج بود ترجمه کردند؛ چنان که ایرانیان و هندیان نیز بخش بزرگی از میراث خود را ترجمه کردند.

منصور به حرکت ترجمه اهتمام ورزید و خاندان بختیشوع را که طبیبان مشهوری بودند از جندی‌شاپور دعوت کرد و همه آنها در ترجمه شرکت کردند؛ از هند «منکه» که در حرکات فلکی و نجوم متخصص

حساب معروف به «سند هند»^۱ بود به نزد وی آمد و منصور به او فرمان داد تا آن حساب را ترجمه کند. در این ترجمه ابراهیم فزاری به همراه جماعتی از علما با او همکاری می‌کردند. منصور ترجمه اجزایی از کتابهای بقراط و جالینوس را در طب نیز به یحیی بطریق واگذار کرد. سرکرده این مترجمین یعنی ابن مقفع را نباید از یاد برد. وی چندین کتاب تاریخی و سیاسی و ادبی را از فارسی ترجمه کرد؛ همین طور اجزایی از منطق ارسطو و کتاب کلیله و دمنه را که در اصل هندی است ترجمه کرد؛ علاوه بر این یک کتاب از مزدک که یکی از پیشوایان دینی ایرانیان است ترجمه کرد و به نظر می‌رسد بسیاری از تعالیم زرتشتی را او [در عربی] وارد کرد. بدون تردید کتاب زرتشت موسوم به «اوستا» در اوایل همین دوره ترجمه شد، همان طور که کتابهای مانی ترجمه شد و سبب اوج گرفتن زندقه گردید. ایرانیان بسیاری در ترجمه میراث فارسی جانشین ابن مقفع شدند که از مهمترین این افراد آل نوبخت هستند.

در دوره هارون الرشید «خزانة الحکمه» و اداره ترجمه تأسیس شد. وی یوحنا بن ماسویه را به عنوان مسئول آن تعیین کرد و چنان که قفطی می‌گوید: منشیان حاذقی را در اختیارش گذاشت تا زیر نظر او به کتابت پردازند.^۲ از جمله کتابهایی که در روزگار وی ترجمه شد کتاب «مجسطی» از بطلیموس اسکندری در علم جغرافیاست. برآمکه نیز در تشویق حرکت ترجمه چه از زبان فارسی و چه از دیگر زبانها فعال بودند. آورده‌اند که یحیی بن خالد مجموعه‌ای از اطباء هندی را دعوت کرد و به آنان فرمان داد تعدادی از کتابهای قوم خود در طب را ترجمه کنند.^۳ اندیشه‌های بسیاری از فرهنگ هندی وارد محیط عربی شد؛ از آن جمله نوشته‌ای است در علم بلاغت که جاحظ آن را در کتاب «البیان» خود ثبت کرده است.^۴ همچنین برخی مذاهب دهری ایشان همچون سُمْنِیَّة^۵ و نیز بسیاری از حکمتها و تأملات زاهدانه و صوفیانه آنها که در تصوف اسلامی تأثیر [بسیار] داشت وارد [جامعه عرب] شد.

هرچه در این عصر پیش رویم در خواهیم یافت موج ترجمه شدت بیشتری می‌گیرد. مأمون به طور گسترده به تقویت آن پرداخت و [نمایندگانی] برای آوردن کتاب به بلاد روم فرستاد و «خزانة الحکمه» را به مجمعی برای جمعی از مترجمین بزرگ همچون سهل بن هارون، محمد بن موسی خوارزمی، سلم و یحیی بن منصور و نیز بنی شا کر (محمد، احمد و حسن) تبدیل کرد؛ سرپرستی سازمان ترجمه را به حنین بن اسحاق واگذار کرد، چیزی نگذشت که کندی، نخستین فیلسوف عرب به عنوان ثمره این جنبش

۱- یکی از مذاهب علمی فلکی علمای هند (دهخدا - لغت‌نامه). م

۲- اخبار الحکماء، القفطی، چاپ چاپخانه سعادت، ص ۲۴۸ و پس از آن. و نیز رک: طبقات الأطباء و الحکماء، ابن جلیل، چاپ آموزشکده علمی فرانسویان در قاهره، ص ۶۵.

۳- البیان و التبیین، ۹۲/۱. همان.

۵- آغانی، ۱۴۷/۳.

مبارک ظهور کرد.

به یقین این مسأله گسترده تر از اخباری است که در مورد خلفا و اهتمام آنها به ترجمه برای ما نقل شده است؛ چرا که این اهتمام در میان افراد جامعه، در بصره، کوفه و بغداد عمومیت داشت؛ به این دلیل که می بینیم قواعد و اصول علوم اسلامی در این عصر به گونه ای وضع می شود که نشان می دهد واضعین آن با اسالیب بحث و جدل نزد یونانیان و دیگران آشنا بوده اند. در این جا فقط کافی است که به علم کلام و موضوعاتی که متکلمین مطرح می کردند و جاحظ به نقل از ابوهذیل، علاّف، نظام و امثال ایشان در کتاب «حیوان» خود آورده است، اشاره کنیم؛ همچنین با اندیشمندان برجسته ای روبه رو می شویم که اطلاعات وسیعی از علوم گذشتگان داشته و از این طریق توانستند به یک اندیشه عربی دست یابند که از [نور] فرهنگهای وارداتی و مسایل گوناگون آن منور شده بود؛ حتی علم لغت و نحو از تأثیر این فرهنگها و شیوه ها و مناهج آن در تفکر و بحث مسائل پیچیده برکنار نماند؛ چه ارتباط نحو با منطق یونان اثبات شده است و خلیل تحت تأثیر ترتیب حروف زبان هندیان فرهنگ لغتی تألیف کرد و آشنایی او با علم موسیقی وی را به وضع عروض شعر عربی و اوزان آن سوق داد.

و طبیعی است این روابط فرهنگی جدید که تأثیر نافذی در اندیشه مردمان عصر عباسی داشت، در شعرای آنان نیز تأثیری گسترده داشته باشد؛ چرا که آنها از این روابط فرهنگی به دور نبودند؛ بلکه با آن پندی مستحکم داشتند، و اگر قبلاً ارتباط آنها را با زندقه ی ایرانی مشاهده کردیم، ارتباطشان با دیگر محتویات فرهنگهای بیگانه کمتر از ارتباط آنان با زندقه نبود، و گفتیم که دیوان صالح بن عبدالقدّوس مشتمل بر هزار ضرب المثل عربی و هزار ضرب المثل فارسی بود و می بینیم که در مورد عتّابی تغلبی گفته اند: زبان فارسی را به خوبی می دانست و به مرو سفر کرد و از کتابهای فارسی نسخه برداری نمود و چون در این مورد از او سؤال شد گفت: آیا معانی و بلاغت جز در کتابهای عجم یافت می شود؟ زبان از آن ماست و معانی از آن ایشان^۱. کسی که به شرح حال او در کتاب اغانی مراجعه می کند نوعی شعر کوتاه را می یابد که شبیه ضرب المثل است مانند ابیات وی در مدح عبدالله بن طاهر^۲:

وَدُّكْ يَكْفِينِيكَ فِي حَاجَتِي وَرُؤْيِي كَافِيَةٌ عَنِ سَوَالِ^۳
وَكَيْفَ أَخْشَى الْفَقْرَ مَا عِشْتُ لِي وَإِنَّمَا كَفَاكَ لِي بَيْتُ مَالِ^۴

۱- الجزء السادس من تاريخ بغداد، طيفور، ص ۱۵۷ و پس از آن.

۲- اغانی، چاپ دارالکتب، ۱۱۷/۳.

۳- مودّت مرا در حاجاتم از تو بی نیاز کند و دیدنت مرا از سؤال کفایت نماید.

۴- تا تو را دارم چگونه از فقر بهراسم که دستان تو بیت المال من است.

و نیز ابیات زیر در مدح جعفر بن یحیی برمکی^۱:

مَارِلْتُ فِي غِمَرَاتِ السَّوْتِ مُطَرَّحاً
وَلَمْ تَزَلْ دَائِباً تَسْعَى بِلُطْفِكَ لِي
قَدْ ضَاقَ عَنِّي فَصِيحُ الْأَرْضِ مِنْ جَيْلِي^۲
حَتَّى اخْتَلَسَتْ حَيَاتِي مِنْ يَدَيِّ أَجْلِي^۳
و نیز مانند این سخن^۴:

هَئِيبَةُ الْأَخْوَانِ قَاطِعَةٌ
فَإِذَا مَا هَيْبَتَ ذَا أَمَلٍ
لِأَخِي الْحَاجَاتِ عَنْ طَلِبَةٍ^۵
مَاتَ مَا أَمَلْتُ مِنْ سَيِّبَةٍ^۶

به احتمال قوی عتّابی در این قطعه کوتاه تحت تأثیر معانی فارسی بوده است؛ خود ایرانی تباران نیز از این معانی متأثر بودند؛ چرا که آنها صاحبان این معانی بودند، که همچون گنج در برابر چشمانشان ریخته بود. شاید دور از حقیقت نباشد اگر بگوییم هجو کوتاهی که نزد بشار بن برد و حماد عجرد و نظایر آنها شایع شده بود، تحت تأثیر معانی ایرانیان و ضرب المثلهای آنان به وجود آمد؛ به خصوص بشار در شعر خود امثال و حکم بسیار به کار می برد. آن دسته از صور خیال فارسی که به شعر راه یافته بود نیز از همین جمله است؛ مانند سخن یکی از شاعران [که می گوید]^۷:

لَوْلَمْ تَكُنْ نَيْتُهُ الْجُوزَاءُ خِدْمَتُهُ
لَمَا رَأَيْتَ عَلَيْهَا عِقْدَ مُنْتَضِقِي^۸

گفته می شود شاعری سخن شاه ایران را در وصف نرگس [به این مضمون]: «یا قوتی زرد رنگ است در میان درّی سپید و بر فراز زمردی سبز رنگ» خواند. سپس بر معنای آن افزود و گفت:^۹

وَيَا قُوتِي صَفْرَاءُ فِي رَأْسِ دَرَّةٍ
كَأَنَّ بَقَايَا الطَّلِّ فِي جَنْبَاتِهَا
مُرْكَبَةٌ فِي قَائِمٍ مِنْ زَبَرْجَدٍ^{۱۰}
بَقِيَّةٌ دَمَعٍ فَوْقَ خَدٍّ مُوَرَّدٍ^{۱۱}

همان طور که شاعران با فرهنگ فارسی ارتباط داشتند با فرهنگ هندی نیز در ارتباط بودند؛ زیرا با چیزهایی که در مورد ستاره شناسی و دیگر علوم از هندی ترجمه شده بود، آشنا بودند و بسیاری از آرا و

۱- آغانی ۱۱۹/۳.

۲- در گرداب مرگ افتاده بودم و به خاطر تدبیرهای [ناصوابم] گستره زمین بر من تنگ شده بود.

۳- و تو همواره به لطف خود به وضع من اهتمام ورزیدی تاجانم را از چنگ اجل رهانیدی.

۴- آغانی، ۱۱۶/۱۳.

۵- هیبت یاران نیازمند را از [طرح] طلب منصرف کند.

۶- «السبب»: مودة و رابطه خویشاوندی «ها به»: از او ترسید و به او احترام گذاشت اما به نظر می رسد شاعر آن را به معنای ترسانیدن به کار برده است. م. می گوید: اگر صاحب امیدی را بترسانی مودتی را که انتظار داری، خواهد مرد.

۷- معاهد التنصيص، ۱۵/۲.

۸- اگر جوزاء قصد خدمت وی نداشت، حلقه کمر بند را بر پیکر آن مشاهده نمی کردی.

۹- زهرالآداب، ۲۰۹/۲ و رک: ۲۱۱/۲.

۱۰- بسا یا قوتیهای زرد رنگ بر فراز درّ که بر پایه ای از زبرجد سوار شده است؛

۱۱- دانه های شبنم بر گلبرگهای آن بسان قطرات اشک است بر گونه های گلگون.

افکار و قصه‌های هندیان در [فرهنگ] آنان راه یافته بود، مانند قصه بودا، پادشاهی که مُلک خویش را ترک گفت و در زمین به سیاحت پرداخت و خدا را عبادت کرد. ابوالعتاهیه او را نمونه انسان برجسته شمرده و گفته است:^۱

يَا مَنْ تَشَرَّفَ بِالذِّتْيَا وَزِينَتِهَا لَيْسَ التَّشَرُّفُ رَفْعَ الطِّينِ بِالطِّينِ^۲
اِذَا أُرِدَتْ شَرِيفَ النَّاسِ كُلِّهِمْ فَانْظُرْ إِلَى مُلْكٍ فِي زَيٍّْ مُسْكِينٍ^۳

همچنین فرضیه هندیان در علم طبایع [اشیاء] مبنی بر اینکه شیء وقتی بیش از حد سرد شود داغ و زیان‌آور می‌گردد، نیز به عربی ترجمه شد و ابونواس با آن آشنا گردید و [چنین] گفت:^۴

قُلْ لِّزُهَيْرٍ إِذَا حْدَاوَشْدَا أَقْلِلْ وَ اكْثِرْ فَأَنْتَ مِهْدَاوُ^۵
سَخَنْتَ مِنْ شِدَّةِ الْبُرُودِ حَتَّى نِي صَرَتْ عِنْدِي كَانْكَ النَّارُ^۶
لَا يَعْجِبُ السَّامِعُونَ مِنْ صَفِي كَذَلِكَ التَّلَجُّ بَارِدُ حَارُ^۷

از جمله اشعاری که تحت تأثیر بعضی آرای هندیان سروده بیت زیر است:

تُخَيِّرْتُ وَالنَّجُومُ وَوَقَفُ لَمْ يَسْتَمَكَّنْ بِهَا الْمَدَارُ^۸

با این سخن به برخی آرای منقول از آنان اشاره می‌کند به این مضمون که: «وقتی خداوند فلک را آفرید شراب را برگزید؛ اصحاب حساب نیز می‌گویند: وقتی خداوند متعال ستارگان را آفرید همه آنها را در برجی گرد آورد و سپس از آن‌جا آنها را به حرکت درآورد و همین‌طور به حرکت خود ادامه خواهند داد تا وقتی که در همان برجی که از آن حرکت کرده بودند گرد آیند؛ وقتی به آن‌جا بازگردند قیامت برپا شده و عالم از میان خواهد رفت. هندیان معتقدند در زمان نوح همه ستارگان به استثنای تعداد اندکی در برج حوت جمع شدند؛ به همین سبب [همه] مخلوقات با طوفان از بین رفتند و فقط همانهایی که خارج از برج حوت بودند، باقی ماندند».^۹ شاید مهمترین تأثیر هندیان در زمینه عمومی شعر حکمت‌های منتشر در کتاب «کلیله و دمنه» باشد. ابن مقفع این کتاب را به عربی ترجمه کرد و ابان بن عبدالحمید آن را برای

۱- دیوان ابوالعتاهیه، ص ۲۷۴.

۲- ای که شرف را از دنیا و زیور آن داری! شرف انسان گل سرشت در افراشتن خانه گلی نیست.

۳- اگر خواهی شریفترین مردمان را بازشناسی، پادشاهی را بنگر که در سیمای مسکینان است.

۴- الشعر و الشعراء، ص ۵۰۶ و رک: عیون الأخبار، ۷/۲.

۵- چون زهیر آواز خواند و نغمه سر دهد بگو: چه کم خوانی و چه زیاد پیاوه سراهستی.

۶- از شدت سردی داغ شده‌ای تا آن‌جا که در نزد من آتش نمایی.

۷- شنوندگان از وصف من در شگفت نمانند، که یخ نیز چنین سرد و داغ است.

۸- وقتی که ستارگان به گردش درنیامده و هنوز در مدار خود قرار نیافته بودند شراب برگزیده شد.

۹- الشعر و الشعراء، ص ۵۰۴.

برمکیان به نظم درآورد و کتاب «الأوراق» صولی حاوی قطعات بلندی از این منظومه است که شاعر آن را چنین آغاز می‌کند:

هَذَا كِتَابُ أَدَبٍ وَ مِخْنَةٍ	وَهُوَ الَّذِي يُدْعَى كَلِيلَهُ دِمْنَةً ^۱
فِيهِ دَلَالَاتٌ وَ فِيهِ رُشْدٌ	وَهُوَ كِتَابٌ وَضَعْتَهُ الْهِنْدُ ^۲
فَوَصَفُوا آدَابَ كُلِّ عَالَمٍ	حِكَايَةً عَنِ أَلْسُنِ الْبِهَائِمِ ^۳

و اگر فرهنگهای هندی و ایرانی را رها کنیم و به فرهنگ یونانی بپردازیم در خواهیم یافت که رابطه آن با شعر و شعرا برتر از دو فرهنگ پیشین است [اما] عربها چیزی در مورد شعر یونانی نمی دانستند؛ زیرا آشنایی آنان با فرهنگ یونانی منحصر به فلسفه و منطق بود؛ ولی از این آشنایی فواید بسیار بردند؛ زیرا منطق، تفکر آنان را تقویت کرد و فلسفه دامنه آن را وسعت بخشید؛ چنانکه اندیشه شاعران با الوانی از عمق و دقت و تحلیل و ظرافت تقسیم و بلندی و تجرد خیال ملوّن شد، و متکلمان مهمترین کسانی بودند که این فرهنگ را در فضای شعر و شاعری اشاعه دادند؛ زیرا در مجادلات و اسالیب استدلال خود به شدت از آن متأثر بودند؛ از این رو خود را وقف مطالعه آن کردند و اصطلاحات آن را ترجمه نمودند و به تفسیر معانی آن اصطلاحات از قبیل: طفره و حرکت و سکون و تولد و کمون و جوهر و عرض و جوهر فرد، پرداختند. بسیاری از شاعران پای صحبت ایشان می نشستند و حتی چندین شاعر به [دانستن] علم کلام و [مذهب] اعتزال معروف بودند و در مقایسه چیزی با چیز دیگر و نیز در جدل و مغالطه از این دو [یعنی کلام و اعتزال] استفاده می کردند؛ چنانکه در استنباط معانی خفی و اندیشه های باریک نیز از آنها استمداد می جستند. بشّار زندگی خود را در کنار متکلمین و به خصوص معتزله آغاز کرد؛ زیرا همنشین واصل بن عطاء بود^۴ و از نزدیکان وی؛ تا اینکه ثنویت و إلحاد خود را آشکار کرد؛ از این رو روابط آنها تیره شد و واصل فتوای قتل او را صادر کرد؛ از این رو از بصره گریخت و اعلام کرد که اعتقادی به واصل و مذهب او در مورد اختیار ندارد؛ بلکه به جبر معتقد است و اینکه انسان در زندگی آزاد نیست؛ می گوید:

طُبِعْتُ عَلَى مَا قِيَ غَيْرَ مَخِيرٍ	هَوَايَ وَ لَوْ خُيِّرْتُ كُنْتُ الْمَهْذَبَا ^۵
أَرِيدُ فَلَا أُعْطَى وَ أُعْطَى وَلَمْ أُرَدْ	وَ قَصَّرَ عِلْمِي أَنْ أُنَالَ الْمَغْيَا ^۶

۱- این کتاب حکمت و آزمون است، و همین کتاب است که کلّیل و دمنه خوانده می شود.

۲- مشتمل بر راهنمایی و رشد است و کتابی است که هندیان تألیف کرده اند و...

۳- آداب همه جهان را به نقل از زبان بهائم وصف کرده اند.

۴- رک: الأغانی، ۱۵۲/۳.

۵- همان گونه که هستم آفریده شده ام، و درخواست خود مخیر نیستم، که اگر مخیر بودم حتماً پالوده و مهذب می شدم.

۶- می خواهم و به من نمی دهند، و به من می دهند و نخواسته ام و علمم از اینکه به غیب دست یابم قاصر است.

فَأَضَرَفُ عَنْ قَصْدِي وَ عِلْمِي مَقْصَرٌ وَ أُمْسِي وَ مَا أُعْقِبْتُ إِلَّا التَّعْجِبَا^۱

وی در این مورد بسیار به محاجه و مجادله می پرداخت و می گفت: جز به محسوسات و آنچه که می بینم ایمان ندارم^۲، و این مجادلات و قدرت استدلال نهفته در آن را به شعر خود و معانی آن منتقل کرد؛ از این رو در شعر فراوان به استدلال می پرداخت و آن را از براهین می انباشت؛ مانند ابیات زیر:^۳

إِذَا بَلَغَ الرَّأْيُ الْمَشُورَةَ فَاسْتَعِنَ بِرَأْيِ نَصِيحِ أَوْ نَصِيحَةِ حَازِمٍ^۴

وَ لَا تَجْعَلِ الشُّورَى عَلَيْكَ غَضَاضَةً فَإِنَّ الْخَوَافِي قُوَّةٌ لِلْقَوَادِمِ^۵

وَ مَا خَيْرُ كَفِّ أَمْسِكَ الْغُلُّ أُخْتَهَا وَ مَا خَيْرُ سَيْفٍ لَمْ يُؤَيَّدْ بِقَائِمٍ^۶

و نیز مانند:^۷

إِذَا كُنْتُ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مُعَاتِبًا صَدِيقَكَ لَمْ تَلْقَ الَّذِي لَا تُعَاتِبُهُ^۸

فِعِشْ وَاحِدًا أَوْصِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ مَقَارِفُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَ مُجَانِبُهُ^۹

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مَرَارًا عَلَى الْقَذَى ظَمِئْتُ وَ أَيْ النَّاسِ تَصْفُو مِشَارُهُ^{۱۰}

تردید نمی دارم بیشتر دلایل موجود در شعر وی از محیط متکلمین و نیز از قیاسهای منطقی و ترتیب مقدمات صحیح آن [قیاسها] برای وی حاصل شده است؛ [چنانکه] بسیاری اوقات به استنباط معانی دقیق و افکار لطیف توفیق می یافت؛ مانند بیت زیر که در مورد یکی از ممدوحین خود سروده است:^{۱۱}

لَيْسَ يَعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَ لَا الْخَوْ فِي وَلَكِنْ يَلِدُ طَعْمَ الْعَطَاءِ^{۱۲}

می بینید که اندیشه‌ای جدید ارائه می دهد؛ زیرا غایتی خارج از خود بذل و بخشش برای آن قائل نیست و این اندیشه‌ای است که به فکر شاعر قدیمی خطوط نمی کند؛ بلکه فقط به ذهن شاعر متجدد

۱- «أعقبه»: از أعقبه ندماً و غمّاً: آورته ایّاه یعنی برایش به بار آورد؛ می گوید: از مقصد باز می دارند درحالی که علمم ناقص است، و چون به شب آیم حاصلی جز تعجب نیفزایدم.

۲- آغانی، ۲۲۷/۳. ۳- همان جا، ۱۵۷.

۴- چون مسأله به مرحله مشورت رسد از نظر مشفقان و نصیحت دوراندیشان بهره گیر.

۵- «قوادم»: شاهپرها و «خوافی»: پرهای کوچکی که وقتی پرنده بالها را جمع می کند پنهان می شوند؛ می گوید: مشورت را برای خود کاستی میندار که پرهای کوچک سبب اقتدار شاهپرها هستند.

۶- «الغل»: آهنی که با آن دست اسیر را به گردنش می بندند و «قائم السیف» دسته‌ی آن. می گوید: چه سود دستی را که نظیرش را به زنجیر کشیده‌اند و چه فایده شمیری را که دسته آن را استوار نکند.

۷- آغانی، ۱۹۷/۳.

۸- اگر در همه کارها به ملامت دوستان پیردازی کس نخواهی یافت که از ملامت برهد.

۹- «مقارِف»: مرتکب. می گوید: بنابراین یا تنها زندگی کن و یا درکنار برادرت؛ [اما بدان که] او گاه مرتکب خطا می شود و گاه از آن اجتناب می کند.

۱۰- اگر چندین بار به خاطر وجود خار و خاشاک [آب] ننوشی، تشنه می مانی و کدامین انسان است که چشمه ساراش عاری از خار و خاشاک باشد.

۱۱- آغانی، ۱۸۹/۳.

۱۲- از سر خوف و رجا نیست که به بذل و بخشش می پردازد؛ بلکه از بذل و بخشش لذت می برد.

عباسی که همواره غرق تفکر است و می تواند اشیاء را مجرد از غایات آن تصور نماید خطور می کند، و از آن جا که متکلمین به مغالطه و تعلیلهای مناسب، یا چنان که علمای بلاغت می گویند حسن تعلیل، مشهور هستند، انواع بسیاری از آن را در شعر بشار نیز مشاهده می کنیم، مانند تعلیل وی در مورد نقص خود^۱:

عَمِيْتُ جَنِينًا وَ الذِّكَاؤُ مِنَ الْعَمَى فَجِئْتُ عَجِيبَ الظَّنِّ لِلْعِلْمِ مَوْنًا^۲

و نیز مانند سخن وی در مورد کنیزی سیاه پوست^۳:

وَ غَادَةٌ سَوْدَاءُ بِرَاقَةٍ كَالْمَاءِ فِي طَيِّبٍ وَ فِي لَيْنٍ^۴

كَأَنَّهُا صِيغَتْ لِمَنْ نَاهَا مِنْ عَنَبٍ بِالْمَسكِ مَعْجُونٍ^۵

و مانند ابیات زیر - که اگر انتساب آنها به وی صحیح باشد - در مورد یکی از ممدوحین خود سروده است^۶:

لَمَسْتُ بِكَفِّيْ كَفَّهُ أَبْتَغِي الْغَنَى وَ لَمْ أَذِرْ أَنَّ الْجُودَ مِنْ كَفِّهِ يُعْطِي^۷

فَلَا أَنَا مِنْهُ مَا أَفَادُ ذُو الْغَنَى أَفَدْتُ وَ أَعْدَانِي فَأَتْلَفْتُ مَا عُنْدِي^۸

این تعلیلهای در شعر بشار فراوان است؛ همچنان که موازنه و تقسیم و عمق در تفسیر و استخراج معانی نیز فراوان است؛ مانند این سخن^۹:

وَ عِىُّ الْفَعَالِ كَعِىُّ الْمَقَالِ وَ فِي الصَّمْتِ عِىُّ كَعِىُّ الْكَلَمِ^{۱۰}

می بینید که گنگی را [تنها] به زبان اختصاص نمی دهد؛ بلکه آن را به کار نیک نیز نسبت می دهد؛ از آن نیز فزاتر می رود و برای سکوت نیز نوعی گنگی همانند گنگی زبان می آفریند؛ به این ترتیب گنگی دارای انواعی است که عبارت اند از: گنگی سکوت و گنگی کار نیک و گنگی زبان، و به احتمال قوی همین تقسیم جالب رساله «ترجیح کلام بر سکوت» را به جاحظ الهام کرد و سبب شد از عقیده متداول مردم [که] در ضرب المثلهایشان [آمده] عدول نماید.

اگر بشار و نسل وی را رها کنیم و به نسل بعد بپردازیم در خواهیم یافت که ابونواس مخالف سنتها و

۱- آغانی، ۱۴۲/۳.

۲- در جینی نابینا شدم و هوشم برخاسته از نابینایی است؛ از این روست که تصویری شگفت انگیز دارم و مرکز علوم هستم.

۳- آغانی، ۱۹۳/۳.

۴- نازک بدنی است سیاه پوست و براق و در حلاوت و نرمی بسان آب.

۵- آن کس که به وصال وی دست یابد گمان کند که از عنبر آمیخته با مشک آفریده شده است.

۶- آغانی، ۱۵۰/۳.

۷- دست او را در دست گرفتم تا مالی به دست آورم؛ اما نمی دانستم که جود و کرم دست وی مسری است.

۸- از این رو نه تنها آنچه را که صاحبان ثروت از او دریافت کرده بودند، به دست نیاوردم بلکه کرمش به من سرایت کرد و مال خویش را نیز تلف نمودم.

۹- البیان والتبیین، ۴/۱.

۱۰- گنگی در کار نیک همچون گنگی زبان است و سکوت را نیز نوعی گنگی است همانند گنگی زبان.

آداب اجتماعی بهترین نماینده آن نسل است. او فراوان به مجالس متکلمین رفت و آمد می‌کرد و جاحظ در البیان و التبيين گفته است: وی بسیاری از الفاظ و اصطلاحات متکلمین را از باب نکته‌پردازی و تملیح، به عاریت گرفته است، مانند ابیات زیر که در مورد جنان سروده است:^۱

و ذات خذْ مُورِذْ	قوهیة المستجرِذْ ^۲
تأملُ العینُ منها	محاسناً لیس تنفِذْ ^۳
فبعضها قد «تناهى»	و ببعضها «یتولذ» ^۴
والحسنُ فی کلِّ عضوٍ	منها معادُ مرددْ ^۵

و نیز ابیات زیر:

یا عاقدَ القلبِ عَنّی	هلاً تذکرتَ حلاً ^۶
ترکتَ مِنّی قلیلاً	من القلیلِ أَقلاً ^۷
یک‌آد لایستجزأ	أقلّ فی اللفظِ مِن لا ^۸

آورده‌اند که چون نظام ابیات اخیر را شنید به او گفت: تو در این معنا شاعرترین مردمان هستی؛ زیرا دیر زمانی است که ما در مورد جزء لا یتجزأ بحث می‌کنیم؛ اما سخنی جامع‌تر از آنچه که تو در یک بیت گفتی نگفته‌ایم.^۹ ابونواس فقط در ذکر اصطلاحات از متکلمین تقلید نمی‌کرد؛ بلکه در تولید^{۱۰} و استنباط معانی شگفت نیز از آنان تقلید می‌کرد تا جایی که گفته‌اند: معانی چون گنج در دل زمین نهان بود تا اینکه ابونواس آمد و آنها را استخراج کرد.^{۱۱} شگفت‌آفرینی وی در معانی، قریب به ذهن نبود؛ بلکه در این راه به دوردستها می‌رفت تا جایی که محسوسات را در شکل معنویات به تصویر می‌کشید؛ مانند بیت زیر در مورد شراب^{۱۲}:

۱- البیان و التبيين، ۱۴۱/۱ و رک: أخبار أبي نواس، ص ۱۳، آن‌جا که این منظور مجموعه‌ای از معانی و الفاظ متکلمین را از او نقل می‌کند.

۲- «قوهیة»: منظور سپید است و قوهی، نوعی جامه سپید است. می‌گوید: او گلگونه سیمین تنی است که...

۳- چشم در او محاسنی می‌بیند بی انتها.

۴- برخی از آن محاسن به غایت کمال رسیده و برخی دیگر زاده می‌شوند.

۵- و حسن و جمال در همه اعضای وی تجدید می‌شود و تکرار می‌گردد.

۶- «عاقد»: از عقد عنقه: از سر تکبر روی بر تافت و یا از عقد الحبل: آن را گره زد. مترجم می‌گوید: ای کسی که [در] دل به روی من بسته‌ای! چرا آن را بر من نمی‌گشایی؟

۷- از من اندکی، کمتر از کمترین، باقی گذاشته‌ای...

۸- که تجزیه نمی‌پذیرد و در لفظ از «نه» نیز کمتر است. ۹- اخبار ابونواس، ص ۱۳.

۱۰- اصطلاحی است در نقد قدیم عرب و آن عبارت است از اینکه شاعر از معانی گذشتگان معنایی را استخراج کند و یا بر معانی گذشتگان بیفزاید. رک: احمد احمد بدوی، اسس النقد الادبی عند العرب، ص ۳۸۲.

۱۱- أخبار ابونواس، ص ۶۴.

۱۲- خزانه الأدب، الحموی، چاپ چاپخانه الخیریة، ص ۱۸۳.

وَقَدْ خَفِيتُ مِنْ لُطْفِهَا فَكَأَنِّي
بقایا یقین کادِئُذِهُ الشُّكُّ^۱
و نیز مانند^۲:
صَفَّتْ وَ صَفَّتْ زَجَاجَتِهَا عَلَيْهَا
کَمَعْنَى دَقٍّ فِي ذَهْنٍ لَطِيفٍ^۳
و نیز^۴:

فَتَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِهِمْ
کَتَمَتْنِي الْبُرْءُ فِي السَّقَمِ^۵
پس از ابونواس به ندرت شاعر برجسته‌ای را مشاهده می‌کنیم که همنشین متکلمین و معتزله نباشد. ابوتمام را از آن جمله شمرده‌اند و ابن رومی نیز چنین گرایشی داشت و معروف است که نظام از پیشگامان آنان است و در آغاز قرن دوم با قدرتی که در مجادله و غوص در کنه معانی دقیق داشت شهرتی فراگیر به دست آورد. او فقط یک متکلم ماهر در علم کلام نبود. بلکه شاعر نیز بود و شعر خود را از سرچشمه کلام و جدال استخراج می‌کرد؛ مانند ابیات زیر^۶:

مَازِلْتُ أَخَذُ رُوحَ الدُّنَى فِي لُطْفٍ
و أُسْتَبِيحُ دَمًا مِنْ غَيْرِ مَذْبُوحٍ^۷
حَتَّى انْتَشَيْتُ وَلِي رُوحَانٍ فِي جَسَدِي
و الزُّقُّ مُطَرَّحًا جِسْمٌ بِلَا رُوحٍ^۸
و نیز مانند^۹:

تَوَهَّمَهُ طَرْفِي فَأَلَمَ خَدَّهُ
و صَافَحَهُ قَلْبِي فَأَلَمَ كَفَّهُ
و مَرَّ بِقَلْبِي خَاطِرًا فَجَرَحَتْهُ
يُمِرُّ فِين لَيْنٍ وَ حُسْنٍ تَعَطُّفٍ
فَكَانَ مَكَانَ الْوَهْمِ مِنْ نَظَرِي أَثَرُ^{۱۰}
فَبَيْنَ صَفْحِ قَلْبِي فِي أَنَامِلِهِ عَقْرُ^{۱۱}
و لَمْ أَرْخُلْ قَطُّ يَجْرَحُهُ الْفَكْرُ^{۱۲}
يُقَالُ بِهِ سُكْرٌ وَ لَيْسَ بِهِ سُكْرُ^{۱۳}

۱- از لطافت چنان خفی است که گویا بقایای یقینی است که شک قصد نابودکردن آن را دارد.

۲- خزائن الأدب، ص ۱۸۴.

۳- خود و جام [بلورینش] چنان زلالند که معنایی دقیق در ذهنی شفاف جای گیرد.

۴- دیوان، ص ۳۲۴.

۵- [شراب] در مفصلهای آنان رخنه کرد، چنان که سلامتی در بیماری رخنه کند.

۶- طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ۲۷۲.

۷- پیوسته روح خم شراب را به نرمی بیرون می‌کشیدم و خونی را می‌نوشیدم که از ذبح حیوانی حاصل نشده بود.

۸- «دَن» خم شراب است و «زَق» مشک شراب، گویا شاعر آن دو را یک چیز پنداشته است (م) می‌گوید: تا اینکه با دو روح در بدن بازگشتم و مشک شراب همچون جسمی بی‌روح بر زمین افتاده بود.

۹- آمالی المرتضی، چاپ الحلبي، ۱/ ۱۸۸.

۱۰- چشم گمان وی را برد و گونه‌اش را آزرده ساخت، و در جای گمان من اثری از نگاهم برجای ماند.

۱۱- «العقر»: زخم. می‌گوید: دل با وی دست داد و کفش را آزرده ساخت و زخم سرانگشتان نشان آزرده‌گی است.

۱۲- خاطره‌اش بر قلبم گذر کرد اما مجروحش نمودم، و هرگز مخلوقی ندیده‌ام که اندیشه او را مجروح کند.

۱۳- می‌گذرد و از فرط نرمی و لطف پیچ و تاب می‌گویند مست است درحالی که مست نیست.

به این ترتیب متکلمین نه تنها با گشودن در معانی و بژه خود بر شاعران تأثیر می گذاشتند بلکه خود نیز با ایاتای این چنین، که در آنها به دور دستها می رفتند و شگفتی می آفریدند و معانی و تصاویر طرفه عرضه می کردند، گوش آنان را نوازش می دادند. تردیدی نداریم که حسین بن ضحاک وقتی در یکی از غزلهای خود می گوید^۱:

نُضِبَ عَيْنِي مُثْلُ بِالْأَمَانِي ^۲	إِنَّ مَنْ لَا أَرَىٰ وَ لَيْسَ يَرَانِي
أَبْدَأُ بِالْمَغِيبِ يَسْتَجِيبَانِ ^۳	بَأَبِي مَنْ ضَمِيرُهُ وَ ضَمِيرِي
نِ إِذَا مَا اخْتَبَرْتَ يَمْتَرِجَانِ ^۴	نَحْنُ شَخْصَانِ إِنْ نَظَرْتَ وَ رُوحَا
مُ بَشَىٰ بِدَأْتِهِ وَ بَدَانِي ^۵	فَإِذَا مَا هَمَمْتُ بِالْأَمْرَامِ هـ
فَكَأَنِّي حَكَايْتُهُ وَ حَكَانِي ^۶	كَانَ وَفَقًا مَا كَانَ مِنْهُ وَ مَنِي
وَ سَوَاءُ تَحَرَّكَ الْأَبْدَانِ ^۷	خَطَرَاتُ الْجَسْفُونِ مَتَا سَوَاءُ

تحت تأثیر گرایش ایشان به غوطه ور شدن در وهم و تجرید است، و این غزلی جدید است که مبتنی بر حواس نیست بلکه بر وهم و غرقه شدن در خیال مبتنی است.

این تمامی تازه‌هایی نیست که متکلمان به فضل نشر افکار دقیق و فلسفه، در شعر و شاعران به وجود آوردند؛ چه گروهی از ایشان قصایدی در مورد مخالفین خود تصنیف می کردند؛ مانند قصیده مَعْدَانِ شَمِيطِي نایبنا که در آن رافضیان و شیعیان غالی را بر شمرده است^۸. در این زمینه نام بشر بن معتمر نیز می درخشد؛ زیرا مرتضی می گوید: وی اشعار فراوانی در احتجاج با اصحاب آراء و اعتقادات دارد^۹ و جاحظ در الحیوان خود شعری مثنوی در مورد فضل و تقدّم علی بن ابی طالب و اهل بیت وی بر خوارج از او نقل می کند؛ چنین می گوید^{۱۰}:

مَا كَانَ فِي أَسْلَافِهِمْ أَبُو الْحَسَنِ وَلَا ابْنُ عَبَّاسٍ وَلَا أَهْلُ السُّنَنِ^{۱۱}

۱- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۸۷/۷.

۲- آن کس که من نمی بینمش و او نیز مرا نمی بیند در خیال در برابر چشمانم حاضر و ممثل است.

۳- جانم به فدای آن کس باد که جان من و جان او همیشه در غیبت یکدیگر باهم نجوا می کنند.

۴- اگر بنگرید دو تن هستیم و چون تأمل کنید دو روح هستیم که به هم درآمیخته‌اند.

۵- هرگاه قصدکاری کنم و یا او قصد چیزی کند من بر او پیشی می گیرم و او نیز بر من.

۶- کاری که از من و او سر می زند عین هم است؛ مثل اینکه من از او تقلید کرده‌ام و او از من.

۷- لرزهای پلکهای ما یکسان است و نیز حرکات جسم ما.

۸- الحیوان، ۲۶۸/۲. ۹- أمالی المرتضی، ۱۸۷/۱.

۱۰- الحیوان، ۴۵۵/۶.

۱۱- در میان نیاکان آنان ابوالحسن و ابن عباس و اهل سنت نبوده‌اند.

غُرُّ مَصَابِيحِ الدُّجَى مَنَاجِبُ أَوْلُثُكَ الْأَعْلَامُ لَا الْأَعَارِبُ^۱

همچنین دو قصیده بلند نیز از او نقل کرده است که در مورد انواع حیوانات و شگفتیهای خلقت خداوند در موجودات و نیز حکمتی که در این مخلوقات به ودیعه نهاده، سروده است.^۲ همچنین مشاهده می‌کنیم که جاحظ از بسیاری افراد اشعاری در این باب نقل می‌کند؛ مانند حکم بن عمرو بحرانی و قصیده وی در شگفتیهای خلقت^۳ و نیز مانند هارون مولای ازد و شعر وی در مورد فیل^۴. وی هندی و از اهالی مولتان بود.

بدین ترتیب متکلمین - و در رأس آنها معتزله امثال بشر - زمینه رواج شعر تعلیمی (Poesie Didactique) را از حدود اوایل عصر عباسی فراهم آوردند. به نظر می‌رسد شاعران قالب مثنوی را که بشر بعضی اشعار خود را در آن به نظم کشید برای این نوع شعر ترجیح می‌دادند. مثلاً مثنوی بلندی از محمد بن ابراهیم فزاری در این قالب به نظم کشیده شد که یاقوت می‌گوید: این قصیده با تفسیرش در ده جلد جا می‌گیرد و اول آن چنین است:

الْحَمْدُ لِلَّهِ الْعَلِيِّ الْأَعْظَمِ ذِي الْفَضْلِ وَالْمَجْدِ الْكَبِيرِ الْأَكْرَمِ
الْوَحْدِ الْقَزْدِ الْجَوَادِ الْمُتَنِعِ^۵
الْخَالِقِ السَّيِّعِ الْعُلِيِّ طَبَاقًا وَالشَّمْسِ يَجْلُو ضَوْءُهَا إِلَّا غَسَاقًا
وَالْبَدْرِ يَمْلَأُ نُورُهُ الْآفَاقًا^۶

این قصیده به همین ترتیب سه مصراع سه مصراع ادامه پیدا می‌کند^۷ و چنان که گذشت ابان بن عبد الحمید کليلة و دمنه را برای برامکه به نظم کشید و همین قالب را برای شعر خود برگزید؛ اما آن را در سه قفل [مصراع] نسرود بلکه آن را به شیوه مثنوی بشر دو مصراعی سرود. جاحظ می‌گوید: بشر در این قالب از ابان ماهر تر و توانا تر است و [اینکه] هیچ کس را ندیده است در مخمس و مثنوی به پای او برسد^۸. ابوالعتاهیه نیز ارجوزه خود «ذات الأمثال» را به همین شیوه سروده است. این قصیده به حدود چهار هزار

۱- سپید رویند و چراغ ظلمت و نجیب پرور. برجستگان اینانند نه اعراب بادیه نشین.

۲- الحیوان ۲۸۳/۶ و پس از آن. ۳- همان جا، ۸۰/۶.

۴- همان جا، ۷۵/۷ و ۱۱۵.

۵- سپاس خدای علی اعظم را، صاحب فضل و فخر عظیم و اکرم را، آن یگانه فرد جواد منعم را.

۶- خالق آسمان بلند هفت طبقه و خورشید زداينده ظلمت، و ماه منورکننده آفاق.

۷- معجم یاقوت، چاپ مصر، ۱۱۸/۷. در اصل به جای مصراع «قفل» آمده است و آن یکی از اجزای موشح است رک: امیل یعقوب و بسام برکة و می شیخانی، قاموس المصطلحات اللغویة و الأدبیة، دارالعلم للملایین، بیروت، الطبعة الأولى، ۱۹۸۷، به نظر می‌رسد واحدهای قصیده از باب تشبیه به موشح قفل خوانده شده است. مترجم.

۸- أمالی المرتضی، ۱۸۷/۱.

بیت می‌رسد که همه آنها امثال و حکم هستند؛ مانند^۱:

حَسْبُكَ مَا تَسْتَفِيهِ الْقَوْتُ	مَا أَكْثَرَ الْقَوْتُ لِمَنْ يَمُوتُ ^۲
لِكُلِّ مَا يُؤْذِي وَإِنْ قُلَّ أَلَمٌ	مَا أَطْوَلَ اللَّيْلُ عَلَى مَنْ لَمْ يَنْمَ ^۳
مَا انْتَفَعَ الْمَرْءُ بِمِثْلِ عَقْلِهِ	وَ خَيْرُ ذَخْرِ الْمَرْءِ حُسْنُ فِعْلِهِ ^۴
إِنَّ الشَّبَابَ وَالْفِرَاحَ وَالْجِدَّةَ	مُفْسَدَةٌ لِلْمَرْءِ أَىْ مُفْسَدَةٍ ^۵

به احتمال قوی همه اینها می‌تواند بیانگر رابطه مستحکم بین شعر و فرهنگهای دخیل باشد؛ چرا که شعر گوشه‌هایی از این فرهنگها همچون ستاره‌شناسی را به نظم کشید؛ علاوه بر این شاعران تاریخ ملل پیشین را نیز به نظم درآوردند،^۶ و تردیدی نداریم که تمامی امثال و حکم ارجوزه ابوالعتاهیه ساخته و پرداخته خود وی نبود؛ بلکه آنها یا حداقل بسیاری از مفاهیم آنها را از امثال و حکم ایرانیان و هندیان و یونانیان استخراج کرده است. چه بسیار در کتب ادبی با اشاراتی مواجه می‌شویم که مبین به نظم کشیدن معانی یونانیان^۷ و دیگر ملل^۸ است و اگر بگوییم برخی از آنان همان قدر که خوب شعر می‌گفتند خوب نیز فلسفه می‌دانستند مبالغه نکرده ایم. البته منظور نظام و متکلمین نظیر وی نیستند بلکه منظور خود شاعران هستند، [افرادی] همچون صالح بن عبدالقدوس و ابوالعتاهیه؛ حتی کسانی که در فلسفه به حد آنان نمی‌رسیدند به طور مستقیم یا از طریق متکلمین چیزهایی از فلسفه می‌گرفتند؛ چنان که نزد بشار و ابونواس مشاهده کردیم.

۱- در مورد این مثنوی رک: الأغانی، ۳۶/۴.

۲- قوت [لایموت] تو را از آن چه می‌طلبی بی‌نیاز می‌کند و چه زیاد است این قوت برای آن کس که می‌میرد.

۳- هر آنچه می‌آزارد دردی خواهد کشید هر چند اندک؛ شب برای بی‌خوابان چه طولانی می‌نماید.

۴- انسان از هیچ چیز همچون عقلش سود نمی‌برد و بهترین ذخیره انسان نیکوکاری است.

۵- الجدة: ثروت. جوانی و بی‌کاری و بی‌نیازی انسان را تباهی باشد، چه تباهی!

۶- الحيوان ۱۴۹/۶.

۷- الأغانی، ۴۳/۴ و پس از آن. آن‌جا که ابوالفرج مرثیه‌ای را از ابوالعتاهیه نقل می‌کند که آن را از سخنان فلاسفه - به هنگام حضور بر تابوت اسکندر که برای دفن مهیا شده بود - الهام گرفته است و رک: البیان و التبيين ۴۰۷/۱.

۸- رک: به طور مثال عیون الأخبار ۶/۳ آن‌جا که حکمتی هندی را که عتایی به نظم کشیده، نقل می‌کند و رک: زهرالآداب، ۹۰/۱ آن‌جا که در مورد محمود و راق می‌گوید: وی بسیاری اوقات اخبار گذشتگان و حکمتهای پیشینیان را نقل می‌کرد و نظم خود را بدان می‌آراست و کلامش را آذین می‌داد.

شکوفایی سبک صنعت

شاید آنچه در مورد شعر عربی در قرنهای دوم و سوم و نیز پیوندهای جدید آن گفتیم بتواند بیانگر این باشد که تأثیرات گسترده‌ای در صور خیال آن آغاز شده بود؛ زیرا بیشتر سرایندگان شعر از بیگانگان به‌ویژه ایرانیان بودند که [ملتی] متمدن و در تمدن خود با بسیاری از فنون لهو و بی‌بندوباری آشنا بودند؛ همچنان‌که از فرهنگ بالایی برخوردار بودند، [فرهنگی] که افکار و خواطرشان را تنوع بخشیده بود و عقل و ذهنشان را تشحیذ کرده بود؛ از این رو با شعر به تبیین گنجهای دانشی که به‌دست آورده بودند و تصویرگرایشات و احساساتی که در جان‌شان جاری بود پرداختند، و بدین‌گونه با عصر جدیدی رو به رو می‌شویم، عصری که ارتباط بین گذشته شعر با زمان حال قطع نشده است؛ چرا که شاعر عباسی نمونه شعر قدیم را نصب‌العین خود قرار داده، معانی و صور خیال موجود در این نمونه را به عصر خود منتقل کرده و مجموعه‌ای از معانی و صور جدید بدان افزوده و از همه اینها نمونه خود را تألیف کرده است.

ارتباط این نمونه، با نمونه قدیم از جهت وسعت و محدودیت متفاوت است. در مدح و شعر رسمی بیش از غزل و خمر و مجون به نمونه قدیم نزدیک است و بدین ترتیب «گذشته» در این شعر استمرار پیدا می‌کند؛ یا به عبارتی دقیق‌تر در مدایح آنان حدیث اطلال و دِمن و وصف صحرا و کوچ و صید مربوط به آن وجود دارد؛ حتی در موضوعاتی که صبغه‌ای نو دارند همچون خمریات نیز از سخن قدما استمداد می‌جویند و این بدان معناست که شاعران به نوآوری دست می‌زدند؛ اما با نوعی توازن؛ یعنی گذشته را از یاد نمی‌بردند؛ بلکه به آن هجوم می‌آوردند و سعی می‌کردند خمهای آن را خالی نمایند همچون شراب کهنه که شیفته آن بودند.

انسان احساس می‌کند شاعران عباسی شعر قدیم را به اجزایی تبدیل کرده بودند، نظیر آنچه که دانشمندان به هنگام تحقیق و استقصای یک موضوع گرد می‌آوردند. به راستی نیز استقصای آنان عمیق بود، زیرا استقصایی بود توأم با جدیت و قاطعیت و توأم با سختیها و رنجهای فراوان؛ چه آنان تنها وقتی به نظم شعر اقدام می‌کردند که هزاران قصیده و صدها ارجوزه و میراث شاعران جاهلی و اسلامی را حفظ کرده باشند، و بدون هیچ تردیدی فضیلت این امر به لغویان برمی‌گردد که مواد شعر قدیم را برای آنان گرد آوردند و همراه با تفسیر و شرح در اختیار آنان قرار دادند و در میان آنها همان عقیده‌ای را رواج دادند که در اذهان تثبیت کرد شعر جاهلی برتر و مثل اعلایی است که شاعر عباسی باید از آن تقلید نماید. شاعران نیز از لغویان پیروی کرده، به بررسی این شعر پرداختند و با تمام توان سعی کردند از آن تقلید کنند. گویا در جوهر آن حیاتی پنهان یافته بودند که به آن شایستگی بقا و تقلید می‌بخشید و با مهارت

اثبات کردند که شایستگی مراقبت از این میراث نفیس و نیز بهره‌برداری و استخراج توانمندیهای آن را دارند.

کتابهای سرفات مقدار این استخراج و بهره‌برداری را نشان می‌دهد و هرچه در این عصر به پیش رویم نسلهای [بعد] میراث شعرای جدید پیش از خود و نیز اشعار خود را بدان می‌افزایند و شاعران به بحث و بررسی و تعمق و استقصای آن می‌پردازند و بدین‌گونه [همه] راهها به هم می‌پیوندند و رابطه بین شعر قدیم و جدید عربی محکم می‌شود و با وجود گذشتن قرون و اعصار تمامی مواد و مشخصات خود را حفظ می‌کند.

این بدان معنا نیست که شعر عربی در عصر عباسی تحوّلی چشمگیر نداشته است؛ بلکه به این معناست که شاعران در ضمن ایجاد تحوّل در آن، تار گذشته را با بود اکنون و نغمه‌های پیشین را با نواهای جدید پیوند می‌زدند. اگر یکایک فنون شعر را مورد بررسی قرار دهیم خواهیم دید که همه آنها متحول می‌شوند؛ هرچند که این تطور از جنبه کمیّت متفاوت است. [مثلاً] در مدح و اشعار رسمی محدود است؛ زیرا می‌بینیم که شاعر اغلب سنتهای هنری موروثی را حفظ می‌کند؛ اما با این همه، به لطف فرهنگ خود و قدرتی که این فرهنگ در تولید معانی و فرورفتن در افکار و احساسات دقیق به وی عنایت کرده، به‌طور گسترده، به معنای خود تنوع می‌بخشد، مانند سخن بشّار در مورد عمرو بن العلاء^۱:

و قول العسيرة بحرٍ خِضَمٍّ ^۲	دَعَانِي إِلَى عُمَرَ جَوْدُهُ
لِأَمْدَحَ رِيحَانَةً قَبْلَ شَمٍّ ^۳	و لَوْلَا الَّذِي ذَكَرُوا لَمْ أَكُنْ
و لا يَشْرَبُ الْمَاءَ إِلَّا بِدَمٍّ ^۴	فَتَيَّ لَا يَنَامُ عَلَى دُمْنَةٍ
فَتَبَّهَ هَذَا عُمَرَاً ثُمَّ تَمَّ ^۵	إِذَا نَبَّهْتُكَ حُرُوبُ الْعِدَّةِ

و نیز مانند سخن علی بن جبلة در مورد ابو دُلَف عَجَلِي^۶:

بَيْنَ بَادِيَةٍ إِلَى خَضْرَةٍ ^۷	كُلِّ مَنْ فِي الْأَرْضِ مِنْ عَرَبٍ
--	--------------------------------------

۱- طبقات الشعراء، ص ۲۵ و الأغاني، ۱۹۳/۳.

۲- [خِضَمٍّ: دریای بزرگ و شخص بسیار کریم]؛ کرم عمر و سخن مردم که می‌گویند او دریایی بی‌انتهاست، مرا به سوی او کشاند.

۳- اگر این سخنان نبود من نه آنم که قبل از بوییدن گلی را بستانم.

۴- دُمْنَةُ: کینه؛ جوانمردی است که تا با دشمن تصفیه حساب نکند به خواب نرود و آب را جز با خون ننوشد.

۵- آن‌گاه که جنگهای دشمنان تو را بیدار کند؛ عمر را خبر کن و خود در خواب شو.

۶- طبقات الشعراء، ص ۱۷۲.

۷- هر عربی که در کره زمین به سر می‌برد، از بدوی [گرفته] تا حضری...

مستعیرُ منک مکرمه	یکتسیها یوم مُفْتخره ^۱
إنما الدنیا أبودلف	بین مغزاه و مُحْتَضره ^۲
فإذا ولی أبودلف	ولت الدنیا علی أثره ^۳

کتابهای ادبیات و نقد انباشته از چنین معانی زیبایی است. وضعیت آنان در مورد رثا نیز چنین بود؛ زیرا رگه‌های بسیاری از حکمت و موعظه‌هایی را که خواننده بودند و نیز بسیاری از احساسات شخصی خویش را در آن گنجانده؛ مانند مرثیه ابوالعتاهیه در مورد یکی از دوستانش موسوم به علی بن ثابت. درباره او می‌گوید^۴:

و قد کنتُ أغدو إلى قصره	فَقَدْ صِرْتُ أَغْدُو إِلَى قَبْرِهِ ^۵
أخ طالما سَرَّني ذِکرُهُ	فَقَدْ صِرْتُ أَشْجى لَدی ذِکرِهِ ^۶
فَتی لم یَلَّ التَّدی ساعة	علی عُسره کان او یُسره ^۷
فصارَ علی إلى ربّه	و کان علی فتی دَهْرِهِ ^۸
أَتَتْهُ المَنیةُ مُغْتالَةً	رُویداً تَخَلَّلُ مِنْ سِیرِهِ ^۹
فَلَمْ تُغْنِ أَجْنادُهُ حَولَهُ	ولا المِسرَعونَ إلى نَصْرِهِ ^{۱۰}
و خَلَّى القِصورَ الَّتِی شادَها	و حَلَّ مِنَ القَبْرِ فی قَعْرِهِ ^{۱۱}
أَشَدُّ الجِماعَةِ وَجَدًا بِهِ	أَشَدُّ الجِماعَةِ فی طَمرِهِ ^{۱۲}

همچنین هجو را از [شکل] نقایض طولانی معروف نزد جریر و فرزدق که پر بود از انساب و وقایع [خارج کردند و] به نوعی مختصر بدل نمودند که شبیه ضرب‌المثل‌های فارسی منسوب به بزرگمهر و امثال اوست؛ یعنی هجو بدل شد به کلماتی اندک و تند شبیه به تیرهای سریع و نافذ؛ هر شاعری در جستجوی

-
- ۱- فضیلتی از تو به عاریت گرفته تا در روز افتخار بر تن کند.
 - ۲- دنیا فقط ابودلف است از [زمان حضور در] میدان جنگ تا بستر مرگ.
 - ۳- پس آن‌گاه که ابودلف برود دنیا نیز به دنبال وی خواهد رفت.
 - ۴- دیوان ابی‌العتاهیه، ص ۱۲۴.
 - ۵- درگذشته به سوی قصر او می‌رفتم و اکنون به سوی قبر او.
 - ۶- برادری که یادش مرا بارها شادمان ساخته بود؛ اما اکنون به هنگام یاد وی اندوهگین می‌شوم.
 - ۷- جوانمردی که در عسر و یسر لحظه‌ای از کرم ملول نگشت.
 - ۸- علی به سوی خدای خویش رفت درحالی که جوانمرد روزگار خود بود.
 - ۹- مرگ نهانی به سراپرده‌ی خزید و بر او شبیخون زد.
 - ۱۰- لشکریان پیرامونش و نیز آنان که به یاری وی شتافته بودند وی را سودی نبخشیدند.
 - ۱۱- قصرهایی را که برافراشته بود بر جانهاد و در قعر قبر جای گرفت.
 - ۱۲- کسانی که بیش از همه شیدای او بودند بیش از همگان در دفن وی می‌کوشیدند.

تیری کشنده بود تا به سوی دشمن پرتاب کند و او را نیست و نابود نماید. شاید همین مسأله سبب شد تا آبروی [افراد] را هدف قرار دهند و [آنان را] به زندقه و الحاد متهم کنند؛ [این قضیه] حتی در میان خود زنادقه همچون بشار و حماد عجرد نیز [مصادق داشت]؛ چنانکه آتش هجو میان این دو شخص مشتعل شد؛ حماد در مورد بشار می‌گوید^۱:

نهاره أخبثُ مِنْ لَيْلِهِ و يومه أخبثُ مِنْ أَمْسِهِ^۲
و ليس بالقلع عن غِيهِ حتّى يُورأى في ثرى رَمْسِهِ^۳

بسیاری اوقات نیز کوری را دستمایه هجو او قرار می‌داد؛ مانند این سخن:^۴

و يا أقبحَ من قِرْدٍ إذا ما عَمِيَ القِرْدُ^۵

و بشار خشمگین می‌شد و به خروش می‌آمد و او را به زندقه و عبادت خدای نور و ظلمت متهم می‌کرد؛ مانند این سخن:^۶

يا بنِ نَهْيا رأسٌ على ثَقِيلٍ و أحتالُ الرّأسينِ خطْبُ جَليلٍ^۷
فأذعُ غيري إلى عبادَةِ رَبِّیْ نِ فإني بواحدٍ مشغولٌ^۸

این نوع هجو کوتاه اندک اندک رشد کرد تا جایی که نزد ابن رومی به تصاویری مضحک و کاریکاتوری تبدیل شد که در فصل بعد به آن خواهیم پرداخت.

چنانکه گذشت در این عصر دعوت شعوبیه فعال شد و در ضمن آن فن قدیمی فخر نیز متحول گردید و دیگر فخری در محدوده عصیتهای قبیله‌ای نبود؛ بلکه در محدوده عصیتهای نژادی جولان می‌داد؛ مانند آنچه که از بشار روایت کردیم، و این بدان معنا نیست که فخر قبیله‌ای از میان رفت؛ بلکه انواعی از آن باقی ماند و موالی نیز در آن وارد شده، به یمنی بودن و مضری بودن خویش فخر فروختند. مانند فخری که نزد بشار در مورد مضر مشاهده می‌کنیم. [همچنانکه] ابونواس نیز به یمنیان، سروران خویش بسیار مباحثات می‌کرد^۹؛ همچنین هارون مولای آزد که در پاسخ کمیت، در مورد قحطان فخریه

۱- آغانی، چاپ ساسی، ۷۴/۱۳.

۲- روزوی از شیش پلیدتر است و امروزش از دیروز خبیث‌تر.

۳- از گمراهی دست نخواهد کشید مگر اینکه در خاک گورش نهان شود.

۴- طبقات الشعراء، ص ۶۷.

۵- ای زشت‌تر از میمون کور!

۶- أمالي المرتضى، ۱۳۳/۱.

۷- ای پسر نهیا! یک سر بر [جسم] من سنگین است و تحمل دو سرکاری مشکل.

۸- پس دیگری را به عبادت دو خدا فراخوان که من به [پرستش خدای] یگانه مشغولم.

۹- رک: طبقات الشعراء، ص ۱۹۵ و پس از آن و دیوان، ص ۱۵۵ و پس از آن.

می‌سرود^۱.

غزل نیز به شدت متحول شد؛ اما مقصود ظهور تغزل به غلامان و [مفاهیم] آگاه [آلود] آن نیست؛ بلکه مقصود غزل طبیعی است که دیگر زن آزاد و اصل و نسب‌دار موضوع آن نبود؛ بلکه کنیزان و دخترکانی موضوع آن شدند که مراکز بردگان و محافل شاعران و قصرهای اشراف و خلفا از آنان لبریز بود. شعرا در این نوع غزل انواعی از آزادی و بی‌پرده‌گویی را اشاعه دادند؛ چنان‌که تحریک شدید و دعوت به پرده‌داری و بی‌بندوباری و غنیمت شمردن فرصتها و لذتها را در آن ترویج کردند؛ مانند این سخن بشار^۲:

لَا يُؤْسِتُكَ مِنْ عَجَبَةٍ قَوْلُ تَغْلُظُهُ وَ إِنْ قَبُحًا^۳
عُشْرُ النِّسَاءِ إِلَى مِيسِرَةٍ وَ الصُّعْبُ يُكِنُّ بَعْدَ مَا جَحَا^۴

نباید نادیده انگاشت که در کنار آن، از غزل عذری عفیفی که در روزگار امویان در نجد و بیابانهای حجاز رواج یافته بود نیز استفاده می‌کردند؛ عباس بن احنف به سرودن غزل بر این نسق مشهور شد؛ حتی شاعران بی‌بندوباری همچون بشار و ابونواس و مطیع بن ایاس گاهی اشعار شگفت‌انگیز و زیبایی از این دست می‌سرودند. می‌گویند آنچه باعث شد ابونواس مصاحبت والبه را اختیار کند و به او علاقمند شود دو بیت است که از او شنیده بود و آن این است:

وَلَهَا وَ لَا ذَنْبَ لَهَا حُبُّ كَأَطْرَافِ الرِّمَاحِ^۵
فِي الْقَلْبِ يَجْرَحُ دَائِمًا فَالْقَلْبُ بِمَجْرُوحِ التَّوَّاحِي^۶

کتاب اغانی پر است از قطعه‌های غزلی که این شاعران و امثال آنان سروده‌اند و بسیاری از این اشعار به ظرافت ذوق و لطافت ادراک و لطف احساس متصف است.

قصیده خمیره نیز در این عصر شکل خود را به دست آورد؛ البته نمونه‌هایی از آن را نزد ولید بن یزید نیز مشاهده می‌کنیم؛ اما این دوره بود که آن را به شکل نهایی خود رساند؛ چه از جهت کوتاه‌بودن و چه از جهت تنوع در معانی و صور خیال. همین بس که این عصر ابونواس، بزرگترین شخصیتی را که در مورد شراب و جامها و ساقیان و دیرهای آن شعر سروده است، به بار آورد. طبیعی بود که شراب و بی‌بندوباری ناشی از آن در این دوره عکس‌العمل ایجاد کند؛ از این رو می‌بینیم شعر زهد در قطعه‌های کوتاه بر سر زبانها می‌افتد و تمتع از زیورهای زندگی را منع می‌کند و در مورد مرگ و سرنوشت انسان به شکلی

۱- الحیوان، ۷/۷۵. ۲- طبقات الشعراء، ص ۲۵ و الأغانی ۲۰۹/۳، ۲۲۱.

۳- سخن درشت پرده‌نشینان - هرچند که زشت باشد - تو را نومید نکند.

۴- سرسختی زنان به نرمی خواهد گرایید که هر سختی پس از سرکشی میسر گردد.

۵- او را - که هیچ گناهی ندارد - عشقی است همچون پیکان نیزه.

۶- که دل را همواره زخم زند و از این رو گوشه گوشه دل مجروح است.

تکان دهنده سخن می‌گوید؛ چنان‌که پیش از این، در جای دیگر نیز، از آن سخن گفتیم.

همه این نوآوریها از جهت مضمون است؛ اما از جهت شکل و ساختار در فصل پیش از اوزانی سخن گفتیم که تحت تأثیر غنا و موسیقی ابداع کرده بودند و به همین سبب وزنهای «مجزوء» را که در غزل و خمریات شایع شده بود ترجیح می‌دادند. همچنین با مخمس و مثنوی نیز آشنا شدند و اصحاب شعر تعلیمی قالب اخیر را برای شعر خود برگزیدند. به نظر می‌رسد وفور [نغمه‌های] موسیقی در این وزن سبب شده بود که به این وزن روکنند تا خشکی ناشی از دانش و حکمت موجود در مضامین آنها جبران شود.

بی‌تردید شاعران در ساختار اشعار خود رنج فراوانی متحمل شدند تا به سبک موسوم به مؤلّد دست یافتند که سبکی است واضح و شفاف و به غنای لغوی به خودی خود اهمّی ندارد؛ بلکه پیش از آن به غنای فکری و تأثیر عاطفی اهتمام می‌ورزد تا معانی نادر و احساسات دقیق عرضه کند؛ اسلوبی است که رکاکت و ابتذال در آن راه ندارد و با این همه سبکی مبسوط است که [نوپردازان] توانستند به کمک ذوق حضری لطیف خود آن را ابداع نمایند؛ از این رو الفاظ بسیار پالوده است و این پالودگی سبب می‌شود تلاش آنها در ساخت و پرداخت آن و نیز رنجی که دریافتن ساختارهای صوتی معانی و احساسات و نیز [در] گزینش لباس و ردای مبین افکار و دقایق پنهان آن متحمل می‌شدند، مخفی بماند.

در حقیقت آنها در معانی و ساختارها و صور خیال خود رنج فراوانی متحمل شدند تا تفوق و مهارت مورد نظر خود را محقق سازند؛ [به همین سبب] به سرچشمه‌های گوارای زبان روی آورده، از آن می‌نوشتند و اسالیب خود را از آن استخراج می‌کردند. گاه نیز بعضی الفاظ بیگانه در این اسالیب به چشم می‌خورد؛ اما اینها به ندرت و از باب ظریف‌گویی و نکته‌پردازی اتفاق می‌افتاد؛ اما غیر از این، ساختار خالص عربی را سرمشق خویش قرار داده بودند و همه ابزارهای خویش را به کار می‌گرفتند تا اسالیبی سرشار از پویایی و اندیشه عمیق و احساس لطیف را در یک نظام موسیقایی زیبا پدید آورند و هیچ‌گاه از یاد نبردند که زیبایی ساختار کمتر از زیبایی اندیشه و احساس نیست؛ همه ما داستان غضب بشار را بر شاگردش سلم خاسر - که یکی از ابیات وی را در قالبی جدید و زیباتر از قالب بشار به نظم کشیده بود - می‌دانیم. بشار چنین سروده بود:

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ وَ فَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ اللَّهْجِ^۱

به محض اینکه سلم بیت را شنید از معنای آن خوشش آمد و به این فکر افتاد که آن را در قالبی جدید و دلپذیرتر و زیباتر بریزد و آن قدر [در این مورد] فکر کرد تا اینکه [چنین] گفت:

۱- هر آن‌کس که نگران مردمان باشد به مقصود خویش دست نیابد اما شخص جسور و مصرّ به لذا ید دست یابد.

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا وَ فَازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسُورُ^۱

[وقتی] این بیت به بشار رسید به شدت بر سلم خشم گرفت^۲ و علت این خشم چیزی نیست جز همین پوشش لفظی بدیع که سلم بر معنای وی پوشانده بود. شاعران همواره اجتماعاتی تشکیل می دادند و بهترین اشعاری را که سروده بودند برای هم می خواندند و با یکدیگر رقابت می کردند و مسابقه می دادند و هرگاه یکی از آنها به معنای جدیدی دست می یافت آن را دست به دست می کردند. برای این مورد مثالی ذکر می کنیم: آورده اند که ابونواس یکی از خمریات حسین بن ضحاک را که در آن می گوید:

كَأَنَّمَا نَضَبَ كَأْسِيهِ قَرُّ يَكْرَعُ فِي بَغْضِ أَجْمِ الْفَلَكَ^۳

شنید و فریادی ناخوشایند بر آورد. حسین به او گفت: چه شده است؟ مرا ترساندی؛ گفت: من بیش از تو شایستگی این معنا را دارم و خواهی دید که [منسوب] به چه کسی روایت می شود و پس از چند روز خمربه ای سرود که در آن می گوید:

إِذَا عَبَّ فِيهَا شَارِبُ الْقَوْمِ خِلْتُهُ يُقَبِّلُ فِي دَاجٍ مِنَ اللَّيْلِ كَوَكْبًا^۴

بدین ترتیب همواره در هنر خویش چه از حیث معانی و صور خیال و چه از حیث الفاظ و ساختار تلاش می کردند و هر یک از آنان نسبت به معنا و تصویر جدید و یا ساختار و عبارت زیبایی که به دست می آوردند، بخل می ورزیدند. در حقیقت اغلب اینها بیگانه بودند؛ اما زبان عربی را به خوبی آموخته، از آن گردنبندها و مرواریدهای بدیعی می آفریدند. خود نیز در درون و عملکرد خود به این امر واقف بودند؛ شخصی از بشار پرسید حرفه تو چیست؟ پاسخ داد: دُر می سایم^۵ و همین معنا را به نظم کشیده، در وصف خود چنین گفت^۶:

لَيْلَهُ مَا رَاحَ فِي جَوَانِحِهِ مِنْ لَوْثٍ لَا يُنَامُ عَنْ طَلِبَةٍ^۷

يَخْرُجَنَّ مِنْ فِيهِ فِي النَّدَى كَمَا يَخْرُجُ ضَوْءُ السَّرَاجِ مِنْ هَبِهِ^۸

شاید این مسأله - از جهاتی - شکوفایی و پیشرفتی را که صنعت شعر در این عصر به دست آورده بود به تصویر کشد. شاعران نیز از جهات بسیاری آن را ارتقا بخشیدند، هم از حیث معانی و شگفتیهایی که

۱- هر آن کس که نگران مردمان باشد در [حسرت و] اندوه بمیرد اما شخص جسور به لذتها دست یابد.

۲- طبقات الشعراء، ص ۱۰۰ و رک: الأغاني، ج ۳، ص ۱۹۹-۲۰۰.

۳- گویا در برابر جام ماهی است، که ستارگان آسمان را سر می کشد.

۴- آن گاه که نوشندگان آن را سر می کشند گویا در ظلمت شب بر ستاره ای بوسه می زنند.

۵- زهر الآداب، ۱۱۴/۲. ۶- أغاني، ۱۵۹/۳.

۷- شگفتا از گهرهای سینه او که طالبان در طلبش خواب ندارند.

۸- در میانه مجلس از دهان او بیرون می آیند چنان که نور چراغ از شعله آن.

آفریدند و هم از حیث احساسات و بدایعی که مطرح کردند و هم از نظر ساختار و فرایندی که به نظم کشیدند و خواهیم دید که انواع پیشرفتهایی که در کل آن ایجاد کردند آنان را به سبک جدیدی رساند که همان سبک «تصنیع» است؛ اما این سبک ناگهان به وجود نیامد بلکه دو نسل زمینه آن را مهیا ساختند: نسل بشار و نسل ابونواس و ابوالعتاهیه؛ [به همین دلیل] اندکی در صنعت آنان تأمل می‌کنیم تا میزان مهارت و چیره‌دستی آنان را دریابیم.

۵

بشار و صنعت وی در شعر

وی بشار پسر بُرد است. پدرش از جمله اسرای مُهَلَّب بن ابی صفره در دوره زمامداری وی بر خراسان از سال ۷۹ تا ۸۲ بود. برد به همراه تعدادی از اسرا به بصره آمد و با همسرش در آن جا اقامت گزید. احتمالاً این زن رومی بوده است. بشار در دهه آخر قرن اول هجری کور به دنیا آمد.^۱ این نقص زندگی وی را محدود کرد؛ زیرا سبب شد به مجالس علما و ادبا رفت و آمد کند و از آن جا که باهوش بود شروع به یادگیری زبان عربی کرد. نشو و نماى او در میان بنی عقیل نیز در این مسیر به وی یاری رساند؛ زیرا همسر مهَلَّب او را به یکی از دوستان خود از قبیله بنی عقیل هدیه کرد^۲ و چنان که در جای دیگر نیز گذشت، وقتی به مرحله نوجوانی رسید در بادیه اقامت گزید تا اینکه به حد بلوغ رسید و نیز گفته می‌شود پدر وی بنا بود و آجر ضرب می‌کرد^۳ و دو برادر داشت که به حرفه قصابی اشتغال داشتند^۴.

هنگامی که استعداد شعری در بشار بیدار شد در مژده به رفت و آمد پرداخت. به [اشعار] فرزدق و جریر و امثال آنها گوش می‌داد؛ حتی متعرض جریر شد و در پاسخ او نقیضه‌ای سرود تا مشهور شود؛ اما جریر به او اعتنا نکرد و همچنان به این فن یعنی فن هجا اهتمام داشت تا جایی که گفته می‌شود سبب مرگ وی نیز همان بود.^۵ تردید نداریم که او از همان آغاز کار بزرگان بصره را مدح می‌گفت تا مقداری مال به دست آورد. همچنین با علمای کلام آمیزش داشت و با واصل بن عطاء، مؤسس مذهب معتزله، هم‌نشین بود و همین امر زمینه آشنایی وی را با آراء زناده که واصل و دیگر متکلمان پاسخ آنان را می‌دادند فراهم آورد. همین‌طور نیز سبب شد با بخشهایی از منطق و فلسفه یونان که در میان آن جماعت

۱- آغانی، ۱۳۶/۳، ۱۴۱ و رک: طبقات الشعراء، ص ۲۲.

۲- همان، ص ۱۳۷.

۳- آغانی، ۱۳۶/۳.

۴- آغانی، ۲۴۵/۳.

۵- رک: البیان والتبیین، ۳۰/۱.

نفوذ کرده بود، آشنا شود و هنوز به سال ۱۲۶ هجری نرسیده‌ایم که رابطه‌ی وی و واصل، با سبب اظهار زندقه - که قبلاً نیز به آن پرداختیم - برهم می‌خورد و واصل ریختن خون وی را مباح اعلام می‌کند؛ از این رو از بصره می‌گریزد و به حرّان می‌رود و به مدح سلیمان بن هشام بن عبدالملک می‌پردازد و هنگامی که یزید بن عمر بن هُبیره ولایت عراق را برعهده می‌گیرد به واسطه می‌رود و ملازم او می‌شود و مدایحی را برای او می‌سراید که تعصب وی نسبت به قیس در آن آشکار است؛ زیرا این امیر قیسی بود و بشّار نیز طرفدار قیسیان مضری؛ همین‌طور خلیفه، مروان بن محمد نیز گرایش مضری داشت؛ از این رو مدت زیادی در امواج این جریان فرو رفت. [سپس] اوضاع دگرگون شد و واصل درگذشت و دولت عباسی به کمک نیزه‌های خراسانیان برپا شد؛ اما او به بصره بازنگشت مگر پس از اینکه عمرو بن عبید، جانشین واصل، در سال ۱۴۴ هـ درگذشت^۱ و او در هیأت یک انقلابی و یک شاعر بازگشت مثل اینکه دنیا به او رو کرده بود و جرّقه‌ای که در جانش نهفته بود یعنی جرّقه شعوبیگری در او شعله کشید و خود را به شاهان گذشته ایران منسوب کرد؛^۲ اما به‌خاطر اشعاری که در گذشته در ستایش یزید بن عمرو بن هبیره و مروان بن محمد سروده بود، در قبال خلفای عباسی مردد ماند و شاید همین امر سبب شد که وقتی شورش ابراهیم بن عبدالله در سال ۱۴۵ هـ در بصره، علیه منصور روی داد، احساس شادمانی بسیار کرد تا جایی که با قصیده‌ای میمیه به مدح وی پرداخت، [قصیده‌ای که] اُصمعی آن را بر قصیده میمیه جریر و فرزدق ترجیح داده است؛ اما وقتی شورش شکست خورد بشّار این قصیده را انکار کرد و ابیاتی از آن را حذف نمود و وانمود کرد که آن را در مورد دشمن منصور، ابو مسلم، سروده است. اول آن چنین بود:

أبا جعفر! ما طولُ عیشِ بدائم ولا سالمٌ عمّا قليلٍ بسالم^۳

بنابراین به جای «ابا جعفر» گفت: «ابا مسلم»^۴. همچنین در اثنای ولایت خالد بن برمک بر فارس بسیار به حضور او می‌رسید و خالد نیز به او احترام می‌گذاشت و اموال بسیار به وی می‌بخشید^۵. آن دسته از والیان بصره که ممدوح وی بودند، نیز چنین می‌کردند؛ در رأس این جماعت عُقبه بن سلم هُنایی قرار داشت و آن‌گاه که ستاره [بخت] خالد و پسرش یحیی، در عصر مهدی، درخشیدن آغاز کرد می‌بینیم به حضور خلیفه می‌رسد و وی را می‌ستاید و خلیفه او را از مقربان خویش کرده، به مجالس خود دعوت می‌کند و از سخنان ناپسندی که در غزلش بود و نیز از پرده‌داری وی در ذکر چیزهایی که جوانان را به فساد می‌کشید، آگاه می‌شود؛ از این رو وی را از این کار منع می‌کند و او در شعر خود از این ممانعت بسیار شکوه می‌نماید و چیزی نمی‌گذرد که اخبار زندیق بودن وی به گوش مهدی می‌رسد و به قتل وی فرمان

۱- البیان والتبیین، ۲۵/۱. ۲- آغانی، ۱۳۸/۳ و دیوان، ۷۳/۱.

۳- ابو جعفر! هیچ زندگانی هرچند طولانی، جاودانه نباشد و هیچ سالمی برای همیشه سلامت نماند.

۴- آغانی، ۱۵۶/۳ - ۱۵۸ و رک: ۲۱۳/۳ - ۲۱۴. ۵- همان، ۲۰۲/۳ و رک: ۱۷۳/۳، ۱۸۴، ۱۹۲.

می دهد. ابن معتز می گوید: آورده اند که به مهدی گفته شد او تو را هجو گفته؛ از این رو او را به قتل رساند؛ اما خبر صحیح در مورد قتل بشار این است که او مهدی را مدح می گفت و مهدی او را مورد انعام خویش قرار می داد ولی متهم به زندقه شد؛ به همین دلیل وی را به قتل رساند. بعضی گفته اند او را هفتاد تازیانه زد و به همین سبب درگذشت. بعضی نیز گفته اند او را گردن زد. وفات وی در سال ۱۶۷ و یا ۱۶۸ هـ بود.^۱

بدیهی است که عواملی متعدد در شخصیت ادبی بشار تأثیر گذاشت. وی از موالی بود و به همین دلیل عمیقاً احساس می کرد برده ای برده زاده است و از جهت اجتماعی فقیر و عقب مانده؛ از این رو نوعی تلخکامی در دل احساس می کرد که تمایلی شدید به دشمنی در او به وجود آورد. از سوی نژاد ایرانی خود نیز مزاجی تند و تیز و گرایشی قوی به تمایلات جسمانی را به ارث برده بود؛ ناینایی نیز همه اینها را دوچندان کرده بود؛ از این رو ارتباط او با زیبایی و درک آن، به مدد دو حس شنوایی و بساوایی صورت گرفت. غزل او نیز از این جهت بیانگر آثار ناینایی وی و نیز بیانگر آثاری است که حواس شنوایی، بساوایی و بویایی در روح ناینایان برجا می گذارند. عامل محیط و مراکز برده فروشی و کنیزکان که محیط از آن لبریز بود نیز به عوامل شخصی و نژادی افزوده می شود و همه اینها او را، در غزل و خمریات، به سوی صراحتی پرده درانه سوق داد، صراحتی که علمای دین، یعنی وعاظ بصره، آن را برای جامعه خطرناک شمرند؛ از این رو به سختی در برابر آن مقاومت کردند.^۲ این خطر به حدی رسید که مهدی دخالت کرده، سعی نمود وی را از این مسیر بازدارد؛^۳ اما این موج [بسیار] شدید بود و قاطبه شعرا نه تنها در بصره که در کوفه و بغداد نیز وارد آن شده بودند. کنیزکان و آواز ایشان نیز از مهمترین مروجین این موج به شمار می رفتند؛ زیرا زمینه انتشار گسترده این شعر جدید بی بندوبارانه را فراهم آوردند؛ [چه] کنیزکان را می فروختند و آنها از عراق به دیگر سرزمینهای عربی می رفتند و این اشعار را نیز در جامه دانهای خود حمل می کردند و درهمه جا منتشر می ساختند.

در تکوین شخصیت بشار فرهنگهای عربی و غیرعربی دست به دست هم داده بودند؛ زیرا چنان که گفتیم، وی بامتکلمان و نیز باکسانی که زندقه ایرانیان و دهری گری هندیان و نیز آرای ایشان در تناسخ را می شناختند مجالست داشت. جامع همه اینها سخن صاحب آغانی است [که می گوید]: «در بصره شش نفر از اصحاب کلام بودند: عمرو بن عبید، واصل بن عطاء، بشار ناین، صالح بن عبدالقدوس، و عبدالکریم بن ابی العوجاء و مردی از [قبیله] ازد - یعنی جریر بن حازم -؛ اینان در منزل مرد ازدی جمع می شدند و به مجادله می پرداختند؛ اما عمرو و واصل به اعتزال روی آوردند... و بشار متحیر و التقاطی

باقی ماند؛ مرد آزدی به عقیده سَمْنِیه گرایید که یکی از مذاهب دهری هند است و پیروان آن به تناسخ ارواح اعتقاد دارند^۱. به احتمال قوی بشار مدت زیادی را متحیر باقی نماند بلکه به زندقه گرایید^۲؛ چنان که صالح و ابن ابی العوجاء نیز بدان گراییدند و همه آنها در عهد مهدی به همین جرم به قتل رسیدند. مسأله مهم این است که بشار با معارف روزگار خود و نیز فرهنگ تازه وارد آن آشنا بود و همین امر در او تأثیر بسیار گذاشت تاجایی که به مذهب مانوی و مزدکی ایمان آورد. شاید مهمترین فرهنگی که در شعر او تأثیر گذاشت همان فرهنگ عربی باشد که وی را مهبای تفوق در فن شعر ساخت؛ تکوین [ملکه] زبان وی [در میان اعراب] و رفت و آمد وی به مبرد و نیز رفتن او به بادیه برای فراگیری زبان از منابع اصلی نیز وی را در این راه مساعدت کرد؛ بدین گونه ذوق زبان عربی چنان به او منتقل شد که نظرها را به سوی او جلب کرد؛ تاجایی که سخن نابجا در شعر نمی گفت^۳ حتی به دقت شعر نیک را از بد و صحیح را از جعلی تمیز می داد^۴.

در زندگی بشار جنبه های بسیاری وجود دارد که دل را نسبت به وی مالا مال از تحقیر می کند؛ مثلاً فسق و فجور و بی بندوباری و زندقه و شعوبیت وی را تحقیر می کنیم و البته در عمل نیز جزای خود را از مهدی دریافت کرد؛ هرچند که دیر بود؛ اما اگر این جنبه های ناپسند زندگی وی را کنار بگذاریم و به شعر وی بپردازیم درمی یابیم که معاصران او و نیز افراد متأخرتر اتفاق نظر دارند که سبک جدید را در دوره عباسیان او پایه ریزی کرد، سبکی که به شدت متکی بر اصول سنتی شعر قدیم بود تاجایی که در [شعر] او گرایشی محافظه کارانه به چشم می خورد به خصوص در مدایحش؛ چرا که چهارچوب مدایح وی تفاوتی اندک با چهارچوب شعر قدیم دارد؛ زیرا معیارهای جزالت تعبیر و همه مقتضیات آن از قبیل رصانت و استحکام ساختار را در آن استیفا می کند و این بدان معناست که تربیت عربی چنان در بشار ایرانی الاصل تأثیر گذاشت که در اسلوب و تعبیر تبدیل به یک عرب خالص شد، اما این بدان معنا نیست که او در مدایح خارج از عصر خود می زیست؛ چرا که گذشته و زمان حاضر را درهم می آمیخت: اطلال و صحرا را وصف می کرد اما با ذوقی جدید و شهری که هم لطیف است و هم دراستنباط و تولید معانی دقیق؛ چه او تربیت شده محیط متکلمین است و قدرت بسط ادله و تفصیل افکار و تفریع و تنويع و شکافتن معانی را از آنان گرفته است؛ چنان که امثال و حکم را از ایرانیان اخذ کرده و به معانی شعر جاهلی روی آورده و از آن خواطر بی حد و حصری را استخراج نموده است. هرکس که مدایح وی را بخواند می تواند همه اینها را به روشنی دریابد. ساختار کلی وی قدیمی است؛ اما خطوط جدید بسیاری در این ساختار به چشم

۱- آغانی، ۱۴۶/۳.

۲- همان، ص ۱۴۵ و رک: البیان والتبیین، ۱۶/۱ و پس از آن.

۳- آغانی، ۱۴۹/۳. ۴- همان، ص ۱۴۳.

می خورد حتی در نمونه‌هایی که به شدت از بدویان تقلید کرده است، یعنی در ارجوزه‌ها مانند ارجوزه‌ای که پیشتر از آن سخن گفتیم و در مبارزه‌جویی با عقبه‌بن رُوبه به نظم کشید؛ آن‌جا که در غزل این قصیده می‌گوید^۱:

صَدَتْ بِخَذٍّ وَجَلَّتْ عَنْ خَدٍّ ثُمَّ أَنْشَنَتْ كَالنَّفْسِ الْمَرْتَدَّةِ^۲

سپس در ساختار آن مقداری حکمت وارد کرده می‌گوید:

الْحَرُّ يُلْحِي وَالْعَصَا لِلْعَبْدِ وَ صَاحِبُ كَالِدُمْلُ الْمُجِدِّ^۳
و لَيْسَ لِلْمَلْجِفِ مِثْلُ الرَّدِّ^۴ مَمْلُوءٌ فِي رُقْعَةٍ مِنْ جِلْدِي^۵

[پس از آن] به مدح منتقل می‌شود و به شیوه عربیها ممدوح خود را به شجاعت و کرم وصف می‌کند و در لابه‌لای آن می‌گوید:

مَا كَانَ مِنِّي لَكَ غَيْرُ الْوَدِّ ثُمَّ ثَنَاءٌ مِثْلُ رِيحِ الْوَرْدِ^۶

و با همین رشته‌های جدید است که مدح بشار از مدح قدیم متمایز می‌شود. این قصیده در ظاهر شدیداً به چهار چوب قدما و معانی آنان وفادار است. با این همه در آن [جزئیات] بسیاری از اندیشه و ذوق و مهارت بشار در تصویرگری وجود دارد. قدما برای این مهارت مثالی ذکر می‌کنند. اینکه او بیت امری‌القیس در وصف عقاب را [که می‌گوید]:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَ يَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا الْعُتَابُ وَ الْحَشْفُ الْبَالِي^۷

در ذهن آن قدر زیرورو کرد تا اینکه در مدیحه‌ای چنین گفت^۸:

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَ أَسْيَافُنَا لَيْلُ تَهَاوِي كَوَاكِبِهِ^۹

اگر مدح را رها کنیم و به فخرش پردازیم همان استحکام بنا و همان ساختار شگفت‌انگیز را که شعرای پیشین عرب همچون زهیر و نابغه و جریر بدان ممتاز بودند، مشاهده می‌کنیم؛ [علاوه بر این] او نوعی مبالغه بر معانی خودبار می‌کند که بر زیبایی آنها می‌افزاید؛ مانند این سخن که در فخر فروشی به سروان

۱- آغان، ۱۷۵/۳ و دیوان بشار، چاپ لجنة التألیف و الترجمة و النشر، ۲/۲۱۸.

۲- نیم‌رخي برتافت و دیگر نیم را پدیدار ساخت و چون نفس بازدم برگشت.

۳- یلحی ملامت می‌شود. می‌گوید: آزادگان را ملامت کنند و بردگان را چوب زنند و هیچ چیز برای شخص مصر بدتر از پاسخ رد نیست.

۴- بسا دوستی که همچون غده چرکی در بخشی از پوست خود حمل کردم.

۵- پیشکشی جز مودت برایت نداشته‌ام و پس از آن تنایی همچون بوی گل.

۶- العتاب: میوه‌ای سرخ رنگ یا روباه تربک و الحشف: خرماي خشکیده. می‌گوید: قلبهای تازه و خشکیده پرنندگان در کنار لانه آن [عقاب] همانند عتاب و خرماي خشکیده بود.

۷- آغانی، ۱۹۶/۳.

۸- النقع: غبار. می‌گوید: غبار برافراشته بر فراز ما و شمشیرهایمان همانند شبی بود که ستارگانش فروافتند.

خود، قیس، در میمیه مشهورش سروده است^۱:

إذا ما غضبنا غضبةً مُضَرِيَّةً هتكنا حجابَ الشَّمسِ أو تَطَرَّ الدِّمَا^۲

آرزو داشتیم که او فخر فروشی به عرب را ادامه می داد و به همراه انقلاب عباسی دگرگون نمی شد و به پدران ایرانی خود مباحثات نمی کرد و با شعوبیگری در فخرش ما را نمی آزرده. حق این بود که همچنان اعتقاد به عربها را - که این هنر زیبا را به او ارزانی داشتند - حفظ می کرد.

هجو وی نیز به تقلید از ضرب المثلهای کوتاه فارسی متحول شد؛ زیرا او و دوستش حماد عجرد توانستند آن نوع کوتاهی را که پیشتر از آن سخن گتیم ایجاد کنند و گفتیم که این نوع [هجو] برهتک آبرو و اتهام به زندقه و الحاد مبتنی بود، با اینکه هر دوی آنها [خود] زندیق و ملحد بودند. بشار در وصف هجو خود می گوید^۳:

تَزِلُّ القَوافي عن لسانی کَأَنها مُجَمَّاتُ الأَفْاعی رِيْقَهْنَ قِضَاءً^۴

جاحظ به هنگام مقایسه او با خصمش [حماد] می گوید: «در شأن بشار نبود که در شعر و مسایل مربوط به آن با حماد مناظره کند؛ زیرا حماد در حضيض بود و بشار هم طالع عیوق^۵. در روی زمین نوپردازی حضری نبود که در میان نوپردازان شعرش قابل توجه باشد مگر اینکه بشار از او برتر بود»^۶. و چون به غزل بشار پردازیم خواهیم دید که بنا به روش کلی خود در شعر به نمونه های پیشینیان رو می آورد. غزل [دوره] جاهلی و نیز غزل دوره بنی امیه را نزد عمر بن ابی ربیع و امثال وی که اهل مکه و مدینه بودند و نیز نزد جمیل بینه و نظایر وی که از شعرای نجد و بادیه های حجاز بودند می خواند و بدین گونه دقیقاً با شعر اطلال و وصف مادی زنان در شعر مردمان عصر جاهلی آشنا می شود؛ همین طور با شعر عمر و امثال وی که قصه و ماجراها و زندگی و مرگ عشق و آزادی نسبی توأم با آن را به تصویر می کشند؛ چنان که با شعر شعرای عذری و عفت و طهارت حاکم بر آن نیز آشنا می شود و همه اینها را به غزل خود منتقل می کند و در این محدوده نیز متوقف نمی شود بلکه گنجهکاری و بی بندوباری خود و نیز تمامی دست آوردهای محیط خویش از قبیل ابزارهای هوسبازی که فضای جامعه عباسی از آن لبریز بود و نیز فسق و فجوری را که کنیزکان رواج داده بودند، به آن می افزاید؛ [چه] بشار به ارزشهای اخلاقی و دینی اعتنایی نداشت. نایبنا نیز بود؛ از این رو در غزل برحس شنوایی و نیز لامسه متکی بود. شاید جالب

۱- همان، ص ۱۶۲.

۲- آن گاه که به رسم مضریان خشمگین شویم حجاب خورشید از هم بدریم چنان که بارانی از خون ببارد.

۳- دیوان، ۱۲۹/۱ و الحیوان، ۲۶۱/۴.

۴- الحما: نیشهای افعی. می گوید: قافیه ها از زبان من می لغزند گویا نیشهای افعی هستند که [حاوی] عصا مرگند.

۵- عیوق، ستاره ای به رنگ سرخ در کناره کهکشان که در بلندی ضرب المثل است.

۶- الحیوان، ۴۵۳/۴.

باشد که [بدانیم] وی به صراحت این مسأله را ذکر کرده است. مثلاً می‌گوید^۱:

يا قوم أذني لبعض الحى عاشقة و الأذن تعشق قبل العين أحياناً^۲

غزل وی از بیشتر جهات تنها حسی نیست؛ بلکه به نوعی ندای غریزه جنسی تبدیل می‌شود که نه تنها هیچ آزر می‌در آن وجود ندارد بلکه تاحد زیادی نسبت به جامعه و سنتهای آن نیز جفا می‌کند و مبالغه نیست اگر بگوییم هم او بود که شعرای بعد از خود را به زیاده‌روی در تصویر متاع جنسی حتی موارد انحرافی آن - نظیر آنچه از ابونواس معروف است - سوق داد. البته گاهی غزلهایی از او می‌خوانیم که در آن حرمت خود و نیز زن را حفظ کرده است؛ مانند سخن زیر^۳:

لم يطل ليلى ولكن لم أتم و نئ عنى الكرى طيفاً^۴
نفسى عنى قليلاً وأعلمى أننى يا عبد من لحم و دم^۵
إن فى بردى جسماً ناحلاً لو توکأت عليه لانهدم^۶

اما کثرت غزلهای مادی بی‌پرده، نظایر این ابیات را که در آن از دلدادگی و سوز عشق سخن می‌گوید تحت الشعاع قرار می‌دهد. باید دانست با اینکه در غزل مادی بود، همواره از غزل قدما و معانی آن بهره می‌گرفت حتی در صور خیال آنها جستجو می‌کرد و آن خیالها را در قالبی جدید می‌ریخت که با نازک خیالی روزگار او تناسب داشته باشد. راویان روایت کرده‌اند که [وقتی] این بیت کثیر:

الا إنما ليلي عصا خيزرانية إذا غمزوها بالأكف تلين^۷

برای وی خوانده شد، گفت: به خدا سوگند بعد از اینکه او را به عصا تشبیه کرد [حتی] اگر می‌گفت از جنس مغز استخوان یا کره است [باز هم] وی را خشک و خشن نشان داده بود؛ باید می‌گفت:

و دغجاء المهاجر من معدً كأن حديثها نمر الجبان^۸
إذا قامت ليشيتها تشفت كأن عظامها من خيزران^۹

و این بدان معناست که بشار از تصاویر غزل قدیم و نیز از معانی آن بهره می‌گرفت؛ از بهترین

۱- طبقات الشعراء، ص ۲۹.

۲- مردمان! گوشم عاشق شخصی از این قبیله است؛ چه گاه گوش پیش از چشم عاشق می‌شود.

۳- آغانی، ۱۵۰/۳ و پس از آن.

۴- شب طولانی نبود اما من نخفتم که خیالی از ره رسیده مرا بی‌خواب کرد.

۵- ای عیده! اندک لطفی نما و بدان که من از گوشت و خون هستم.

۶- جسمی لاغر در ردا دارم که اگر بر آن تکیه زنی درهم می‌شکند.

۷- بدانید لیلی عصایی از خیزران است که چون بادست بفشرد نرم می‌نماید.

۸- سیه چشمی است از قبیله معد که کلامش چون میوه بهشتی است.

۹- آغانی، ۱۵۴/۳. آن‌گاه که به قصد حرکت برخیزد به اهتزاز آید، تو گویی استخوانهایش از خیزران است.

نمونه‌های آن اهتمام وی به طولانی بودن شب و بی‌خوابی در آن است که شعرای جاهلی و اسلامی بسیار از آن یاد کرده‌اند و او در چشم‌اندازهای مختلفی آن را به نمایش گذاشته است؛ گاه می‌گوید^۱:

التَّجَمُّ فِي كِبِدِ السَّمَاءِ كَأَنَّهُ
و گاهی می‌گوید^۳:

خَلِيلِي مَا بَالُ الدُّجَى لَيْسَ يَبْرَحُ
أَضِلُّ الصَّبَاحُ الْمُسْتَتِيرُ طَرِيقَهُ
و ما بَالُ ضَوْءِ الصُّبْحِ لَا يَتَوَضَّعُ^۴
أَمْ الدَّهْرُ لَيْلٌ كُلُّهُ لَيْسَ يَبْرَحُ^۵
و جای دیگر می‌گوید^۶:

كَأَنَّ جَفَوْنَهُ سُمِلَتْ بِشَوْكِ
أَقُولُ وَ لَيْلَتِي تَزْدَادُ طَوْلًا
فَلَيْسَ لِنَوْمِهِ فِيهَا قَرَارٌ^۷
أَمَّا لِلَّيْلِ بَعْدَهُمْ نَهَارٌ^۸
كَأَنَّ جَفَوْنَهَا عَنْهَا قَصَارٌ^۹
جَفَّتْ عَيْنِي عَنِ التَّغْمِيزِ حَتَّى

به این شکل همواره معانی قدیمی را در ذهن می‌گرداند و از آن بدایع شگفت‌انگیزی تولید و استخراج می‌کند. او علی‌رغم اینکه نابینا بود؛ در وصف مهارت داشت تاجایی که اصمعی می‌گوید: هرگز دنیا را به چشم ندید؛ اما در شعر اشیا را به هم تشبیه می‌کرد و چیزهایی می‌آفرید که بینایان قادر نبودند نظیر آن را بیافرینند^{۱۰}. ابیات زیر از جمله وصفهای بدیع اوست در مورد یکی از کنیزکان آوازه‌خوان^{۱۱}:

وَصَفَاءٌ مِثْلَ الْخَيْرِ رَانَةٍ لَمْ تَعِشْ
تُصَلِّي لَهَا أَذَانُنَا وَ عَيُونُنَا
بُيُوسُ وَ لَمْ تَرْكَبْ مَطِيَّةً رَاعٍ^{۱۲}
إِذْ مَا التَّقَيْنَا وَ الْقُلُوبُ دَوَاعٍ^{۱۳}

۱- رک: التبیان: شرح دیوان ابی الطیب المتنبی للعکبری، طبعة الحلبي، ۷۲/۲.

۲- آن ستاره در دل آسمان همانند نابینای سرگردانی است که راهنمایی ندارد.

۳- الدیوان، ۱۰۴/۲.

۴- دوستان! شب را چه شده است که نمی‌گذرد و سپیده‌دم را چه افتاده که رخ نمی‌نماید.

۵- آیا صبح درخشان راه خود را گم کرده است، یا تمامی روزگار شب است که رفتنی نیست.

۶- الدیوان، ۲۴۹/۳.

۷- توگویی چشمانش را با خاری از حدقه درآورده‌اند و از این روست که خواب در آن راه ندارد.

۸- درحالی‌که شب طولانی‌تر می‌شود، می‌گویم: آیا شب را پس از [رفتن] آنان روزی نیست؟

۹- خواب از چشمانم رمید، چنان‌که گویی پلکهایم از چشمان من کوتاه آمده است.

۱۰- آغانی، ۱۴۲/۳. ۱۱- أمالی المرتضی، ۱۳۹/۲.

۱۲- زرد رخی است همچون شاخه خیزران که در مشقت نزیسته است و بر مرکب چوپانان ننشسته. عربها اشخاص سفید پوست بلوند را زرد می‌خوانند. رک مثلاً الخطیب التبریزی، شرح دیوان ابی تمام، ج ۱، دارالکتاب العربی، ۱۹۹۴، ص ۴۹، قصیده عموریه بیت ۷۱. مترجم.

۱۳- آن‌گاه که با او روبه‌رو می‌شویم گوش‌ها و چشم‌های ما برای وی نماز می‌گزارند و این خواست دل‌های ماست.

جری اللؤلؤ المکنون فوق لسانها	لِرِزْوَارِهَا مِنْ مِزْهَرٍ وَیراع ^۱
إذا قَلَدَتْ أطرافها العودَ زلزلت	قلوباً دعاها للوساوسِ داع ^۲
كأنهم في جنةٍ قد تلاحقت	محاسنها من روضةٍ و يفاع ^۳
یروحون من تغریدها و حدیثها	نشأوی و ماتسقیهم بصُواع ^۴
لعوبٌ بألباب الرِّجال و إنْ دَنَّتْ	أطیع الثَّقُ و الغی غیر مطاع ^۵

در جای جای غزل وی آثار فرهنگ را در لطافت احساسش مشاهده می‌کنیم چه زمانی که اشتیاق و محرومیت خود و هجران معشوق را وصف می‌کند و چه زمانی که دیدار و وداع و یا خاطرات خود را با وی به تصویر می‌کشد؛ مانند سخن زیر^۶:

لقد كان ما بيني زماناً و بينها	كما بين ريح المسك و العنبر الورد ^۷
--------------------------------	---

و نیز مانند^۸:

عندها الصبرُ عن لقائي و عندي	زفرائُ يأكُلْنَ قَلْبَ الجليد ^۹
------------------------------	--

شاید همه آن چیزهایی که گفتیم بتواند نشان دهد که چگونه هنر بشار در شعر بر موازنه دقیق میان عناصر سنتی شعر عربی و نیز عناصر جدید برگرفته از فرهنگ و تمدن معاصر مبتنی است. بشار این سبک را چنان تثبیت کرد که به سبک عام شعرای پس از وی تبدیل شد و به حق پیشوای شعرای متجدد خوانده شد؛ زیرا او بود که این شیوه از تحول را در شعر عربی پایه‌ریزی کرد، تحولی که در آن رابطه بین حال و گذشته شعر قطع نمی‌شود.

۱- یراع در این جا به معنای نی است. می‌گوید: برای مهمانانش که عبارت‌اند از عودونی، مروارید نهان در صدف، بر زبانش جاری است.

۲- آن‌گاه که عود را به سرانگشت خویش می‌سپارد دل‌هایی را به لرزه می‌افکند که امیدی آنان را به وسوسه کشانده است.

۳- الیفاع: زمین بلند. می‌گوید: گویی آنان در بهشتی به سرمی‌برند که زیباییهای آن از قبیل باغ و بلندی دست به دست هم داده‌اند.

۴- الصواع: در این جا، جام شراب است. می‌گوید: از آواز و سخن وی مست می‌شوند حال آنکه جام شرابی به آنان نمی‌نوشاند.

۵- عقل مردان را به بازی می‌گیرد اما اگر به من نزدیک شود از تقوی اطاعت خواهم کرد و از گمراهی سر خواهم پیچید.

۶- أمالی المرتضى، ۶۴/۲ و الدیوان، ۳۱۴/۲.

۷- روزگاری چنان با وی قرین بودم که بوی مشک با عنبر زعفرانی.

۸- الدیوان، ۲۷۲/۲.

۹- او در هجر من صبر دارد و من آلهایی پر سوز و گداز که یخ را ذوب می‌کند.

صنعت ابونواس

نام وی حسن بن هانی است. در سال ۱۳۹ در اهواز متولد شد. پدر وی از موالی^۱ آل حکم بن جراح از بنی سعد العشیره یمنی است. بالشکر مروان بن محمد به این شهر آمد و در آن جا با کنیزی ایرانی از اهالی اهواز که جُلَبان خوانده می شد، ازدواج کرد. این زن پشم شو بود و چندین فرزند داشت که ابونواس از آن جمله است. وی فارسی را از مادر فرا گرفت و در آن مهارت یافت. ابونواس خردسال بود که هانی درگذشت؛ از این رو وقتی شش سال داشت مادرش به بصره آمد و او را به مکتب فرستاد. وقتی به سن بلوغ رسید چیزی نگذشت که به رفت و آمد در [مجالس] درس علما پرداخت. به نظر می رسد تهیدستی مادر سبب شد که وی را به عطاری بسپارد؛ بنابراین مدتی را نزد وی سپری کرد. اندک اندک استعداد شعر در جانش جوانه زد و تصادفاً حاکم اهواز این عطار را [به مهمانی] دعوت کرد و پسرک نیز وی را همراهی نمود؛ والبه بن حُباب نیز که از خویشاوندان این حاکم بود به دیدار وی آمد و با ابونواس آشنا شد. ابونواس سپیدرو و زیبابود و آن دو از یکدیگر خوششان آمد و ابونواس زمام خویش به وی سپرد والبه نیز او را با خود به کوفه برد، جایی که وی را در همه آن چیزهایی که خود و دوستانش همچون مطیع بن ایاس در آن غوطه می خوردند، غوطه ور ساخت؛ از این رو او نیز به شیوه آنان بی بندوبار تربیت شد، شیوه ای که خالی از انحراف نبود.^۲

[مدتی بعد] به بصره باز می گردد و ملازم خلف احمر می شود و علم و ادب بسیار از او فرا می گیرد و عاشق جنان، کنیز بنی ثقیف می شود؛ اما جنان به خاطر اعمال ناپسندش به او روی خوش نشان نمی دهد و او مقدار زیادی از غزل خود را در مورد جنان به نظم می کشد. بغداد وی را به سوی خود جذب می کند و او به بغداد می رود و اسحق موصلی او را به رشید معرفی می نماید. چیزی نمی گذرد که به خاطر تعصب شدید نسبت به سروران قحطانی خود مورد غضب واقع شده زندانی می گردد.^۳ در این اثنا در خانه برامکه را می زند و أبان بن عبدالحمید مانع او می شود؛ از این رو در میدان هجو با یکدیگر به ستیز می پردازند و ابونواس در این جنگ تیرهای بیشتری پرتاب می کند.^۴ به نظر می رسد در خانه فضل بن یحیی برمکی به روی او باز می شود؛ اما برادرش جعفر همچنان به او بی اعتنا بود؛ از این رو جعفر را هجو کرد و فضل را با

۱- طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ۱۹۴.

۲- العمدة، ابن رشيق، ۴۳/۱ و تاریخ بغداد، ۴۴۰/۷ و الديوان ۳۲-۳۱.

۳- در این مورد رک: طبقات الشعراء، ص ۲۰۰-۱۹۵ و أخبار أبي نواس ص ۱۵۵ و پس از آن.

۴- طبقات الشعراء، ص ۲۰۲، ۲۴۱ و أغانی، چاپ ساسی، ۷۳/۲۰ و الحيوان ۴۴۸/۴ و الديوان، ص ۱۸۰.

مدایح زیبایی ستود و وقتی در سال ۱۸۷ رشید فضل و برادر و پدرش را سرکوب کرد ابونواس اندوهگین شد و برای ستردن اندوه دل به مصر سفر کرد و والی آن خصیب بن عبدالحمید را که ایرانی تبار بود مدح نمود؛ اما نتوانست در آن جا بماند و دلتنگ بغداد شد؛ بنابراین بعد از فوت رشید به آن جا بازگشت. امین به گرمی از او استقبال کرد و او را ندیم خویش گردانید؛ از این رو بر سر زبانها افتاد. گفته می شود: وقتی مأمون برادر را خلع کرد و طاهر بن حسین را برای جنگ با وی فرستاد نامه هایی نوشت که بر منبرهای خراسان خوانده می شد و در آن عیوب امین را برمی شمرد؛ از جمله عیوبی که برای او ذکر کرده این سخن است: «او مردی شاعر و فاسق و کافر را که حسن بن هانی خوانده می شود برگزیده تا با او به می گساری پردازد و به گنهکاری سرگرم شود و محارم الهی را هتک نماید»^۱، و نیز گفته می شود: امین مدتی ابونواس را به خاطری بندوباری به زندان افکند. بعضی نیز گفته اند: وزیرش فضل بن ربیع وی را به زندان افکند. در اشعارش نیز ابیاتی است که بر این حبس دلالت می کند^۲؛ اما اجل مهلت نداد و او قبل از اینکه مأمون وارد بغداد شود درگذشت. روایات همچنان که در مورد علت مرگ وی مختلف است، در مورد سال وفات وی نیز متفاوت است که آیا سال ۱۹۵ بوده است یا سال ۱۹۹^۳.

متنهای مختلف نشان می دهد که ابونواس در اثنای اقامت در کوفه و بصره به حلقه های درس علمای لغت، به خصوص، حلقه خلف رفت و آمد می کرد^۴ و هم او بود که وی را به حفظ صدها ارجوزه تشویق کرد. همچنین گفته می شود: یک سال به بادیه رفت تا از سرچشمه های اصلی زبان سیراب شود. ابونواس تنها به حلقه لغویان رفت و آمد نمی کرد، بلکه به حلقه فقها و علمای حدیث^۵ و متکلمین نیز رفت و آمد می کرد تاجایی که گفته اند: وی زندگی را با علم کلام آغاز کرد و پس از آن به نظم شعر پرداخت و پیش از این گفتیم که چگونه الفاظ و اصطلاحات متکلمین را در شعر می آورد.

شاید به کمک همه اینها بتوانیم عناصر تشکیل دهنده شخصیت ادبی او را بشناسیم، عناصری که به عناصر تشکیل دهنده [شخصیت] بشار نزدیک است؛ چرا که او نیز از فرهنگهای عصر خود آگاهی گسترده ای داشت و تندمزاجی را نیز از ایرانیان به ارث برده بود و محیط پرفسق و فجور و همه آن چیزهایی که از والبه و امثال وی فرا گرفته بود نیز این تندمزاجی را تشدید می کرد؛ تاجایی که می بینیم در مقایسه با بشار گامهای بیشتری در [میدان] فسق و فجور برمی دارد؛ زیرا در مورد غلامان غزل می سراید؛

۱- زهرالآداب، ۱۱۱/۲. ۲- همان، ص ۱۱۲-۱۱۱.

۳- اخبار ابونواس، ص ۹۷ و رک: طبقات الشعراء، ص ۱۹۴.

۴- طبقات الشعراء، ص ۱۹۴. بیت زیر از جمله ابیات ابونواس در سوگ اوست:

کنا متی نذن منه نغرت روایة لا تُجتنی من الصحف

می گوید: وقتی به او نزدیک می شدیم به روایاتی دست می یافتیم که در کتابها یافت نمی شد.

۵- همان، ص ۲۰۱.

گویی کنیزکان برای او کافی نبودند؛ هرچند ابن معتز معتقد است که وی برای سرپوش نهادن و پنهان کردن فسق واقعی خود در ارتباط با کنیزان و دخترکان به این کار اقدام می‌کرد^۱ و چه بسا اتهام وی به انحراف جنسی او را در این مسیر سوق داده باشد؛ یعنی با استفاده از این اتهام دروغ‌بود آنچه را که در مورد او گفته می‌شد، اعلام می‌کرد؛ از این رو شاید اشتباه باشد اگر در تصویر این عیب ابونواس مبالغه کنیم و روحیه وی را براساس آن مورد بررسی قرار دهیم.

علاوه بر این ممکن است تظاهر ابونواس به غلامبارگی نوعی نکته‌پردازی و شوخی باشد که در محافل گروه بی‌بندوبار خود همچون محفل خارکی و ابویعقوب ثمار و ابوهفان و حسین بن ضحاک خلیج^۲ مطرح می‌کرد. معاصرین وی نیز گفته‌اند که او ظریف بود و با نکته‌پردازیها و لطیفه‌های خود، دل دیگران را می‌ربود^۳ و از این جهت با بشّار متفاوت است؛ زیرا بشّار مزاجی جدی و قاطع داشت؛ اما در ابونواس هیچ جدیت و قاطعیتی نبود و او خود نیز از این مسأله آگاه بود و برای رسیدن به آن از هر وسیله‌ای استفاده می‌کرد تا جایی که می‌گوید^۴:

أَسْتَيْعُ الظَّرْفَاءَ أَكْتُبُ عَنْهُمْ كَيْمَا أُحَدِّثُ مَنْ أُحِبُّ فَيُضْحَكُ^۵

و همین ویژگی او را به خلفا و وزرای معاصرش نزدیک کرده بود. آنان به دنبال وی می‌فرستادند و او را به مجالس خود دعوت می‌کردند و او با ایشان به فکاهه‌گویی می‌پرداخت و نوادری بر ایشان نقل می‌کرد که سبب خنده آنان می‌شد و شاید همین مسأله سبب شده باشد که در برخی روایات به شخصیتی فکاهی تبدیل شود، وظیفه‌ای که ابودلامه، معاصر وی، به عهده داشت؛ ولی بی‌تردید مردم بغداد نوادر بسیاری از او نقل می‌کردند که به مرور زمان زمینه را برای رشد شخصیت داستانی - فکاهی وی فراهم ساختند: از جمله چیزهایی که از این باب به‌شمار می‌رود و جاحظ از او روایت کرده این است که دیوانه‌ای آشفته ذهن موسوم به ابوالحاسب می‌گفت که به زودی شاه خواهد شد و جنگ‌هایی که در دنیا اتفاق می‌افتد قبلاً به او الهام می‌شود. ابونواس از زبان وی اشعاری می‌سرود و آن قدر برای او تکرار می‌کرد تا آنها را حفظ کند. او در این اشعار از سر هزل و شوخی از حوادثی سخن می‌گفت که در آینده اتفاق می‌افتد و جاحظ قطعه‌ای از این اشعار را نقل کرده است^۶.

بنابراین به هنگام قضاوت در مورد چنین شخصیتی باید تأمل کنیم و تصوّر نکنیم همه چیزهایی که

۱- طبقات الشعراء، ص ۲۷۲

۲- رک: شرح حال آنان در طبقات الشعراء و نیز ارتباط آنان با ابونواس.

۳- همان، ص ۱۹۵.

۴- الحيوان، الجاحظ، ۷۵/۴.

۵- به دنبال بذله‌گویان می‌گردم و نکته‌های آنان را می‌نویسم تا برای آنکه دوست دارم نقل کنم و او بخندد.

۶- البيان والتبيين، ۲/۲۲۸.

می‌سراید روحیه و یا ماجراجوییهای وی را نشان می‌دهد؛ زیرا بسیاری از اینها از سر نکته‌پردازی و شوخی و هزل سروده شده است حتی می‌توانیم گوشه‌هایی از شعوبی‌گری و زندقه و الحاد موجود در شعر وی را نیز جزء همین جنبه از هزل‌گویی او بشماریم؛ مانند این ابیات که قبلاً نیز ذکر کردیم^۱:

یا ناظرأ فی الدین مالاأمر؟ لا قَدْ رُصِحَ و لا جَبْرٌ^۲
ماصَحَّ عِنْدِي مِنْ جَمِيعِ الذی تَذْکُرُ إِلَّا الْمَوْتَ وَالْقَبْرَ^۳

و نیز مانند:^۴

یا أحمَدُ الْمُزْتَجِی فی کُلِّ نائِبَةٍ قُمْ سَیْدِی نَعِصِ جَبَّارَ السَّمَوَاتِ^۵

نظیر اینها در دیوان وی فراوان است و تردید نداریم که اینها را در ضمن می‌گساری از سر هزل و بذله‌گویی سروده است. همین‌طور باید به نکته دیگری توجه داشته باشیم و آن کثرت اشعار مربوط به شراب و بی‌بندوباری است که به او نسبت داده شده است. ابن معتز می‌گوید: عوام ابله عادت کرده‌اند هر شعر دال بر فسق و فجور را به ابونواس نسبت دهند؛ چنان‌که در مورد مجنون بنی عامر چنین کرده هر شعری را که در آن نامی از لیلی است به او نسبت می‌دهند^۶. و مبالغه نیست اگر بگوییم دفترهای شعر مفقود شده حسین بن ضحاک خلیج و دیگر فساق نظیر وی، به دیوان ابونواس وارد شده است؛ از این رو صحیح نیست هر چه در دیوانش آمده به او نسبت دهیم؛ هر چند به‌طور کلی خمریات و غزلیات اباحی وی را نفی نمی‌کنیم؛ زیرا بسیاری از آنها توسط جاحظ و ابن معتز و نقادان نظیر آنها نقل شده است. البته تردیدی نیست که وی فاسق و بی‌بندوبار بود و طبعی شوخ داشت. استعداد شعری وی بیش از هرجای دیگر در خمریات متجلی شده بود و در این فن از ولید بن یزید پیروی می‌کرد^۷ که در مباحث قبل نمونه‌هایی از خمریات وی را ذکر کردیم. بدایع این فن در شعر ابونواس بیش از آن است که به استقصا درآید؛ زیرا می‌دانست که چگونه معانی را تولید کند و دقایق آن را استخراج نماید؛ همچنان‌که می‌دانست چگونه تصاویر نادر بیافریند، مانند این ابیات^۸:

وَ کَوْسٍ کَأَنَّهِنَّ نُجُومٌ جاریات بُرُوجُها أیدینا^۹

۱- رک: الواسطة، ص ۶۳ و الموشح، ص ۲۷۷.

۲- ای کسی که در دین تأمل می‌کنی [تأبدانی] که داستان از چه قرار است؛ نه اختیار صحت دارد و نه جبر.

۳- به نظر من از تمامی چیزهایی که می‌گویی فقط مرگ و قبر صحت دارد.

۴- الدیوان، ص ۲۵۰.

۵- ای احمد! که در هر حادثه امید مردمانی؛ سرورم! برخیز تا بر جبار آسمانها بشوریم.

۶- طبقات الشعراء، ص ۸۹.

۷- أغاني، چاپ دارالکتب، ۲۰/۷.

۸- الدیوان، ص ۳۳۹.

۹- چه بسا جامه‌هایی همچون ستارگان متحرک، که برجهای آنها دستان ماست.

فإذا ما غَرَبْنَ يَغْرِبْنَ فِينَا^۱

طالعاتٌ مع السَّقاءِ علينا

و نیز مانند^۲:

على قُبْلَةٍ أو موعِدٍ بِلِقَاءِ^۳

و كأسٍ كمصباح السَّاءِ شربتها

تساقط نورٍ من فتوق سماءِ^۴

أَتَتْ دُونَهَا الأَيَّامُ حَقَّ كَأَنِّهَا

در غزل نیز چنین بود؛ زیرا می دانست که چگونه به معانی خود تنوع بخشد و چگونه از قالب های گذشتگان در اشتیاق و هجران و اعراض و ناز، چیزهایی را برگزیند که افکارش در آن بدرخشد و احساساتش در آن به جلوه درآید. وی در غزل شیوه ای سهل داشت؛ چنان که برخی غزلیاتش سهل تر از آب شیرین بر زبان جاری می شد؛ مانند ابیات زیر که قبلاً نیز از آنها یاد کردیم^۵:

يسْتَخْفُهُ الطَّرَبُ

حامل الهوى تَعِبُ

ليس ما به لَعِبُ

إن بَكى يحقُّ له

[أما] در غزل های مذکر بسیاری اوقات به راه فکاهه و هزل می رود و شاید همین امر سبب شده است که بسیاری از الفاظ عوام را در آن گرد آورد؛ به ویژه وقتی که غلام مورد نظر غیر عرب باشد او را به خدایان عجم و کتابهای مقدس آنان و ستارگانی که می پرستند و کاهنان آتشکده ها که تقدیس می نمایند سوگند می دهد و در لابه لای آن، کلمات بیگانه بسیاری به کار می برد. او در هجو نیز همچون غزل مذکر به هزل گویی و پرده دری می پردازد؛ گاهی نیز همچون بشار به جدیت می گراید و اشخاص را به زندقه متهم می کند و متعرض آبروی آنان می شود. نوع نخست هجو وی سبکتر است و از نمونه های آن هجو اسماعیل بن نوبخت است که جیره خوار سفره وی بود؛ اما از یاهو سرایی اش درمان نماند و در مورد او [چنین] گفت^۶:

ي إذا مَاشَقُّ يُزَفَا^۷

خُبْزُ اسماعيل كالوش

و نیز گفت^۸:

و قد حَلَّ في دار الأمانِ من الأكلِ^۹

على خُبْزِ اسماعيل واقيةً البخلِ

۱- به همراه ساقیان بر ما طلوع می کنند و با غروب آنان در ما غروب می نمایند.

۲- الدیوان، ص ۶۳.

۳- چه بسا جامی همچون چراغ آسمان که با بوسه ای و یا وعده ملاقاتی آن را نوشیدیم.

۴- روزگاری بر آن گذشته بود؛ چنان که گویی نوری است که از شکاف آسمان فرو ریخته.

۵- معاهد التنصيص و الدیوان، ص ۳۶۱. ترجمه ابیات همین کتاب، ص ۷۹.

۶- الدیوان، ص ۱۷۲.

۷- نان اسماعیل به پارچه ای منقوش ماند که هرگاه پاره شود رفو گردد.

۸- الحیوان، ۱۲۹/۳ و الدیوان، ۱۷۱ و أخبار أبي نواس، ۱۲۷.

۹- نان اسماعیل را محافظی از بخل است و درخانه ای ایمن از خوردن رحل اقامت افکنده است.

وَمَا خُبِرُهُ إِلَّا كَأَوَى يُرَى ابْنُهَا وَلَمْ تُرَ آوَى فِي الْحُزُونِ وَلَا السَّهْلِ^۱
وَمَا خُبِرُهُ إِلَّا كَعَتَقَاءِ مُغْرَبٍ تُصَوَّرُ فِي بُسْطِ الْمُلُوكِ وَفِي الْمُثَلِّ^۲
يُحَدِّثُ عَنْهَا النَّاسُ مِنْ غَيْرِ رُؤْيَةٍ سَوَى صُورَةٍ مَا إِنَّ قُمْرًا وَلَا تُحْلِي^۳

در مدح و شعر رسمی متانت را مراعات می‌کرد و برای آن چهارچوبی محکم و قوی و متین انتخاب می‌نمود و به شیوه قدما آن را با وصف صحرا آغاز می‌کرد. در قصیده‌ای که در مدح خصب سروده، سفر خود از بغداد به فسطاط را به وصف کشیده است و در همین قصیده است که می‌گوید^۴:

فَاجَازَهُ جُودٌ وَلَا حَلَّ دُونَهُ وَلَكِنْ يَسِيرُ الْجُودُ حَيْثُ يَسِيرُ^۵

در مدح به مبالغه و گزافه‌گویی تمایل داشت و ممدوحین را از حد بشر بالاتر می‌برد؛ تاجایی که در مورد رشید می‌گوید^۶:

وَأَخَفْتُ أَهْلَ الشُّرْكِ حَتَّى إِنَّهُ لَتَخَافُكَ التُّطْفُ الْآتِي لَمْ تُخْلَقِ^۷

و در مورد امین - اگر انتساب بیت به وی صحیح باشد - با بهره‌گیری از شیوه متکلمین می‌گوید^۸:

أَلَا يَأْخِرُ مَنْ رَأَتْ الْعَيُونُ نَظِيرُكَ لَا يُحْسُ وَلَا يَكُونُ^۹
وَفَضْلُكَ لَا يُحَدُّ وَلَا يُجَارَى وَلَا تَحْوِي حَيَازَتَهُ الظَّنُونُ^{۱۰}
خَلِفْتُ بِلَا مُشَاكَلَةٍ لَشَيْءٍ فَأَنْتَ الْفَوْقُ وَالثَّقَلَانِ دُونُ^{۱۱}

و در مورد فضل بن یحیی برمکی می‌گوید^{۱۲}:

أَوْحَدَهُ اللَّهُ فَا مِثْلُهُ لَطَالِبٍ ذَاكَ وَلَا نَاشِدِ^{۱۳}
وَلَيْسَ عَلَى اللَّهِ بِمُسْتَكْبِرٍ أَنْ يَجْمَعَ الْعَالَمُ فِي وَاحِدِ^{۱۴}

۱- نان او همچون آوی است که پسرش (ابن آوی: شغال) به چشم دیده می‌شود؛ اما خود «آوی» نه در کوه و نه در دشت به چشم نیاید.

۲- نان او مانند عنقایی دوردست است که در فرشها و بستر شاهان به تصویر کشیده می‌شود.

۳- مردمان در مورد آن سخن می‌گویند بدون این که جز تصویری بی‌اثر از آن را دیده باشند.

۴- الدیوان، ص ۹۸.

۵- کرم از او فراتر نرفته و نزد دیگری رحل اقامت نیفکنده است، بلکه هر جا رود کرم او را همراهی کند.

۶- الدیوان، ص ۶۲.

۷- اهل شرک را به هراس افکندی؛ چنان که نطفه‌هایی که خلق نشده‌اند نیز از تو می‌هراسند.

۸- الدیوان، ص ۱۱۶؛ ابن معتز این ابیات را به نظام نسبت داده است. رک: طبقات الشعراء، ص ۲۷۲.

۹- ای بهترین کسی که چشمها دیده است، چون تویی نه دیده شده و نه وجود دارد.

۱۰- فضیلت تو را نه حدی است و نه رقیبی و وهم و گمان را گنجایش آن نیست.

۱۱- بدون تشابه به چیزی خلق شده‌ای؛ از این رو تو در فرازی و جن و انس در فرود.

۱۲- الحیوان، ۶۳/۳ و پس از آن.

۱۳- خداوند وی را یگانه آفرید؛ از این رو طالبان و جستجوگران نظیری برای او نیابند.

۱۴- و بر خداوند سخت نباید که جهان را در یک شخص گرد آورد.

بدین گونه او از نخستین کسانی بود که زمینه را برای گسترش مبالغه در مدایح عصر عباسی فراهم آورد و شعرای بعد از او آن قدر در این راه پیش رفتند که ممدوحین خود را به مقام الوهیت رساندند. چه بسا از جمله ملحقات این موضوع سنتی یعنی مدیحه سرایی به کارگیری بحر رجز باشد به ویژه در طریقات. او در این فن به شکلی بی نظیر برتر است و چنان که در جای دیگر گذشت جاحظ طریقات وی را به زیبایی ستایش کرده است. همچنین درحالی که می بینیم در مدح و رثا به صنعت لفظی اهتمام می ورزد به هنگام غزل سرایی به شکلی افراط آمیز راه سهولت در پیش می گیرد و بسیاری اوقات برای بیان احساسات عاشقانه خود در اوزان مجتث و مقتضب و متدارک و بحور مجزوء شبهه به آنها شعر می سراید و سعی می کند میان آن بحور و غنای روزگار خود هماهنگی برقرار نماید. اشعاری نیز در زهد دارد که احتمالاً به قصد رقابت با ابوالعتاهیه و امثال او که اشعارشان در میان عامه مردم رواج داشت سروده است. اما این تصوّر که وی در اواخر عمر از لذایذ دست برداشت، تصویری باطل است^۱؛ زیرا این حالات لحظاتی از تنبّه بوده است که گاه بر او عارض می شد و از جمله اشعار بدیعی که در این لحظات سروده ابیات زیر است^۲:

یا رَبِّ وَجِهٍ فی التَّرابِ عَتِیقِ	و یأزُبُ حُسْنٌ فی التَّرابِ رَفِیقِ ^۳
فَقُلْ لِقَرِیبِ الدَّارِ إِنَّکِ راحِلٌ	إِلَى مَنزَلِ نائِیِ المَحَلِّ سَحِیقِ ^۴
و ما لِلنَّاسِ إِلَّا هالِکٌ و ابنُ هالِکِ	و ذُو نَسَبٍ فی المَهاکِینِ عَرِیقِ ^۵
إِذا امْتَحَنَ الدُّنْیا لَبِیبٌ تَکْشِفُ	لَهُ عَن عَدُوٍّ فی ثِیابِ صَدِیقِ ^۶

از آن چه گذشت روشن می شود که صنعت شعر ابونواس در مدح و رثا و نظایر آن به شدت مبتنی بر چهارچوب قدیم بوده است، درحالی که گهگاه در غزل و خمریات از این چهارچوب دور می شد؛ اما استحکام ساختار و زیبایی تصویر و ظرافت عاطفی وی همچنان در این دو فن نیز محفوظ می ماند؛ اما گاهی، به خصوص وقتی که به شوخی و هزل رو می آورد تنزل می کرد و به زبان عامیانه و سبکی تهی از هر نوع استحکام رو می آورد؛ گاه نیز مرتکب خطاهای نحوی می شد^۷. شاید همین امر سبب شده باشد که یکی از قدما در مورد وی بگوید: «او مراقب شعر خود نبود و بسیاری اوقات در حالت مستی شعر می گفت؛ به همین سبب [سطح] شعر او متفاوت است؛ برخی از حیث خوبی و حسن و استحکام در اوج

۱- در این مورد رک: طبقات الشعراء، ص ۱۹۴. ۲- الديوان، ۱۹۲.

۳- بسا چهره های اصیل که در خاک مسکن گزیده و بسا زیباییهای لطیف که در خاک آرمیده است.

۴- پس به آن کس که خانه اش نزدیک است بگو به زودی به خانه ای در محله ای دور دست سفر خواهی کرد.

۵- مردمان جز فناپذیرانی فانی زاده نیستند که پیوندی ریشه دار با فناپذیران دارند.

۶- خردمند چون دنیا را بیازماید در برابرش دشمنی در لباس دوست پدیدار خواهد شد.

۷- رک: شرح حال او در الموشح؛ المرزبانی.

است و برخی به علت ضعف و رکاکت در حَضِیض^۱ و این سخن درستی است. با این همه نباید از یاد برد که اشعار جعلی بسیاری به او نسبت داده شده است تاجایی که در میان اشعار موجود در دیوان وی، موشحی نیز یافت می‌شود^۲، درحالی که مشهور است موشحات حداقل یک قرن پس از او ظهور کرد و در شرق نیز ظهور نکرد بلکه در اندلس ظهور کرد و قبل از اینکه در جهان عرب منتشر شود مدتی طولانی در همان جا باقی ماند. همین مسأله می‌تواند دلیلی باشد بر اینکه در دورانه‌های بعد از ابونواس همواره اشعار بسیاری را به وی نسبت داده‌اند و حتی از اینکه برخی موشحات را نیز به وی نسبت دهند خودداری نکرده‌اند و مهمترین راه رسیدن به این مقصود باب ادبیات اباحی و بی‌آزم بوده است.

۷

صنعت ابوالعتاهیه

وی اسماعیل بن قاسم نام دارد. پدرش از موالی بنی عَظْرَه و مادرش دختر زیاد محاربی، یکی از موالی بنی زُهره بوده است. به سال ۱۳۰ هجری در روستای عین تمر در نزدیکی أنبار واقع در غرب کوفه به دنیا آمد. تصوّر بر آن است که قاسم نبطی بوده است. وی به شغل حجامت اشتغال داشت. به نظر می‌رسد با خانواده خود به کوفه نقل مکان کرده و ابوالعتاهیه در آن جا پرورش یافت. وقتی بزرگتر شد به همراه برادرش به حرفه سفال‌فروشی پرداخت و چیزی نگذشت که استعداد شعر در جانش شکوفا شد؛ از این رو اشعار خود را برای کسانی که از او سفال می‌خریدند قرائت می‌کرد و آنان از شعر او خوششان می‌آمد و آن را بر کوزه‌های خود نقش می‌کردند^۳ و طولی نکشید که از سفال‌فروشی دست برداشت و همنشین جوانان مخنث کوفه شد و لباسهای آنان را برتن کرد^۴ و به سلک بی‌بندوباران نظیر مطیع بن ییاس درآمد و در اثنای آن با ابراهیم موصلی، آوازه‌خوان مهدی و سپس رشید، آشنا شد. آنها تصمیم گرفتند که باهم به بغداد بروند، اما در آن جا درها به روی او گشوده نشد و از همان راه که آمده بود به حیره بازگشت.^۵ در آن جا دلباخته یکی از کنیزان بنی معن بن زائده شد که نوحه‌خوان بود و از حسن و جمال برخوردار. اما صاحبانش از ازدواج آنها ممانعت کردند^۶ و اندک اندک شعر وی در مورد این کنیز در همه جا پخش شد

۱- طبقات الشعراء، ص ۱۹۵.

۲- رک: الأغانی، چاپ دارالکتب، ۹/۴. ابوالفرج در این جلد شرح حال مفصلی برای او نوشته است.

۳- همان، ص ۷.

۴- همان، ص ۲۴.

و موصلی او را فراخواند و به مهدی معرفی کرد و او مهدی را ستایش نمود و صله‌های ارزشمندی از وی دریافت کرد. برحسب اتفاق یکی از کنیزان قصر را که عثبه نام داشت و از جمله کنیزان رائطه، دختر سفاح و همسر مهدی، بود، دید و عاشق او شد و درمورد او غزل‌های بسیار سرود. این خبر به مهدی رسید و به‌خاطر اینکه متعزّض حریم وی شده بود خشمگین شد و به حبس او فرمان داد. دایی خلیفه، یزیدبن منصور، به شفاعت وی برخاست تا این که شاعر را آزاد کرد و او ماجرای خود را با عثبه از سر گرفت. رائطه دخالت کرد و خشم مهدی را علیه او برانگیخت؛ از این رو [فرمان داد] تا او را آورند و در دیوان دولت، در حضورش، تازیانه زدند؛ اما پس از آن تغییر عقیده داد و دلش به رحم آمد و وعده داد که کنیز را از خانمش طلب کرده، به وی بدهد. عثبه که او را تحقیر می‌کرد - همچنان که جنان نیز ابونواس را تحقیر می‌کرد - از این ماجرا باخبر شد و از مهدی خواست به او رحم کند و به مهدی پناهنده شد و گفت: او عاشق نیست و با غزل‌سرایی درمورد من فقط در پی نام و شهرت است. او را با مبلغ چشمگیری مال آزمایش کن؛ به زودی به آن سرگرم شده و مرا از یاد خواهد برد. مهدی فرمان داد صد هزار به او صله دهند و معین نکرد که درهم باشد یا دینار و برای آن یک چک به او داد. پس از آن هرگاه می‌خواست چک را نقد کند کارمندان دیوانی صد هزار درهم به او می‌دادند و او از گرفتن امتناع می‌کرد و [بدین ترتیب] مدت یک ماه در طلب دینارها سپری شد و عثبه و غزل‌سرایی درمورد او را از یاد برد تا اینکه یک روز ناگهان عثبه بر او ظاهر شد و گفت: «ای بی‌حیا! اگر عاشق بودی عشق تو را از ترجیع دینار و درهم بازمی‌داشت. این سخن به گوش مهدی رسید و دریافت که عثبه به قصه این مرد آگاهتر است؛ از این رو مسأله را رها کرد»^۱؛ اما همچنان مقرب او بود و هادی و رشید نیز از او تبعیت کرده، درمورد او همین روش را در پیش گرفتند و گفته می‌شود که هیچ‌گاه چه در سفر و چه در حضر از رشید جدا نمی‌شد.^۲ و هنوز مدت زیادی از دوره [خلافت] رشید سپری نشده بود که مشاهده می‌کنیم ابوالعتاهیه به عبادت مشغول می‌شود و پشمینه می‌پوشد و زهد پیشه می‌کند و حضور در مجالس انس و غزل‌سرایی را ترک می‌گوید. هارون الرشید او را احضار می‌کند و فرمان می‌دهد که به حال اول خود برگردد اما او امتناع می‌کند؛ به همین سبب او را شصت تازیانه می‌زند و فرمان می‌دهد او را زندانی کنند. ابوالعتاهیه اشعار فراوانی در پوزش خواهی از او می‌سراید و این اشعار به رشید منتقل می‌شود. از جمله اشعاری که سروده ابیات زیر است^۳:

أما واللّه إن الظلم لؤمٌ و مازال المسیء هو الظلوم^۴

۱- طبقات الشعراء، ابن المعتز، ص ۲۳۰. و رک: زهر الآداب، ۳۵/۲.

۲- آغانی، ۶۳/۴. ۳- همان، ص ۵۱.

۴- به خدا سوگند که ظلم پستی است و همیشه آن کس که بد می‌کند ستمگر است.

إلى ديّان يوم الدّين غمضي

وعندالله تجتمع الخُصوم^۱

از این رو رشید بر او رقت آورد و او را آزاد کرد و تصادفاً بعد از اینکه برمکیان را برانداخت نسبت به دنیایی میل شد و ابری از اندوه بر او سایه افکند؛ از این رو با اشعار جدید ابوالعتاهیه در زهد خود را تسلی می بخشید و در مجالس و گردشهای خود به او میدان می داد. وقتی اداره امور به مأمون رسید او را از مقرّبان خویش کرد و به او صله می داد^۲ و شعر وی را ستایش می کرد تا اینکه در سال ۲۱۰ و به قولی ۲۱۱ و به قولی ۲۱۳ درگذشت. روشن است که در زندگی ابوالعتاهیه انقلابی رخ داد و از لهو و لعب و بی بندوباری که با شعرای معاصر خود در بغداد پیشه کرده بود، روی برتافت و به زهد و ترک دنیا و نعمتهای فانی آن رو کرد و تقریباً شعر خود را نیز وقف آن نمود. چیزی نگذشت که معاصرینش او را زیر سؤال بردند که آیا اساس این زهد تقوای حقیقی است و یا زندقه و مانویت و او همانند صالح بن عبدالقدّوس و امثال وی که در زهد گرایش مانوی داشتند، از مانی و زنادقه الهام می گیرد؟ حَمْدُویّه، دشمن زنادقه، به مخالفت با او برخاست و قصد آن داشت که این تهمت را در مورد وی به اثبات رساند. ابوالعتاهیه [چندی نیز] به عنوان حجامت گر در خیابانها بساط کرد و به حجامت فقرا و مستمندان پرداخت^۳ و شایعات فراوانی در مورد او بر سر زبانها افتاد؛ برخی می گفتند او ماه را پرستش می کند و به شیوه مانویان در برابر آن به دعا و تضرّع می پردازد^۴ و یکی از وعاظ بزرگ بغداد به نام منصور بن عامر او را مورد انتقاد قرار داد و گفت که زندیق است^۵. بسیاری گفتند: او به معاد اعتقادی ندارد^۶ و ابن معتز در شرح حال وی می گوید: «با وجود کثرت اشعار وی در مورد زهد و موعظه و یاد مرگ و قیامت و دوزخ و بهشت به زندقه متهم بود^۷. اما به نظر من وی دوگانه پرست بود» و در شرح حال پسرش عتاهیه^۸ می گوید: «دین پدرش پلید بود و به ثنویت اعتقاد داشت؛ اما در ظاهر زاهد بود»^۹. در آغانی آمده است: او اشعاری می سرود که نشان می داد موحد است تا اتهام زندقه را از خود دفع کند مانند این آیات^{۱۰}:

وَأَيُّ بَنِي آدَمَ خَالِدٌ

أَلَا إِنَّنَا كُلُّنَا بَائِدٌ

وَكُلٌّ إِلَى رَبِّهِ عَائِدٌ

وَبَدْوُهُمْ كَانٍ مِنْ رَبِّهِمْ

۱- همه به سوی حاکم روز جزا رهسپاریم و تمامی کسانی که با یکدیگر دشمن هستند نزد خداوند اجتماع خواهند کرد.

۲- آغانی، ۵۳/۴ و پس از آن.

۳- آغانی، ۷/۴.

۴- همان، ص ۳۵.

۵- همان، ص ۳۴ و ۵۱.

۶- همان، ص ۲.

۷- طبقات الشعراء، ص ۲۲۸.

۸- در مورد تلقیب او به ابوالعتاهیه رک: الأغانی، دارالکتب العلمیه، ج ۴، ص ۴۰۴.

۹- طبقات الشعراء: ص ۳۶۴.

۱۰- آغانی، ۳۵/۴ و الدیوان، ص ۶۹.

۱۱- بدانید که همه ما فانی هستیم و کدامین انسان است که جاودان باشد؟

۱۲- پیدایش آنان از جانب پروردگار بوده است و همه به سوی او بازمی گردند.

فيا عجباً كيف تُغصّي إلال
و في كلّ شيء له آية
هـ أم كيف يحجده جاهد^۱
تدلّ على أنّه واحد^۲

اگر تمامی اشعار وی به دست ما می‌رسید می‌توانستیم در مورد او حکم دقیقی صادر کنیم؛ اما آن قسمت از شعر وی که چاپ شده و تحت عنوان «الأنوار الزاهیه فی دیوان أبی العتاهیه» منتشر گردیده گزیده‌های یک فقیه اسپانیایی است که با ذوق دینی سلیم خود آن‌ها را گلچین کرده است و شاید همین امر سبب شده باشد که این اشعار با آنچه در مورد شاعر گفته می‌شود متناقض باشد؛ اینکه شعر وی در مورد مرگ و فناست بدون اینکه یادی از قیامت و معاد در آن باشد^۳؛ زیرا در منتخبات فقیه مذکور از معاد و قیامت یاد شده است؛ به طوری که می‌توان گفت این اتهام صحیح نیست. هرچند که در عین حال در مورد اینکه ظاهر این منتخبات ضابطه‌ای برای حقیقت زهدیات وی باشد تردید داریم؛ زیرا این احتمال وجود دارد که فقیه یاد شده از دیوان وی تنها اشعاری را انتخاب کرده باشد که برای پرده‌پوشی و سرپوش نهادن بر حقیقت کار خود می‌سرود و کسی که این اشعار را می‌خواند تردید به خود راه نمی‌دهد که اندیشه مرگ و سرنوشت انسان در زندگی، نخستین مشغله ذهنی او بوده است زیرا اکثر زهدیات وی بر همین مدار چرخیده است. در آغانی متن مهمی وجود دارد که از احمد بن حرب نقل شده است. در این متن می‌گوید: «مذهب ابوالعتاهیه اعتقاد به توحید بود و اینکه خداوند دو جوهر متضاد از عدم آفرید و جهان را بدین صورت از آن دو خلق کرد و گمان می‌کرد که خداوند همه چیز را قبل از اینکه تمامی [اشیاء و] ذوات ازین بروند، به دو جوهر متضاد باز خواهد گرداند... و جبری بود»^۴. گویی به این ترتیب می‌خواسته بین دیدگاه توحیدی اسلام و دیدگاه مانوی که معتقد است دو خدا وجود دارد: یکی خدای نور و خیر و دیگری خدای ظلمت و شرّ و اینکه خیر را انواعی است و شرّ را انواعی و جهان از هر دو اینها ساخته شده است تلفیق برقرار کند: در اشعار اندکی که [در این زمینه] به دست ما رسیده مفاهیمی وجود دارد که تأکید می‌کند به راستی بر این باور بوده و به آن اعتقاد داشته است. مانند^۵:

الخیر و الشرّ هما أزواج
لکلّ إنسان طبعتان
لِذا نتاج و لذا نتاج^۶
خیر و شرّ و هما ضدّان^۷

۱- شگفتا! چگونه خدا را نافرمانی می‌کنند و چگونه منکرین انکارش می‌نمایند.

۲- او را در هر چیزی نشانه‌ای است که نشان می‌دهد یگانه است.

۳- آغانی، ۲/۴.

۴- آغانی، ۵/۴.

۵- همان، ص ۳۷ و الدیوان، ص ۳۴۶.

۶- خیر و شر انواعی هستند که این نتیجه‌ای دارد و آن نتیجه‌ای.

۷- هر انسانی را دو طبیعت است: خیر و شر که با هم متضاد هستند.

و الخیر و الشر إذا ما عُدّا

بَیْنَهَا بَوْنٌ بَعِيدٌ جَدًّا^۱

بنابراین وی در زهد به مانویه نزدیک بود چنان که معاصران و نیز اشعار او گواهی می دهند و قبلاً گفتیم که نمونه زاهد از دیدگاه او عین نمونه هندیان است و این نمونه، بوداست که از مملکت خود گریخت و در فقر و مسکنت به سیاحت و اندیشیدن به ملکوت آسمانها و زمین پرداخت؛ بنابراین زهد ابوالعتاهیه زهد اسلامی خالص نبود بلکه با عناصر بیگانه در آمیخته بود.

اگر به اشعاری که گلچین منتشر شده از او تحت عنوان «الأنوار الزاهیه فی دیوان ابی العتاهیه» و نیز آنچه کتابهای ادبی نظیر آغانی روایت کرده اند مراجعه کنیم درخواهیم یافت که اشعار وی، زندگی او و نیز تحولی را که در آن پدید آمد تصویر می کنند؛ زیرا شاعر در دو مرحله کاملاً مشخص در برابر ما ظاهر می شود: مرحله نخست: در این مرحله او را شبیه دیگر شعرای معاصر می یابیم که شعر خود را وقف تصویرکردن لهو و لعب و بی بندوباری و مجالس انس و طرب کرده بودند. در اخبار او مشاهده نمی کنیم که همانند بشّار و ابونواس در بادیه اقامت کرده و یا وارد آن شده باشد و یا ملازمت لغویان بزرگ همچون خلف احمر را اختیار کرده باشد و به نظر می رسد شعر خود را از محافل جدید دوره عباسی که آوازه خوانان در آن آواز می خواندند گرفته است و تلاشی نیز برای بهره گیری عمیق از میراث قدیم نکرده است؛ از این رو به ندرت در شعر او صلابت ساختار و سبک متین و ستبر ناشی از آن صلابت را مشاهده می کنیم. از این جهت او به شدت به زبان روزمره معاصر خود نزدیک بود حتی در مدح و شعر رسمی که خطاب به خلفا می سرود. بهترین مثال برای این مورد قصیده لامیه اوست در مدح مهدی که آن را چنین آغاز می کند^۲:

أَدْلًا فَأَحْمَلُ إِدْلَاهَا^۳

أَلَا مَا لِسَيْدَتِي مَاهَا

جَنِيْتُ سَقَى اللَّهِ اِطْلَاهَا^۴

وَالَا فَفَهِمٌ تَجَنُّتُ وَمَا

با همین سبک سهل و شیرین [قصیده را] ادامه داده تا اینکه به مدح منتقل می شود و می گوید:

إِلَيْهِ تُجَرُّرُ أَذْيَاهَا^۵

أَتَشْهَ الْخِلَافَةُ مَنَقَادَهُ

وَلَمْ يَكُ يَصْلُحُ إِلَّا هَا^۶

وَلَمْ تَكُ تَصْلُحُ إِلَّا لَهُ

لَزُلْزَلَتِ الْأَرْضُ زَلَزَاهَا^۷

وَلَوْ رَامَهَا أَحَدٌ غَيْرُهُ

۱- اگر در خیر و شر نیک نظر شود تفاوت بسیار بین آنها وجود دارد.

۲- آغانی، ۳۳/۴ و الدیوان، ص ۳۰۹.

۳- هان! بانوی مرا چه شده است؟ آیا ناز می کند تا نازش کشم؟

۴- وگرنه، خانه اش آباد! چرا متهم می کند درحالی که من گناهی نکرده ام.

۵- خلافت درحالی که سر تسلیم فرود آورده بود دامن کشان به سوی او آمد.

۶- که خلافت تنها شایسته او بود و او نیز بایسته آن. ۷- اگر کسی جز او قصد آن می کرد زمین به لرزه می افتاد.

و لو لم تطعه بناتُ القلوب
لما قبل الله أعمالها^۱
و إنَّ الخليفةَ من بُغضٍ «لا»
إليه ليُبغضَ من قالها^۲

روشن است که او برای مدح خود سبکی سبک برمی‌گزیند که آن را دلپذیر می‌کند و پس از بشار در این راه گامی دیگر برمی‌دارد؛ چرا که بشار در مدایح خود از استحکام و قوت سبک حفاظت می‌کرد و ابونواس نیز اغلب همین‌گونه عمل می‌نمود؛ اما ابوالعتاهیه نه تنها همچون ابونواس در غزل بلکه در مدایح نیز، این سبک سهل را در پیش می‌گیرد و این سهولت بانوعی موسیقی بی‌آلایش و شیرین همراه است که شعر در آن به صورت نغمه‌هایی محض جلوه گر می‌شود. این سهولت در غزل به نهایت خود می‌رسد تاجایی که ابن معتمر می‌گوید: «غزل او جداً نرم است همچون کلام زنان» و شاید مصاحبت او با مخنثین در آغاز زندگی و آشنایی او با کلام آنان زمینه این سهولت مفرط را که در سخنانی نظیر ابیات زیر مشاهده می‌کنیم، فراهم آورده باشد^۳:

كانَها مِنْ حُسْنِها دُرَّةٌ
أخرجها اليمُّ الى السَّاحِلِ^۴
كانَ في فيها و في طَرْفِها
سواحراً أقبلن من بابلِ^۵
لَمْ يُبْقِ مَنى حُبِّها ما خلا
حُشاشَةٌ في بَدَنِ ناحِلِ^۶
يا مَنْ رأى قبلي قتيلاً بكي
مِنْ شِدَّةِ الوجْدِ على القاتِلِ^۷

لطافت در این ابیات هویدا است و تأثیرش همانند تأثیر آب زلال و خنک بر تشنه است، گویی که آبی گوارا است.

ابوالعتاهیه این سبک بی‌نهایت سهل را به مرحله دوم زندگی خود منتقل کرد، یعنی مرحله زهد و دعوت به ترک دنیا و متاع آن و تفکر در مورد مرگ و ظلمت قبر و وحشت آن، و در عین حال بدبینی سیاه و اندوهباری بر زهدیات وی حاکم است. بر این اساس در زندگی چیزی جز درد و مرگ و اندوه وجود ندارد و برای انسان بهتر این است که از متاع دنیا سرور نشود بلکه بهتر است بر خود بگرید^۸.

۱- اگر دلها از او اطاعت نمی‌کردند خداوند اعمالشان را قبول نمی‌کرد.

۲- خلیفه، به سبب نفرت از [کلمه] «لا» از گوینده آن متنفر است.

۳- آغانی، ۴/۴۵.

۴- از فرط زیبایی همچون مرواریدی است که دریا به ساحل آورده باشد.

۵- گویی در دهان و چشم او ساحرانی خانه کرده‌اند که از بابل آمده‌اند.

۶- عشق او، از من جز نیمه جانی در جسمی نحیف باقی نگذاشته است.

۷- هان! پیش از من چه کسی مقتولی را دیده است که از شدت عشق قاتل بگرید.

۸- آغانی ۴/۱۰۳ و دیوان، ص ۶۶.

رَدْنُوْ و نَزْوَح ^۱	لِدَوَاعِي الْخَيْرِ وَ الشَّرِّ
جَسَدًا مَا فِيهِ رُوح ^۲	سَيَصِيرُ الْمَرْءُ يَوْمًا
عَلِمَ الْمَوْتَ يَلْوَح ^۳	بَيْنَ عَيْنِي كُلِّ حَيٍّ
مَوْتُ يَغْدُو وَ يَرُوح ^۴	كُلُّنَا فِي غَفْلَةٍ وَ اَلْ
كَيْنُ اِنْ كُنْتُ تَنُوْح ^۵	نُحْ عَلٰى نَفْسِكَ يَامِسْد
رَت مَسَا عُمَرُ نُوْح ^۶	لَتَمُوْتَنَّ وَ اِنْ عُمَرُ

گفته می‌شود ملاحان در یکی از گردشهای هارون الشید در دجله این قطعه را به آواز برای وی می‌خواندند. وقتی آن را شنید شروع به گریستن کرد.^۷ این روایت نشان می‌دهد که شعر او به روحیه توده مردم نزدیک بوده است؛ زیرا تنها آوازه‌خوانان شعر او را دستمایه غنا نمی‌کردند بلکه همه طبقات ملت از ملاحان گرفته تا دیگران بدان تغنی می‌کردند به گونه‌ای که نشان می‌دهد شعر او تأثیر عمیقی در روحیه عامه مردم داشته است که بارفاه و زندگی توأم با آسایش و لهو و لعب آشنایی نداشتند، یعنی همان زندگی که امرای عباسی و اشراف متنعّم از لذایذ دنیا و نیز شعرای بی‌بندوبار محافل بغداد از آن برخوردار بودند. این شعر زاهدانه نه تنها از جهت مضامین که از جهت الفاظ نیز به عامه مردم نزدیک بود و مبالغه نیست اگر بگوییم عیناً از جنس الفاظ روزمره آنان بود و بسیاری از این اشعار به چیزی تبدیل می‌شد نظیر نصایح و عاظمی که در مسجد جامع برای مردم سخنرانی می‌کردند و مسأله مرگ را برای عبرت و نصیحت نصب العین آنان قرار می‌دادند^۸ و شاید همین مسأله سبب شده باشد که استفهام، امر و تعجب در این زهدیات فراوان باشد؛ با این همه هاله‌ای غم‌انگیز بر آن سایه افکنده است و آن هاله ناامیدی و بیزاری از زندگی است که با اسلام منافات دارد؛ زیرا اسلام زندگی را زشت جلوه نمی‌دهد و از مردم نمی‌خواهد آن را منفور بشمارند بلکه آنان را به عمل صالح دعوت می‌کند؛ اما ابوالعتاهیه آن را در ظلمتی کشنده، به تصویر می‌کشد، ظلمتی که به تصور ما از مطالعات او در مورد مذهب مانوی و آمیزشش با مانویان حاصل شده است. این در صورتی است که از اعتقاد وی به این مذهب ناشی نشده باشد؛ البته اعتقادی مبتنی بر فلسفه او در تلفیق بین مانویت و اسلام که پیش از این در مورد آن سخن گفتیم، به گونه‌ای که به پروردگار ایمان

۱- نیکی و بدی را اسبابی است که گاه نزدیک می‌شوند و گاه دور.

۲- انسان به زودی به جسمی بی‌جان تبدیل خواهد شد.

۳- در برابر چشمان هر موجود زنده‌ای پرچم مرگ در اهتزاز است.

۴- همه در غفلت هستیم و مرگ می‌رود و می‌آید.

۵- ای بیچاره! اگر قصد مویه داری بر خود مویه کن.

۶- زیرا، هرچند که به اندازه نوح عمر کنی، خواهی مرد.

۷- آغانی ۱۰۴/۴.

۸- رک: قصیده بلندی که مفصلاً در آن صحنه مرگ و غسل و دفن را به تصویر کشده است. ص ۲۹۳-۲۹۵ دیوان.

آورد و ثواب و عقاب در سرای باقی را پذیرفت، و بسیاری از اشعارش نیز گواه بر این مدعاست. تردیدی نیست که او کتابهای ترجمه شده، بسیار می خواند به خصوص در باب حکمت و مرگ. آورده اند که در یکی از مراثی خود، سخن یکی از فلاسفه را به نظم کشید که به هنگام حضور بر بستر مرگ اسکندر گفته بود: «اسکندر دیروز از امروز گویا تر بود و امروز از دیروز پند آموزتر است» وی [این مضمون را گرفته] در رثای علی بن ثابت چنین سرود^۱:

و کانت فی حیاتک لی عظامٌ و انتَ الیومَ أوعظُ منک حیاً^۲

در بحثهای پیشین نیز مرثیه دیگری از او در مورد علی ذکر کردیم. آنچه سبب شده بود او در این موضوع موفق باشد به تصویر کشیدن آلام مرگ و زندگی بود. بسیار اتفاق می افتاد که حکمتهای گذشتگان اعم از ایرانیان و غیر ایرانیان را به شعر خود منتقل می کرد و شاید همین مسأله زمینه نظم مثنوی «ذات الأمثال» را که به چهار هزار بیت می رسد، برای او فراهم کرد. جاحظ در توضیح سخن وی: «أسرع فی نقص امریء تمامه»^۳ می گوید: «به این سخن قدما نظر دارد: «آنچه بیاید خواهد رفت و هر آنچه زیادت پذیرد نقصان گیرد، و اگر بنا بود درد انسانها را بکشد دوا آنها را زنده می کرد»^۴.

تصور می کنم آنچه گذشت به وضوح بیانگر سبک ابوالعتاهیه باشد، سبکی که مبتنی است بر سهولت مفرط در گزینش الفاظ و عبارات تاجایی که به زبان روزمره مردم نزدیک می شود و تاجایی که گهگاه به نوعی ابتذال گرفتار می آید؛ به همین دلیل اصمعی می گفت: «شعر ابوالعتاهیه همچون ساحت شاهان است که در آن جواهر و طلا و خاک و سفال و هسته می افتد»^۵. و ابوالفرج می گوید: عبارات بی مایه و مقدار در شعرش بسیار است؟ با این همه می بینیم الفاظ بیگانه در شعر خود نیاورده است و فقط به زبان عامه مردم نزدیک است. او از این ویژگی به عنوان سبکی در ساختار شعر خود استفاده می کرد تا از رواج بیشتری برخوردار شود؛ اما از [چهارچوب] سبک فصیح خارج نشد و توجه وی به معانی همواره مانع از سقوط شعر او می شد. بی تردید او زبان شعر را وسعت بخشید نه تنها در زمینه لُهو و غزل و خمریات - چنان که بشار گهگاه و ابونواس غالباً چنین می کردند - بلکه در زمینه زهد و مدح نیز؛ حتی مدح نتوانست مانعی در راه این سبک سهل و ساده ایجاد کند؛ زیرا بسیاری از ستهای پیشین خود را ترک گفت هم از حیث مقدماتی که در وصف صحرا و کوچ با شتران داشت و هم از حیث زبان پر طمطراق و ستبر و نیز الفاظ نامأنوس موجود در آن که در شعر بشار و امثال وی مشاهده می شود. این سهولت و بساطت نهفته در آن وی را بر آن داشت تا برای شعر خود اوزان سبک و معزوء را برگزیند حتی - چنان که در فصل پیش

۱- البیان والتبیین، ۴۰/۱ و رک: ۲۵۷/۳ و الأغانی ۴۴/۴.

۲- در زندگی تو برای من پندها بود، اما امروز از زمان حیات پندآموزتر هستی.

۳- کمال انسان به کاستن از او می شتابد. ۴- البیان والتبیین ۱۵۴/۱.

۵- أغانی، ۴۰/۴. ۶- همان، ص ۲.

گذشت - با نشان دادن مهارت فوق‌العاده در اوزان به نوآوری پرداخت.

۸

ظهور سبک تصنیع

گرایش به «تصنیع» یا زیب و زیور بسیاری از جنبه‌های زندگی عصر عباسی را فرا گرفته بود؛ قصرهای خلفا و امرا و بسیاری از فرماندهان و وزرا و اشراف لبریز از پرده‌ها و پوششهای آویخته بر دیوارها و پنجره‌ها بود که با رنگهای درخشان و تصاویر طلایی با یکدیگر به رقابت برخاسته بودند؛ دیوارها و سقفها و درها تذهیب و نقره کاری می‌شد، چنان که اتاقها و ایوانها با ائاثیه نفیس و فرشهای زیبا مزین می‌شد؛ احمد بن حرب معروف به ابوهفان، یکی از مجالس‌امین را وصف می‌کند و می‌گوید: او شعرا را فراخواند و آنان در «ایوانی^۱ معطر و بزرگ که چشم در آن به هر سو می‌رفت بر او وارد شدند. [این ایوان] به سپیدی [پوست] تخم‌مرغ بود و با طلای خالص که در فواصل آن لاجورد کار شده بود، تذهیب گردیده بود؛ درهایی عظیم و لنگه درهایی بزرگ داشت که میخهای طلا در آن برق می‌زد و در سر آن میخها جواهرات نفیس نصب شده بود و با فرشی قرمز رنگ و مزین به تصاویر طلایی و تمثالهای زرین مفروش گردیده بود و در آن عنبر و کافور، خمیر مشک... و تزئینات دیگر چیده شده بود»^۲. شخص دیگری یکی از خانه‌های واثق را وصف می‌کند و می‌گوید: «دیوارهای آن با پارچه‌های الوان زربفت پوشیده شده بود و [می‌گوید] واثق رادیده است که لباسهای زربفت به تن بر تخت جواهر نشان می‌نشیند و فریده در لباسی نظیر لباس وی، در کنارش نشسته، برایش آواز می‌خواند»^۳.

خانه‌های بسیاری از وزرا همچون برامکه و بنی‌سهل از حیث تجمل کمتر از خانه‌های خلفا نبود؛ خانه‌های امرا و اشراف و کارمندان برجسته که دولت حقوقهای کلان به آنان می‌پرداخت بر همین منوال بود و همان‌طور که در قصرها و گسترده‌های خود به تجمل رو کرده بودند در غذاهای خود نیز تجمل پیشه کردند و به سفره‌های خود توجه خاص نشان دادند؛ جاحظ در کتاب «بخل» انواعی از خوردنیها و نوشیدنیهای آنان را ذکر می‌کند، چنان که ابوالفرج اصفهانی نیز در کتاب «أغانی» انواعی از آنها را ذکر می‌نماید. آنان با ظروف چینی منقوش آشنا شده بودند. در بحثهای گذشته توصیف ابونواس از جامی طلایی را نقل کردیم که منظره شکار خسرو و سوارانش بر آن نقش شده بود. تجمل‌گرایی آنان در لباس

۲- طبقات الشعراء، ص ۲۰۹.

۱- اتاق پذیرایی.

۳- أغانی، چاپ دارالکتب، ۱۱۶/۴.

کمتر از تجمل در خوردنیها و نوشیدنیها نبود؛ هر طایفه‌ای را لباسی [خاص] بود؛ قضاات را لباسی و ندیمان آنان را لباسی؛ گزندگان را لباسی بود و منشیان را لباسی [دیگر]^۱. زنان به خصوص کنیزکان ایرانی و رومی در لباس و زینت خود راه افراط در پیش گرفتند؛ لبها و گونه‌های خود را رنگ آمیزی می‌کردند و گیسوان خود را به اشکال مختلف که تحریک‌کننده و فتنه‌انگیز بود، بر چهره می‌ریختند.

و شاعران از این فضای لبریز از تجمل و زینت و زیور دور نبودند؛ چراکه با خلفا و وزرا و بزرگان هم‌نشین بودند و با کنیزکان و بردگان آمیزش داشتند و اموال بسیاری به دامن ایشان سرازیر می‌شد که سبب می‌گردید در رفاه و نعمت وافر به سر برند و هر تزیین و تجملی را که می‌خواستند در زندگی اعمال می‌کردند؛ در سرگذشت آنان روایاتی وجود دارد که نشان می‌دهد آنان اموال فراوانی به دست می‌آوردند؛ ابن رشیق می‌گوید: از جمله شاعرانی که از جهت تکسب با شعر و بهره‌مندی از لطف شاهان بخت بلندی داشتند؛ سلم خاسر است که پس از مرگ صد هزار دینار برجا گذاشت و وارثی هم نداشت. ابوالعتاهیه در مورد او چنین سروده است:

تعالی الله یا سلم بن عمرو
أذلَّ الحرصُ أعتاق الرجال^۲

درحالی که باهم دوست بودند و سلم [وقتی آن را شنید] گفت: وای بر او! اموال فراوانی از طلاگرد آورده و به من نسبت حرص می‌دهد. همچنین مروان بن ابی حفصه چندین بار صله‌های صد هزار دیناری دریافت کرد و ابونواس آن قدر مورد لطف بود که میزان اموالی که به او رسید معلوم نیست؛ اما او بسیار اسرافکار و دست و دل باز بود. او و عباس بن أحنف و صریع غوانی (مسلم بن ولید) در بذل و بخشش باهم رقابت می‌کردند و بحتری ثروتمند بود و بازارش گرم و در میان موکبی از بردگان خود بر مرکب می‌نشست^۳.

بدین ترتیب برای شعرا اموال فراوان فراهم می‌آمد و در دنیایی مرفه و لبریز از زیب و زیور می‌زیستند. جاحظ می‌گوید: «شعرا لباسهای نقش و نگارین و پوششهای کوتاه و ردهای سیاه و هر نوع لباسی را که مد می‌شد بر تن می‌کردند و می‌گویند: آنان هر کس را که لباس قدیمی می‌پوشید موضوع نکته‌پردازی و مزاح قرار می‌دادند»^۴. صاحب آغانی در مورد سلم خاسر می‌گوید: «با اسبی ترکی به ارزش ده هزار درهم و زین و لگامی مزین به دربار مهدی می‌رفت و لباسش از حریر و پارچه‌های نقش و نگارین و لباسهای گرانبهای نظیر آنها بود و رایحه مشک و عطر و غالیه از او ساطع می‌شد»^۵. اشخاص

۱- البیان و التبیین، ۱۱۴/۳.

۲- ای سلم بن عمرو! الله اکبر از حرص که مردمان را به ذلت کشیده است.

۳- العمدة، ابن رشیق، چاپ امین هندی، ۱۵۰/۲. ۴- البیان و التبیین ۱۱۵/۳.

۵- آغانی، چاپ ساسی، ۷۸/۲۱.

دیگر نیز از جهت زندگی و لباس و عطر همانند سلم رفتار می‌کردند.

این تجمل‌گرایی و زیباپسندی [اندک اندک] از زندگی اجتماعی شعرا به زندگی هنری آنان سرایت کرد و این حالتی طبیعی است که همواره به هنگام رواج رفاه در صنایع به وجود می‌آید و صنایع به زیورهای ظریف تبدیل می‌شوند؛ البته تنها شعر نبود که این تجمل‌گرایی بر آن حاکم شده بود؛ زیرا در مهندسی و ساختن مساجد و قصرها و نیز در نقاشیهایی که برای آراستن و زینت کتابها و قصه‌ها به کار می‌رفت نیز رواج یافته بود. بنابراین عجیب نیست که به شعر و شعرا نیز منتقل شود و به مرور زمان چنان رشد کند که قصیده تبدیل شود به نمای سردر مسجدی مزین و بدیع که در میان زیورهای بسیاری که در آن به کار رفته می‌درخشد.

شاید قدیمی‌ترین متنی که به پیدایش سبک تصنیع و نخستین پیروان آن اشاره دارد متنی باشد که نزد جاحظ می‌یابیم، آن‌جا که می‌گوید: «از جمله خطبای شاعر که فن خطابه را با شعر خوب، و رسایل فاخر را با بیان زیبا [یکجا] باهم داشتند کلثوم بن عمرو عتّابی است. کنیه وی ابوعمر و بود و تمامی شعرای نوپرداز همچون منصور نمری و مسلم بن ولید انصاری و امثال آنها که شیوه تکلف آمیز بدیعی را برگزیده بودند، از الفاظ و شیوه و روش بدیعی او تقلید می‌کردند و خود عتّابی در بدیع پیرو بشار بود و در میان نوپردازان نیز شیوه بدیعی هیچ‌کس بهتر از بشار و ابن هرمة نبود»^۱.

در این متن اسامی عربی که عبارت‌اند از عتّابی، نمری و ابن هرمة با اسمهای فارسی که عبارت‌اند از بشار و مسلم بن ولید درهم می‌آمیزد به طوری که سبب می‌شود در قبول این نظر که می‌گوید: از آن‌جا که ایرانیان به استفاده از رنگها در تعبیر مشهور هستند بدیع و بنا به اصطلاح پیشنهادی ما «تصنیع»، در ادبیات عربی از طریق آنان به وجود آمده است^۲، تردید کنیم؛ در نهایت می‌توان گفت که آنان در این سبک [عرب را] یاری رساندند؛ اما مخترع و مبتکر آن نبودند. این شیوه سبکی عباسی است که گروههایی از شاعران عرب با گروههایی از شاعران ایرانی در آن به همیاری برخاستند؛ اما عباسیان آن را به ریشه‌های عربی محض ارجاع می‌دادند؛ مثلاً جاحظ در البیان خود چنین می‌گوید: بدیع مسئله‌ای مختص اعراب و منحصر به آنهاست و به همین دلیل زبان آنها از هر زبان دیگر برتر و برجسته‌تر است^۳ و ابن معتر در مقدمه البدیع می‌گوید: «در مباحث این کتاب برخی از آن چیزهایی را که در قرآن و لغت و احادیث پیامبر (ص) و کلام صحابه و اعراب و دیگران و نیز در اشعار گذشتگان یافتیم و نوپردازان آن را بدیع می‌خوانند، ذکر کردیم تا معلوم شود که بشار و ابونواس و کسانی که از آنان پیروی کردند و راه ایشان را

۲- النثر الفنی، زکی مبارک، ۴۴/۱.

۱- البیان والتبیین ۵۱/۱.

۳- البیان والتبیین، ۵۵/۴.

بیمودند در این فن پیش قدم نبودند بلکه فقط در اشعار آنان بیشتر شده بود؛ از این رو در زمان آنها شناخته شد و به این نام خوانده شد و این نام موضح و مبین آن گردید. پس از آن حبیب بن اوس طائی (ابو تمام) شیفته آن شد تا جایی که سبک غالب او گردید و به کثرت آن را به کار گرفت؛ حال آنکه در گذشته شاعر یک یا دو بیت حاوی این فن را در قصیده می آورد و بسا که چندین قصیده از شعر یکی از آنان قرائت می شد بدون اینکه در آن یک بیت بدیع یافت شود. حالت مطلوب این بود که به ندرت بدیع اتفاق بیفتد و در کلام مرسل از ارزش بیشتری برخوردار می شد. یکی از دانشمندان طائی را در [فن] بدیع به صالح بن عبدالقدّوس در امثال [و حکم] تشبیه کرده است و می گوید: اگر صالح امثال و حکم خود را در شعرش می پراکند و در لابلای آنها فصولی از [نوع دیگر] سخن قرار می داد از اهل زمان خود پیشی می گرفت و بر پهنه آن میدان غالب می آمد و این بهترین سخنی است که در این معنا شنیده ام^۱. ابن معتر [به همین ترتیب] در کتاب خود ادامه می دهد و برای هر یک از انواع بدیعی مثالهایی از عرب پیش از عصر عباسی و پیدایش آن و نیز از قرآن حکیم و احادیث شریف نبوی ذکر می کند.

بنابراین بدیع نخستین بار در عصر عباسی به وجود نیامد بلکه در ادب عربی زمینه های روشنی دارد و ما بر آن شدیم تا این سبک را - که نزد عباسیان به کمال نضج خود رسید - «تصنیع» بنامیم؛ زیرا کلمه بدیع به معنای طرفه است و برخلاف کلمه تصنیع که بر زیبا گرایی و آراستگی دلالت دارد، به معنای پیرایه و زیور نیست، و هنگامی که عمیقاً این سبک را بررسی می کنیم خواهیم دید که به انواعی که اصحاب بدیع آن را پذیرفته بودند منحصر نمی شود؛ بلکه از آن فراتر رفته و شامل انواع دیگری نیز می شود که آن را از فرهنگ و اندیشه عمیق [عصر] عباسی و فلسفه آن گرفته بود.

باز می گردیم به مناقشه با جاحظ و ابن معتر در [مسأله] پیدایش این سبک. جاحظ آن را گسترش داده، ابن هرمة و بشار و نمری و عتابی را نیز در آن [سلک] در آورده و در بخشی از سخنان خود گفته است: در اشعار راعی (معاصر فرزذق) بدیع فراوان است^۲؛ بنابراین این [شیوه] سبکی عباسی نیست بلکه سبکی قدیمی است؛ اما به احتمال قوی علت آن این است که منظور او از بدیع تشبیهات و استعارات بدیع بوده است.

ابن معتر از او دقیق تر بود؛ زیرا متوجه شد که بدیع به معنای اصطلاحی جدید فقط نزد بشار، مسلم و ابونواس زیاد مشاهده می شود و پس از آن می گوید: ابو تمام اولین کسی است که در صنعت و ساخت شعر بدیع را موضوع اهتمام خویش قرار داد؛ بنابراین افراد مذکور انواع این سبک را زیاد به کار می گرفتند، سبکی که نزد قداما نادر بود و ابو تمام نخستین کسی است که آن را به یک سبک بدل کرد، و اگر آرای

۱- رک: کتاب البدیع، نشر کراتشکوفسکی، [Kratchkovsky] ص ۱.

۲- البیان والتبیین، ۵۶/۴.

ناقدان پیشین را بررسی کنیم درخواهیم یافت که آنان بشار را پیشوای نوپردازان می‌شمارند. صاحب اغانی در مورد او می‌گوید: «جایگاه او در شعر و تقدّم او بر طبقات نوپردازان به اجماع راویان و ریاست وی بر آنان بدون هیچ اختلافی [...]»^۱ حصری وی را پیشوای نوپردازان می‌خواند^۲ و ابن خلّاد شاعر در یک مصرع از شعر خود می‌گوید: (و گروهی دیگر که بشار پیشوای آنان است)^۳. در جای دیگر نیز پیشوایی و ریاست بشار را بر نوپردازان بیان کردیم و علّت آن را به نوگرایهای گسترده در موضوعات شعری بازگردانیدیم و در ضمن مقایسه دقیق بین این نوگرایها و عناصر سنتی موروثی به عمل آوردیم. او نخستین کسی بود که اسلوب نوپردازان عباسی را که بر استنباط معانی دقیق برگرفته از فرهنگ جدید و نیز بر بساطت و سهولت و نرمی توأم با صلابت به خصوص در شعر اباحی و غزل مبتنی بود، تثبیت نمود. شاید گزاف نباشد اگر بگوییم بشار هم و غم خود را وقف بدیع و آراستن شعر خود نکرد، هرچند به حکم ذوق عباسی خود که به پیرایه عنایت داشت، خطوطی از گرایش به بدیع را نزد وی مشاهده می‌کنیم و این یعنی افرادی که می‌خواهند نمونه‌هایی از جناس و طباق و دیگر انواع بدیعی را نزد وی بیابند نه تنها خواهند یافت بلکه بسیار هم خواهند یافت؛ اما او معتقد نبود که شعر عبارت است از زیورهای بدیعی، از این رو او را در زمره گروه اهل صنعت که در کاربرد بدیع و زیورهای آن افراط نمی‌کردند ذکر کردیم. وی بسیاری اوقات به خود اجازه می‌داد که براساس طبع خود حرکت کند؛ از این رو قدما گفته‌اند: او اشعار ضعیفی نیز دارد^۴ و گاه شعری سطح پایین و متفاوت می‌سراید^۵ و خلط در شعرش بسیار است و اشعار وی مختلف است و همه آنها در یک سطح نیستند^۶. هرچند که ما مثل آنها مبالغه نمی‌کنیم زیرا بی‌شک او بزرگترین شاعری است که در آغاز این عصر مشاهده می‌کنیم؛ چرا که در مضامین و معانی و اسلوب شعر نوآوریهای بسیاری انجام داده است.

ابونواس نیز همانند بشار است؛ انواع مختلفی از نوآوری را نزد وی مشاهده می‌کنیم. او توانست فنّ خمّریه را به اوج برساند و به سبک جدید نوپردازان خصوصاً در باب غزل و خمر و معجون نرمی [و ملایمت] بسیار بخشید و معانی و صور خیال بدیع بسیار آفرید و در برخی اشعار خود به زیورهای بدیعی پرداخت؛ اما آن را به عنوان یک سبک که در بیت شعر خود اعمال کند برنگزید، و از آن‌جا که اغلب فی البداهه به نظم شعر می‌پرداخت، شعرش از حیث قوّت و ضعف و نفاست و رکاکت متفاوت است، و بدین‌گونه همچون همتای خود بشار ذوق او از [نوع] ذوق اهل صنعت است، یعنی کسانی که در سرودن

۱- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۲۵/۳. ادامه جمله: «ما را از توصیف وی و اطالۀ کلام در ذکر جایگاه او بی‌نیاز می‌کند».

۲- زهرالآداب علی هامش العقد، ۲۱/۲. مترجم.

۳- الیتمه، الثعالبی، چاپ بیروت، ۳۸۸/۳. ۴- آغانی، چاپ دارالکتب، ۱۷۹/۳.

۵- همان، ص ۱۶۲. ۶- همان، ص ۱۵۵.

شعر و تحقق هرچه بیشتر پیرایه‌های بدیعی خود را به زحمت نمی‌اندازند.

و ما به همین دلیل با ابن معتر موافق هستیم که معتقد است: ابونواس و بشار هیچ یک تصنیع و بدیع را به عنوان یک سبک انتخاب نکردند؛ همراه با او ما نیز این حکم را در مورد شعرای قرن دوم از قبیل نمری و عتابی صادر می‌کنیم؛ چرا که بدیع یا تصنیع نزد همه آنها یک سبک که خود را وقف آن کنند نبود، به استثنای مسلم بن ولید - که برخلاف نظر ما - ابن معتر او را در کنار بشار و ابونواس قرار داده است؛ زیرا او نخستین کسی است که خود را وقف بارور ساختن این سبک کرد و ابو تمام از او تبعیت نمود و آن را به اوج رساند و من اولین کسی نیستم که چنین اعتقادی دارد؛ زیرا بسیاری از ناقدان قدیمی پیش از ما چنین اظهار نظری کرده‌اند؛ ابن قتیبه می‌گوید: «او نخستین کسی است که به معانی لطافت و به سخن ظرافت بخشید و طایی در این زمینه پیرو اوست»^۱ و ابوالفرج اصفهانی می‌گوید: چنان‌که گفته‌اند او نخستین کسی است که شعر مشهور به بدیع را سرود و این نوع را بدیع و لطیف خواند و گروهی در این زمینه از او تبعیت کردند که مشهورترین آنها ابو تمام طایی است» و به نقل از قاسم بن مهرویه می‌گوید: نخستین کسی که شعر را به فساد کشید مسلم بن ولید است که این نوعی را که مردم بدیع می‌خوانند ابداع کرد^۲. و ابن رشیق می‌گوید: «او نخستین فرد از نوپردازان است که سبک بدیعی پیشه نمود و خود را ملزم به صنعت (بدیع) کرد و در آن زیاده روی نمود؛ زیرا در اشعار جدید پیش از صریح غوانی جز در موارد اندکی وجود نداشت»^۳. صاحب معاهد التنصیص نیز سخن ابوالفرج را تکرار می‌کند و می‌گوید: چنان‌که گفته‌اند، او نخستین کسی است که شعر مشهور به بدیع را سرود و این نوع را بدیع و لطیف خواند و در این راه گروهی از او تبعیت کردند که مشهورترین آنها ابو تمام طایی است»^۴.

بنابراین مسلم صاحب این سبک جدید یعنی تصنیع است و هم اوست که نام بدیع را برای آن پیشنهاد کرد؛ اما اتخاذ این شیوه از سوی او به این معنا نیست که سبک قدیم یعنی سبک صنعت را از میان برد؛ زیرا شعرای قرن سوم در دو صف، رودر روی یکدیگر ایستاده بودند؛ برخی همچون ابو تمام و ابن معتر شعر را تصنیع و زینت و پیرایه می‌دانستند و برخی همچون بحرّی و ابن رومی این همه مبالغه نمی‌کردند. هر چند مشاهده می‌کنیم بحرّی و ابن رومی و امثال آنها که از جمله اصحاب سبک صنعت در قرن سوم هستند، به شیوه‌ای قوی‌تر و روشن‌تر از اسلاف خود در قرن دوم آرایه‌های تصنیع را به کار می‌گیرند و از همین جا بود که شیوه آنان به تعقید گرایید و شاید همین امر سبب می‌شود که باور کنیم ایجاد حواجز و فوارق بین سبکهای فنی کاری مشکل است؛ زیرا همواره به اشکال مختلفی در یکدیگر تداخل می‌کنند و

۱- الشعر و الشعراء، ص ۵۲۸.

۲- رک: شرح حال مسلم بن ولید در آغانی، ملحق به دیوان، نشر سامی‌الدهان، چاپ دارالمعارف، ص ۳۶۴ و پس از آن.

۳- العمدة، ۸۵/۱.

۴- معاهد التنصیص، ۲۰/۱.

به هم درمی آمیزند و این طبیعی است زیرا شعرا در مجالس خلفا و وزرا و محافل ادبی با یکدیگر برخورد بسیار داشتند و همواره در مورد اشعاری که می شنیدند تعلیقات ستایش آمیزی ابراز می کردند و بدین گونه تأثیر پذیری از یکدیگر را مبادله می نمودند. در این مورد محفل قراطیسی را که به آن اشاره کردیم و «محفلی بود برای شعرا»، به عنوان مثال ذکر می کنیم. «ابونواس، ابوالعتاهیه، مسلم و افراد هم ردیف آنان به منزل او می رفتند و نزد وی جمع می شدند و به لهو و لعب می پرداختند و او کنیزکان آوازه خوان و غلامان را دعوت می کرد»^۱. شرح حال هیچ شاعر عباسی در آغانی خالی از وصف این اجتماعات و مناظرات و نوادر ادبی که در آنها رخ می داد نیست و هر یک از دیگری می پرسید که بهترین شعرش کدام است.

همان گونه که ابونواس و ابوالعتاهیه نزد مسلم جمع می شدند اصحاب تصنیع و صنعت نیز در بغداد اجتماع می کردند و همین اجتماع تاحدی زمینه تداخل این دو سبک رایج در حرفه شعر آن زمان را فراهم می آورد؛ [از این رو] آرایه ها و زیورهای اصحاب تصنیع را نزد اصحاب صنعت نیز مشاهده می کنیم؛ اما اصحاب صنعت به عنوان یک سبک آن را به کار نمی گرفتند؛ بلکه گهگاه در آثار و نمونه های آنان اتفاق می افتاد و تفاوت بین این دو عمل و این دو سبک همین است؛ اختلاط وجود دارد اما اتحاد وجود ندارد. گهگاه زیورهای تصنیع نزد اصحاب صنعت یافت می شود اما کاربرد آن استمرار ندارد.

۹

تصنیع و نمونه های آن در شعر مسلم

مسلم بن ولید حوالی سال ۱۴۰ هـ در کوفه متولد شد؛ پدرش از موالی انصار بود؛ زیرا با اسعد بن زراره خزر جی^۲ پیمان ولاء بسته بود. به احتمال قوی وی ایرانی بوده و گفته می شود به بافندگی اشتغال داشته است و چنین به نظر می رسد که نسبت به تربیت فرزندان خود و فرستادن آنها به حلقه های علم و ادب شهر اهتمام داشته است. دو تن از پسران وی یعنی سلیمان و مسلم به اشتهار رسیدند. به نظر می رسد سلیمان بزرگتر و نابینا بوده است و گفته می شود که همواره همراه بشار بن برد بوده و از این رو به زندقه متهم شده

۱- آغانی، چاپ ساسی، ۸۸/۲۰.

۲- رک: شرح حال وی در آغانی که ملحق به دیوان نشر سامی الدهان است. ص ۳۶۴ و پس از آن و تاریخ بغداد، خطیب بغدادی، ۹۶/۱۳.

است^۱ و می‌بینیم که او و برادرش در بغداد عهد رشید حلقه بر در برمکیان و بزرگان دولت و فرماندهان عالی رتبه همچون یزید بن مزید و محمد بن منصور بن زیاد می‌کوفتند^۲ و آنان نیز به آن دنیکی می‌کردند و صله‌های وافر به آنها می‌دادند. مسلم برخلاف برادر به زندقه مشهور نبود بلکه فقط به لهو و لعب مشهور بود. او در جمع ابونواس و امثال وی همچون ابوالشَّیص^۳ حضور می‌یافت و با آنها به می‌گساری و لهو و لعب می‌پرداخت و آورده‌اند که چون مالی به دست می‌آورد دوستان خود را در خانه‌اش جمع می‌کرد و با آنها به خوردن و نوشیدن می‌پرداخت و چون از آن مال جز قوت یک ماه باقی نمی‌ماند به میان مردم می‌آمد. اینکه او برای لهو و لعب خانه خود را ترجیح می‌داد نشان می‌دهد تاحدی از وقار برخوردار بوده است و در هر حال به اندازه ابونواس و حسین بن ضحاک خلیع و امثال آنان سقوط نکرده بود؛ زیرا شخصیت خود را ارج می‌نهاد و تاحد زیادی وقار خود را حفظ می‌کرد. از فضیلت حیا نیز برخوردار بود و شاید در آغاز کار همین مسأله او را از [مدیحه‌سرایی] برای خلفا بازداشت؛ از این رو اشخاص پایین‌تر از آنان را می‌ستود و در مدح خلفاطمع نمی‌کرد. این وضع همچنان ادامه داشت تا اینکه در محافل ادبی مشهور شد و منصور بن یزید حمیری را مدح گفت و هم او بود که بین وی و رشید ارتباط برقرار کرد و از جمله شعرای وی گردید. گفته می‌شود وقتی لامیة مشهور خود را برای او می‌سرود و به این بیت رسید:

هل العیش إلا أن تروح مع الصُّبا و تغدو صریح الكأس و الأعین النُّجُل^۴

[رشید] به او گفت: تو صریح الغوانی [زمین خورده زیبارویان] هستی. پس از آن به این نام خوانده شد تا جایی که فقط به همین نام شناخته می‌شد.^۵ اخبار وی نیز نشان می‌دهد که رشید شیفته او بوده و به نظر ما علت این شیفتگی فقط این نبود که او را مدح می‌گفت، بلکه وقتی فرمانده وی یزید بن مزید شیبانی در زمان او شورش خوارج را سرکوب کرد، وی را نیز ستود. این مسأله در سال ۱۷۹ اتفاق افتاد و او در این قصیده مدح را به نهایت رساند تا جایی که وی را عزت خلافت نامید:

إذا الخلافة عُدَّتْ كنت أنت لها عزاً و كان بنو العباس حكاماً^۶

حتی فراتر از آن رفته او را قوام ملوک عباسی و حافظ امنیت آن به هنگام جنگ با خوارج و در کنار مرزها می‌خواند و می‌گوید:^۷

۱- الحیوان، الجاحظ، ۱۹۵/۴ و معجم الأدباء، یاقوت، چاپ مصر، ۲۵۵/۱۱.

۲- دیوان، ص ۳۶۵ ۳- طبقات الشعراء، ص ۷۲ و ۲۰۷.

۴- مگر زندگی جز این است که شب را با عشق به سربری و به هنگام صبح مغلوب جام شراب و چشمان زیبا باشی.

۵- همان، ص ۲۳۵.

۶- دیوان، ص ۶۷. می‌گوید: آن‌گاه که از خلافت یاد شود تو عزت آن هستی و بنی عباس فرمانروای آن.

۷- دیوان، ص ۷.

لولا یزید لأضحی الملک مطرَحاً
ناب الامام الذی یفتّر عنه إذا
أومائل السّمک أومسترخی الطّول^۱
ما افتّرت الحرب عن أنیبها العُصْل^۲

این عمل با استقبال رشید مواجه شد؛ زیرا به نظر می‌رسد او در این اندیشه بود که کفه اعراب را در مسایل حکومتی و پستهای کلیدی سنگین کند و می‌دید که شعرا در درگاه یحیی برمکی و فرزندان وی فضل و جعفر و دیگر ایرانیان جمع شده‌اند و همین مسأله او را ناراحت می‌کرد و از خود می‌پرسید پس عربها چه جایگاهی دارند و چگونه در برابر این مردمان که مرا تحت سلطه گرفته‌اند و شعرا کوجهای بغداد را از ستایش آنان انباشته‌اند، مقام ایشان را بالا ببرم؛ [به همین جهت] وقتی مسلم مدایح خود را در مورد یزید به نظم کشید عقده از جانش گشود و آن را مایه آرامش دل یافت. راویان روایت می‌کنند: روزی یزید را به نزد خود خواند؛ او بلافاصله سلاح بر تن و آماده خدمت بر رشید وارد شد. رشید وقتی او را دید خندید و گفت: یزید! به من بگو چه کسی در مورد تو می‌گوید:

تراه فی الأمن فی دِرْع مضاعفة
لا یأمن الذّهر أن یدعی علی عَجَل^۳
لّیه من هاشم فی أرضه جَبَل^۴
و انت و ابنک رُکنا ذلک الجبل^۵

پاسخ داد: او را نمی‌شناسم. رشید متعجب شد و گفت: زشت است که به عنوان بزرگ یک قوم با چنین شعری ستایش شوی و سراینده آن را شناسی درحالی که این شعر به امیرالمؤمنین رسیده و آن را نقل کرده و صاحبش را صله داده است. این شخص مسلم بن ولید است. یزید بازگشت و مسلم را فراخواند و به او صله داد.^۵ هدایای او یکی پس از دیگری می‌رسید و مسلم نیز مدایح زیبای خویش را در مورد او ادامه می‌داد. چندین نفر از رجال عرب او را به سوی خویش خواندند و او نیز مدایح خود را نثار آنان کرد همانند داود بن یزید مهلبی، زید بن مسلم حنفی، حسن بن عمران طایی، منصور بن یزید حمیری و پسرش محمد. او همچنان به برمکیان وفادار بود، تا این که یزید بن مزید و به همراه او، دیگر اعراب اصیل آنان را تحت الشعاع قرار دادند. مسلم امین را ثنا گفت و وقتی زمام خلافت به دست برادرش، مأمون افتاد به خدمت فضل بن سهل، وزیر وی، پیوست و این درحالی بود که سنّ زیادی از او گذشته بود. فضل او را

۱- مطرَح: بی‌یاور [پرت شده و رها گشته، سمک: ارتفاع، بلندای چیزی] در مصرع دوم کشور را به خیمه‌ای تشبیه کرده است که اگر یزید نبود پایه‌هایش کج می‌شد و طنابهایش شل می‌گرفت: اگر یزید نبود یا کشور سقوط می‌کرد و یا پایه‌هایش کج می‌شد و یا طنابهایش شل.

۲- یفتّر عنه: در این جا یعنی آشکار می‌کند. عُصْل: [جِ أَغْصَل]: کج که از نیشهای صاف خطرناکتر است. می‌گوید: آن‌گاه که جنگ نیشهای کج خود را می‌نمایاند او دندان نیش رهبر است که آن را [به دشمن] می‌نمایاند.

۳- در زمان صلح او را در زرهی دولایه می‌بینی؛ زیرا در طول روزگار از اینکه به ناگاه خوانده شود ایمن نیست.

۴- خداوند را از بنی‌هایش در زمینش کوهی است، که تو و پسر تارکان آن هستید.

۵- رک: شرح حال او در آغانی ملحق به دیوان، ص ۳۶۷.

مورد عنایت قرار داد و به [سرپرستی] اداره پست گرگان و به قولی دادگستری آن جا گماشت و چیزی نگذشت که در سال ۲۰۸ ندای پروردگار را لبیک گفت.

بیشتر شعر مسلم در مدح کسانی است که ذکر کردیم. غزلیات و نیز خمریات اندکی دارد و با این قُتُبَر شاعر به مهاجرات پرداخت؛ اما نه به شیوه حمّاد عجرد و بشار بلکه به شیوه شعرای عصر اموی و آن قدر به این کار ادامه داد تا او را مغلوب کرد و او از نقیضه سرایی دست برداشت.^۱ همچنین گفته می شود یزید بن مزید راهجو کرده است و احتمال دارد که این امر به ندرت و هنگام تأخیر در پرداخت صله روی داده باشد. این مسأله به گوش رشید رسید؛ از این رو او را فراخواند و تهدید کرد و به او گفت: «اگر به من خبر رسد که او را هجو کرده ای زبانت را می برم». به همین سبب از این کار دست برداشت و دیگر تکرار نکرد و از عطایای او و خلیفه بهره مند شد و وقتی یزید درگذشت مرثیه ای آتشین در سوگ او سرود.

مسلم در شعر خود به شدت به چهارچوب قدیم و جزالت و متانت و استحکام و خلوص و قوت موجود در آن وفادار بود حتی در غزلیات و خمریاتش. او هرگز همچون ابونواس و ابوالعتاهیه به سطح اسالیب روزمره سقوط نکرد. البته در فصل سابق گفتیم که او دو قصیده در یکی از اوزان جدید دارد و شاید در این دو قصیده خواسته است با اصحاب سبک صنعت و نوآوریهای آنان در بحور شعری رقابت کند؛ اما در هر حال این دو قصیده در کار او نادر محسوب می شود؛ اما در غیر از این دو قصیده شعر او غالباً در اوزان بلند سروده شده است تا با موسیقی مورد نظر او و نیز با سببری ساختار الفاظ و تراکیب هماهنگ باشد؛ از این جهت در پیشاپیش کسانی قرار داد که شعرای عباسی را به سوی تمسک به سبک استوار و صیقل خورده [عربی] سوق دادند. شاید مبالغه نباشد اگر بگوییم عملاً نخستین کسی است که شعر را به این سمت سوق داد. شعر عربی نزد ابونواس و ابوالعتاهیه در آستانه ترک این سبک و رو آوردن به سبکی عامیانه و روزمره قرار گرفته بود. مسلم از این امر جلوگیری کرد و با قدرت آن را به جزالت پیشین بازگرداند و این جزالت را به یکی از مقومات اصلی و حتی به مهمترین عنصر آن تبدیل کرد. این ذوق نه تنها نزد جانشینان او که طرفدار سبک تصنیع بودند همچون ابوتمام، که نزد طرفداران مذهب صنعت و به خصوص بزرگان آن همچون بختری نیز عمومیت یافت. نباید تصور شود که این سبک سبک ستر و محکم برای مسلم زحمتی نداشت. چرا که در گزینش الفاظ و ایجاد هماهنگی موسیقایی میان هر لفظ با دیگری رنج فراوان متحمل می شد تا استحکام و شکوهمندی ساختاری مورد نظر او تحقق پذیرد، ساختاری که بر ستونهایی به نام آیات بنا می شد و هر بیت از حیث دقت و متانت همانند بیت پیش از خود بود و هر قصیده بلکه هر قطعه در این سبک که بافتی یکسان داشت، همانند نظیر خود بود. به همین سبب تفاوتی

۱- رک: الأغانی، چاپ ساسی، ۱۳/۸-۱۱ و نیز رک: شرح حال وی در همین مرجع که به دیوان وی ملحق شده است.

آشکار با ابونواس و ابوالعتهیه دارد؛ زیرا در شعر آنان هم قوی وجود دارد و هم ضعیف هم متین وجود دارد و هم سست، و دلیل آن روشن است؛ زیرا این دو پیرو ذوق اصحاب صنعت هستند و به هنگام سرودن شعر زیاد خود را به تکلف نمی‌اندازند؛ بلکه بسیاری اوقات فی البداهه و از سر ارتجال و بدون آمادگی قبلی شعر می‌سرایند؛ اما مسلم اهل تأمل است. شعر را فی البداهه و خود جوش نمی‌سراید؛ چرا که شعر از دیدگاه او فنی است نیازمند زحمت و باید در آن تأمل و درنگ کرد و باید آن را صیقل داد و اصلاح نمود و شاید همین مسأله سبب شده باشد که دیوان وی در مقایسه با دو این معاصرانش امثال بشار و ابونواس کوچک باشد.

از دیدگاه او استحکام به تنهایی برای این ساختار سبک کافی نیست بلکه باید این زیور جدید نیز به آن افزوده شود، زیور جدیدی که در شعر قدیم به طور اندک می‌آمد و بشار و جانشینان وی به مقدار زیاد از آن سود بردند؛ اما آن را به عنوان یک سبک پیشه خود نساختند؛ اما مسلم ترجیح داد که آن را در شعر خود به مرحله اجرا گذارد. نخستین قصیده از دیوان او را که در مدح یزید بن مزید است بخوانید. خواهید دید که آن را بدین گونه با غزل آغاز می‌کند:

و ثَمَرْتُ هِمَمُ الْعَدَالِ فِي الْعَدْلِ ^۱	أَجْرُتُ حَبْلَ خَلِيعٍ فِي الصُّبَا غَزَلِ
مَفْرَقٌ بَيْنَ تَوْدِيعٍ وَ مُحْتَمَلِ ^۲	هَاجَ الْبِكَاءِ عَلَى الْعَيْنِ الطَّمُوحِ هَوًى
يَهْذِي بِصَاحِبِ قَلْبٍ غَيْرِ مُخْتَبَلِ ^۳	كَيْفَ السَّلْوُ لِقَلْبٍ رَاحٍ مُخْتَبَلًا

زحمت [و تلاش] چه از حیث گزینش الفاظ و چه از نظر افزودن پیرایه جناس و طباق در این ابیات آشکار است؛ بدین گونه که میان عُدَال و عَدَل جناس برقرار کرده است و میان مختبل و غیر مختبل طباق، و در بیت دم طباقی ظریف بین عشق تقسیم شده در میان تودیع و احتمال به معنای کوچ وجود دارد؛ زیرا تودیع متضمن اقامت کوتاه است و از این جهت برعکس احتمال است. همراه با او به [بررسی] این مدح می‌پردازیم و می‌بینیم که تمامی آن همین گونه است:

يَغْنَى الْوَعْنَى وَ شَهَابُ الْمَوْتِ فِي يَدِهِ	يَرْمِي الْفَوَارِسَ وَ الْأَبْطَالَ بِالشُّعْلِ ^۴
--	---

۱- أَجْرُتُ حَبْلَ خَلِيعٍ: از این سخن عرب گرفته شده است که می‌گویند: أَجْرُتُ الْبَعِيرِ حَبْلَهُ: وقتی ره‌ایش می‌کنی تاهرچه می‌خواهد انجام دهد. می‌گوید: در دلدادگی شیوه بی‌بندوباران غزل‌سرا را در پیش گرفتم و سرزنشگران نیز برای سرزنش دامن همت به کمر زدند.

۲- مُحْتَمَلٌ: کوچ از احتمال القوم یعنی کوچ کردند. می‌گوید: عشق سرگردان بین وداع و کوچیدن چشم مشتاق را به گریه افکند.

۳- چگونه ممکن است دلی دیوانه که از صاحب دلی عاقل، دیوانه‌وار سخن می‌گوید، آرام گیرد.

۴- الْوَعْنَى: جنگ؛ می‌گوید: شهاب مرگ در دست به میدان جنگ درمی‌آید و با شعله‌های آتش، سواران و پهلوانان را هدف قرار می‌دهد.

يَقْتَرُ عِنْدَ اقْتِرَارِ الْحَرْبِ مَبْتَسِمًا	إِذَا تَغَيَّرَ وَجْهُ الْفَارَسِ الْبَطِلِ ^۱
مُوفٍ عَلَى مُهْجٍ، فِي يَوْمِ ذِي رَهْجٍ	كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسْعَى إِلَى أَمَلٍ ^۲
يَنَالُ بِالرَّفَقِ مَا يَغِيَا الرُّجَالُ بِهِ	كَالْمَوْتِ مُسْتَعْجِلًا يَأْتِي عَلَى مَهَلٍ ^۳
لَا يَرْحَلُ النَّاسُ إِلَّا نَحْوَ حُجْرَتِهِ	كَالْبَيْتِ يُنْضِي إِلَيْهِ مَلْتَقِ السُّبُلِ ^۴
يَقْرِي الْمُسْنِيَةَ أَرْوَاحَ الْكُمَاةِ كَمَا	يَقْرِي الضِّيُوفَ شَحُومَ الْكُومِ وَالْبُزْلِ ^۵
يَكْسُو السِّيُوفَ دِمَاءَ النَّكَثِينَ بِهِ	وَيَجْعَلُ الْهَامَ تَبِجَانِ الْقَنَا الذُّبْلِ ^۶
قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثَقَّنَ بِهَا	فَهُنَّ يَسْتَبْعُنُهُ فِي كُلِّ مُرْتَحَلٍ ^۷

می‌بینید که هم بر تراش دادن و استحکام ساختار تکیه می‌کند و هم بر پیرایه و زیورهای بدیعی تا این دنیا یا بافت محکم را با رنگها و سایه‌های مختلف رنگ آمیزی کند؛ به بیت اول نگاه کنید می‌بینید که شهاب را برای شمشیر به استعاره می‌گیرد و آن را شهاب مرگ می‌خواند، شهابی که از آن گدازه‌های آتش بر سواران دشمن می‌بارد و آنان را چنان می‌سوزاند که اثری از ایشان باقی نمی‌ماند. در بیت دوم سعی می‌کند پیرایه دیگری عرضه کند و آن پیرایه جناس است؛ از این رو بین یقتر و اقترار تجانس برقرار می‌کند و نوعی مشاکله را نیز در لابلای آن جای می‌دهد: یزید با تبسم دهان می‌گشاید و جنگ با تبسم دندانهای نیش خشن و کشنده خود را نمایان می‌سازد. در این بیت به این حد نیز اکتفا نمی‌کند و صنعت دیگری را نیز به آن می‌افزاید و آن طباق است؛ بدین گونه که بین تغییر چهره و ترش رویی و تبسم یزید تقابل برقرار کرده است و همه این کارها برای این است که تا حد ممکن پیرایه‌های جدید این فن را برای اثر خود فراهم آورد. بیت سوم [این قصیده] را به شدت دوست می‌داشت؛ زیرا جناس موجود بین مهج و رهج و أجل و أمل در آن می‌درخشید. آورده‌اند که روزی نزد ابوالعتاهیه بود و به او گفت: به خدا قسم، اگر می‌خواستم اشعاری نظیر این شعر تو که می‌گویی:

- ۱- آن‌گاه که جنگ دهان می‌گشاید و چهره پهلوانان دژم می‌شود اول لب به خنده می‌گشاید.
- ۲- الیهج: غبار جنگ؛ می‌گوید: در روزهای غبار آلود جنگ، همچون اجل که به سوی آرزوها بشتابد، بر جان [دشمنان] مسلط می‌شود.
- ۳- با مدارا چیزهایی را به دست می‌آورد که مردان [بزرگ] از آن عاجزند؛ همچون مرگ نابه هنگام که به آرامی فرا رسد.
- ۴- مردم فقط به سوی حجره او بار سفر می‌بندند، همچون خانه‌ای که تمام راهها بدان ختم شود.
- ۵- یقری: پذیرایی می‌کند. «کوم»: شتران درشت کوهان، مفرد آن کوماء است و بُزْل: ج بزل، شتر مسنی که نه سال کامل دارد. می‌گوید: با جان جنگجویان غرق سلاح از مرگ پذیرایی می‌کند؛ همچنان که با پیه شتران درشت کوهان و کامل از میهمانان پذیرایی می‌نماید.
- ۶- الهام: سرها، الذبل: باریک و کشنده و الکماة: جمع کمی؛ شجاع. می‌گوید: خون پیمان شکنان را بر تن شمشیرها می‌پوشاند و بر نیزه‌های باریک تاجی از سرها می‌نهد.
- ۷- پرندگان را عاداتی آموخته است که بدان خو گرفته‌اند؛ از این رو در هر سفر به دنبال او روان می‌شوند.

الحمدُ و النعمةُ لك والملكُ لا شريك لك

لیک إن الملک لک^۱

بسرایم در روز ده هزار بیت می سرودم؛ اما من [چنین شعر] می گویم:

مُوفٍ عَلَى مُهَجٍّ فِي يَوْمٍ ذِي رَهَجٍ كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسْعَى إِلَى أَمَلٍ^۲

بنابراین او به طور دقیق می دانست که با شیوه ای دیگر و متفاوت از شیوه صنعت پردازان نظیر ابوالعتاهیه به حرفه خود می پردازد و آن شیوه اصحاب تصنیع است که خود آغازگر آن است، شیوه ای که شعر را تراش و صیقل و زیب و زیور می شمارد. همراه با مسلم به بیت چهارم منتقل می شویم و می بینیم که میان استعجال و مهل طباقی واضح وجود دارد و بین نیل و یا گرفتن با مدارا و گرفتن توأم با عجز (اعیاء) طباقی ظریف، و در بیت پنجم پرداختی جدید ازبیت زهیر در مدح هرم بن سنان را عرضه می نماید^۳:

قَدْ جَعَلَ الْبَتُّغُونَ الْخَيْرَ فِي هَرَمٍ وَ السَّائِلُونَ إِلَى أَبْوَابِهِ طُرُقًا^۴

همین طور ادامه می دهد و از وسایل پذیرایی یزید و ضیافت کرم او سخن می گوید و به مشکله رو می آورد: یزید دو نوع وسیله پذیرایی دارد یک نوع در صلح که نظیر وسایل پذیرایی کریمان است و نوعی دیگر در جنگ؛ زیرا از مرگ با جان شجاعان پذیرایی می نماید و در بیت هفتم تصویری بدیع به خوانندگان هدیه می کند؛ زیرا یزید بر شمشیرها لباسی از خون دشمنان می پوشاند و تاجی از سرهای آنان بر سرنیزه ها می نهد و سرانجام مسلم به مضمونی قدیمی و عربی می رسد که شاعران از روزگار بشربن اُبی خازم و نابغه آن را تکرار کرده اند و آن این است که پرندگان ممدوح را در سفر و حضر تعقیب می کنند تا از لاشه دشمنان وی تغذیه کنند. مسلم این مضمون را به این شکل زیبا تغییر می دهد که پرندگان عاداتی را از ممدوح وی فرا گرفته اند و براساس آن به او اعتماد کرده اند؛ از این رو همواره در همه جا او را تعقیب کرده، به دنبال او به راه می افتند.

شاید در ضمن خواندن ابیات پیشین متوجه دقت اندیشه او شده باشید دقتی که درهای معانی پنهان را بر وی می گشود، معانی که با غرابت و ظرافت خود خواننده را مجذوب می کرد؛ مانند ابیات زیر که در غزل است^۵:

إِنْ كُنْتَ تَسْقِينِ غَيْرَ الرَّاحِ فَاسْقِينِي كَأَسَأُ أَلَذَّ بِهَا مِنْ فَيْكِ تَشْفِينِي^۶
عیناک راحی و ریحانی حدیثک لی و لون خدیجک لون الورد یکفینی^۷

و نیز مانند^۸

۱- حمد و نعمت و ملک از آن توست که شریکی نداری؛ ترا اجابت می نمایم که ملک از آن توست.

۲- آغانی، چاپ دارالکتب، ۲۷/۴. ۳- دیوان زهیر، چاپ دارالکتب، ص ۴۹.

۴- طالبان خیر و نعمت را منحصر به هرم کرده اند و سائلان راهها را به خانه او ختم نموده اند.

۵- دیوان، ص ۳۴۳.

۶- اگر جز شراب چیزی به من می نوشانی، جامی لذیذ از دهان خود مرا بنوشان که دردم دوا کند.

۷- چشمانت مرا می است و سخت ریحانم و رنگ رخت که رنگ گل است مرا بس.

۸- دیوان، ص ۳۲۸.

یا واشیاً حَسُنَتْ فینا إساءتُهُ
و مانند این بیت که در مورد شراب است:^۱
شَقَقْنَاهَا فِي الدَّنِّ عَيْنًا فَأَسْبَلْتُ
و مانند بیت زیر که در مورد ساقی است:^۲
يَسْقِيكَ بِالْأَلْحَاطِ كَأَسِّ صَبَابَةٍ
و نیز مانند این بیت در مدح^۳

فَإِنْ أَغْشَى قَوْمًا بَعْدَ هَمٍّ أَوْ أَرْزُهُمْ
فَكَالْوَحْشِ يُدْنِيهَا مِنَ الْإِنْسِ الْمُحَلِّ^۴

مسلم در تمامی دیوان به همین شیوه حرکت می‌کند. آرایه‌های معنوی و لفظی پشت سرهم می‌آیند و به یکدیگر می‌پیوندند تا این زیورهای بدیع را به وجود آورند، زیورهایی که در بنایی هماهنگ وارد می‌شوند و مسلم همان گونه که پیکر تراشان، مجسمه‌های خود را بنا می‌کنند، آن را بنا می‌نهد؛ از این رو همه جنبه‌های آن نیازمند زحمت بسیار و مراقبت و مداومت و صبر است، و او به حق صاحب این سبک یعنی تصنیع است؛ چه او در طول حیات خود به بارور کردن آن مشغول بود و نمونه‌های بدیعی از آن دست خلق کرد و سبب شد که شعرای بعد دلباخته تقلید و پیروی از او شوند حتی پیروان سبک صنعت از جهاتی به تقلید و پیروی از او پرداختند؛ زیرا شیوه او همان سبک جدیدی بود که محافل ادبا و فرهیختگان می‌پسندیدند و این بدان معنا نیست که سبک صنعت به پایان رسید و تمام شد؛ چرا که این دو سبک در طول قرن سوم و رودرروی یکدیگر ایستاده بودند. بحتری و ابن رومی نمایندگان سبک صنعت هستند؛ اما این دو شخصیت به سبب بهره گرفتن از آن آرایه‌ها و نقشهای زیبای آن، سبک صنعت و ادوات آن را به سوی تعقید سوق دادند. نمایندگان سبک تصنیع ابوتمام و ابن معتر هستند که در این سبک و آرایه‌های آن تعقیدی شدید به وجود آوردند؛ آن گونه که تمامی زیبایی و تجملی را که مسلم آرزومند بود در خود گرد می‌آورد.

۱- إنسان العين: مردمک آن. می‌گوید: ای سعایت‌کننده‌ای که عمل ناپسندش در مورد ما نیک واقع شده است! پروا از تو مردمک چشم را از غرق شدن [در دریای گریه] نجات داد.

۲- طبقات الشعراء، ص ۲۳۹ و رک: دیوان ص ۳۸.

۳- أسبلت: روان ساخت. می‌گوید: در خم شراب چشمه‌ای گشودیم که [مایعی] شبیه زبان مار روان ساخت که از آمیخته شدن با آب می‌هراسید.

۴- دیوان، ص ۲۰۴.

۵- الجریال: شراب. می‌گوید: با نگاهش جام عشق می‌نوشاند و با دست جام شراب.

۶- دیوان، ص ۳۳۳.

۷- المحل: خشکسالی. می‌گوید: بعد از آنان اگر بر قومی فرود آیم و یا به دیدارشان روم، حکم حیوانی وحشی را دارم که خشکسالی او را به انسانها نزدیک کند.

تعقید در صنعت

و بدیع کأنه الزهر الضّا	حکُ فی رونق الربیع الجدید ^۱
و معانی لو فصلتها القوافی	هجنّت شعر جرّول و لبید ^۲
حُزن مستعمل الکلام اختیارا	و تجنّب ظلمة التعقید ^۳
و رکن اللفظ القریب فأدرک	ن به غایة المرام البعید ^۴
	(بحتری)

۱

بحتری: کودکی و زندگی و صنعت او

او ابو عباده ولید بن عبید است و غالباً از باب انتساب به بحر، عشیره طائی وی، بحرّی خوانده می شود. در سال ۲۰۴ هجری در منبج که نزدیک حلب است و به قولی در روستایی واقع در نزدیکی آن جا، متولد شد؛ مطالب روشنی از کودکی وی نمی دانیم. در شرح حال او روایاتی است که نشان می دهد استعداد

۱- بسا بدیع همچون گل شکفته در رونق بهار...

۲- و بسا معانی که اگر قافیه زینت بخش آن می شد. شعر جرّول (حطینه) و لبید را از رونق می افکند.

۳- [آن بدیع و این معانی] کلام متداول را برگزیدند و از ظلمت تعقید روی برتافتند.

۴- و بر مرکب الفاظ مأنوس نشستند و به غایت مطلوب رسیدند.

ادبی او در سنین پایین شکوفا شد و تصادفاً در حمص با ابوتمام برخورد کرد و هر یک شیفته دیگری شد. گفته می‌شود که ابوتمام ضمن یک وصیت طریقه نظم شعر و خوب سرودن را برای او تعیین کرد؛^۱ همچنان‌که گفته‌اند ابوتمام نامه‌ای به اشراف «معرّة نعان» نوشت و در مورد وی سفارش کرد؛ از این رو آنها اموال خود را همچون باران بر او فرو ریختند.^۲

هیچ شعری که بیانگر این دوره از زندگی وی باشد در دست نیست؛ زیرا قدیمی‌ترین اشعار او مربوط به دوره بعدی زندگی وی می‌شود، دوره‌ای که می‌بینیم ابوسعید ثغری و دیگر شخصیت‌های ممتاز طایبی همچون بنی حُمید را ستایش می‌کند. در دوره خلافت واثق به بغداد آمد و وزیر وی ابن زیات را مدح گفت و از این تاریخ به بعد شروع کرد به ایجاد ارتباط با رجال بزرگ دولت عباسی و هنوز مدتی از دوره متوکل نگذشته بود که شاعر رسمی دربار می‌شود و می‌بینیم که برای وی و وزیرش، فتح بن خاقان، مدایح بسیار می‌سراید و چنان‌که گفته می‌شود کتاب خود «حماسه» را نیز - که به تقلید حماسه ابوتمام نوشته است - به او تقدیم می‌کند و این امر نشان می‌دهد که او در مورد شعر قدیم اطلاعات گسترده‌ای داشته است و اینکه ابوتمام را نصب العین خود قرار داده بود و حتی در تألیف از او تقلید می‌کرد؛ اشعار وی را حفظ می‌کرد و معانی آن را به شعر خود منتقل می‌نمود. قدما نیز متوجه این نکته شده بودند از این رو به سرقات وی از ابوتمام پرداخته و تألیفات مستقلی در مورد آن به رشته تحریر درآوردند.

او حوادث دوره متوکل همچون شورش ارمستان و نیز کارهای این خلیفه همچون ساختن برخی قصرها را ثبت و ضبط می‌کند. در مرثیه‌ای که در سوگ وی سروده گفته است که در صحنه قتل وی و وزیرش فتح^۳ حضور داشته است. [پس از چندی] بغداد را ترک گفت و به مدائن رفت و با اظهار حسرت بر ایام [دولت] ایرانیان ایوان مدائن را وصف کرد؛ گویی از اوضاع جاری که بر اثر زمامداری ترکان به وجود آمده بود، ابراز تأسف می‌کند. به نظر می‌رسد مدتی به وطن خود منبج می‌رود؛ اما چیزی نمی‌گذرد که دوباره به بغداد باز می‌گردد و منتصر را مدح می‌گوید و جایگاه پیشین خود را در دربار مستعین و معتز و مهتدی و معتمد باز می‌یابد.

بدین گونه بیش از چهل سال در منصب شاعر رسمی خلفای عباسی باقی می‌ماند و به ثبت اعمال آنان می‌پردازد؛ قصرهایی را که می‌ساختند به تصویر می‌کشد؛ چنان‌که جنگهای آنان را با شورشیان داخلی همچون سیاهان، که در دوره موفق دست به شورش مشهور خود زدند، و نیز با دشمنان خارجی ثبت می‌کند؛ مثلاً در قصیده‌ای ناوگان احمد بن دینار را که برای جنگ با رومیان رفته بود، به زیبایی وصف

۱- زهرالآداب، الحصری، ۲۰۸/۱ و رک: الأغانی، چاپ ساسی، ۱۶۸/۱۸.

۲- آغانی، ۱۶۹/۱۸. ۳- دیوان، چاپ قسطنطنیه، ۲۸/۱.

می‌کند.^۱ جایگاه او در دربار عباسی سبب شده بود که با وزرا و بزرگان دولت در ارتباط باشد و آنان را ستایش کند. دیوان وی از این جهت سندی است لبریز از اسامی آنان و اسامی بسیاری از اعیان و علمای بغداد همچون مبرد و ابن خردادبه و علی بن منجم.

این ارتباط مستمر با خلفا و وزرا و کارمندان برجسته و خانواده‌های ثروتمند بغداد، خانه او را از مال انباشته بود. چنان‌که گفته‌اند: او در موکبی از بردگان خود حرکت می‌کرد و املاک فراوانی داشت؛ چه در دیوان مکرر از کارگزاران مالیاتی شکایت می‌کند و می‌بینیم که با اصرار از آنان می‌خواهد تا مالیات وی را تخفیف دهند یا ببخشند. وی به شدت آزمند بود. نقل شده است که برای گرفتن مال از دوستانش شیوه‌ای عجیب در پیش گرفته بود؛ زیرا برده‌ای داشت به نام نسیم که او را به آنان می‌فروخت و پس از آن قصایدی می‌سرود و در آنها از فروش وی اظهار ندامت می‌کرد و آنان نیز وی را به او باز پس می‌دادند.^۲ او به خرید املاک در عراق اکتفا نکرده بود بلکه املاکی نیز در شهر خود منبج داشت و می‌بینیم که در اواخر عمر دلتنگ آن‌جا می‌شود و به آن‌جا سفر می‌کند. برخی نیز گفته‌اند اجباراً به این سفر اقدام کرد؛ زیرا در قسمتی از اشعار در وصف دنیا گفته بود:

تراها عیاناً وهی صنعة واحد
فتحسبها صنعة حکیم و آخرق^۳

به همین دلیل بعضی از دشمنانش او را مورد انتقاد قرار داده، او را به ثنویت متهم کردند و از آن‌جا که در آن روزگار عوام الناس بر بغداد مسلط بودند بر جان خود بیمناک شد و به شهر خود رفت؛^۴ اما اقامتش در آن‌جا به طول نیجامید؛ زیرا در سال ۲۸۴ هـ درگذشت.

بی تردید بحتری از جمله بزرگترین شاعرانی است که در قرن سوم هجری ظهور کردند. وی به طرز بدیعی مدایح و اعتذاریات را خوب می‌سرود؛ چنان‌که غزل را نیز نیک می‌سرود. مشهور است که در جوانی دلباخته زنی می‌شود به نام علوة که از اهالی روستایی در نزدیکی حلب بود موسوم به بطیاس. در مورد این زن غزل‌های بسیار دارد؛ زیرا همواره او را دوست می‌داشت و [یاد او] تا مدت‌های مدید از ذهنش پاک نمی‌شد؛ هرچند در دیوان وی قصیده‌ای می‌یابیم که این زن را هجو کرده است.^۵ اما این هجو ابری گذرا بود؛ زیرا پس از آن نیز به مدت طولانی در مورد او غزل می‌سرود، و این شیوه معمول وی بود؛ زیرا چندین نفر از ممدوحین خود را نیز هجو گفت. این سنت نزد برخی شعرا معروف بوده است؛ گاه ممدوحین خود را هجو می‌گفتند تا آن‌ها را بترسانند و وصله و پاداش بیشتری به آنها بدهند؛ اما او در

۲- آغانی، چاپ ساسی، ۱۷۱/۸.

۱- دیوان، ۲۵۷/۱.

۳- به چشم می‌بینی که ساخته دست خالقی یکتاست؛ اما گمان می‌کنی دو مخلوق است از آن دو خالق: یکی حکیم و دیگری ابله.

۴- أمالی المرتضیٰ ۲/۲۲۹ و رک: الموشح، ص ۳۴۲.

۵- دیوان، ۱۰۹/۲.

هجو مهارتی نداشت؛ از این رو هجوش ضعیف است؛ گفته می‌شود به هنگام مرگ به فرزند خود فرمان داد تا هجویات وی را بسوزاند.^۱ بحتری از هیچ‌کس همچون هجوسرایان بزرگ روزگار خود مانند دعل و ابن رومی نمی‌ترسید و به طور خاص ابن رومی متعرض او می‌شد؛ اما وی به سکوت پناه می‌برد. شاید بهترین موضوع وی وصف باشد؛ زیرا قصرها و برکه‌ها و حیوانات، از شیر گرفته تا دیگر حیوانات را به‌خوبی وصف می‌کرد و قصیده او در وصف ایوان مدائن از شاهکارهای اوست؛ همچنین قصیده وی در وصف ناوگان ابن دینار.

علی‌رغم اینکه ابوتمام را دیده بود و شعرش را روایت می‌کرد می‌بینیم در صنعت شعر و فهم آن در صف مقابل او می‌ایستد؛ زیرا در صف اهل صنعت [یعنی] امثال بشار و ابونواس که در قرن دوم با آنها روبه‌رو شدیم، قرار می‌گیرد؛ درحالی‌که ابوتمام در صف اصحاب تصنیع همچون مسلم بن ولید قرار داشت. حتی [می‌توان گفت] سبک تصنیع نزد ابوتمام از جهت آرایه‌های عقلی و نیز پیرایه‌های لفظی به غایت خود رسیده بود. گویا بحتری نتوانست چنان‌که ابوتمام در محسنات و آرایه‌های شعری موفق بود، توفیق یابد و شاید علت آن از جهاتی این باشد که او به شیوه‌ای ساده در قبیله طایی بحتر تربیت شد و به فرهنگهای فلسفی و غیرفلسفی معاصر خود مسلح نبود، و به‌طور کلی همیشه نسبت به کاربرد اسراف آمیز بدیع بی‌میل بود. چنان‌که همیشه شعر را نوعی ذوق و استعداد می‌دانست. آمدی در کتاب الموازنه که برای مقایسه او با ابوتمام به رشته تحریر درآورده، این مطلب را چنین بیان کرده است: «شعر او بدوی و مطبوع است و به شیوه گذشتگان، و از عمود معروف شعری خارج نشده است»^۲ و گفته است که او در بادیه بزرگ شده به همین دلیل با ابوتمام که در شهر دمشق بزرگ شده و در شهرها زندگی کرده، متفاوت است^۳، و این مقایسه‌ای نادر است که ناقدین بین شاعری بدوی و شاعری حضری که هیچ آشنایی و پیوندی با بادیه ندارد، به عمل آورده‌اند؛ درحالی‌که هریک از آن دو نماینده سبکی [خاص] در صنعت و حرفه شعر است؛ ابوتمام حضری و دارای فرهنگی گسترده است و هم از این روست که سبک بدیعی مسلم را می‌گیرد و به شدت آن را به سوی تعقید سوق می‌دهد؛ اما بحتری شاعری بدوی است. از این رو نمی‌تواند همچون ابوتمام بیانگر پیشرفت فکری باشد که اندیشه حضری و صنعت حضری شعر بدان دست یافته بود.

معنای آن این است که بحتری با ابوتمام ارتباط داشت و با شیوه‌های جدید آشنا شد؛ اما در صنعت

۱- آغانی، ساسی، ۱۶۷/۱۸.

۲- الموازنة بین الطائین، ص ۲. عمود بر مجموعه‌ای از قواعد شعر اطلاق می‌شد که برخی مربوط به صور خیال و برخی دیگر مربوط به ساختار قصیده و الفاظ آن می‌شود. مترجم.

۳- الموازنة ص ۱۲.

شعر نتوانست همگام با او حرکت کند؛ زیرا وی بادی‌نشین و اهل بادیه بود و شخصی چون او نمی‌توانست به ناگاه از قدیم به جدید منتقل شود؛ از این رو تأثیرپذیری او از ابوتمام منحصر به جنبه‌های ظاهری شد و نتوانست به اعماق شعر او نفوذ کند؛ به همین سبب گفته‌اند: او اسالیب موروثی و یا به قول آمدی، عمود شعر عربی را حفظ کرد؛ چه اسلوب او بیش از هر چیز به اسلوب بادیه نزدیک بود و در آن نوگرایی و یا سنت شکنی وجود نداشت، و چنین چیزی چطور ممکن می‌شود؟ درحالی‌که او نه اهل شهر بود و نه فرهنگ و اندیشه شهریان را داشت.

به همه این دلایل ناقدین بحرتری را نمایانگر سبک قدیم شمرده‌اند؛ اما در این نظریه باید احتیاط کرد؛ زیرا بحرتری نیز در شهر اقامت گزیده و کنیه خویش را تغییر داد؛ چرا که کنیه وی ابو عباده بود و چون به بغداد آمد خود را ابوالحسن خواند تا خشونت و بدوی منشی را از خود بزدايد و در شیوه زندگی همسنگ شهرنشینان شود.^۱ سعی کرد در حرفه خود نیز تغییر و تحول ایجاد کند تا در شیوه‌های شعر خود نیز همسنگ شهرنشینان گردد و شاید به همین دلیل به ابوتمام پیوست تا سبکهای حضری را در حرفه شعر بشناسد و از نمونه‌های آن تقلید کند؛ بنابراین باید با کلام آمدی با احتیاط برخورد کنیم؛ چرا که بحرتری یک بدوی خالص و یک بادی‌نشین محض نبود؛ او بدوی و بادی‌نشین بود؛ اما از تمدن نیز بهره‌مند بود؛ چه خود شهرنشین شده و شعرش نیز به همراه او شهری شده بود و سعی کرد نمونه‌هایی ارائه دهد که در بازار شهر رونق گیرد و به زیباییهای شهری معروف آن روزگار ممتاز باشد. حکم قطعی به اینکه بحرتری از سبک گذشتگان پیروی می‌کرد و از عمود معروف شعر تخطی نکرده است، خطا است مگر این که این سخن را تاحدی محدود کنیم: بله او نسبت به اسالیب موروثی محافظه کار بود. اما این بدان معنا نیست که می‌توان او را از دایره شعرای عباسی خارج کرد و در زمره قدما قرار داد؛ بنابراین کلمه «گذشتگان» [اوایل] تاحدی نیازمند بررسی است و به احتمال قوی آمدی تاحدی در مورد آن زیاده روی کرده است. با این همه گروهی از ناقدین او را در زمره اهل تصنیع از قبیل مسلم و ابوتمام به شمار آورده‌اند؛ ابن رشیق در مورد او و ابوتمام می‌گوید: «آنان طالب صنعت بودند و نسبت به آن حریص؛ حبیب [ابوتمام] به الفاظ درشت و چیزهایی که همراه با تصنیع محکم خواه ناخواه گوش را پر کند تمایل داشت؛ به دنبال چیزهای دور از دسترس می‌گشت و به زحمت آن را می‌یافت و یا قدرت اعمال می‌کرد؛ اما صنعت شعر بحرتری ملیح‌تر بود و سبک کارش نیکوتر؛ ضمن استحکام ساختار و نزدیکی معنا به ذهن راه ملایمت و سهولت می‌پیمود و آثار تکلف و مشقت در سبک او دیده نمی‌شود».^۲

اما ما همچون ابن رشیق مبالغه نمی‌کنیم و او را با ابوتمام در یک گروه قرار نمی‌دهیم؛ همان‌طور که

همچون آمدی نیز مبالغه نمی‌کنیم و او را از دایره شعرای عباسی خارج نمی‌نماییم و در زمره شعرای قدیم قرار نمی‌دهیم. البته چنان‌که او می‌گوید، وی بدوی بود؛ اما شهرنشینی اختیار کرده بود و همراه با او هنرش نیز شهری شده بود؛ [از این رو] انواعی از زیباییهای حضری را که از ابو تمام و دیگران فراگرفته بود بر قامت شعر خود پوشاند؛ هرچند که نتوانست به پای ابو تمام برسد و نمونه‌هایی همچون نمونه‌های وی ارائه دهد و این همان چیزی است که ابن رشیق دریافته بود؛ زیرا می‌گوید: او طالب صنعت بود و نسبت به آن حریص؛ و کلمه صنعت از نظر او به معنای بدیع، این زیبایی نوین شهری، است. بنابراین بحتری به این بدیع یا این نوع جمال حضری اهتمام داشت؛ به همین دلیل اندکی از شیوه اصحاب صنعت در قرن دوم دور می‌شود یا به عبارت دیگر این سبک را به سوی تعقید می‌برد؛ زیرا برخلاف اسلاف خود در قرن دوم انواع جدیدی از ابزارهای اصحاب تصنیع را در شعر خود وارد می‌کرد؛ چرا که اسلاف وی به انواع بدیعی اهتمام چندانی نداشتند مگر در محدوده تشبیه و استعاره و به ندرت به جناس و طباق و نظایر آن می‌پرداختند. اما بحتری طالب این انواع بود تا حدی آن را از اصول هنر و مواد حرفه خویش می‌شمرد، به ویژه صنعت طباق که به قول باقلانی شیفته آن بود.^۱

۲

تفاوت بین بحتری و اصحاب تصنیع

بحتری گه گاه، برخی ادوات اصحاب تصنیع را به کار می‌گرفت؛ اما با نوعی سادگی و سهولت و بدون اینکه به تعقید گراید، برخلاف آن‌چه که نزد طرفداران تصنیع مشاهده می‌کنیم؛ بنابراین او از اصحاب صنعت است و به همین دلیل نمی‌تواند شعرش را به قله‌ای که اصحاب تصنیع رسیدند، برساند؛ زیرا آنان - چنان‌که نزد ابو تمام خواهیم دید - به کاربرد ساده این ابزارها بسنده نمی‌کردند؛ بلکه اشکال غریبی از تعقید را در آن ایجاد می‌کردند و به این هم اکتفا نمی‌کردند؛ چرا که «انواعی فرهنگی و مبهم» را نیز به آن می‌افزودند که در شعر آنان به سرعت تبدیل به «انواعی هنری و درخشان» می‌شد.

تصنیع در قرن سوم به همان شکلی که مسلم برجانهاده بود باقی نماند؛ زیرا می‌بینیم سبک او در میان اصحاب صنعت نفوذ می‌کند و بدون تغییر و تعقیدی به آثار آنان راه می‌یابد. آنان نیز به شیوه بحتری تصویر و جناس و طباق را به کار می‌گیرند؛ اما این به کارگیری ساده است و با آنچه نزد ابو تمام خواهیم

یافت متفاوت است. وقتی مهمترین صنعتی را که بحتری به کار می‌گرفت یعنی طباق را با همین صنعت نزد ابو تمام مقایسه کنیم این مسأله به وضوح روشن خواهد شد. ابیات زیر که راز این فن را در شعر بحتری نشان می‌دهد؛ بخوانید:

مَنِّي وَصَلْ وَ مَنْكَ هَجْرُ	وَفِي ذُلِّ فَيْكِ كِبْرُ ^۱
وَمَا سَوَاءُ إِذَا التَّقَيْنَا	سَهْلٌ عَلَى خَلَّةٍ وَ غَرُّ ^۲
قَدْ كُنْتُ حُرّاً وَ أَنْتَ عَبْدٌ	فَصِرْتُ عَبْدًا وَ أَنْتَ حُرٌّ ^۳
بَرَّحَ بِي حُبُّكَ الْمَعْنَى	وَ غَرَّنِي مِنْكَ مَا يَغُرُّ ^۴
أَنْتَ نَعِيمِي وَ أَنْتَ بؤْسِي	وَ قَدْ يَسُوءُ الْإِذَى يَسْرُ ^۵

در این ابیات [نوع] طباقی را که بحتری به آن معروف است می‌بینید؛ طباقی است ساده، بدون تعقید و بدون زحمت و تکلف و مشقت، طباقی سطحی و بسیط که بیشتر به تداعی معانی شباهت دارد؛ نه تخیلی وجود دارد و نه عمقی و نه اندیشه‌ای؛ وصال است و هجران و ذلت و تکبر و سهولت و سختی و بنده و آزاد و سعادت و شقاوت و آزرده و شاد کردن؛ اما آیا در این معانی متقابل لذتی هنری به جز تقطیع صوتی، که آن را از سقوط می‌رهاند، احساس می‌کنید؟

سرودن این ابیات نیز فی نفسه مشقت و صعوبتی ندارد، بنابراین بحتری - برخلاف اصحاب تصنیع - معتقد نبود که شعر عبارت است از تراش و صیقل و انواع پیچیده؛ چرا که به ظاهر این فن توجه می‌کرد و شکل آن را منتقل می‌نمود و به ندرت به باطن آن و اندیشه بلندی که در آن نهفته بود و خیالهای پیچیده و تصاویر مرکبی که آن را احاطه کرده بود نفوذ می‌نمود. بحتری توان تعمق در فهم سبک جدید را نداشت؛ چرا که بدوی بود و از این رو به خوبی صنعتگران شهری قرن سوم، ابزارهای صنعت شعر را نمی‌فهمید و اگر هم یکی از آن ابزارها را به کار می‌گرفت، آن را به شکلی ساده و بدون صعوبت و ترکیب به کار می‌برد، همان طور که در این طباقها می‌بینیم؛ چه آنها را به شکلی پیچیده ارائه نمی‌کرد؛ زیرا او طباق را به همین شکل ساده می‌فهمید، شکلی که زیبایی عقلی خاصی به شعر نمی‌بخشید؛ اما به کاربرد همین صنعت طباق نزد ابو تمام توجه کنید، خواهید دید از آن انواع را بیرون می‌کشد که مایه حیرت و تعجب است. این بیت ابو تمام را بخوانید که در آن شتر خود و لاغری و بیماری آن را که از کثرت سفر نشأت گرفته وصف

۱- وصال از من است و هجران از تو و ذلت از من است و تکبر از تو.

۲- چون وصال تحقق یابد آنچه برای عاشق یکسان خواهد بود سختی و آسانی است. یعنی تندخویی و خوشخویی یکسان خواهد بود.

۳- من آزاد بودم و تو برده، اما اکنون من برده شده‌ام و تو آزاد.

۴- عشق گرانبار تو مرا بفرسود و زیبایی تو مرا بفریفت.

۵- تو سعادت منی و شقاوت من [و این شگفت نیست] چرا که گاه چیزهای شادی بخش، رنج‌آفرین می‌شوند.

می‌کند:

رَعَتْهُ الْفَيَافِي بَعْدَ أَنْ كَانَ حَقِيقَةً رَعَاهَا وَمَاءُ الرُّوضِ يَنْهَلُ سَاكِبَةً^۱

در این جا غرابت ابزار را احساس می‌کنید؛ گویی کاملاً با آن ابزار طباق که نزد بحتری مشاهده کردیم متفاوت است؛ چرا که ابو تمام آن طور که حافظه القا می‌کند بین اشیا مطابقه و مقابله برقرار نمی‌نماید بلکه به عقل و فلسفه خود مراجعه کرده و اندیشه را به کار می‌گیرد و ذهن را به تلاش وامی‌دارد تا این شکل غریب از تضاد را استخراج نماید؛ به همین دلیل شترش هم می‌چرد و هم چریده می‌شود: او بیابانها را می‌چرد و بیابانها او را می‌چرنند، چریدنی عجیب که تلاش شدید شاعر را اقتضا کرده است تا بتواند این صورت متناقض یا متضاد را ارائه دهد که انسان در برابر آن به وضوح احساس می‌کند از جنس دیگری غیر از طباق بحتری است؛ در طباق وی فلسفه و عمق و اندیشه بلند وجود ندارد؛ طباقی ساده است که صعوبت و تعقید در آن راه ندارد و اگر این تعبیر صحیح باشد «طباق حافظه» است. اول وصل را ذکر می‌کند و پس از آن هجران می‌آید و ذلت را ذکر می‌کند و به دنبال آن کبر می‌آید، سهل را ذکر می‌کند و پس از آن صعب می‌آید و به همین ترتیب به ساختن طباق ادامه می‌دهد؛ اما انسان در آن چیزی به نام زیبایی احساس نمی‌کند مگر زمانی که آن را به وادی هماهنگی میان اصوات سوق می‌دهد؛ اما وقتی به ابو تمام برمی‌گردیم رنگ جدیدی از طباق را مشاهده می‌کنیم نظیر آن تصویری که دیدیم شترش می‌چرد و به شکلی غریب چریده می‌شود و این طباقی فلسفی است؛ اگر این تعبیر صحیح باشد؛ حتی خود ابو تمام چنان که خواهیم دید - آن را از طباق قدیم جدا می‌کند و آن را «نوافر الأضداد» می‌خواند و او این غریب [و نوافر] را از فرهنگ فلسفی خود استخراج می‌کند و آن را به شکلی فنی و گسترده در شعر خود به کار می‌گیرد.

ابو تمام طباق را به شکلی فلسفی به کار می‌گرفت و این همان چیزی است که طباق او را از طباق بحتری متمایز می‌کند، بلکه همان چیزی است که مواد این فن را نزد هر دو متفاوت می‌کند؛ بنابراین ابو تمام فلسفه را به عنوان یک عنصر اساسی وارد اثر هنری می‌کند؛ چرا که شعر تنها با احساس سخن نمی‌گوید بلکه قبل از هر چیز با عقل سخن می‌گوید و به همین دلیل گاه ابو تمام در ادوات تصنیعی که دیگران به کار می‌گیرند تعدیل ایجاد می‌کند تعدیلی که هم احساس را راضی می‌کند و هم عقل را. کیست که این طباق فلسفی را که ابو تمام بر مبنای قانون اضداد معروف در فلسفه می‌سازد نپسندد؛ بنابراین او بر بازی با الفاظ تکیه نمی‌کند؛ همچنین بر آن نوع معانی که در ذهن پشت سر هم می‌آیند مثلاً با ذکر شب، روز به ذهن می‌آید و یا با ذکر نور ظلمت یا دیگر تقابلهایی که از ظرف حافظه بیرون می‌آیند، تکیه نمی‌کند؛ بلکه

۱- بیابانها در چراگاه جان وی چریدند حال آن که روزگاری، به گاه سرسبزی چمنزار، وی در آن بیابانها چریده بود.

طابق را به سوی تعقید می‌برد و آن را تبدیل به یک عمل فکری وسیع می‌کند که در آن هم تخیل وجود دارد و هم تناقض و تضاد؛ از نوع این شتری که همواره می‌چرد و چریده می‌شود: او بیابانها را می‌چرد و بیابانها او را.

۳

بحتری فرهنگ جدید را به کار نمی‌گیرد

بحتری در شعر به فلسفه و فرهنگ تکیه نداشت تا سبب تعقید در ابزارهای شعری او شوند. خود نیز این را می‌دانست؛ چنان که معاصرینش نیز می‌دانستند؛ به همین دلیل او را مورد ملامت قرار می‌دادند و او چنین پاسخ داد:

وَالشَّعْرُ يُغْنِي عَنْ صَدَقَةٍ كَذِبَةٍ ^۱	كَالْفَتْمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ
منطق ما نوعه و ما سببه ^۲	ولم يكن ذوالقروح يلهج بالـ
و ليس بالهذر طُولُ خُطْبَةٍ ^۳	و الشعر لمح تكفي إشارته

اما آیا واقعاً سخن بحتری که می‌گوید شعر نیازی به فلسفه و منطق ندارد درست است؟ چرا که واقعیت‌های ملموس این فن در عصر عباسی با این سخن موافق نیست؛ زیرا فلسفه و منطق به صنعت شعر راه یافتند و در وسایل و ادوات آن تعقید ایجاد کردند، تعقیدی که یکی از اشکال آن را نزد ابوتمام مشاهده کردیم. استاد بحتری به امرؤالقیس نیز برای او سودی ندارد. البته درست است که امرؤالقیس فلسفه و منطق نمی‌دانست؛ اما آیا می‌توان آن را در مورد عصر عباسی نیز صادق دانست؟ امرؤالقیس به فرهنگ زمان خود مجهز بود، فرهنگی که از فلسفه و منطق جز در حدی [بسیار] ساده بهره‌ای نداشت؛ اما اگر او در عصر بحتری می‌زیست راضی نمی‌شد که از روزگار خود دور شود و میان خود و فرهنگ جدید فاصله اندازد؛ که [البته] خود او نیز عملاً این نظریه را نقض می‌کند زیرا سعی دارد ابزارهای جدید همچون: طباق و جناس و تصویرسازی را در ساخت شعر خود به کارگیرد؛ اما توانایی آن را ندارد که ابزارهای صرف عقلی یعنی منطق و فلسفه را به کارگیرد؛ چرا که اهل منطق و فلسفه نیست؛ به همین دلیل از شعرای روزگار خود فاصله می‌گیرد و ناقدین می‌گویند: از عمود شعر جدا نشد؛ چه فرهنگ و فلسفه‌ای نبود تا او

۱- ما را به حدود منطق خود مکلف می‌کنید حال آنکه کذب شعر ما را از صدق آن بی‌نیاز می‌کند.

۲- ذوالقروح (امرؤالقیس) منطق نمی‌دانست و از انواع و اسباب آن آگاه نبود.

۳- شعر نگاهی است که اشارتش کافی است و سخنی یاوه نیست که چون خطابه به طول انجامد.

را به این جدایی وادارد.

همیشه در هنر بحتری جای خالی چیزی از جنس منطق احساس می شود. به ساختار شعر وی بنگرید، یعنی به «ساختار ذهنی» شعر وی، خواهید دید که به تنسيق و تنظيم افكار و معانی به شكلی دقیق و منطقی توجهی ندارد و واقعاً از این جهت فاصله بسیار بین او و شاعری همچون ابوتمام وجود دارد؛ زیرا در کار شاعر اخیر وحدت قصیده و نیز تسلسل افكار را به روشنی احساس می کنید؛ اما همواره در میان ابیات بحتری وجود گودال و گذرگاه احساس می شود. باقلانی این پدیده را در قصیده وی به مطلع:

اهلاً بذلكمُ الخيال المقبل
فَعَلَ الَّذِي نهواه أولم يفعل^۱

مورد بررسی قرار داده و گفته است که تسلسل منطقی در آن آشفته است و تفکر آن نظم ندارد.^۲ ناقدان دیگری گفته اند: بحتری نمی تواند در شعر به خوبی از یک موضوع به موضوع دیگر منتقل شود و همواره به آنچه ابن رشيق طفره و انقطاع می خواند رو می آورد.^۳

همه اینها از آن جا نشأت می گرفت که بحتری فلسفی نمی اندیشید و از مردان صاحب اندیشه عمیق نبود؛ از این رو از یک سو نمی توانست به خوبی شعر خود را نظم و نسق بخشد؛ چنان که از سوی دیگر قادر به ایجاد تعدیل در ادوات حرفه خویش نبود؛ ولی این بدان معنا نیست که وی ابزارهای تصنیع را به کار نمی گرفت. البته که به کار می گرفت؛ اما این ابزارها نزد او همیشه به گونه ای بود که گویی از جنسی است متفاوت با آنچه نزد ابوتمام می بینیم. او بدوی بود و بادیه نشین و به همین سبب همیشه از سبک اصحاب تصنیع دور ماند و ادوات این فن نزد او ساده و بسیط باقی ماند، ادواتی که آنها را به کار می گرفت اما نمی توانست در آن پیچیدگی ایجاد کند و یا ادوات دیگری از آن بیرون کشد؛ چرا که اندیشه اش وی را مساعدت نمی کرد. بیت زیر را از او بخوانید. این دو بیت به سبب صنعت تقسیم موجود در آن تحسین گذشتگان را بر می انگیزت. می گوید:

ذاک وادی الأراک فاحش قليلا
مُقَصِّرًا مِنْ صِبَابَةٍ أَوْ مُطِيلًا^۴
قِفْ مشوقاً أَوْ مُسَعِّداً أَوْ حَزِينًا
أَوْ مَعِينًا أَوْ عَاذِرًا أَوْ عَذُولًا^۵

اگر جمال اصواتی را که افکار در آن عرضه شده اند به کناری نهید خواهید دید که بحتری در این تقسیم موفق نیست؛ زیرا تقسیم عملی عقلی است که به منطق نیازمند است، اما او مرد اندیشه و منطق نبود؛ به همین دلیل می بینیم [حالات] شخص مورد خطاب را به شکلی متداخل و نامعقول تقسیم می کند؛ زیرا

۱- به آن خیال از ره رسیده خوشامد می گویم، خواه آنکه دوستش می دارم خواسته های ما برآورد یا نه.

۲- اعجاز القرآن، ص ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸.

۳- العمدة، ۱/۱۵۹.

۴- این ودای اراک است؛ اندکی توقف کن، خواه به قصد کاستن شوق و خواه به قصد فروزدن.

۵- عاشقانه یا تسلی بخش یا غمگانه یا به قصد مساعدت یا بخشش یا سرزنش توقفی کن.

وی را عاشق یا تسلی دهنده یا حزین یا مساعدت‌کننده یا بخشاینده و یا ملامت‌گر می‌شمارد و اینها اوصافی متداخل است؛ اما بحتری عذر می‌آورد که او اهل منطق نیست؛ زیرا شعر چیزی است و منطق چیزی دیگر. گویا می‌خواهد بگوید: شعر فرزند آپولو است نه فرزند مینروا.^۱

غافل از اینکه در دوره عباسی شعر و منطق یا فلسفه به هم درآمیختند و مرزها و فواصل میان آنها از بین رفت؛ در غیر این صورت چه پیشرفتی برای زمان متصور بود و ترقی فکری که عباسیان بدان نایل شدند چه فایده‌ای داشت. شاعر و وظیفه دارد با فرهنگ جدید آشنا شود و به‌طور خاص فلسفه را بشناسد و آن را در بافت قصاید و آثار خود به عنصری اساسی بدل کند؛ اما بحتری چنین قابلیت‌هایی از خود نشان نمی‌دهد؛ چرا که او از گروه طرفدار صنعت است که در کاربرد ادوات این فن و ایجاد پیچیدگی در آن راه مبالغه نمی‌پیماید؛ [برعکس] ابوتمام که دریافته بود شعر در دوره عباسی متطور شده و برخلاف دورانهای گذشته یک ضرورت نیست، این [پدیده] را به نمایش می‌گذارد؛ چرا که نشر ظهور کرده و عرصه را بر شعر تنگ نموده بود و به یکی از ابزارهای رفاهی تبدیل شده بود که مخاطب آن عوام نبودند بلکه مخاطبان آن خواص و به قول آمدی اخص خواص یعنی اصحاب فلسفه و معانی بودند.^۲

به هر حال اندیشه بحتری همچون اندیشه ابوتمام نبود نه از حیث درجه و نه از جهت نوع، بلکه از جنسی متفاوت بود. ابوتمام اهل شهر بود و به فرهنگی عمیق مجهز، و این فرهنگ را در بافت شعر خود و در مواد قصایدش وارد کرده بود؛ اما بحتری اهل بادیه بود و بهره‌چندانی از فرهنگ نداشت؛ از این رو ادوات این فن در شعر او پیچیدگی موجود در شعر ابوتمام را نداشت، چنان که در فصل آتی به آن خواهیم پرداخت. البته درست است که بحتری - چنان که در فصل دوم نیز گفتیم - در جنبه موسیقی داخلی شعر و توابع آن از قبیل همسانی الفاظ و معانی و هماهنگی صوتی بین حروف و حرکات و کلمات هنرنمایی می‌کند؛ گویی تمامی وقت خود را صرف موسیقی می‌نماید؛ ولی این تمامی فضایی است که در شعر بر آن تکیه می‌زند؛ [عنان] موسیقی را رها می‌کند تا هر طور که می‌خواهد و مایل است در اعصاب ما اثر گذارد؛ اما فضای [شعری] ابوتمام فضایی غامض و مبهم است که او نیز عنان موسیقی را رها می‌کند اما به حد و اندازه موسیقی بحتری نمی‌رسد؛ ولی او تنها به موسیقی متکی نیست؛ بلکه می‌بینیم انواع بدیعی را به آن می‌افزاید و در آن تعقید ایجاد می‌کند؛ به این حد هم بسنده نمی‌نماید بلکه ادامه می‌دهد و «انواع مبهم فرهنگ» را نیز بر آن می‌افزاید که در احساس و اعصاب فکر تأثیر می‌گذارد. بحتری در بسیاری از جنبه‌های هنر خود می‌کوشید تا از تصنیع ابوتمام تقلید کند و همین مسأله را به هنگام

۱- Minerva: الهه حکمت و فنون و حرف دستی نزد رومیان، رک: منیر البعلبکی، موسوعة المورد، بیروت، ۱۹۸۲، ج ۷ ص ۳۵، مترجم.
۲- الموازنة بين الطائيتين، الامدی، ص ۲.

سخن گفتن از فن شعر و تحسین خود نسبت به آن بیان کرده است؛ می‌گوید^۱:

وَبَدِيعٍ كَأَنَّهُ الزَّهْرُ الضَّأ	حَكُ فِي رَوْنَقِ الرَّبِيعِ الْجَدِيدِ
و مَعَانٍ لَوْ فَصَّلْتُهَا الْقِرَافِي	هَجَنْتُ شِعْرَ جِرَولٍ وَلِبِيدِ
حُزْنَ مُسْتَعْمَلِ الْكَلَامِ اخْتِيَارَا	و تَجَنَّبَنَ ظُلْمَةَ التَّعْقِيدِ
و رَكْبَنَ اللَّفْظِ الْقَرِيبِ فَأَذْرَكُ	نَ بِهِ غَايَةَ الْمَرَامِ الْبَعِيدِ

اما او همیشه در کاربرد بدیع ضعیف بود، به همین سبب بیشتر اوقات به صوت و صنعت موسیقایی اهتمام می‌ورزید؛ زیرا این همان جنبه قدیمی بود که می‌توانست بدون نیاز به فرهنگ یا فلسفه آن را بپرورد؛ اما انواع بدیعی چیز تازه‌ای بود که فقط شاعرانی که در تمدن زیسته بودند و از فرهنگ و اندیشه عمیق بهره‌مند شده بودند، می‌توانستند به خوبی از عهده آن برآیند مانند آنچه نزد ابوتام خواهیم دید. به هرحال بحتری ابزار لازم را نداشت تا او را مہیای کاربرد تصنیع و ادوات آن - آن هم در حد و اندازه‌ای که جماعت اهل تصنیع به آن دست یافته بودند - کند. آری او بدوی است بادیه‌نشینی که به شهر کوچ کرده شهری شده بود؛ اما این شهرنشینی به اندیشه او راه نیافت و در اعماق جان او نفوذ نکرد؛ از این رو نتوانست فرهنگ را در حرفه خود به کارگیرد؛ چنان‌که نتوانست در ادوات حرفه خود تعقیدی ایجاد کند.

۴

ابن رومی: اصل، زندگی و صنعت او

شاید بهتر باشد شاعر دیگری از اصحاب صنعت را که به فرهنگ جدید نیز مجهز بود مورد مطالعه قرار دهیم تا [چگونگی] تعقید به وجود آمده در سبک آنان را در اثنای قرن سوم در یابیم. شاید بهترین شاعری که در این زمینه می‌توان یافت، ابن رومی باشد که با فلسفه آشنا بود^۲. نام وی علی بن عباس بن جریج بود و از نام جدش مشخص است که در اصل عرب نیست بلکه رومی است و مادرش ایرانی، و در شعر خود نیز بسیار به این مسأله مباحث کرده است، مانند:

كَيْفَ أَغْضِي عَلَى الدُّنْيَةِ وَالْفَرْ
سُ خُتُولِي وَالزُّومُ هُمَ أَعْمَامِي^۳

در سال ۲۲۱ هجری در بغداد متولد شد و هنوز خردسال بود که پدرش درگذشت و مادر و برادر

۱- برای ترجمه ابیات رک: آغاز همین فصل.

۲- رساله الغفران، چاپ کامل کیلانی، ۷۴/۲.

۳- چگونگی در برابر پستی‌ها سکوت کنم که ایرانیان دایی‌های من هستند و رومیان عموهایم.

بزرگترش سرپرستی او را به عهده گرفتند، و می‌بینم که به فرهنگ معاصر خود و روایت اشعار قدیم و جدید رو می‌آورد و چیزی نمی‌گذرد که شعر بر زبانش جاری می‌شود و مجامع و محافل بغداد و نیز وزرا و رجال بزرگ دولت وی را دست به دست می‌کنند و او ایشان را می‌ستاید و به صله‌های آنان دست می‌یابد و زندگی اندکی به او لبخند می‌زند؛ اما به سرعت چهره در هم می‌کشد و مادر و نیز برادرش می‌میرند، سپس ازدواج می‌کند و صاحب فرزندی خوب می‌شود؛ اما [طوفان] تقدیر آنها را یکی پس از دیگری در هم می‌پیچد و همسرش نیز می‌میرد.

اما این تمام مسأله نبود؛ چرا که خلقی تنگ داشت و گرفتار اختلال اعصاب بود؛ شاید بهای نبوغ خود را می‌پرداخت که شادی زندگی را [هیچ‌گاه] احساس نکرد؛ برعکس احساس می‌کرد [زندگی] جامی است تلخ که جرعه جرعه می‌نوشد؛ به همین سبب نسبت به همه چیز در اطراف خود خشمگین بود، حتی نسبت به کسانی که او را مورد اکرام قرار می‌دادند و در محافل خود می‌پذیرفتند و از اموال خود بهره‌مندش می‌کردند؛ ولی او آنان را هجو می‌کرد؛ به همین دلیل از او رنجیدند و روی خوش به او نشان ندادند و آینده درخشانی که منتظرش بود، به آینده‌ای مرارت‌بار و رنج‌آور تبدیل شد که سرشار از محرومیت بود.

وقتی گزیده دیوان وی را که کامل کیلانی منتشر کرده است می‌خوانیم انزجار وی از مردم را احساس می‌کنیم، انزجاری که سبب شد به شدت از فساد زمانه و مردم آن رنج بکشد^۱؛ از این رو با زبان به آزار آنان پرداخت و هیچ‌کس از آن در امان نماند. شاید معتز مهمترین خلیفه‌ای باشد که وی را آماج هجو تند خود قرار داده است^۲. وی به تشیع‌گرایی داشت^۳ و شاید همین یکی از دلایل هجوهای گزنده او نسبت به معتز و دیگر عباسیان باشد. او در هجو حد [و مرز] نمی‌شناسد حتی در مورد زنان، علی‌رغم غزل‌سرایی فراوان در مورد آنان، احکام سختی را صادر می‌کند که خالی از نوعی بدبینی مرارت‌بار نیست^۴.

حرص [و ولع] او نسبت به زندگی و لذت‌های آن نیز بر بدبینی و نفرت و انزجار او از مردمان، اعم از مرد و زن، می‌افزود؛ چه می‌دید شعرای دوروبرش همچون بهتری از نعمتها و خوشیهای زندگی برخوردارند؛ ولی سهم او فقط فقر و مرض است و به نظر می‌رسد علاوه بر بیماری اعصاب، از نظر جسمی نیز بیمار بوده است و همه اینها دست به دست هم داده بودند تا او بدبختی خود را احساس کند و [این احساس] در اعماق قلب او اثر گذارد؛ چرا که او به دنبال شادی و سرور و زندگی سعادت‌مندانه می‌گشت؛ اما جز شوربختی و تنهایی چیزی نمی‌یافت حتی از نظر جسمی و سلامتی، و عجیب اینکه هیچ

۱- مروج الذهب، السعودی، ۳۲۰/۸.

۲- مختار الديوان، ۲۸ و شماره ۴۸۰.

۳- همان، ص ۳۰.

۴- همان، ص ۲۴۳.

یک از معاصرینش برای نجات او قدمی پیش نگذاشتند که البته تاحد زیادی خود وی در این مسأله مقصر بود؛ چرا که فرصتی برای آنان فراهم نیاورد؛ زیرا از آنان دوری می‌کرد و بدتر از آن، آنها را آماج تازیانه‌های هجو خود قرار می‌داد و تا آخر عمر نیز همین رویه را ادامه داد. قصه‌ای وجود دارد که می‌گوید: وزیر معتضد، قاسم بن عبیدالله، در غذا سم ریخت و به خورد وی داد^۱ و به همین سبب در سال ۲۸۳ هجری درگذشت؛ ولی به احتمال قوی این داستان حقیقت ندارد و او بر اثر امراض و بیماریهای خود که سرانجام او را از پا درآورد، به مرگ طبیعی درگذشته است.

اگر زندگی وی را رها کنیم و به صنعت شعر وی پردازیم، خواهیم دید که عباس عقاد به رومی بودن و یا به عبارت دقیق‌تر، به یونانی بودن وی استناد می‌کند و می‌گوید: شعر خود را با الوان خاصی رنگ آمیزی کرده است که او را از شعرای عرب متمایز می‌کند^۲؛ عقاد در کتابی که در مورد وی نوشته با مقداری محافظه کاری و احتیاط این جنبه را مورد توجه قرار داده است. [اما] در حقیقت وراثت همه چیز شعر ابن رومی نیست؛ چه باید فرهنگ یونانی - اسلامی را که شعرای قرن سوم از آن برخوردار بودند، نیز بر آن بیفزاییم. ابن رومی از یک [فرهنگ] یونانی اصیل و یک [فرهنگ] یونانی اکتسابی بهره‌مند بود که شاید از [فرهنگ] یونانی اصیل وی مهمتر باشد. علاوه بر این، فرهنگ اسلامی - عربی اکتسابی وی نیز بود؛ بنابراین در شعر ابن رومی سه عنصر تأثیرگذار وجود دارد نه یک عنصر.

عنصر چهارمی نیز به این سه عنصر اضافه می‌شود و آن عنصر شخصی مختص به طبیعت ابن رومی است که تأثیر بسزایی در شعر وی داشت؛ زیرا تندمزاج بود و طبیعتی بیمارگونه داشت؛ همیشه [مسائل] را به فال بد می‌گرفت و بدیمن می‌شمرد و در این مورد به شدت مبالغه می‌کرد تا جایی که زبیدی می‌گوید: «تَطَيَّرَ وَ تَقَوَّلَ رَأْيَ الْفَالِ فِي كُلِّ حَرَكَةٍ وَ أَعْمَالَ خَوِيشَ رَهَا نَمِي كَرْد»^۳ و استدلالش این بود که پیامبر (ص) به فال نیک گرفتن را دوست می‌داشت و از بدیمن شمردن اکراه داشت؛ و علی [ع] هیچ‌گاه در هنگامی که قمر در برج عقرب بود به جنگ نمی‌رفت و می‌گفت: تَطَيَّرَ [و بدیمن شمردن] در طباع موجود و پابرجاست^۴.

راویان در مورد تطیّر وی داستانهای عجیبی نقل می‌کنند، از آن جمله داستانی است که حصری به نقل از علی بن ابراهیم، منشی مسروق بلخی، روایت کرده است؛ آن‌جا که می‌گوید: «در خانه مسروق نشسته

۱- رک: شرح حال وی در ابن خلکان.

۲- رک: مقدمه عقاد برگزیده دیوان ابن رومی، نشر کامل کیلانی.

۳- طبقات النحویین، الزبیدی، چاپ الخانجی، ص ۱۲۶.

۴- زهر الآداب، ۱۷۱/۲.

بودم که سنگی در نزدیکی من فرود آمد؛ به سرعت از جا برخاستم و به غلام دستور دادم که بر بام خانه رود و به اطراف بنگرد تا بفهمد که سنگ از کجایم آید؛ [غلام] گفت: زنی از خانه ابن رومی شاعر بر بام آمده است و می‌گوید: از خدا بترسید و به ما رحم کنید و کوزه آبی به ما دهید وگرنه هلاک خواهیم شد؛ زیرا اهل خانه از تشنگی مشرف به مرگ هستند؛ و من از یکی از زنان همسایه که از عقل و معرفت بهره‌مند بود خواستم که بر بام رود و با او سخن بگوید. آن زن بر بام رفت و من هم کوزه را آوردم و پس از آن نیز مقداری خوردنی فرستادم؛ اندکی بعد زن همسایه بازگشت و گفت: آن زن می‌گوید: به سبب فال بدزدن ابن رومی از سه شب پیش در به روی او قفل بوده است؛ زیرا او [ابن رومی] هر روز لباس بر تن می‌کند و تعویذ می‌خواند و کلید به دست به سوی در می‌رود و از سوراخ در می‌نگرد و چشمش به همسایه روبرو می‌افتد که گوزپشت است و هر روز جلو در خانه خود می‌نشیند و وقتی او را می‌بیند باز می‌گردد و لباس از تن بیرون می‌آورد و می‌گوید: هیچ‌کس در را باز نکند.^۱ ابن رشیق نقل کرده است: یکی از امرایی که با وی دوست بود «در طلب ابن رومی برآمد و از تطییر وی آگاه شد؛ از این رو خادمی را که اقبال نام داشت به دنبال او فرستاد تا او را به فال نیک گیرد. وقتی مهتای نشستن بر مرکب شد به خادم گفت: به سوی آقایت بازگرد زیرا که تو ناقص و واژگون هستی؛ نام تو لابقاء است»^۲، و صاحب «معاهدالتنصیص» روایت کرده است که روزی یکی از دوستان وی غلام خوش سیمایی را که نامش حسن بود به نزد وی فرستاد. غلام بر در کوفت. گفت: کیست؟ گفت: حسن، و او نام وی را به فال نیک گرفت و بیرون آمد، و ناگهان چشمش به دکان خیاطی افتاد که نزدیک خانه وی بود و دو لنگه در را به شکل «لا» آویزن کرده بود و در زیر آن شکل، دانه خرمايي را مشاهده کرد و آن را به فال بد گرفت و گفت: این شکل نمایانگر «لا تمز» است؛ [به همین سبب] بازگشت و به همراه او نرفت. علی بن سلیمان (نحوی) [ملقب به] أخفش سر به سر او می‌گذاشت و هر روز صبح به در خانه او می‌رفت و در می‌زد و وقتی می‌گفت: کیست؟ پاسخ می‌داد: مرّة بن حنظله و یا اسامی دیگر که مضمونی بدیمن داشتند؛ به همین دلیل خود را حبس می‌کرد و در طول روز از خانه بیرون نمی‌آمد»^۳.

بدیهی است که این مزاج تند و بیمارگونه در کنار نژاد و فرهنگ وی، در شعرش تأثیر می‌گذاشت و برای او که قلبش از کینه معاصران گور و شبه گورش لبریز بود - زیرا به نظر وی همه آنها گوزپشت بودند - طبیعی است که مهمترین موضوع شعرش هجو باشد. در به تصویر کشیدن احساسات نیز قدرتی فوق‌العاده داشت؛ از این رو طبیعت و زیباییهای آن را در بهار و دیگر فصول به زیبایی به تصویر می‌کشید،

۲- العمد، ابن رشیق ۴۰/۱.

۱- زهرآداب، ۱۷۷/۲.

۳- معاهدالتنصیص، ۴۳/۱.

چنان که غذاها را نیز به گونه‌ای متناسب با ولع خود نسبت به آنها ترسیم می‌کرد و هیچ یک از مناظری را که در راه می‌دید، بدون آن که با قلم موی خود به تصویر کشد، رها نمی‌کرد، نظیر توصیفی که از یک نانوا در حال پهن کردن قطعه خمیر ارائه داده است.^۱ احساس لطیف [نیز] در غزل‌های وی آشکار است و در بسیاری از آنها دست به ابتکارهای بی نظیر می‌زند؛ قصیده‌ای بلند دارد که در مطلع آن زن را به شیوه‌ای ابتکاری وصف کرده است؛ زیرا او را در شکل یک بوستان با میوه‌ها و محصولاتش به تصویر می‌کشد. مطلع آن چنین است.

أَجْنْتُ لَكَ الْوَجْدَ أَغْصَانُ وَ كُتْبَانُ
فَمِنْ نَوْعَانِ تَفَاحٌ وَ رُْمَانُ^۲

احساس و مهارت وی در تصویرگری وقتی به اوج می‌رسد که زنی آوازه‌خوان را وصف می‌کند؛ چه قصیده وی در مورد وحید آوازه‌خوان یکی از شاهکارهای اوست. همچنین برای او که دست تقدیر فرزندان را یکی پس از دیگری می‌رباید و جام درد و اندوه را جرعه جرعه به وی می‌نوشاند، طبیعی است که در فن رثا نیز موفق باشد. مرثیه او در سوگ پدرش محمد از فراید شعر عربی است؛ قصیده‌ای بدیع نیز در سوگ بصره دارد که به هنگام تسلط زنگیان و هجوم آنان بر زنان و کودکان آن سروده است، و به حق از جمله نخستین کسانی است که مناظره شعری سروده است، نظیر شعری در مناظره بین نرگس و گل سرخ، و قلم و شمشیر. همچنین شیء واحدی را هم مدح می‌کرد و هم هجومی گفت: مثلاً در یک قصیده کینه را می‌ستود و در قصیده دیگری نکوهش می‌کرد و شاید در این مسأله تحت تأثیر ادبیات فارسی بوده است.

در شعر او گرایشی واضح به فرهنگ عامه وجود دارد؛ زیرا غذاها و زندگی مردم بغداد و چیزهایی را که می‌خوردند و می‌پوشیدند حتی رده‌های ژنده را وصف می‌کرد. تصویر طبقات پایین مردم از قبیل نانواها و حمالها، کبابی‌ها و گدایان را به ما عرضه می‌کند؛ به همین سبب الفاظ عامه مردم در شعر او بسیار است؛ چه او همچون بحرّی شاعر شاهان و قصرها نبود؛ بلکه شاعری مردمی بود که جنبه‌های پایین زندگی در بغداد و تصاویر مردمی آن را برای ما به نمایش می‌گذارد.

همه اینها از نتایج نوع زندگی وی بود، زندگی که از بیشتر جهات با شوربختی همراه بود، زندگی که با شادی و تجمل بیگانه بود و شاید همین مسأله سبب شد که شعر خود را در حدّ ذوق اصحاب صنعت نگه دارد؛ و چنین است که آن را نمی‌آراید بلکه عنان خود را به ذوق می‌سپارد تا احساسات و عواطف صادقانه وی را به تصویر کشد؛ درحالی که اندیشه دقیق و آثار فرهنگ و فلسفه که در ذهن او نقش بسته

۱-گزیده دیوان، شماره ۳۳۲.

۲-شاخسارها و تپه‌هایی تو را به وجد آورده‌اند که در آن دو نوع [میوه] وجود دارد: سیب و انار

بود، به او این توانایی را می‌داد تا به یکی از اصحاب سبک تصنیع بدل گردد. هرکس که به این جنبه [از شخصیت] وی توجه کند، تصور خواهد کرد که او نیز همچون، ابوتام است، به خصوص وقتی برخی ابیات پراکنده وی یا قطعه‌های کوتاهی را که در کتابهای ادبی روایت کرده‌اند، می‌خواند؛ اما کسی که قصاید وی را می‌خواند درمی‌یابد که او از اصحاب این سبک یعنی سبک تصنیع نیست؛ چرا که نه در شعر و نه در زندگی - جز به مقدار اندک - توجهی به زیب و زیور نداشت، و به نظر می‌رسد که برخی از این زیورها که گاه در شعر می‌آورد برای عقب نماندن از قافله بوده است. البته درست است که به شدت شیفته تصویرسازی بود؛ اما این شیفتگی او را از دایره اصحاب صنعت بیرون نمی‌آورد؛ چنان که فرهنگ فلسفی و اندیشه عمیقی که بدان ممتاز بود نیز وی را از این دایره بیرون نمی‌آورد.

۵

ابن رومی فرهنگ جدید را به کار می‌گیرد

ابن رومی برخلاف بحتری معتقد نبود که شعر نیازی به فلسفه و منطق ندارد؛ بلکه آنها را دو اصل مهم در حرفه خویش می‌شمرد؛ چرا که در اندیشه خود به آن دو [اصل] تکیه می‌کرد و در ساختار شعر خود آنها را به کار می‌گرفت؛ چنان که بسیاری از ابیات وی شکل قیاسهای دقیقی را به خود می‌گیرد؛ زیرا برای آنها مقدماتی ترتیب می‌دهد و نتایجی را از آن استخراج می‌کند، گویی یکی از علمای منطق است. آری او مردی است از مردان اندیشه جدید؛ از این رو می‌خواهد نمونه‌های خود را به شکلی جدید ارائه دهد که حاوی فکر و فلسفه و منطق و صفات عقلی تازه‌ای باشد، صفاتی که شعرای عصر عباسی با آن از اسلاف قدیمی خود متمایز می‌شوند. این ابیات را از او بخوانید:

لما تُؤذِنُ الدُّنْيَا بِمِنْ صُروفِها	يكونُ بكاءُ الطفل ساعةً يُولَدُ ^۱
وإلا فإِ يَكْبِهْ مِنْها وإِنْها	لأَفْسَحُ ممّا كانَ فِيه و أَرْعَدُ ^۲
إذا أَبْصَرَ الدُّنْيَا اسْتَهْلَ كَأَنَّهُ	بما سَوَفَ يَلْقَى مِنْ أَذاها مَهْدَدُ ^۳
و للنَّفْسِ أحوالٌ تَظَلُّ كَأَنْها	تُشاهِدُ فِيها كُلَّ غَيْبٍ سِيشِدُ ^۴

۱- گریه کودک در لحظه ولادت به خاطر این است که دنیا حوادث خود را اعلام می‌کند.

۲- وگرنه درحالی که درجایی فراختر و مرفه‌تر قرار گرفته، برای چه می‌گرید؟

۳- وقتی دنیا را می‌بیند صدای گریه‌اش اوج می‌گیرد؛ گویی تهدید شده است که در آن آزار خواهد دید.

۴- روح انسان را حالاتی است که در آن گویی تمامی آینده زندگی خود را عیان می‌بیند.

در این ابیات اثر منطق را به روشنی احساس می‌کنید و این مهمترین تفاوت بین او و بختری در صنعت شعر است؛ چرا که منطق در ساختار شعر و تنظیم افکار وی تأثیری آشکار داشت که می‌توان آن را در دو جنبه خلاصه کرد. جنبه اول: وضوح است که مشخصه شعر ابن رومی بود و سبب می‌شد که تمامی جنبه‌های یک اندیشه را استقصا کند تا جایی که از همه جهات روشن گردد؛ چه او مرد منطق بود و اصحاب منطق عاشق سخن واضح هستند و شاید به همین سبب اشعارش طولانی بود؛ چرا که در عرضه افکار خود به استقصا و تعمق می‌پرداخت تا به طور دقیق روشن شوند؛ اما جنبه دوم: نظم شدید و ارتباط محکم افکار وی در اشعارش بود. عباس عقیاد می‌گوید: «از جمله ویژگیهای بارز در قصاید ابن رومی طول نفس و شدت استقصای وی نسبت به یک معنا و نیز توسعه آن است و با همین توسعه از سنت ناظمینی که بیت را واحد نظم می‌شمردند و قصیده را ابیاتی پراکنده که رشته‌ای واحد آن را به هم پیوند می‌زند و به ندرت یک معنا در چند بیت می‌آید و به ندرت ترتیب ابیات به گونه‌ای رقم می‌خورد که تقدیم و تأخیر و جایگزینی و تغییر در آن ممکن نباشد، خارج شد. ابن رومی با این سنت به مخالفت برخاست و قصیده را به کلامی واحد بدل کرد که جز با اتمام معانی مورد نظر به پایان نمی‌رسد و خود [عملاً] این شیوه را در پیش گرفت؛ از این رو قصاید وی موضوعاتی کامل است که می‌توان عناوینی [خاص] بر آن نهاد؛ موضوعات در آنها محدود است و به انجام خود نمی‌رسد مگر اینکه معنای مورد نظر به انجام رسد و تمامی جوانب و گوشه و کنار آنها مورد توجه قرار می‌گیرد؛ هرچند که در این راه لفظ یا فصاحت قربانی گردد، و بی‌شک همین استقصا یکی از دلایل طول [قصاید او] بود اما تنها این نبود؛ چرا که ابن رومی از باب خوشایند ممدوحین و احترام به مقام ایشان و اظهار عنایت به رضایت آنها [نیز] قصاید خود را طول می‌داد»^۱.

اگر عقیده عقیاد را در مورد اینکه مدح از جمله دلایل اطاله قصاید نزد ابن رومی است بپذیریم؛ اما در مورد اینکه استقصا نیز از جمله دلایل آن باشد تردید داریم؛ چرا که استقصا چیزی خارج از اطاله نیست؛ بلکه عیناً همان پدیده اطاله است؛ ابن رومی قصاید را طول می‌دهد و به عبارت دیگر معانی و افکار را استقصا می‌کند. علاوه بر این، دلیل دیگری که عقیاد ذکر کرده است، یعنی مدح، در تمامی قصاید ابن رومی عمومیت ندارد؛ چرا که مبنای همه آنها مدح نیست، و به احتمال قوی دلیل مهمتر همان است که گفتیم: ابن رومی در قصاید خود «ساختار منطقی» را به کار می‌گرفت، به همین سبب شیفته اطاله شد که از برجسته‌ترین ویژگیهای کسانی است که خواستار تعبیر منطقی روشن هستند. به هر حال فرهنگ ابن رومی این نوع عجیب اطاله را در شعر به وجود آورد؛ زیرا از نظر او شعر، دیگر تنها تعبیری از عواطف نبود؛

بلکه پیش از اینکه تعبیری از عواطف باشد، تبدیل شده بود به تعبیری از اندیشه؛ به همین دلیل آن را با مقدار زیادی تحلیل و تفصیل و بحث و تحقیق درآمیخته بود.

شعر دیگر اثری صرفاً عاطفی نبود؛ بلکه به اثری عقلی تبدیل شده بود که از ویژگیها و صفات آثار عقلی برخوردار بود؛ به همین سبب از بسیاری جهات - چنان که قصاید ابن رومی نیز نشان می‌دهد - به آثار نثری شباهت یافته بود از یک سو به سبب وضوح و از سوی دیگر، به سبب عدم اهتمام شاعر به عبارت پردازی که این هم به خاطر اهتمام به وضوح بود؛ و بدین گونه قصاید [وی] تاحدی به رسایل منشیان شباهت یافته بود.^۱ مگر چه چیز شعر را از نثر متمایز می‌کند؟ شعر نیز همچون نثر بر منطق و وضوح مبتنی شده بود و از همین روست که ابن رومی از نخستین شاعران عباسی است که زمینه این ارتباط را بین شعر و نثر فراهم آورد. در حقیقت پیش از وی منشیان معانی شعر را در قالب نثر ارائه می‌دادند، به خصوص در عصر عبدالحمید^۲؛ اما بعد از آن نثر متطور شد و به ابزاری عقلی برای تعبیر از فرهنگ و فلسفه بدل گشت و راه آن از شعر جدا شد، و وقتی به ابن رومی می‌رسیم این دو راه بار دیگر به هم می‌پیوندند، با این تفاوت که این بار شعر به این ارتباط تمایل نشان می‌دهد و گزاف نیست اگر بگوییم ابن رومی از جمله کسانی است که زمینه این حرکت گسترده یعنی منظوم کردن نثر و منثور کردن شعر را فراهم آوردند؛ چرا که فواصل موجود بین شعر و نثر از میان رفت، به استثنای واحدهای موسیقایی که شعر بدان مقید بود؛ اما این واحدها نتوانست مانع این حرکت گسترده شود.

۶

تصویر در شعر ابن رومی

ابن رومی همچنان که در شعر به فرهنگ جدید و به خصوص منطق تکیه می‌کرد بر هنر مهمی نیز تکیه می‌کرد که همان هنر تصویرگری است؛ زیرا وی در مشاهده دقیق اشیاء و به تصویر کشیدن آنها توانایی عجیبی داشت و در این کار از دو ابزار که نزد ابو تمام یافته بود یعنی تشخیص و تجسیم کمک می‌گرفت. تشخیص را به طور گسترده در وصف طبیعت به کار می‌گرفت؛ زیرا - چنان که عقاد می‌گوید - احساس می‌کرد طبیعت موجودی است ناطق و شخصی است متحرک؛ با هر موجود طبیعی و هر حرکت و هر تپش و هر نجوایی در طبیعت زندگی می‌کرد^۳؛ گویی طبیعت او را می‌فریبد و به سوی خود می‌خواند:

۱- من حدیث الشعر و النثر، ص ۲۶۶.

۲- همان، ص ۱۰۱.

۳- ابن الرومی، العقاد، ص ۲۸۳ و رک: مقدمه وی برگزیده دیوان.

و ریاضِ تخایلِ الأرضِ فیها
مَنْظَرٌ مُعْجِبٌ، تَحِیَّةُ أَنْفٍ

خُلَیاءُ الْفَتَاةِ فِي الْأَبْرَادِ^۱
رِیْحُهَا رِیْحُ طَیِّبِ الْأَوْلَادِ^۲

طبیعت چون دختری زیبا ناز می‌کند و او به شکلی غریب به آن عشق می‌ورزد و از آن رایحه‌ای خوش استشمام می‌کند، رایحه‌ی فرزندان شایسته و توجه و لطف و محبتی را که پدران نسبت به آنان احساس می‌کنند و از آن هم بالاتر وقتی طبیعت در برابر او خودنمایی می‌کند می‌خواهد دل از او برباید:

تَبَرَّجَتْ بَعْدَ حَیَاءٍ وَ خَفَرٍ

تَبَرُّجَ الْأُنْثَى تَصَدَّتْ لِلذَّكْرِ^۳

ابن رومی در پی این طبیعت خودنما له می‌زد؛ چه همه‌ی حواس وی را به خود مشغول کرده بود و قلب او را به تسخیر خود در آورده بود و او دل‌باخته‌ی آن شده بود؛ در محیط آن به تفکر می‌پرداخت و چشمان خود را در رنگهای آن غرق می‌کرد و اشعار خود را از آثار لمس و استشمام آن می‌انباشت؛ گویی در ظرف وجود خود نمی‌زیست؛ بلکه در طبیعت فتان اطراف خود زندگی می‌کرد، و این یکی از جنبه‌های زیبای شعر ابن رومی است که یادآور شعرای طبیعت در غرب است، یعنی شعرای جنبش رومانسیسم همچون «وُردزورث» در انگلیس و «لامارتین» در فرانسه؛ زیرا می‌بینیم این شعرا به طبیعت و زندگی واقعی خود رومی آورند و به وصف آن می‌پردازند و از مکتب کلاسیسیم که در قرن هفده و هجده فراگیر شده بود و به سنتهای یونانی و لاتینی مقید بود و به‌ندرت به شعر طبیعت می‌پرداخت، روی برمی‌تابند. عباسیان نیز پیش از ابن رومی تحت تأثیر گذشته بودند و به‌ندرت به وصف طبیعتی که در آن می‌زیستند، می‌پرداختند؛ درحالی‌که ابن رومی همچون عاشقی شیدا و از جهاتی همانند اصحاب جنبش رومانسیسم در اروپا به توصیف آن می‌پرداخت. عقاد با کمی احتیاط، این جنبه‌ی شعر ابن رومی را در کنار یونانی بودن وی قرار داده است^۴، و اگر حقایق این پدیده را در شعر جدید غربی مورد بررسی قرار دهیم درخواهیم یافت که شعر طبیعت نزد غربیان در دورانهایی رواج پیدا می‌کند که به اشکال یونانی و سنتهای قدیم مقید نیستند. البته انکار نمی‌کنیم که مقداری شعر طبیعت نزد کلاسیکها نیز یافت می‌شود؛ اما در شکلی محدود. شعر طبیعت در آن زمان شبیه قناتی تنگ و محصور بود که گیاهان [هرزه] فراوانی از سنتهای یونانی و لاتینی آن را مسدود کرده‌اند؛ اما وقتی قرن نوزده فرا رسید [این] قنات به جوشش آمد و مجرای آن باز شد؛ اما تقریباً ارتباط بین شعر قدیم و جدید طبیعت مقطوع است. علاوه بر اینکه در آثار [برجای مانده] یونانی چیزی که نشان دهد این نوع از شعر طبیعت نزد یونانیان قدیم رواج داشته وجود

۱- چه بسا مرغزارهایی که زمین در [پوشش] آن می‌خرامد بسان دوشیزگان در جامه‌های رنگارنگ.

۲- منظره‌ای شگفت‌انگیز است و شامه راجان افزا، و عطرش یادآور بوی خوش فرزندان شایسته.

۳- پس از شرم و حیا [بسیار] خود را بیاراست، بسان آراستن زنان در برابر مردان.

۴- ابن الرومی، العقاد، ص ۲۸۲.

ندارد. آنان به طبیعت الوهیت بخشیدند و آن را از خدایان انباشتند؛ اما - آن چنان که شعرای جنبش رومانتیسم و نیز ابن رومی از آن سخن می‌گویند - از احساس خود نسبت به آن سخن نگفتند. ولی این بدان معنا نیست که به طور کامل آن را فراموش کرده باشند؛ بلکه به این معناست که با این گستردگی و عمق و شیفتگی که نزد اصحاب رومانتیسم معروف است، آن را توصیف نکردند و شاید همین امر سبب شده باشد که «شیلر» بگوید: «یونانیان با عقل در طبیعت به تأمل می‌پرداختند نه با عواطف؛ از این رو هیچ نوع ذکری که به صراحت عشق و ستایش ایشان را نسبت به آن نشان دهد، به دست نرسیده است».^۱

«هامبولت» می‌گوید. به تصویر کشیدن طبیعت به خاطر خود طبیعت از اندیشه یونانیان دور بود و تصریح می‌کند که منظره طبیعی بخش سطحی [ورونایی] تصویر آنان را اشغال می‌کند در حالی که بخش مهم آن را کارها و اعمال و افکار مردم اشغال می‌کند».^۲

شعر طبیعت در حقیقت شعری جدید است که پیوند محکمی با ادب قدیم یونان ندارد؛ حتی در خود اروپای دوران کلاسیسم نیز این نوع شعر شکوفا نشد؛ چرا که به تقلید از گذشتگان مربوط نمی‌شد؛ اما پیش از آن، هنگامی که چندان تقیدی به تقلید از گذشته نداشت، یعنی در قرن شانزده، این نوع شعر را مشاهده می‌کنیم، چنان که سرودهای عامیانه را نیز می‌بینیم؛ اما وقتی «مالرب» (Malherb) و پس از او «بوالو» و «راسین» ظهور کردند، شعر به تقلید گرایید و نسبت به وصف طبیعت بی‌اعتنا شد. وقتی حرکت رومانتیسم ظهور کرد و شعر از قید و بندهای بسیاری آزاد شد، بار دیگر به طبیعت و زندگی روزمره مردم رو آورد^۳ و چنان که معروف است. «ورد زورث» کوشید زبان عامیانه را در سرودهای موسوم به (Ballads) خود به کار گیرد. به هر حال تطور شعر در اروپا در اثنای دوران معاصر نشان می‌دهد که شعر طبیعت وقتی رواج پیدا می‌کند که شعر یا مردمی می‌شود و یا به [زبان] مردم نزدیک می‌شود و از گذشتگان اعم از یونانی و غیر یونانی فاصله می‌گیرد و این همان چیزی است که نزد عربها نیز مشاهده می‌کنیم؛ زیرا وقتی شعر به بیان حوادث زمره پرداخت و به واقعیت ملموس و واقعیت [زندگی] توده مردم نزدیکتر شد شعر طبیعت نیز رشد کرد و ابواب آن گسترش یافت، چنان که در تاریخ شعر اندلس نیز این [پدیده] را دیده‌ایم؛ چرا که [وقتی] موشح و زجل در آن جا به وجود آمد، به همراه آن شعر طبیعت نیز ظهور کرد. شخص ابن رومی که پدر شعر طبیعت در قرن سوم به شمار می‌رود سبک خود را تا حد زیادی

۱- کتاب ما خلفته اليونان، چاپ لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص ۱۶۸.

۲- همان، ص ۱۶۸.

۳- در مورد حرکت رومانتیسم، منابع و شورش طرفداران آن علیه سنتهای کلاسیسم رک: کتاب؛

Poul Van Tieghem, Le Mouvement Romantique.

به سطح سبک زبان روزمره تنزل می داد تا جایی که انسان در شعر او به انواعی از تعبیری بی مایه برمی خورد. خود او نیز این را می دانست؛ از این رو در پاسخ یکی از معاصرین خود که از او انتقاد کرده بود، چنین شعر خود را وصف می کند:

قولاً لمن عابَ شعرَ مادحه أَمَاتَرِي كَيْفَ رُكِبَ الشَّجَرُ^۱
رُكِبَ فِيهِ اللَّحَاءُ وَالْخَشَبُ الـ يَابَسُ وَالشُّوْكَ بَيْنَهُ الثَّرُ^۲

بنابر این قسمتی از شعر او پوسته است و قسمتی چوب؛ بخشی گل است و بخشی خار، قسمتی از آن محکم است و صیقل خورده و برخی سست ناهموار، و این همان چیزی است که ابن رومی را از مکتب اصحاب تصنیع دور می کند؛ چرا که او به آراستن شعر خود و اینکه مزین به آرایه های مختلف بدیعی باشد، توجهی نداشت؛ با این همه گهگاه از این آرایه ها سود می برد؛ اما بدون این که به عنوان یک سبک به آن بنگرد؛ بلکه به طور گذرا در شعرش می آمد. [ذوق] ابن رومی از جنس ذوق اصحاب تصنیع نبود؛ اما با این همه ابزارهای آنان را به وام می گرفت؛ چنان که اکنون در شعر طبیعت می بینیم. وی در این نوع شعر بر تشخیص تکیه می کرد که در شعر عربی ابوتمام باب آن راگشود؛ چنان که در فصل آتی خواهیم دید. ابن رومی این ابزار را به عاریت گرفت و به شکلی گسترده در شعر خود به کار برد، کاربردی که - برخلاف تصور بعضی ناقدین - ربطی به یونانی بودن وی ندارد بلکه به طبع او مربوط می شود؛ چه وی ادراکی قوی داشت و احساسی لطیف؛ به همین سبب شیفته طبیعت شد و شیفته آن نیز باقی ماند که طبیعت روح و عواطف وی را به هیجان می آورد.

ابن رومی یکی دیگر از ابزارهای تصویرگری ابوتمام را نیز که همان ابزار «تجسیم» است به عاریت گرفت و همان گونه که در مورد ابزار تشخیص دیدیم، آن را به طور گسترده در شعر خود به کار بست. ببینید که چگونه خصایل بد دوستش، قاسم بن عبیدالله را تجسم می بخشد و این گفتگوی عجیب را بین خود و آن [خصایل] ترتیب می دهد:

كشفت منك حاجتي هنواتٍ غَطَّيْتُ بُرْهَةً بِحَسَنِ اللَّقَاءِ^۳
ترکنتی و لم أَكُنْ سَيِّئَ الظَّنِّ نَأْيُ الظَّنُونِ بِالْأَصْدِقَاءِ^۴

۱- به آنکه شعر ستایشگر خود را عیب می گیرد بگویید: آیا نمی بینی که درخت چه سان آفریده شده است.

۲- در خلقتش پوسته و چوب خشک و خار به کار گرفته شده است و میوه در میان آن.

۳- هنوات: ج هنة، چیز کوچک. [کنایه از هر اسم جنس]. نیاز من از چیزهایی پرده برداشت که روزگاری در پس پرده خوش رویی نهان شده بود.

۴- و سبب شد به دوستانم بدگمان شوم درحالی که قبلاً بدگمان نبودم.

رُبَّ شَوْهَاءٍ فِي حَسَاخَسَاءٍ ^۱	قُلْتُ لَمَّا بَدَتْ لِعَيْنِي شُغْهًا
فَثَوِيْتُ تَحْتَ ذَاكَ الْغَطَاءِ ^۲	لِيَتَنِي مَا هَتَكَ عَنْكَ سِتْرًا
عَنْكَ ظِلْمَاءُ شُبْهَةِ قَتْمَاءٍ ^۳	قُلْنَ لَوْلَا انْكَشَافُنَا مَا تَجَلَّتْ
كَاشِفَاتُ غَوَاشِي الظُّلْمَاءِ ^۴	قُلْتُ أَعْجِبْ بِكَ مِنْ كَاسِفَاتِ
حَبِّ أَنْ رَبَّ كَاسِفٍ مُسْتَضَاءٍ ^۵	قَدْ أَقْدَتْنِي مَعَ الْخُبَرِ بِالصَّاحِ
أَنَّهُ لَمْ يَزَلْ عَلَى عِمَاءٍ ^۶	قُلْنَ أَعْجِبْ بِمَهْدِي يَسْتَمِي
كَ فَأَوْسَعْتُنَا مِنَ الْإِزْرَاءِ ^۷	كُنْتُ فِي شِبْهِهِ فَرَاثُ بِنَاعِدِ
يَسْرَةٍ تَحْتَ الْقَمَاةِ الطَّخِيَاءِ ^۸	وَتَمَنَيْتُ أَنْ تَكُونَ عَلَى الْحِدِ
ضَلَالًا وَحَيْرَةً بِاهْتِدَاءٍ ^۹	قُلْتُ تَاللَّهِ لَيْسَ مِثْلِي مِنْ وَدِّ
بِدَلَالٍ بِاسْتِفَادَةِ الْأَنْبَاءِ ^{۱۰}	غَيْرِ أَتَى وَوَدِدْتُ سِرْصَدِي
قِيَّ وَخَلَّ الْهُوَى لِقَلْبٍ هَوَاءٍ ^{۱۱}	قُلْنَ هَذَا هَوَى فَعَرَّجَ عَلَى الْحِدِ
أَنَّهُ الدَّهْرُ كَامِنٌ الْأَدْوَاءِ ^{۱۲}	لَيْسَ فِي الْحَقِّ أَنْ تَوَدَّ لَخْلٍ
نَّ وَإِلَّا فَأَنْتَ كَالْبُعْدَاءِ ^{۱۳}	بَلْ مِنَ الْحَقِّ أَنْ تُنْقَرَّ عَنْهُ
أَيُّ لَأَسُ الشِّفَاءَ قَبْلَ الشِّفَاءِ ^{۱۴}	إِنَّ بَحْثَ الطَّبِيبِ عَنْ دَاءِ ذِي الدِّ
بِهِمَا كُلِّ خَلَّةٍ عَوَجَاءٍ ^{۱۵}	دُونَكَ الْكَشْفِ وَالْعِتَابِ فَقَوْمُ

۱- شوهاء: زشت. می‌گوید: و چون با سیمایی زشت در برابرم جلوه‌گر شدند گفتم: بسا زشتیها که در درون زیبارویان نهفته است.

۲- کاش پرده از شما بر نمی‌داشتم و در زیر آن پوشش پنهان می‌ماندید.

۳- قتماء: سیاه؛ گفتند اگر از پرده برون نمی‌شدیم ظلمت شبهه سیاه از [چشم] تو زدوده نمی‌شد.

۴- کاسفات: پوشیده‌ها؛ گفتم: شگفتا از شما پوشیده‌ها که پرده از تاریکیها بر می‌گیرید!

۵- [شما که] علاوه بر شناساندن دوست، به من فهمانید که پوشیده‌های آشکار بسیارند.

۶- گفتند: شگفتا از ره یافته‌ای که آرزو می‌کند همچنان گمراه بماند.

۷- در اشتباه بودی و به یاری ما از آن بیرون آمدی و به تحقیر ما همت گماشتی؛

۸- الطخیاء: بسیار تاریک؛ تو آرزو کردی که در ضلالت سیاه همچنان متحیر بمانی.

۹- گفتم: سوگند به خدا که چون منی ضلالت و حیرت را بر هدایت ترجیح ندهد.

۱۰- اما دوست داشتم به جای استفاده از اخبار، [راز] دوست را نهان کنم.

۱۱- هواء: خالی؛ گفتند: آنچه تو گوئی هوا و هوس است، به حق بیرداز و هوا و هوس را برای قلبی خالی رها کن.

۱۲- حق نیست با دوستی که همیشه بیمار دل است، مودت پیشه کنی.

۱۳- تنقَر: بیایی؛ بلکه حق این است که بیماریهای وی را بیایی، وگرنه تو نیز بیگانه خواهی بود.

۱۴- اساس شفای هر بیماری این است که طبیب پیش از درمان به جستجوی درد بیمار برآید.

۱۵- صراحت و عتاب را بگیر و با آن هر خوی ناپسند را اصلاح کن.

و إِذْ مَا بَدَاكَ الْعُرُّ يَوْمًا فَسَتَبَّحَ نِقَابَهُ بِالْهِنَاءِ^۱
 قَلْتُ فِي ذَاكَ مَوْتَكُنَّ وَ مَا الْمَوْتُ تُمْسُتَعَذِّبُ لَدَى الْأَحْيَاءِ^۲
 قُلْنُ مَا الْمَوْتُ بِالْكَرِيهِ إِذَا كَا نَ بِحَقِّ فَلَا تَزِدْ فِي الْمِرَاءِ^۳

ابن رومی در این ابیات نه تنها توانسته است رذایل را تجسم بخشد؛ بلکه با آنها گفتگویی عجیب را نیز ترتیب داده است؛ به هر حال ابن رومی همچنان که از ابزار «تشخیص» بسیار استفاده می‌کرد، ابزار «تجسیم» را نیز در شعر خود بسیار به کار می‌گرفت و به احتمال قوی تحت تأثیر حساسیت خاص خود به این جهت سوق داده شده بود. فردی چون او که به تطییر و بدیمنی اعتقاد داشت و چیزهای بی‌ارزش را بزرگ می‌کرد، طبیعی است که در صور خیال و معانی خود چنین شیوه‌ای در پیش گیرد؛ چرا که بسیار خیال‌باف بود و تخیل و رؤیا را حقیقت می‌پنداشت و [از آن] متأثر می‌شد و به این انفعالات اهمیت می‌داد. تصورات خود را بزرگ می‌کرد و به درشت‌نمایی آنها می‌پرداخت؛ از این روست که می‌بینیم معانی و اشیاء در برابر او تجسم پیدا می‌کنند و شکل انسانی به خود می‌گیرند و از تمامی خواص و صفات موجودات زنده برخوردار می‌شوند، چنان که همانند زندگان می‌اندیشند، مانند آنها احساس می‌کنند و دارای ادراک هستند و چه بسا همین مسأله سبب شده باشد که این دو ابزار را که عبارت‌اند از تجسیم و تعقید از ابوتام بگیرد؛ هرچند که ابوتام به لحاظ استعانت از غموض و دقت و تعقید در تصویر از او برتر است، و همواره وجه تمایز اصحاب صنعت و طرفداران تصنیع در قرن سوم همین بوده است. گروه نخست نیز دو ابزار فوق‌الذکر را به کار می‌گیرند؛ اما بدون این که در آن پیچ‌وتابی ایجاد کنند و یا صور و اشکال آن را تغییر دهند؛ این پدیده نزد ابن‌رومی نیز در مورد به کارگیری انواع تصنیع مصداق داشت؛ چنان‌که وقتی انواع فرهنگی پیچیده را به کار می‌گرفت نیز چنین بود، و این انواع نزد او تبدیل به انواع هنری زیبا نمی‌شدند. در حقیقت اصحاب صنعت ذوقی متفاوت داشتند و در مورد به کارگیری انواع تصنیع اهتمامی مداوم نداشتند و وقتی هم که آنها را به کار می‌گرفتند زیاده‌روی نمی‌کردند و در آنها پیچیدگی به وجود نمی‌آوردند و چنان که در شعر ابوتام خواهیم دید - رنگهای جدیدی از جنس فرهنگ یا فلسفه به آنها نمی‌افزودند.

۱- العُرُّ: گری، النِقَاب: ج نقیة: زخم ناشی از گری، الهِنَاء: قطران [بیماری] گری را در آغاز کار با آن مداوا می‌کردند؛ و اگر روزی گریه‌ور [کسی] بر تو آشکار شد زخمهای او را یکی پس از دیگری با قطران مداوا کن.

۲- مَرِغَم: مرگ شما در همین است و زندگان مرگ را دوست نمی‌دارند.

۳- مِرَاء: [تردید] و مجادله؛ گفتند: مرگ اگر بر حق باشد تلخ نخواهد بود پس بیش از این تردید مکن.

۷

هجو طنزآلود

شاید از جمله مهمترین جنبه‌هایی که در شعر ابن‌رومی جلب توجه می‌کند جنبه هجو باشد. مزاج تند و توانایی فوق‌العاده وی در مشاهده جزئیات و عیوب جسمانی به او استعدادی [خاص] برای نوعی هجو بخشیده بود که می‌توان آن را «هجو طنزآلود» نامید؛ زیرا اشخاص مورد هجو خود را به شکلی گزنده و شبیه کاریکاتوریستها به بازی می‌گرفت و بر نقاط ضعف آنان تکیه می‌کرد و به بدترین شکل به بزرگ‌نمایی و برجسته کردن آن نقاط می‌پرداخت چنان‌که خنده و ترحم [دیگران] را نسبت به فرد مورد نظر برمی‌انگیخت؛ زیرا با آنها همان کاری را می‌کرد که کاریکاتوریستها می‌کنند. آنان بر روی جسمی کوچک سری بزرگ می‌گذارند و یا اعضای بدن را برخلاف شکل طبیعی گاه به شکل طولی و گاه به شکل عرضی بر روی بدن ترسیم می‌نمایند و این ترکیب در همه صور و اشکالش مضحک است. ابن‌رومی نیز با استفاده از برخی عیوب جسمانی بارز در فرد مورد نظر او را به شکلی غریب زشت جلوه می‌داد. توجه کنید که [چگونه] گوژپشتی را که بدیمن می‌دانست وصف می‌کند:

فَكَأَنَّهُ مَتَرَبِّصٌ أَنْ يُضْفَعًا ^۱	قَصُرَتْ أَخَادِعُهُ وَ غَابَ قَذَالُهُ
و أَحْسَنَ ثَانِيَةً لَهَا فَتَجَمَّعًا ^۲	وَ كَأَنَّمَا صُفِّعَتْ قَفَاهُ مَرَّةً

در مورد یکی از کسانی که هجو کرده است می‌گوید:

و فِي وَجْهِهِ الْكِلَابُ طُولُ ^۳	و جُهِكٌ يَأْخُذُ عَمْرًا فِيهِ طُولُ
فَنَفِيكَ عَنْ قَدْرِهِ سُفُولُ ^۴	و الْكَلْبُ وَافٍ وَ فَيْكٌ عَذْرُ
وَ مَا تُحَامِي وَ لَا تَصُولُ ^۵	وَ قَدْ يُحَامِي عَنْ الْمَوَاشِي
قَصَصْتَهُمْ قِصَّةً تَطُولُ ^۶	وَ أَنْتَ مِنْ أَهْلِ بَيْتِ سُوءٍ

۱- أَخَادِع: جمع أَخَذَعَ: رگ گردن، منظور سطح گردن است، قَذَال پس سر؛ رگهای دو طرف گردنش کوتاه است و پس کله‌اش فرو رفته؛ گویا منتظر پس گردنی است.

۲- گویا یک بار او را پس گردنی زده‌اند و [فرودا آمدن] دیگری را احساس کرده که خود را جمع نموده است.

۳- ای عمرو! صورتت دراز است؛ صورت سگان نیز دراز است.

۴- سگ وفادار است و تو خائن؛ بنابراین تو از سگ کمتری.

۵- سگ گاهی از چهارپایان حفاظت می‌کند؛ اما تو نه حمایت می‌کنی و نه حمله می‌بری.

۶- تو از خاندانی بد هستی که قصه آنان دراز است.

وَجُوهُهُمُ لِلرُّوِيِّ عِظَاتٌ لَكِنَّ أَقْفَاءَهُمْ طَبُولٌ^۱
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولٌ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولٌ
بَيْتٌ كَمَعْنَاكِ لَيْسَ فِيهِ مَعْنًى سِوَى أَنَّهُ فَضُولٌ^۲

همان گونه که عیوب جسمانی را مستمسک قرار می‌داد، عیوب صوتی و معنوی را نیز دستاویز می‌کرد؛ در مورد آوازه خوانی بدصدا می‌گوید:

و تَحْسِبُ الْعَيْنُ فَكَيْهَ إِذَا اخْتَلَفَا عِنْدَ التَّنْعَمِ فَكَيْهَ بَغْلٍ طَحَّانٌ^۳
و در مورد شخص بخیلی به نام عیسی می‌گوید:
يَقْتَرُ عَيْسَى عَلَى نَفْسِهِ وَ لَيْسَ بِبَاقٍ وَلَا خَالِدٍ^۴
فَلَوْ يَسْتَطِيعُ لَتَقْتِيرَهُ تَنْفَسُ مِنْ مَنْخَرٍ وَاحِدٍ^۵

در مورد یکی از هجوشدگان خود که او را همانند حیوانات نشخوارکننده، در حال نشخوار نشان می‌دهد، می‌گوید:

بَعْضُ أَضْرَاسِهِ يُكَادُ بَعْضًا فَهِنْ مَسْنُونَةٌ بِغَيْرِ سَنُونٍ^۶
لَا دُؤُوبٌ إِلَّا دُؤُوبُ رَحَاها أَوْ دُؤُوبُ الرَّحَى الَّتِي لِلْمَنُونِ^۷
مَا ظَنَنْتُ إِلَّا لِنَاسٍ تَجْتُرُ حَتَّى كُنْتُ ذَاكَ الْإِنْسَانَ عَيْنَ الْيَقِينِ^۸

همچنین به هجو ریش و تصویر هزل‌آمیز آن علاقه‌ای وافر داشت؛ چنان که در مورد شخصی می‌گوید:

عَلَّقَ اللَّهُ فِي عِذَارِيكِ مَخْلًا وَلَكِنَّهَا بِغَيْرِ شَعِيرٍ^۹

توجه کنید در مورد ریشی که خود و صاحبش را نپسندیده بود می‌گوید:

۱- چهره آنها عبرت مردمان است؛ و پس گردنشان همچون طبل.

۲- «مستفعلن...» بیتی است که همچون تو معنایی جز زائدبودن ندارد.

۳- وقتی فکهای او به هنگام آواز خواندن حرکت می‌کنند گویی فکهای قاطر آسیابانی را می‌بینی.

۴- عیسی بر خود سخت می‌گیرد درحالی که نه باقی است و نه جاوید.

۵- از شدت بخل اگر می‌توانست از یک سوراخ بینی تنفس می‌کرد.

۶- یکادم: می‌گردد یا با سوهان و چیزی نظیر آن صیقل می‌دهد. دندانهای او یکدیگر را می‌سایند؛ از این رو بدون مسواک براق هستند.

۷- هیچ چیز نیست که همواره در حال کار باشد جز آسیاب دندانهای او و یا آسیاب مرگ.

۸- گمان نمی‌کردم که انسان نشخوار کند تا اینکه به عین‌الیقین تو را همان انسان یافتم.

۹- «عذاران»: دو طرف صورت که به موازات گوش هستند. خداوند بر چانه تو توپره‌ای آویخته است؛ اما از جو تهی است.

لو قابل الریح بهامره^۱ لم ینبعث من خطوه إصبعا^۱
اوغاص فی البحر بها غوصه^۲ صادها حیاته أجمعا^۲

می بینید به شکلی عجیب بر اشخاص مورد هجو خود سوار می شود؛ زیرا با لحنی گزنده آنان را مورد تمسخر قرار می دهد؛ تمسخری که از دقت او در مشاهده عیوب جسمی و غیر جسمی دشمنانش نشأت می گیرد و نیز از احساس و طبیعت و بدینی وی و دردسرهایی که به دلیل فال بدزدن برای او ایجاد می کردند؛ و او [نیز در مقابل] گدازه های آتش هجوش را بر آنان فرو می ریخت؛ آنان را می سوزاند و بر وجود و صورت و بینی و پس گردن و دهان آنان داغ می نهاد و می دانست که چگونه عیبهای آنان را بزرگ کند؛ به همین سبب می بینیم شخصیت و پس گردن آنان را بازیچه خویش قرار می دهد؛ همان طور که آنها تطیر و بدینی او را بازیچه قرار می دادند؛ چه مردم اطراف او شبیه آن گورپشت و حشتناک بودند.

۸

جنبه های دیگر در صنعت ابن رومی

ابن رومی از اصحاب سبک صنعت بود؛ اما به لحاظ عقلی به نوآوری تمایل بیشتری داشت؛ از این رو نوع یاد شده هجو را ابداع کرد؛ چنان که برای تعبیر، تشخیص و تجسیم را برگزید؛ اما او در این حد توقف نکرد؛ بلکه می بینیم در صنعت [شعر] خود به جنبه های دیگری نیز اهتمام می ورزد؛ از مهمترین این جنبه ها می توان به کارگیری صنعتهای طباق و جناس را نام برد و از این جهت به بحتری شباهت دارد با این تفاوت که بحتری از طباق زیاد استفاده می کرد و او از جناس. بیت های قبل را که در آن ردایل قاسم بن عبیدالله را تجسم بخشیده است بار دیگر مورد توجه قرار دهید، خواهید دید که می گوید^۳:

قلْتُ لَمَّا بَدَتْ لَعِیْنِی شُنْعاً رَبِّ شَوْهَاءَ فِی حِشَاحِنَاءَ
قُلْنَ لَوْلَا انْكَشَافُنَا مَا تَجَلَّتْ عَنْكَ ظُلُمَاءُ شَبْهَةِ قَتَاءَ
قلْتُ أَعْجَبَ بَكْنٍ مِنْ كَاسِفَاتٍ كَاشِفَاتٍ غَوَاشِی الظُّلَمَاءَ

[می بینید] میان کلمه شوهاء و حسناء طباق برقرار می کند و میان دو کلمه کاسفات و کاشفات جناس؛ با این تفاوت که مشاهده می شود ابن رومی در استفاده از این دو نوع زیاده روی نمی کند؛ چه او از اصحاب

۱- اگر یک بار با آن ریش در مقابل باد بایستد، نخواهد توانست به اندازه یک انگشت جلوتر حرکت کند.

۲- و اگر یک بار با آن [ریش] در دریا فرو رود تمام ماهیان آن را صید می کند.

۳- ترجمه ابیات ص ۲۱۵.

تصنیع نیست. اینها چیزهایی است که گاه در برخی اشعارش می آید و گاه نمی آید؛ چرا که به عنوان یک سبک به آن نگاه نمی کرد؛ بلکه همانند بحرّی فقط به عنوان ابزارهای جدیدی که کاربرد آنها اشکالی ندارد، به آنها می نگریست؛ اما خود را به آنها مقید نمی کرد بلکه هر از چند گاه آنها را به کار می گرفت؛ گاه در برخی نمونه ها در استفاده از آنها زیاده روی می کرد و گاه به [سبک] خود بازمی گشت و در دیگر نمونه ها آنها را به کار نمی گرفت.

با این همه ابن رومی در صنعت خود به جنبه دیگری نیز اهتمام ورزیده و آن جنبه قافیه است؛ چرا که به جستجوی قوافی نادر برمی آمد و هیچ یک از حروف مشکل را رها نمی کرد مگر اینکه از آن قصیده یا قصاید مختلفی را تألیف کند و این تنها ویژگی جالب توجه در ساختار قوافی وی نیست؛ بلکه [در قوافی وی] جنبه جالب توجه دیگری نیز وجود دارد که قداما به آن اشاره کرده اند؛ ابن رشیق می گوید: «ابن رومی به دلیل توانایی، در بیشتر اشعارش هم در قوافی مطلق و هم در قوافی مقید، خود را ملزم [به مراعات] حرکت پیش از روی می کرد»^۱. از آن جمله در روی مطلق، نمونه زیر است:

لم يَسْتَرْخِ مَنْ لَهُ عَيْنٌ مُؤَرَّقَةٌ وكيف يعرف طعمَ الرَّاحَةِ الْأَرْقُ^۲

او در این قطعه تا آخر کسره قبل از روی را مراعات می کند و [خود] روی در این جا متحرک است. نظیر این [ویژگی] در روی مقید، قصیده زیر است:

أَبَيْنَ ضُلُوعِي جَمْرَةً تَتَوَقَّدُ على ما مضى أم حَسْرَةً تَتَجَدَّدُ^۳

که پیش از روی فتحه را مراعات کرده است. بدین گونه می بینیم ابن رومی در قوافی و حرکات آن برخورد سخت می گیرد؛ حتی در حروف آن نیز کار را برای خود مشکل می کند؛ ابن رشیق می گوید: «از میان شعرا ابن رومی به طور خاص در قافیه خود را به چیزهایی مقید می کرد که ضروری نبود حتی به دلیل توانایی و غنای شعری در بیشتر اشعارش واو و یا را پشت سر هم نمی آورد»^۴. از آن جمله قصیده بلندوی [به مطلع زیر] است:

شَابَ رَأْسِي وَلَاتَ حَيْنَ مَشِيبٍ وَ عَجِيبُ الزَّمَانِ غَيْرُ عَجِيبٍ^۵

که قبل از روی خود را به «یا» مقید کرده است؛ چنان که در قصیده پیشین:

وَجْهَكَ يَا عَمْرُو فِیهِ طَوْلٌ وَ فِی وَجْهِ الطَّلَابِ طَوْلٌ^۶

۱- العمدة، ابن رشیق ۱/۱۰۲.

۲- آن کس که چشمش بی خواب است آسایش ندارد و چگونه ممکن است شخص بی خواب طعم آسایش را بشناسد.

۳- آیا آتش است که به خاطر آن ازدست رفته در سینه زبانه می کشد یا حسرت است که تجدید می شود.

۴- العمدة، ۱/۱۰۶.

۵- مویم سپید گشت حال آنکه وقت پیری نیست؛ شگفتیهای روزگار نیز شگفت نیست.

۶- ترجمه بیت در بحث قبل گذشت.

خود را به «واو» مقید کرده بود.

صاحب سر الفصاحه می‌گوید: او گاهی پیش از روی حرفی را همراه با حرکتش بر خود واجب می‌کند و این در شعر وی بسیار است^۱ [مثلاً] در دیوان وی قصیده بلندی را می‌یابیم که آن را این‌گونه آغاز می‌کند:

صَبْرًا عَلَى أَشْيَاءَ كُفِّتُهَا أَغْنَيْتُهَا الدَّنَّ وَسَلَفْتُهَا^۲

در کل [این] قصیده قبل از روی خود را به [رعایت] فاء ملزم کرده است. گویا به نظر او در این قصیده بلند فاء روی است نه هاء و تاء، و به احتمال قوی ابن رومی به خاطر نشان دادن توانایی فنی خود به این کار اقدام نمی‌کرد؛ بلکه طبع تیز او عامل این پدیده بوده است؛ گویی به سبب قوت احساس فاء را روی می‌شمرد و تاء و هاء را [تنها] دو ضمیر می‌دانست. همچنین به نظر او آوردن واو و یاء به دنبال یکدیگر سبب می‌شد شعر از قافیه خود خارج شود؛ از این رو التزام به حرکت پیش از روی او را بیشتر راضی می‌کرد. با توجه به همه این دلایل او در قافیه کار خود را مشکل می‌کرد، عملی که ناشی از طبع و احساس لطیف وی بود.

به هر حال ابن رومی نتوانست شعر خود را از دایره اهل صنعت به دایره اصحاب تصنیع منتقل کند؛ زیرا وی شعر را به صورتی ساده‌تر از صورتی که در ذهن اهل تصنیع نقش بسته بود می‌فهمید و برخلاف آنان معتقد نبود که شعر عبارت است از تلاشی سخت که شعرا در ایجاد آرایه‌های ظریف مبذول می‌دارند، آرایه‌هایی که ابوتمام و امثال وی شیفته آن بودند. شعر آرایه و تصنیع نیست بلکه تعبیر است و می‌توان به این تعبیر مقداری آرایه و زینت افزود؛ اما به شکلی خفیف و بدون این که شاعر آنها را نصب العین خود قرار دهد و او را از هدف اساسی خود یعنی تبیین افکار و احساسات خارج کند و به تبیین انواع زیبای صنایع ادبی وادارد؛ به همین سبب بود که طایفه اهل صنعت بعضی اوقات ابزارهای تصنیع را به کار می‌گرفتند، بدون اینکه کارشان استمرار داشته باشد و بدون این که به عنوان یک سبک به آن نگاه کنند؛ گاهی آنها را اعمال می‌کردند؛ اما کارشان تداوم نداشت. گاه نیز اتفاق می‌افتاد که در کاربرد آن شکست می‌خورند؛ چنان که بحرتری نیز در بسیاری از طباقهای خود نا موفق بود و چنان که ابن رومی گاهی در کاربرد فلسفه به عنوان آرایه‌ای زیبا توفیق نمی‌یافت؛ زیرا می‌بینیم در این مورد به استفاده از ساختار منطقی بسنده می‌کند در حالی که ابوتمام از فلسفه سود می‌برد و طباقهای خود را پیچیده می‌کند و آن نوع

۱- سر الفصاحه، چاپ خانجی، ص ۱۷۲.

۲- بر آن چیزهایی که بر من تحمیل شد و به دنبال آن خم و سلاف [نیز] در حلقم سرازیر گشت، صبر باید. به نظر می‌رسد ضبط دیوان ۳ جلدی ۲۵۰/۱: دارالکتب العلمیه، بیروت، الطبعة الاولى ۱۹۹۴ م، «الان» به جای «الدن» صحیح‌تر باشد. و ترجمه مصراع دوم بدین صورت: در پایان و آغاز با آنها روبرو بوده‌ام، صبر باید کرد. استاد دکتر فاضلی.

جدید یعنی اضداد متنافر را که قبلاً در مورد آن سخن گفتیم، به وجود می آورد. از سوی دیگر طایفه اهل صنعت در به کارگیری ابزار و وسایل اصحاب تصنیع متفاوت بودند. بحتری ابزار طباق و جناس را به کار می گرفت؛ در حالی که ابن رومی این به کارگیری را تعمیم می داد و عناصری از جنس فرهنگ و منطق و تشخیص و تجسیم را نیز به کار می گرفت؛ حتی در کاربرد ادواتی که هر دو از آن استفاده می کردند متفاوت بودند. بحتری طباق را بیش از جناس می پسندید؛ در حالی که ابن رومی بیشتر شیفته جناس بود تا طباق. حتی در کاربرد خود جناس نیز متفاوت بودند؛ در حالی که بحتری جناس تام را به کار می گرفت، ابن رومی بیشتر از جناس اشتقاق استفاده می کرد. تفاوت‌های آنها به همین جا ختم نمی شود؛ چرا که در مورد ساختار سبکشان نیز متفاوت بودند؛ زیرا بحتری تعبیرات خود را پالایش می کرد تا صنعت صوتی مخصوص به خود را ایجاد نماید.

همه اینها نشان می دهد که جماعت صانعان در قرن سوم برخی ادوات تصنیع را از جماعت مصنعان به عاریت می گرفتند؛ با این تفاوت که آنها را در همه آثار خود اعمال نمی کردند؛ بلکه گاه از آن استفاده می نمودند؛ بدون اینکه معتقد باشند شعر عبارت است از آرایه صرف و زیب و زیور؛ جماعت صانعان در فهم صنعت شعر سخت نمی گرفتند، بلکه درکی ساده نسبت به آن داشتند یا حداقل برخلاف جماعت مصنعین ادراکشان از شعر چندان پیچیده نبود؛ به همین سبب در آرایه‌های آن نیز به تعقید نمی گراییدند و سعی نمی کردند همچون ابوتمام از فرهنگ و فلسفه آرایه جدیدی استخراج کنند. آنها به آرایه‌های قدیم یعنی آرایه‌های [سبک] مسلم اکتفا می کردند؛ حتی همانها را نیز به طور وسیع به کار نمی گرفتند؛ بلکه هر از چند گاه آنها را به کار می گرفتند، و بی تردید این کاربرد به روشنی نشان می دهد که موج تصنیع در این قرن شدید بوده است که در فصل آتی آن را پی خواهیم گرفت و تشدید آن را مشاهده خواهیم کرد.

تعقید در تصنیع

لَسَوَابِغِ النَّعْمَاءِ غَيْرُ كُنُودٍ ^۱	خُذْهَا مَثَقَّةَ الْقَوَافِي، رُبُّهَا
و بِلَاغَةً وَ تُدِيرُ كُلَّ وَرِيدٍ ^۲	حَذَاءً تَمْلَأُ كُلَّ أُذُنٍ حِكْمَةً
بِالشُّذْرِ فِي عُنُقِ الْكَعَابِ الرُّودِ ^۳	كَالدَّرِّ وَ الْمَرْجَانِ أَلْفَ نَظْمُهُ
فِي أَرْضِ مَهْرَةَ أُوْبِلَادٍ تَزِيدِ ^۴	كشَقِيقَةِ الْبُرْدِ الْمَنَمِ وَ شَيْءُهُ

(ابوتَمَام)

۱

ابوتَمَام: اصل، زندگی و فرهنگ وی

شاید مهمترین شاعر نمایندهٔ سبک تصنیع در قرن سوم هجری ابوتَمَام باشد؛ زیرا این سبک به وسیلهٔ وی به نهایت [آن] آراستگی و تجمل که شعرای عصر عباسی آرزومند بودند، رسید. وی حبیب بن اوس طایبی است. برخی قدما در مورد طایبی بودن وی تردید کرده‌اند و گفته‌اند: پدر وی [مردی] نصرانی بود که در دمشق به می فروشی اشتغال داشت و تدوس خوانده می‌شد، ابوتَمَام آن را به اوس تغییر داد و خود را

۱- به تو تقدیم می‌کنم قصیده‌ای با قوافی پیراسته را که صاحب آن نسبت به نعمتهای فراوان ناسپاس نیست.
 ۲- [حذاء: آن چه سبکبال حرکت کند، یعنی در بلاد مختلف منتشر می‌شود]؛ قصیده‌ای سبک بال که گوش را از حکمت و بلاغت پر کند و خون [حسودان] را بر زمین ریزد.
 ۳- قصیده‌ای همانند در و مرجان توأم با مهره‌های طلایی به رشته کشیده که به گردن دختران نار پستان نازک بدن آویخته باشند.
 ۴- و نیز همتای نقش و نگار پارچه‌های سرزمین «مهرة» یا بلاد «تزید».

به طی منسوب کرد^۱. مارچلیو گمان کرده است که این اسم مختصر تیودوس است^۲؛ طه حسین نیز از او تبعیت کرده، می‌گوید: این اسم یونانی است و احتمال داده است که ابوتمام از موالی طی باشد^۳؛ اما هرکس شعر و فخر فروشی شدید وی به طی را بخواند یقین خواهد کرد که او یک طائی اصیل از قلب قبیله طی است نه یک مدعی [دروغین] و یا یکی از موالی آنان.

ابوتمام در روستای جاسم، واقع در مسیر بین طبریه و دمشق به دنیا آمد. در مورد سال تولد وی اختلاف است. برخی سال ۱۷۲ و برخی دیگر سال ۱۸۲ یا ۱۸۸ و یا ۱۹۰ را ذکر کرده‌اند. وی در دمشق بزرگ شد؛ جایی که زندگی را با پارچه‌بافی آغاز کرد و به نظر می‌رسد در ضمن آن به حلقه‌های علم و ادب نیز رفت و آمد می‌کرد؛ چیزی نگذشت که استعداد ادبی در جانش بیدار شد و از بافتن پارچه به بافتن شعر رو آورد و دمشق را ترک کرد و به حمص آمد و خاندان طایبی عبدالکریم و دیگر بزرگان یمنی را مدح گفت و به هجو دشمنان آنان پرداخت. [سپس] به مصر رفت و در فسطاط اقامت گزید. در آن جا با آب‌فروشی در مسجد جامع روزگار می‌گذراند و از حلقه‌های علم و درس این مسجد نیز بهره می‌گرفت و با شعرای مصر به رقابت می‌پرداخت. عیاش بن لهیعة، مسؤول خراج آن جا را ثنا گفت و چون پاداشی را که انتظار داشت دریافت نکرد، او را هجو گفت؛ در کتاب «الولاء و القضاة» کندی اشعاری دارد که بین سالهای ۲۱۱ تا ۲۱۴ سروده است. این اشعار به دورانی اشاره دارد که در مصر سپری کرده است. در این دوره به موفقیت مادی مورد نظر خود دست نیافت؛ اما این دوره به لحاظ آشنایی با معارف و فرهنگهای [ی مختلف] و به لحاظ رقابت با شعرای مصر، تأثیر شگرفی در شعر وی برجای نهاد. [پس از آن] به موطن خود، دمشق، بازگشت و به مدیحه‌سرایی پرداخت و چون ممدوحین قدرشناسی لازم را انجام نمی‌دادند به هجو آنان اقدام می‌کرد. در یکی از دیدارهای مأمون از شام سعی کرد به حضور وی برسد؛ اما درها به روی او بسته شد؛ از این رو به موصل رفت و بین موصل و وطن خود به رفت و آمد پرداخت. به نظر می‌رسد از ارمنستان [نیز] دیدار کرده است و والی آن جا خالد بن یزید شیبانی را ستایش نموده و هدایای بسیار از او دریافت کرده است.

در سال ۲۱۸ هجری مأمون وفات می‌کند و او به بغداد می‌رود و دنیا به او رو می‌کند؛ زیرا معتصم او را به خود نزدیک می‌نماید و به بزرگترین شاعر [دربار وی] تبدیل می‌شود. وی اعمال و حوادث دوران خلافت معتصم، از قبیل فتح عموریه و سرکوب شورش بابک خرمدین و قتل افشین را می‌ستود و رجال برجسته دولت مانند محمد بن عبدالملک زیات، وزیر معتصم و واثق، و احمد بن ابی دؤاد قاضی و افراد

۱- رک: اخبار ابی تمام، الصولی، چاپ لجنة التألیف و الترجمة و النشر، ص ۲۴۹ و رک: شرح حال وی در ابن خلکان، چاپ المطبعة المیمية، ۱/۲۱۱.

۲- رک: شرح حال وی در دائرة المعارف الإسلامية.

۳- رک: بحث وی در مورد ابوتمام در کتاب «من حدیث الشعر و النثر».

دیگری از فرماندهان و کارگزاران عالی رتبه مانند ابوسعید، محمد بن یوسف ثغری، ابودلف عجلی، جعفر خیاط، مالک بن طوق، حسن بن رجاء و حسن بن وهب او را دست به دست می‌کردند. پس از معتمد از توجه واثق نیز برخوردار شد. همچنین برای مدح عبدالله بن طاهر که در خراسان مستقر شده بود - احتمالاً بعد از اقامت در بغداد - به آن جا می‌رود و در راه بازگشت از همدان عبور می‌کند و ابوفاء بن سلمه او را مورد اکرام قرار می‌دهد و برف سبب می‌شود که مدت زیادی آن جا بماند؛ از این رو در کتابخانه آن جا به مطالعه می‌پردازد و چیزی نمی‌گذرد که به فکر تألیف مجموعه‌هایی از شعر می‌افتد؛ بنابراین پنج کتاب تألیف می‌کند؛ مهمترین آنها حماسه است که شهرتی فراگیر یافت. [سپس] به بغداد بازگشت و بین او و حسن بن وهب، منشی ابن زیات، رابطه‌ای محکم به وجود آمد و او را بر اداره پست موصل گماشت؛ اما عمرش به درازا نکشید و خیلی زود ندای پروردگار را لبیک گفت. قداما همچنان که در مورد سال ولادت وی اختلاف نظر داشتند، در مورد سال وفات وی نیز اختلاف نظر دارند و بنابر رأی ارجح وفات وی به سال ۲۳۱ بوده است.

ابوتمام خود را به فرا گرفتن فرهنگی گسترده ملزم می‌کرد تا جایی که او را دانشمند شمرده‌اند^۱ و گفته‌اند: اصحاب فلسفه و منطق شعر وی را تحسین می‌کردند^۲ و به نظر می‌رسد به همان اندازه که در علم کلام و اصول و فروع آن حاذق بوده در معارف فلسفی و تاریخی و اسلامی و لغوی نیز مهارت داشته است؛ حتی از ملل و نحل مختلف آگاه بوده است؛ چنان که در بیت زیر مشاهده می‌کنیم:

فَلَوْ صَحَّ قَوْلُ الْجَعْفَرِيَّةِ فِي الَّذِي تَنْصُ مِنَ الْإِلْهَامِ خِلْنَاكَ مُلْهًا^۳

تبریزی می‌گوید: جعفریه طایفه‌ای از شیعه هستند که در مورد جعفر بن محمد مبالغه می‌کنند و بر این باورند که وی از طریق الهام از مسائل باخبر می‌شود؛ همین‌طور در مورد [دیگر] پیشوایان خود معتقدند که به آنها نیز الهام می‌شود و آنها از غیب مطلع هستند^۴. علاوه بر این در شعر او الفاظ فراوانی وجود دارد که بیانگر آگاهی وی از معارف متنوع است؛ از آن جمله بیت زیر است:

كَمْ فِي الدُّنْيَى لَكَ وَ الْمَعْرُوفِ مِنْ بَدَعٍ إِذَا تُصَفِّحْتَ اخْتِيَرْتَ عَلَى السُّنَنِ^۵

در این بیت بدعت و سنت را که از الفاظ فقهاست به کار گرفته است. بیت وی در مورد شراب نیز از این جمله است:

۱- الموازنة بين الطائفتين، ص ۱۱.

۲- همان، ص ۲.

۳- اگر اعتقاد «جعفریه» در مورد الهامی که اظهار می‌کنند صحت می‌داشت گمان می‌کردیم که به تو نیز الهام می‌شود.

۴- دیوان ابی تمام، شرح الخطیب التبریزی، چاپ دارالمعارف، ۲۴۲/۳.

۵- تو را در کرم و احسان بدعت‌های بسیار است که اگر مورد بررسی قرار گیرند بر سنتها ترجیح داده می‌شوند.

خَرَقَاءُ يَلْعَبُ بِالْعُقُولِ حِبَابُهَا كَسْتَلَاعِبِ الْأَفْعَالِ بِالْأَسْمَاءِ^۱

که [می‌بینیم] در ذکر افعال و اسماء خود را به تکلف افکنده، چنان که گویی از علمای نحو است. بیت زیر نیز از این جمله است:

صَاغَهُمْ ذَوَالْجَلَالِ مِنْ جَوْهَرِ الْمَجْ دِ وَصَاغِ الْأَنْامِ مِنْ عَرَصَةِ^۲

تبریزی می‌گوید: «اینها از جوهر و عرض که متکلمان مصطلح کرده‌اند گرفته شده است؛ زیرا جوهر از نظر آنها پایدارتر از عرض است»^۳ بیت زیر نیز از این جمله است:

لَنْ يَنَالَ الْعِلَّا خُصُوصاً مِنَ الْفَتْ يَانِ مَنْ لَمْ يَكُنْ نَدَاهُ عُمُوماً^۴

که خصوص و عموم را که از الفاظ منطقیان است به کار گرفته است، همچنین این بیت:

هَبْ مَنْ لَهْ شَيْءٌ يَرِيدُ حِجَابَهُ مَا بِالْأَشْيَاءِ عَلَيْهِ حِجَابُ^۵

[در این بیت] از عدم به لاشیء تعبیر کرده که از کلمات فلاسفه است. همچنین بسیاری اوقات برای به کارگیری اشارات تاریخی خود را به تکلف می‌افکنند، مانند ابیات زیر که از «مالک بن طوق» می‌خواهد از قومی که بر او شوریده بودند، درگذرد:

لَكَ فِي رَسُولِ اللَّهِ أَعْظَمُ أُسْوَةٍ وَ أَجْلُهَا فِي سُنَّةٍ وَ كِتَابٍ^۶

أَعْطَى الْمُؤَلَّفَةَ الْقُلُوبِ رِضَاهُ كَرَمًا وَ رَدَّ أَخَايَ الْأَحْزَابِ^۷

در این ابیات به واقعه‌ای اشاره می‌کند که بعد از جنگ حنین روی داد، یعنی واقعه‌ای که طی آن پیامبر با اعطای قسمتی از غنایم به جماعتی از قریش و دیگر قبایل، دل آنان را به دست آورد؛ انگار چیزهایی را که قبلاً در برخی جنگها از آنان گرفته بود به آنان باز پس داد و می‌بینیم در مورد افشین و سرکوبی بابک توسط وی می‌گوید:

مَانَالَ مَا قَدْنَالَ فِرْعَوْنَ وَلَا هَامَانَ فِي الدُّنْيَا وَ لِقَارُونَ^۸

بَلْ كَانَ كَالضَّحَاكِ فِي سَطَوَاتِهِ بِالْعَالَمِينَ وَ أَنْتَ أَفْرِيدُونَ^۹

۱- بی‌خردی است که حبایش خرد را به بازی گیرد چنان که افعال اسامی را به بازی گیرند.

۲- خداوند ذوالجلال آنها را از «جوهر» مجد آفرید و مردمان [دیگر] را از «عرضش».

۳- همان، ۳۱۷/۲.

۴- بزرگی برای هیچ انسان خاصی حاصل نمی‌شود مگر اینکه کرمش عام باشد.

۵- به فرض آن کس که چیزی دارد بخواهد آن را در حجاب کند، اما چه شده است که عدم در پس حجاب رفته است!

۶- رسول‌الله بزرگترین و برترین أسوة تو در سنت و کتاب خداست.

۷- از سر کرم دل مسلمانان نویای را به دست آورد و غنایم گرفته شده از احزاب را باز پس داد.

۸- آنچه را که او در دنیا به دست آورد فرعون و هامان و قارون به دست نیاوردند.

۹- که در یورش بردن بر جهانیان همچون ضحاک بود و تو همچون فریدون.

ضحاک و فریدون از شاهان اساطیری ایرانیان هستند. ابوتمام علاوه بر این معارف گسترده، از فرهنگی هنری نیز برخوردار بود که وسعت آن کمتر از معارف پیشین نبود، چنان که تألیفات فراوان وی، که از اشعار قدیم و جدید برگزیده بود، و از میان آنها، دیوان «حماسه» با شرح تبریزی و شرح مرزوقی به چاپ رسیده، گواه آن است.

۲

ذکاوت و تصنیع ابوتمام

پشتیان این فرهنگ عمیق ذکاوتی نادر بود. قدما داستانهای بسیاری در مورد این جنبه [از شخصیت وی] ذکر می کنند؛ از آن جمله روایتی است [که می گوید: وی احمد بن معتصم را با قصیده ای سینه ثنا گفت و وقتی به این بیت:

إقدامُ عمرو فی ساحة حاتم فی جلم أخنف فی ذكاء إیاس^۱

رسید، کندی فیلسوف که [در آن جا] حضور داشت به او گفت: امیر از آنچه تو وصف کردی برتر است؛ وی اندکی سر به زیر افکند و سپس سر را بلند کرد و [چنین] سرود:

لا تُنکروا ضربی له من دونه مثلاً شروداً فی الندی و الباس^۲

فאלله قد ضرب الأقل لنوره مثلاً من المشکاة و الثبراس^۳

و همگان از سرعت انتقال وی به حیرت افتادند.^۴

ابوتمام این تیزهوشی را به طور گسترده در هضم و جذب اشعار گذشته اعم از قدیم و جدید به کار گرفت؛ صور خیال شعر عربی را با همه خطوط و الوان و همه سایه روشنهای موجود در آن به طور دقیق فراگرفت و در تصنیع در راه مسلم بن ولید قدم گذاشت؛ زیرا ذوق وی ذوق شهرنشینانی بود که حتی در

۱- «عمرو»: عمرو بن معدیکرب، پهلوان مشهور است و «أخنف» همان اخنف بن قیس، رهبر قبیله تمیم در بصره، در دوره اموی که به «خردمند» مشهور بود. «ایاس»: همان ایاس بن معاویه، قاضی بصره، در همان زمان است که به هوشمندی شهره بود. می گوید. او را اقدامی است همچون اقدام عمرو به همراه کرم حاتم و خرد اخنف و هوشمندی ایاس.

۲- سرزنش مکنید که برای او شخصیت های پایین تر را به عنوان اسوه های نادر شجاعت و کرم مثال زدم.

۳- به آیه شریفه: الله نور السموات و الارض مثل نوره کمشکاة فیها مصباح اشاره می کند رک: سورة نور، آیه ۳۵. می گوید: چه خداوند نیز برای نور خود کمترین مقدار یعنی مثالی از چراغ دان و چراغ آورده است.

۴- اخبار ابی تمام، الصولی، ص ۲۳۱ و امالی المرتضی، ۲۸۹/۱.

لباس و غذایشفته تجمل و زینت بودند^۱. فراتر از این، ذوق وی [همانند] ذوق پیکر تراشی اصیل بود، زیرا چنان قصایدش را برمی افراشت که گویی مجسمه‌های بلندی را برپا می‌کند؛ از این رو وقتی می‌بینیم اسلوب ستر و محکم اختیار می‌کند تعجب نمی‌کنیم؛ زیرا او با عظمت و استحکام و قوت ساختار مورد نظر خود هماهنگ بود؛ چه معانی شعر در نظر وی به چیزی شبیه مواد اولیه علما تبدیل شده بود؛ بنابراین آن‌ها را از گذشتگان می‌گرفت و با استعانت از دقت اندیشه و زیبایی تخیلش شکلی جدید به آن می‌داد و بسیاری از دقایق ذهن و ملکات بدیع خود را بر آن می‌افزود.

احساس می‌کنیم که شعر به تجمل و آرایه صرف بدل شده و هر یک از ابیات قصیده یکی از واحدهای این تجمل و آرایش است، نه فقط آرایشی لفظی که آرایشی لفظی و معنوی که ظاهر و باطن معانی باریک و الفاظ هنرمندانه آن ما را به ستایش وامی‌دارد؛ بدین‌گونه سبک تصنیع در نزد وی به کمال خود می‌رسد. او در این میدان همانند کوهی بلند است که هیچ کس به قله آن دست نمی‌یابد. تمامی کسانی که پس از او، از وی تقلید کردند پایین‌تر از او در دامنه کوه قرار دارند و شاید همین مسأله بحتری و ابن رومی را از اینکه به همراه او در این طریق صعب العبور گام نهند منصرف کرد، طریقی که وی راه‌ها و مسیرهای آن را برای شعرا سخت [و ناهموار] کرده بود؛ چنان‌که در قرن چهارم نیز متنبی به شکلی شاید شدیدتر از بحتری و ابن رومی از آن روی برتافت و در شعر خود زمینه حکمت و شکوه از روزگار را توسعه داد؛ اما تصور نکنید که در این مورد از ابوتمام فاصله می‌گیرد؛ [برعکس] چه بسا که ابوتمام الهام‌بخش او در این جهت باشد؛ زیرا بسیار می‌بینیم که در مطلع قصاید خود از روزگار و حوادث و مصائب آن شکوه می‌کند؛ با این تفاوت که همچون متنبی آن را جدای از عشق و اندوه خود نمی‌آورد؛ بلکه شکوه را با عشق و گریه و اشک خود درمی‌آمیزد، شکوه‌ای که تاحد زیادی با احساس عزت و بلند نظری بی‌انتهای درآمیخته است؛ مانند آنچه در قصیده وی [با این مطلع] می‌بینیم:

أَيَّامَنَا مَا كُنْتَ إِلَّا مُوَاهِبًا وَ كُنْتَ بِإِسْعَافِ الْحَبِيبِ حَبَانِبًا^۲

او [در این قصیده] بعد از حدیث عشق و دلدادگی، ماجراجوییهای خود را در راه [رسیدن به] بزرگی و سفرهایی را که در آن شرق و غرب جهان را در نور دیده و حوادثی را که با آن روبه‌رو شده ترسیم می‌کند و [می‌گوید این حوادث] عزم او را سست نکرده و همت بلندش را درهم نشکسته است، و در لابه‌لای آن مقداری نیز سخنان حکمت‌آمیز می‌آورد؛ مانند:

وَ قَدِ كُنْهُمْ السَّيْفُ الْمُسَمَّى مَنِيَّةً وَ قَدْ يَرْجِعُ الْمَرْءُ الْمَظْفَرُ خَانِبًا^۳

۱- طبقات الادباء، ابن‌الانباری، ص ۲۱۳.

۲- ای روزگار! ما را موهبتی بودی و با یاری دوست، یار ما.

۳- السیف الکهام: کند. گاه شمشیری که مرگ نام گرفته کند گردد و گاه مرد ظفرمند نو می‌د باز گردد.

فَافَّةٌ ذَا أَنْ لَا يَصَادَفُ مَضْرِباً وَ آفَةٌ ذَا أَنْ لَا يَصَادَفُ ضَارِباً^۱

او همیشه تسلیم ناپذیر است و در برابر حوادث روزگار ضعف نشان نمی دهد؛ بلکه همان طور که در شعر متنبی می بینیم، بر آن فایق می آید و بدین ترتیب در آغاز یک دو راهی قرار می گیرد: راه تجمل و تصنیع و راه متنبی در شکوه از روزگار، شکوه ای توأم با قدرت و بلندنظری.

این بدان معناست که تجمل و آرایه های ابوتمام سبب نمی شوند احساسات و عواطف وی پوشیده بماند؛ بلکه تجمل و آرایه جزئی جدایی ناپذیر از احساسات و عواطف وی هستند؛ [چنان که] وقتی [شعر] وی را می خوانیم آثار رنج و تکلف شدیدوی در ساخت شعر را احساس می کنیم. ابن رشیق در این مورد به نقل از بعضی دوستان وی می گوید: «برای دیدار ابوتمام اجازه خواستم و در اتاقی که با ساروج پوشانده و با آب شستشو شده بود، بر او وارد شدم و دیدم به چپ و راست می غلتد. به او گفتم: گویا گرما زیاد آزارت می دهد. گفت: خیر؛ مسأله چیز دیگری است، و مدتی به همان حالت باقی ماند. سپس چنان که گویی از بندرسته باشد برخاست و گفت: حالا [درست شد] ^۲. سپس قلم را در جوهر فرو کرد و چیزی نوشت که من نفهمیدم. پس از آن گفت: آیا می دانی به چه چیز مشغول بودم؟ گفتم؛ خیر؛ گفت به این سخن ابونواس (کالدهر فیه شراسه و لیان) ^۳، به دنبال معنای آن بودم؛ اما رام من نشد تا اینکه خداوند آن را برایم میسر ساخت و این بیت را ساختم:

سَرِشْتُ بِل لَيْتٍ، بِل قَانَيْتَ ذَاكَ بَذَا فَأَنْتَ لَاشَكَّ فَيْكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ^۴

ابن رشیق می گوید: به آیینم سوگند که اگر این راوی هیچ نمی گفت، خود این بیت درون آن را نشان می داد؛ زیرا تکلف در آن آشکار است و تصنع واضح ^۵. ابن معتز به نقل از محمد بن قدامة می گوید: «در قزوین بر حبیب بن اوس وارد شدم. در اطراف او آن قدر دفتر بود که در میان آن ها گم شده بود و تقریباً دیده نمی شد. ساعتی ایستادم و او به دلیل مشغول بودن متوجه حضور من نشد. کمی بعد سرش را بلند کرد و به من نگریست و سلام گفت. گفتم: ابوتمام! بسیار در کتابها می نگری و به طور مداوم مطالعه می کنی؛ چه صبر [و تحملی] داری! گفت: سوگند به خدا با چیز دیگری جز کتاب مأنوس نیستم و جز آن لذتی

۱- آفت این (مرد ظفرمند) آن است که جایی برای زدن نیابد و آفت آن (شمشیر) این است که زنده ای نیابد. در اصل دیوان مَضْرِب ضبط شده است به معنای شجاع. رک: ج ۱، شرح التبریزی، ص ۸۴ مترجم.

۲- در اصل «الان أردت» آمده است. اما در مرجع ذکر شده «الان الان» و در حاشیه آن طبق روایتی «الان وردت» آمده است. در هر حال عبارت اصل کتاب درست به نظر نمی رسد. رک الحسن بن رشیق القيروانی، العمدة فی محاسن الشعر و... دارالمعرفة، بیروت ۱۹۸۸، ص ۳۷۸. مترجم

۳- همچون روزگار بدخوی است و ملایم.

۴- سَرِشْتُ: از شراست ضد ملایمت؛ قَانَيْتَ: آمیختی؛ بدخو هستی؛ نه؛ خوش خویی؛ نه؛ بلکه این را بدان درآمیخته ای؛ از این رو تردیدی نیست که در [سرزمین] وجودت دشت و کوه گرد آمده است.

۵- العمدة، ابن رشیق، چاپ هندی امین، ۱۳۹/۱.

ندارم؛ بنابراین اکنون که طالب آن هستم باید [کار را] به نحو احسن انجام دهم. در این لحظه متوجه دو دسته [ورق] شدم: یکی در سمت راست و دیگری در سمت چپ او، که مرتب به آنها می‌نگریست و از دیگر کتابها جدا می‌کرد. گفتم: اینهایی که می‌بینم بیشتر از دیگر [کتب] به آنها توجه داری چیست؟ گفت: آن یک که در سمت راست من است لات است و آنکه در سمت چپم قرار دارد عزّی که مدت بیست سال است آنها را می‌پرستم، و متوجه شدم که در سمت راست او شعر مسلم بن ولید، صریح الغوانی، و در سمت چپ شعر ابونواس قرار دارد^۱. همچنین ابن معتر می‌گوید: او دارای ششصد قصیده و هشتصد قطعه است. بیشتر اشعارش خوب است و اشعار بد او همانهایی است که فقط لفظش پیچیده است؛ اما اینکه در شعر او چیزی باشد عاری از معانی لطیف و زیباییها و نوآوریهای فراوان، چنین چیزی نیست، و وقتی از بحتری در مورد ابو تمام و خود او سؤال کردند، منصفانه گفته است: اشعار نیک او از اشعار نیک من بهتر است؛ اما اشعار بد من بهتر از اشعار بد اوست؛ زیرا بحتری تقریباً از الفاظ خشن استفاده نمی‌کرد بلکه الفاظش چون عسل شیرین بود؛ اما هرگز نمی‌تواند در تسلط بر معانی و محاسن [شعر] به گرد طایی برسد؛ بلکه در دریای او غرق می‌شود؛ با این همه بحتری نیز معانی پربار دارد؛ ولی بیشتر این معانی از ابو تمام گرفته شده و از شعر او سرقت گردیده است^۲.

این مهارت شگفت‌انگیزی که ابن معتر وصف کرده است نتیجه کوششی است که او مبذول می‌داشت و معاصرانش نیز متوجه آن شده بودند. صولی نقل می‌کند: وقتی یکی از اشعار خود را می‌خواند اسحق موصلی آن را شنید و به او گفت: «تو بر روح خود تکیه می‌کنی»^۳ و نیز نقل شده است که کندی فیلسوف گفت: «این جوان به زودی خواهد مرد؛ زیرا هوش وی عمرش را می‌تراشد چنان که شمشیر تیز غلاف خود را نابود می‌کند»^۴. و بنا به روایتی دیگر گفته است: «این جوان در جوانی می‌میرد؛ به او گفته شد: از کجا چنین در مورد او حکم می‌کنی؟ گفت: چنان تیزی و هوشمندی و زیرکی توأم با احساس لطیف و حسن ذوقی در او دیدم که دریافتن نفس روحانی جسم وی را خواهد خورد چنان که شمشیر تیز غلاف خود را می‌خورد»^۵. همچنین قصّه‌ای هست که می‌گوید: از شدت تفکر خون در چشمانش ظاهر شد؛ از این رو مردم پیشگویی کردند که خواهد مرد^۶.

حقیقت این است که هر کس شعر ابو تمام را بخواند به وضوح احساس خواهد کرد که در ساخت و استنباط معانی [شعر] خود همانند شکارچیان مروارید متحمل مشقت می‌شد. خون در وجود او به تپش می‌افتاد و خود نیز دقیقاً آن را احساس می‌کرد؛ به همین دلیل بسیار [دیدم می‌شود] که اشعار خود را به نامانوس بودن و غرابت وصف می‌کند؛ مانند:

۱- طبقات الشعراء، ابن المعتر، ص ۲۸۴.

۲- همان، ص ۲۸۶.

۳- أخبار أبي تمام، الصولی، ص ۲۲۱.

۴- هبة الأیام فیما يتعلق بأبی تمام، البدیعی، ص ۲۶.

۵- هبة الأیام، ص ۴۰.

۶- معاهد التنصيص، ۱۵/۱.

خُذْهَا مَغْرِبَةً فِي الْأَرْضِ أَنْسَةً

بِكُلِّ فَهْمٍ غَرِيبٍ حِينَ تَغْتَرِبُ^۱

و مانند:

يَعْدُونَ مَغْتَرِبَاتٍ فِي الْبِلَادِ فَا

يَزَلْنَ يُؤْنِسْنَ فِي الْأَفَاقِ مَغْتَرِبَا^۲

بنابراین او در هنر خود عمداً به غرابت رو می آورد تا تمامی جلوه های فریندگی و زیبایی را در شعر خود ایجاد کند. در عمل نیز به خاطر هنر خود زیست و به پرورش آن پرداخت و همه ابزارهای ممکن تجمل و زینت را به آن هدیه کرد و آن قدر این کار را ادامه داد تا آن را به تجمل و زینت صرف بدل کرد؛ به همین دلیل شعر او عبارت است از زیورهای زیبا و مجموعه ای از آرایه های مرصع و همین نکته را در یکی از اشعارش تصویر کرده، می گوید^۳:

خُذْهَا مَثَقَّةَ الْقَوَافِي، رُبَّهَا

لِسَوَابِغِ التَّعْجَاءِ غَيْرِ كُنُودِ^۴

حَذَاءُ تَمَلَّا كُلَّ أَذُنٍ حَكَّةٌ

و بِلَاغَةٌ وَ تُدْرِكُ كُلَّ وَرِيدِ^۵

كَالْدَرِّ وَ الْمَرْجَانِ أَلْفَ نَظْمَةٍ

بِالشُّدْرِ فِي عُنُقِ الْفَتَاةِ الرُّودِ^۶

كَشَقِيقَةِ الْبُرْدِ الْمُنْعَمِ وَ شَيْءُ

فِي أَرْضٍ مَهْرَةٍ أَوْ بِلَادٍ تَزِيدِ^۷

بنابراین اشعار وی همانند گردنبند است که زرگران ماهر می سازند؛ در هر گوشه آن در و مرجان و دانه های طلا تعبیه شده است؛ همانند پارچه های سرزمین مهره و تزیید است که با زیب و زیور آراسته و با نقش و نگار آزرین یافته است.

۳

استفاده ابوتمام از انواع قدیمی تصنیع

ابوتمام در ساختن این پارچه نقش و نگارین، انواع قدیمی تصنیع را که نزد مسلم دیدیم، به کار می گرفت. منظور آن قسم از آرایه هاست که طباق و جناس و مشاکله و تصویر خوانده می شود و بسیاری از مردم

۱- به تو تقدیم می کنم اشعاری را که به دورترین نقاط زمین می روند و در غربت با هر فهم غریبی انس می گیرند.

۲- در بلاد مختلف غریب هستند؛ از این رو همواره با غربا انس می گیرند.

۳- ترجمه ابیات در ص ۲۲۳. ۴- مثقفة: آنچه کژیهایش زدوده شده است، کنود: ناسپاس.

۵- حذاء: آنچه به سرعت حرکت کند و منتشر شود. إداروید: کنایه از ذبح است. می گوید: این اشعار خون حسودان را می ریزد.

۶- شُدْر: تکه های طلا که به شکل دایره به دور سنگهای گرانبهای گردنبندها کشیده می شود. رود: نرم و نازک.

۷- شقیقة البرد: لباسهای برش دار، البرد: لباس، منمنم: مزین، سرزمین مهره، در جنوب جزیره العرب قرار گرفته که پارچه موسوم به عصب در آن جا بافته می شود و بنو تزیید: قومی از قضاعه هستند که پارچه های تزییدی به آنها منسوب است.

معتقدند کل زیوری که شاعر عباسی در آراستن و زیباسازی شعر خود بر آن تکیه داشت همانهاست و خواهیم دید که ابوتمام زیور دیگری از جنس فرهنگ و فلسفه بر آن می‌افزاید که شاید زیباتر از آن آرایه‌های معروف باشد؛ اما خوب است از خود پرسیم آیا ابوتمام زیورهای قدیمی را به همان شکلی که مسلم بر جای نهاده بود به کار می‌گرفت؟ یا از بسیاری جهات آنها را تغییر داده و تعدیل کرده بود؟ شاید نخستین ویژگی که در این جنبه کار ابوتمام مشاهده می‌شود این باشد که او بیش از استاد خود آرایه و انواع آن را به کار می‌گرفت؛ و قدما نیز متوجه این [نکته] شده بودند، باقلانی می‌گوید: «بسیار اتفاق می‌افتاد که ابوتمام در طباق و جناس و انواع استعاره‌ها زیاده‌روی می‌کرد تا جایی که شعروی سنگین می‌شد و نظم‌ش ثقیل می‌گردید»^۱. به مطلع نخستین قصیده دیوان وی بنگرید، آن‌جا که در مدح خالد بن یزید بن مزید شیبانی - که معتصم تصمیم گرفته بود او را به ولایت حریم بگمارد؛ اما تغییر عقیده داد - می‌گوید:

یا مُوضِعَ الشَّدْنِيَّةِ الْوَجْنَاءِ	و مُصَارِعَ الْإِدْلَاجِ وَ الْإِسْرَاءِ ^۲
أَقْرِبَ السَّلَامِ مَعْرِفًا وَ مُحْصَبًا ^۳	مَنْ خَالِدَ الْمَعْرُوفِ وَ الْهَيْجَاءِ
سَيْلٌ طَمْنِي لَوْ لَمْ يَذْذُهُ ذَانِدُ	لَتَبَطَّحَتْ أَوْلَاهُ بِالْبَطْحَاءِ ^۴
وَ غَدَّتْ بَطُونٌ مِنِّي مَنِيٌّ مِنْ سَيْبِهِ	وَ غَدَّتْ حَرَى مِنْهُ ظُهُورُ حِرَاءِ ^۵
وَ تَعَرَّفَتْ عِرْفَاتُ زَاخِرِهِ وَ لَمْ	يُخْصَصْ كِدَاءُ مِنْهُ بِالْإِكْدَاءِ ^۶

۱- اعجاز القرآن، ص ۵۳.

۲- موضع: از اوضاع البعیر؛ وقتی که سوار آن را به حرکت سریع وامی‌دارد؛ الشدنیة: ماده شتر اصیل، وجناء: درشت، الإدلاج: حرکت در کل شب، الإسراء: حرکت در پاسی از شب. می‌گوید: هان ای سواری که شتران اصیل درشت اندام را به تاخت وامی‌داری وای هم‌اورد سفرهای شبانه!

۳- اقرب: مخفف اقربی یعنی ابلاغ کن، المعرف: جای توقف در عرفة، المحصَّب: مکان رمی جمره. [در اصل به صیغه اسم فاعل آمده است به معنای کسانی که در این مکان‌ها حضور می‌یابند]، الهیجاء: جنگ، چون خالد به احسان و جنگ معروف است به آن دو کلمه اضافه شده است چنان که گفته می‌شود: زید الخیل. می‌گوید: از سوی خالد احسان و جنگ، به عرفة و محل رمی جمرات درود فرست. [اگر به صیغه اسم فاعل خوانده شود یعنی، حاضرین در عرفة و محل رمی جمره را درود فرست].

۴- السیل: احسان خالد یا خود او، طما: بالا آمد، البطحاء: وسط مکه، تبطحت: گسترش یافت، أولاه: عطایای وی، لو لم یذذ ذاند: اگر مانعی سد راه او نشود، به این آبی دؤاد اشاره می‌کند که نزد معتصم وساطت کرد تا او را در ارمنستان و منطقه ثغور باقی گذارد و به ولایت حریم نگمارد. می‌گوید: سیل خروشان است که اگر مانعی سد راهش نمی‌شد نعمتهای او پهن‌دشت مکه را فرا می‌گرفت.

۵- السیب: عطا، حراء: کوهی در مکه، حرا: درگاه [و آستان]، می‌خواهد بگوید: اگر او ولایت مکه را به عهده می‌گرفت کوه حراء برای مردمی که برای صلح قصد او می‌کردند به آستانی تبدیل می‌شد که در آن جا فرود آمده، اقامت می‌گزیدند. می‌گوید: و از کرم وی، گستره منی [مردمان] می‌شد و ارتفاعات حرا به آستانی بدل می‌گشت.

۶- تعرفت: شناخت، زاخره: عطای وی، الزاخر: فراوان، کداء: کوهی در مکه، الإکداء: کم‌بودن نعمت، می‌گوید: و عرفات با کرم سرشاروی آشنا می‌شد و ناحیه کداء به بی‌حاصلی موصوف نمی‌گشت.

وَ لَطَابٌ مُرْتَبِعٌ بِطِيبَةٍ وَ اِكْتَسَتْ
لَا يُحَرِّمُ الْحَرَمَانِ خَيْرًا اِثْمًا
بُرْدَيْنِ بُرْدَ ثَرِيٍّ وَ بُرْدَ ثَرَا
حُرِّمُوا بِهِ نَوَاءً مِّنَ الْاَنْوَاءِ^۲

در این ابیات که خالد بن یزید شیبانی را می ستاید، صنعت جناس را آشکارا مشاهده می کنید. وی والی ثغور بود؛ اما معتصم بر او غضب کرد و خواست تبعیدش نماید. خالد ابراز تمایل کرد که به مکه برود، ولی ابن ابی دؤاد شفاعت وی را کرد و او بر منصب خود باقی ماند. ابو تمام در این جا از این موقعیت بهره برداری می کند و از جانب خالد که در انجام کارهای نیک و شجاعت در جنگ معروف است، به اهل مکه درود می فرستد، و پی در پی به ساختن جناس می پردازد: بین یذود و زائد، بطحاء و تبطحت، منی و منی، حرا و حراء، تعرف و عرفات، کداء و اكداء، طيبة و طابت، حرمان و يحرم، و بی تردید به کارگیری این اماکن در صنعت جناس و زیاده روی در آن نشان دهنده مهارت فوق العاده ابو تمام است؛ ولی تنها این جنبه نیست که در جناس ابو تمام در مقایسه با استادش مسلم، جلب توجه می کند بلکه «تصویرهایی» که این جناسها را احاطه کرده و در خود جای داده نیز جالب توجه است. این تصاویر و ویژگیهای دیگری را به جناس وی می بخشد که گویی باجناسی که ما می شناسیم متفاوت است. این ابیات را در آغاز یکی از قصایدی که برای ابن زیات سروده، بخوانید:

مَتَى أَنْتَ عَنْ ذَهْلِيَّةِ الْحَيِّ ذَاهِلٌ
وَقَلْبُكَ مِنْهَا مَدَّةُ الدَّهْرِ أَهْلٌ^۳
تُطِلُّ الطَّلُولُ الدَّمَاعَ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ
وَتَمَثَّلُ بِالصَّبْرِ الدِّيارُ الْمَوَائِلُ^۴
دَوَارُسُ لَمْ يَخْفُ الرَّبِيعُ رِبْوَعَهَا
وَلَا مَرٌّ فِي أَغْفَالِهَا وَ هُوَ غَافِلٌ^۵

۱- طيبة: مدینه، مُرْتَبِعٌ: توقفگاه بهاری قوم، الثری: مقصود خاک خیس یا مرطوب است و مقصود از بُرد ثری: گیاه شبنم زده است نه باران. الثراء: کثرت مال. می گوید: و بهارگاه مدینه خرم می گشت و دو لباس بر تن می کرد: لباسی از گیاهان و لباسی از ثروت فراوان.

۲- لَا يُحَرِّمُ الْحَرَمَانِ خَيْرًا: برای اهل حریم دعا می کند حال که از جود خالد محروم شدند از خیر محروم نشوند، النوء: باران، منظور باران کرم اوست. می گوید: خدا کند که حریم [شریفین] از خیر [و برکت] محروم نشوند؛ چراکه با محروم شدن از [ولایت] خالد، از بارانی محروم شده اند.

۳- ذَهْلِيَّةِ الْحَيِّ: [آن کس که] از قبیله ذهل است. آهل: آباد. شاعر در این بیت فراموش کردن محبوب را بعید می شمارد و به شکل استهزام انکاری می گوید: کی او را فراموش می کنی درحالی که سینهات همواره از [یاد] او لبریز است.

۴- تُطِلُّ: آشکهای شبنم مانند را فرو می بارد، تمثل بالصبر: او را چنان کيفر می دهد که عبرت دیگران سازد، [در اصل کتاب چنین شرح شده است اما می تواند از مثل به معنای زوال و فرسودگی باشد. رک الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج ۲، ص ۵۳-۵۴]، الموائل: مندرس. می گوید: اطلال [دوست] در همه جا باران اشک [از دیده انسان] روان می سازند و دیار فرسوده اش توان صبر را سلب می کنند.

۵- أَغْفَال: ج غفل، هرچیز بی نشان: [دیاری] مندرس است که بهار به حریم آن جفا نموده و با موکب خود به غفلت از آن گذر نکرده است.

فقد سحبت فيها السَّحَابُ دَيْلَهَا وقد أُخْمِلَتْ بِالنَّوْرِ منها الخِمالُ^۱
تَعَقُّيْنَ مِنْ زَادِ الْعُقَاةِ إِذَا انْتَحَى على الْحَيِّ صَرْفُ الْأُزْمَةِ الْمُتَحَامِلُ^۲
لَهُمْ سَلَفٌ سُمُّوا الْعَوَالِي وَ سَامُرُ وَ فِيهِمْ جَمَالٌ لَا يَغِيضُ وَ جَامِلُ^۳

شما به وضوح زیبایی این نوع جناس را که ابوتام در ساخت اشعار خود بر آن تکیه داشت، احساس می‌کنید؛ اما نباید تصوّر کنید که منشأ این زیبایی تنها جناس است بلکه علاوه بر آن صور خیالی که آن [جناسها] را در میان خود جای داده‌اند نیز منشأ زیبایی است. صور خیالی که در آن می‌بینید اطلال، اشک را می‌ریزند و بهار نسبت به دیار [دوست] جفا نمی‌ورزد و چون بر آن گذر کند به غفلت نمی‌گذرد و ابرها دامن‌کشان می‌خرامند و چمنزارها به مخمل گلها آذین یافته است.

همین سبب می‌شود متوجه نکته مهمی در کاربرد انواع تصنیع شویم و آن اینکه: به کارگیری این انواع به دو طریق است: نخست این که بدون وابستگی به یکدیگر به دنبال هم بیایند؛ نظیر آنچه در موارد بسیاری نزد مسلم می‌بینیم و آن گونه که در قرن سوم نزد اصحاب صنعت نظیر بحرّی مشاهده می‌کنیم؛ و دوم طریقی است که این انواع در آن با هم درمی‌آمیزند؛ بعضی از میان بعضی دیگر عبور می‌کنند و ویژگیها و اشکال یکدیگر را تغییر می‌دهند؛ نظیر آنچه در بسیاری موارد نزد ابوتام مشاهده می‌کنیم؛ بنابراین در کاربرد انواع تصنیع دو روش وجود دارد: روشی که به شکلی ساده به کار گرفته می‌شوند و روشی که به شدت پیچیده می‌شوند و یک نوع همواره با انواع دیگر مزین می‌گردد؛ گاه چون طوق بر آن می‌آویزند و گاه چون کمر بند آن را احاطه می‌کنند؛ گاه در اوج آن قرار می‌گیرند و گاه در حاشیه می‌آیند، و در هر یک از این چشم‌اندازها آن نوع را چنان دگرگون می‌کنند که گویی نوع جدیدی است، و ما باید به خوبی این دو نوع را از هم تمیز دهیم؛ وقتی که انواع تصنیع، بدون اینکه به هم پیوندند یا متحد شوند، به دنبال یکدیگر می‌آیند آن را «انواع مخلوط تصنیع» بنامیم؛ اما هنگامی که به هم می‌پیوندند و متحد می‌شوند و برخی در ظرف برخی دیگر ظاهر می‌شوند آنها را «انواع ممزوج تصنیع» نام نهیم، چرا که هر

۱- النّور: گل، الخِمال: باغها و قطیقه‌های مخمل، أُخْمِلَتْ: از خُئِل است به معنای پرزهای قطیقه و چیزهای شبیه به آن. [بارها] ابرها دامن‌کشان در آن خرامیده‌اند و چمنزارهای آن با مخمل گلها پوشیده شده است.

۲- العُقَاة: سائلان، تعَقُّيْنَ: خالی شدند، صرف‌الدهر: حوادث و مصائب آن، الْأُزْمَةُ: خشکسالی. می‌گوید: این سرزمین از احسان و کرم ساکنانش که نیازمندان در سالهای قحطی از آن برخوردار می‌شدند، خالی گشته است. [در اصل دیوان به جای «متحامل» «متماحل» آمده است به معنای طولانی و متحامل به معنای ستمگر و ثقیل آمده است]. معنی بیت: [اکنون] وقتی خشکسالی شدید برای قبیله روی می‌دهد این سرزمین از توشه نیازمندان تهی است.

۳- السلف: در این جا، گروه پیشتاز قافله است. در گذشته پهلوانان خود را پیشاپیش قافله روانه می‌کردند. السامر: جماعتی که در شبهای مهتابی به صحبت کردن می‌پردازند: الجامل: گله شتر به همراه چوپانان و صاحبان آن و نیز قبیله بزرگ؛ می‌گوید: آنان را شب زنده‌داران و طلايگانی است که صاحب نیزه‌های بلند گندمگون هستند و جمالی دارند کاستی ناپذیر و نیز گله‌هایی شتر. سلف می‌تواند به معنای پدران نیزه باشد. م

صنعت شکل اولیه خود حفظ نمی‌کند؛ بلکه شکل جدیدی به خود می‌گیرد، شکلی که دو یا چند صنعت دیگر آن را به سوی خود می‌کشند؛ ولی در مجموعه انواع مختلط هر صنعتی شکل خود را حفظ می‌کند و هیئت جدیدی به خود نمی‌گیرد. شاید مهمترین صنعتی که ابو تمام در این امتزاج و اتحاد به خدمت می‌گیرد صنعت «تصویرگری» باشد - زیرا چنان که دیدیم - آن را با جناس و نیز با طباق و مشاکله ممزوج می‌کرد. این بیت را بخوانید:

كُلُّ يَوْمٍ لَّهُ وَ كُلُّ أَوَانٍ خُلُقٌ ضَاحِكٌ وَ مَالٌ كَثِيبٌ^۱

در این بیت میان ضاحک [خندان] و کثیب [محزون] طباقی را مشاهده می‌کنید؛ لیکن آثار صنعت دیگری نیز در آن نمایان است و آن صنعت «تصویرگری» است؛ گویا نسبت این دو کلمه به این دو صنعت یکسان است و طباق دیگر چیزی جدا گانه نیست که هیئت خاص خود را حفظ کند بلکه با صنعت دیگر در آمیخته، گویی آن را از شکل قدیم خارج کرده است. بیت زیر را بخوانید:

أَلْبَسَتْ فَوْقَ بَيَاضٍ مَجْدَكِ نَعْمَةً بَيَاضٌ تُشْرَعُ فِي سَوَادِ الْحَاسِدِ^۲

در این بیت طباقی را بین بیاض [سپیدی] و سواد [سیاهی] مشاهده می‌کنید؛ اما این صرفاً یک طباق نیست؛ بلکه در درون صنعتی دیگر یعنی صنعت «تصویر» جا گرفته است؛ زیرا از خشم حسود به سیاهی تعبیر کرده است و به این حد هم اکتفا نکرده، بلکه سپیدی را در سیاهی به حرکت در آورده و در آن پخش کرده است؛ به بیت زیر بنگرید:

و أَحْسَنُ مِنْ نَوْرِ تَفْتَحُهُ الصَّبَا بَيَاضُ الْعَطَايَا فِي سَوَادِ الْمَطَالِبِ^۳

درست است که طباق را به کار گرفته ولی به آن بسنده نکرده؛ بلکه تصویر و حرکت را نیز بر آن افزوده است؛ بدین گونه می‌بینیم در شعر ابو تمام هر صنعت به صنعتی دیگر پیوند می‌خورد و علائم و صفات آن تغییر می‌کند. توجه کنید همین کار را در مورد مشاکله نیز انجام می‌دهد، آن جا که می‌گوید:

أَظُنُّ الدَّمْعَ فِي خَدَيَّ سَيِّقٌ رَسُوماً مِنْ بَكَائِي فِي الرَّسُومِ^۴

او در این مشاکله از تصویر غریبی که آن را احاطه کرده، استعانت می‌جوید؛ زیرا آثار اشک را در چهره خود به آثار دیار معشوق تشبیه می‌کند و بی تردید این نوعی نوآوری در تصویر سازی است. او همواره در صنعت مشاکله از این نوآوری استعانت می‌جست تا اشکال جدیدی به آن ببخشد. توجه کنید

۱- هر روز و هر لحظه او را اخلاقی است خندان و مالی است محزون.

۲- علاوه بر سپیدی شرف، به نعمتی سپید نیز ملبّس گشته‌ای که به سرعت در سیاهی خشم حسود منتشر می‌شود. همچنین سواد می‌تواند به معنای «شخص» باشد. یعنی در وجود او وارد می‌شود و او را می‌کشد، چرا که مایه اندوه او خواهد شد. رک: خطیب التبریزی، شرح دیوان ابی تمام، ج ۱، ص ۲۱۶. مترجم.

۳- زیباتر از گلی که به نسیم صبا بشکفتد، سپیدی بخششادر سیاهی خواهشها است.

۴- گمان می‌کنم از گریه من در آثار دیار [دوست]، اشک در چهره‌ام همچون آثار دیار باقی خواهد ماند.

که چگونه دلبران خویش را وصف می‌کند:

لآلئ كَالنَّجُومِ الزُّهَرِ قَدْ لَيْسَتْ أَبْشَارُهَا صَدَفٌ إِلَّا حِصَانٌ لَا الصَّدْفَا^۱

آنان مروارید هستند اما صدف عفاف و پاکدامنی بر تن کرده‌اند و بی تردید این صدفی است عجیب همانند نگار رخسارها در بیت زیر:

وَتَنَوَّاهُ عَلَى وَشْيِ الْخُدُودِ صَيَانَةً وَشْيَ الْبُرُودِ بِمُسَجَّفٍ وَ مُمَهَّدٍ^۲

که از آراستگی رخسار و سرخی رنگ آن با [لفظ] عجیب و شئی [نقش و نگار] تعبیر کرده است. ابوتام به همین ترتیب انواع [بدیعی] جناس و طباق و مشاکله را در رنگهای صنعت «تصویر» غرق می‌کند؛ به عبارت بهتر همه این انواع از ظرف یکدیگر عبور می‌کنند و در هیئت و شکلی جدید متجلی می‌شوند.

۴

تصویرگری در شعر ابوتام

شاید مهمترین عنصر تصنیع قدیم که ابوتام به کار می‌گرفت عنصر تصویرگری باشد که دیدیم با جناس و طباق و مشاکله درمی‌آمیزد. ابوتام به شدت شیفته آن بود و توانست آن را تجزیه کند، رنگهای مختلفش را استخراج نماید و به‌طور گسترده آن را در شعر خود به کار گیرد؛ به طوری که وقتی مجموعه‌ای از تصاویر وی را جمع می‌کنیم رنگهایی از آن ساطع می‌شود که به رنگهای خیال شباهت دارد، رنگهایی که به عدد و وضع و شکلی خاص مقید نیست؛ با این همه به وضوح می‌توانیم بینیم که به صنعت «تدییج»^۳ تکیه می‌کرد تا به تصاویر خویش رنگهایی محسوس و ملموس ببخشد، چنان‌که در بیت زیر می‌بینیم:

كَأَنَّ سَوَادَ اللَّيْلِ ثُمَّ اخْضَرَّاهُ طَيَالِسَةٌ سَوْدٌ لَهَا كُفْفٌ خُضْرُ^۴

و مانند این بیت در عتاب یک دوست:

لَا تَبْعِدَنَّ أَبَدًا وَإِنْ تَبْعِدْنَا أَخْلَاقُكَ الْخُضْرُ الرَّبِّيُّ بِأَبَاعِهِ^۵

۱- مرواریدهایی هستند چون ستارگان درخشان که صدفی از عفت به تن دارند نه صَدَف [واقعی].

۲- به خاطر عفت و حفاظت، نقش و نگار پوششهای آویختنی و گسترده‌تری را بر نقش و نگار رخسار افکندند.

۳- به کارگرفتن رنگها به قصد توریه یا کنایه. مترجم.

۴- طَيَالِسَةٌ: ج طیلسان، پوششی ایرانی است، الْكُفْفُ: حواشی؛ می‌گوید: سیاهی شب و سپس رنگ سبز آن همانند طیلسانهایی سیاه رنگ است با حواشی سبز رنگ.

۵- هرگز مباد که [از ما] دور شوی که اگر هم دور شوی کوه پایه‌های سرسبز اخلاقت [همواره] به ما نزدیک است.

انسان تصوّر می‌کند گویی ابو تمام تمامی اشکال تدبیج را در شعرش استیفا کرده است. او همیشه به مستحکم کردن صور خیال خود مشغول بود تاجایی که می‌گوید:

وَصَلْتُ دُمُوعاً بِالنَّجِيعِ فَخَذُّهَا فِي مِثْلِ حَاشِيَةِ الرَّدَاءِ الْمَغْلَمِ^۱

اشکها به خون در آمیخته و بر رخسارش روان شده است تاجایی که گویی حاشیه ردایی نگارین است. به این تصویر دقت کنید؛ ابو تمام برای ترسیم دقیق آن به وسیله تدبیج به «تفصیل» تکیه می‌کند، عملی که بسیاری اوقات از آن مدد می‌جست، مانند این بیت:

نَضَاضُوهَا صَبَغَ الدُّجْنَةَ فَانطَوَى لِبَهْجَتِهَا ثَوْبُ الظَّلَامِ الْمُجَزَّعِ^۲

طرافت و مهارت کدامین تدبیج است که به پای این تصویر، و خیال‌انگیزی آن برسد؛ چه معشوق او با نور خود، رنگ شب را می‌زداید، و این رنگی است که خطوط سفید و سیاه در آن حرکت می‌کنند؛ همچنین به این سخن وی توجه کنید:

خَضِبْتُ خَذَّهَا إِلَى لَوْلَا الْعَقْدِ دِمَاءُ أَنْ رَأْتُ شَوَاتِي خَضِيباً^۳

می‌گوید: معشوق آن‌گاه که دید موی او سفید شده، رخساره را با اشک خضاب کرد؛ اما او به این تصویر و تدبیج اکتفا نکرده است؛ گویی می‌خواهد منظره اشکها را در حال فرو ریختن تجسم کنیم؛ به همین سبب چگونگی آن را افزوده و گفته است: تا مروارید گردنبند، و بدین ترتیب ما را بر آن داشته تا آن تصویر را چنان مجسم کنیم که گویی واقعاً آن را می‌بینیم: اشکها بر روی مروارید گردنبند او فرو می‌ریزد و با دانه‌ها و رنگهای آن درهم می‌آمیزد.

به راستی نیز ابو تمام در تصویرگری خویش این رنگ آمیزی را با مهارت انجام می‌داد، مهارتی که سبب می‌شود نه تنها مسلم بن ولید بلکه ابن رومی را نیز فراموش کنیم. البته ابن رومی در شعر خود به تصویر اهتمام داشت؛ ولی در این اهتمام از استادش ابو تمام تقلید می‌کرد و این نوع تدبیج را از او به عاریت می‌گرفت؛ چنان‌که دو نوع دیگر یعنی «تجسیم» و «تشخیص» را نیز از او به عاریت می‌گرفت. ابو تمام شعر خود را از تجسیم انباشته بود؛ زیرا می‌بینیم معانی را در اشکالی مادی و حسی تجسم می‌بخشد تا در ذهن تثبیت شوند؛ چنان‌که می‌گوید:

۱- النجیع: خون، می‌گوید: اشکها را به خون در آمیخت؛ چنان‌که گویی رخس در پوششی همچون حاشیه ردایی منقش و نگارین جای گرفته است.

۲- نضا: از تن به در آورد، الْمُجَزَّع: آنچه سیاهی و سفیدی‌اش به هم در آمیخته باشد. می‌گوید: نور او رنگ ظلمت را زدود و لباس سیاه و سفید ظلمت از زیبایی‌اش درهم پیچیده شد.

۳- شواة: پوست سر، خضیب: مویی که به سبب سفیدی باخنا رنگ شده است. می‌گوید: آن‌گاه که دید [موی] سر را به حنا خضاب کرده‌ام، رخساره را تا مروارید گردنبند به خون رنگین ساخت.

راحت غوانی الحی عنک غوانیاً
 یلبسنَ نأیاً تارة و صدوداً^۱
 أخلی الرجالِ مِنَ النساءِ مَواقِعاً
 من کان أشبههم بهن خُوداً^۲
 دوری و اعراض را در لباسهایی تجسم بخشیده است که همانند لباس زمانه، در بیتی خطاب به یکی از ممدوحین، عجیب می‌نماید:

و مِن زَمَنِ الْبَسْتَيْنَةِ كَأَنَّهُ
 إِذَا ذُكِرَتْ أَيَّامُهُ زَمَنُ الْوَرْدِ^۳
 آری همه این لباسها عجیب هستند؛ همان‌گونه که گوشواره‌های فضایل ممدوح در بیت زیر عجیب است:

حَتَّى لَوْ أَنَّ اللَّيَالِيَّ صُوِّرَتْ لَغَدَّتْ
 أَفْعَالُهُ الْغُرُّ فِي آذَانِهَا سُفْناً^۴
 ابوتمام از این [نوع] تجسیم نقش و نگارهای فراوان در اشعار خود پدید آورد و بدایع و صور خیال زیبایی آفرید؛ مانند این سخن:

و رَكِبَ يَسَاقُونَ الزُّكَّابَ زُجَاجَةً
 مِّنَ السَّيْرِ لَمْ تَقْصِدْ لَهَا كَفَّ قَاطِبٍ^۵
 فَقَدْ أَكَلُوا مِنْهَا الْغَوَارِبَ بِالسَّرِيِّ
 وَ صَارَتْ لَهَا أَشْبَاحُهُمْ كَالْغَوَارِبِ^۶
 شاعران از همان دوران جاهلی در مورد تأثیر کثرت راه‌پیمایی شبانه بر شتران و لاغری و فرسودگی آنها بسیار داد سخن داده‌اند حتی می‌گفتند کوهان آن خورده شد، و ابوتمام وقتی به این معنا برخورد آن را در این تصویر بسیار خیال‌انگیز ارائه داد که سواران شرابی نیامیخته به آب از جنس راه‌پیمایی را به مرکب خود می‌نوشتند و در ضمن آن کوهان آنها ذوب می‌شود و چنان لاغر می‌شوند که بیننده از دور سواران را کوهان آنها می‌پندارد، و به‌همین ترتیب قصیده را ادامه می‌دهد و ابودلف عَجَلی را ستایش می‌کند و با افزودن نقشی آشکار از [صنعت] تشخیص می‌گوید:

تَكَادُ مَغَانِيهِ تَهْتَشُ عِرَاصِهَا
 فَتَرْكَبُ مِنْ شَوْقٍ إِلَى كُلِّ رَاكِبٍ^۷

- ۱- زیبارویان قوم از توبی‌نیاز شدند؛ از این‌رو گاه لباس فراق به تن می‌کنند و گاه اعراض.
- ۲- محبوب‌ترین مردان نزد زنان آن کسانی هستند که رخسارشان بیشتر شبیه آنان باشد.
- ۳- چه روزگاران که [چون لباسی] بر من پوشاندی که هرگاه یاد شوند گویی ایام گل است.
- ۴- الشَّنَف: گوشواره، می‌گوید: حتی اگر روزگار [در شکل انسانی] تجسم می‌یافت اعمال درخشان وی گوشواره گوشه‌ایش می‌گردید.
- ۵- القاطب: آن کسی که شراب را با آب می‌آمیزد، چه بسا سوارانی که جامی از می‌سیر شبانه به مرکب خود می‌نوشتند، که دست کسی آن را با آب نیامیخته است.
- ۶- الغوارب: کوهانها، السری: راه‌پیمایی در شب. با سیر شبانه کوهان مرکبهای خود را ذوب کرده‌اند و اشباحشان بر فراز مرکبها چون کوهان می‌نماید.
- ۷- نزدیک است عرصه خانه‌اش به تبسم درآید و از سرشوق به استقبال میهمانان رود.

یرئ أقبح الأشياء أوبةً أملٍ

كسَّتهُ يدُ المأمول حُلَّةً خائبٍ^۱

خانه او از شادمانی به روی میهمانان لبخند می زند و فراتر از آن می خواهد که به سوی سائلان رود؛ نه اینکه منتظرشان بماند تا آنان به سایش بیایند و او [ممدوح] هیچ چیز را زشت تر از لباس نومیدی و شکست نمی داند، و تمام قصیده تصاویری از این دست است. او همواره این تخیل زیبا را که در باغهای آن به گردش می پردازیم تنوع می بخشد به خصوص به هنگام وصف طبیعت؛ و قصیده:

رَقَّتْ حواشی الدَّهْرِ فَمِی تَمَرْمُرٌ

و غدا الثَّری فی حَلِیهِ یَتَكَسَّرُ^۲

از جمله قصاید بی نظیر او در وصف بهار است و این بیت را در مطلع آن قرار داده است. روشن است که در این مطلع روزگار را در آن حاشیه های زیبا و درخشان تجسم می بخشد، حاشیه هایی که زمین در آن-بسان عروسی که در زیب و زیور پیچ و تاب خورد و به ناز راه رود-می خرامد، و همین طور قصیده را ادامه می دهد و بهار را مجمع زمستان و تابستان تصور می کند، و منظره زیبای او از این دو ضد که در هوای بهار و در گیاهانی که زمستان پرورده و به شکوفه نشانده متجلی می شوند، شکل می گیرد، و به همین ترتیب پیش می رود تا آن جا که می گوید:

وَ نَدَى إِذَا اَدَّهَتْ بِهِ لِسْمُ الثَّری

خَلَّتِ السَّحَابُ أَتَاهُ وَهُوَ مُغَدَّرُ^۳

شبنم و قطرات مروارید مانندش را به عطری تشبیه می کند که از چین و شکنها و گیسوان پریشان ابر بر روی زلف و ریش خاک که همانا گیاهان و درختان هستند، فرو ریزد، و همچنان او را همراهی می کنیم تا این که می گوید:

مِنْ كُلِّ زَاهِرَةٍ تَرْقُرُقُ بِالنَّدَى

فَكَأَنَّهَا عَيْنٌ إِلَيْكَ تُحَدَّرُ^۴

تَبْدُو وَيَخْبِئُهَا الْجَمِيمُ كَأَنَّهَا

عَذْرَاءُ تَبْدُو تَارَةً وَ تَخْفَرُ^۵

حَتَّى غَدَّتْ وَهَدَّأَتْهَا وَ نَجَّادَهَا

فَتَتَّيْنِ فِي حُلِّ الرِّبِيعِ تَبْخَرُ^۶

- ۱- زشت ترین اشیاء در چشم او بازگشت امیدواری است که دست صاحب خانه لباس نومیدی بر تن او پوشانده است.
- ۲- تمرمر: به سبب نرمی و لطافت پیچ و تاب می خورد. یتکسر: می خرامد. می گوید: حواشی روزگار به لطافت گراییده است؛ از این رو پیچ و تاب می خورد و زمین در زیب و زیور می خرامد.
- ۳- اللَّمَمُ: ج لمة، موی مجاور لاله گوش، مغدَّر: دارای حلقه های گیسو. و [آن را] شبنمی است که چون خاک زلف خود را بدان آغشته کند گمان کنی که ابر آشفته گیسو بر آن فرود آمده است.
- ۴- زاهره: گل، ترقرق بالندی: شبنم بر روی آن می لرزد، تحدَّر: درحالی که به تو می نگرند اشک می ریزد. گلهایی که [قطرات] شبنم بر روی آن می لغزند تو گویی چشمانی هستند که به تو می نگرند و اشک می ریزند.
- ۵- الجمیم: گیاه انبوه، تخفر: شرم می کند و خود را نهان می سازد، [گلهای] که گاه پدیدار می شوند و [دیگر که] گیاهان آن را نهان می کنند، بسان دخترانی هستند که گاه روی نمایند و دیگر گاه خود را در حجاب کشند.
- ۶- الوهدات: دشتهای گسترده، النجاد: تپه ها، [ها در وهداها و نجدها به زمین بر می گردد]. تا بدان جا که دشتهای تپه های آن در صفوف مختلف در زیورهای بهاران می خرامند.

شکی نیست که این تشخیص زیباست و ابوتمام این تشخیص را در همه صور خیال و افکار خویش تعمیم داده است و آن را تنها به همین جنبه یعنی شعر طبیعت منحصر نکرده است؛ بلکه در همه جنبه‌های شعر خود پراکنده است؛ ولی این عملکرد به محور حمله شدیدی علیه او بدل شد که ناقدان محافظه کار همچون آمدی متوجه او کردند. وی در کتاب خود (الموازنة) فصلی را گشوده و مجموعه‌ای از این ابیات را مطرح کرده و آنها را زشت خوانده است؛ اما [این] زشتی از نظر آمدی به معنای زشتی صورت نیست بلکه - چنان که می‌گوید - به معنای شوریدن ابوتمام بر سنتهای عرب در کاربرد استعاره است؛ زیرا آنان استعاره را در مواردی به کار می‌برند که با شبه قرابت و نزدیکی داشته باشد یا در بعضی احوال به آن شبیه باشد یا یکی از دلایل آن باشد و در این صورت است که لفظ مستعار لایق چیزی که برای آن به عاریت گرفته شده و مناسب معنای آن خواهد بود^۱، و این جاست که زورگویی نسبت به هنر و هنرمندان آشکار می‌شود. چه کسی گفته است که شاعر یا هنرمند هیچ‌گاه نباید از سنتها عدول کند؟ چه این حق هنرمند است که نوآوری نماید و ابزارهایی را که می‌خواهد پیشنهاد کند. شاید تبریزی که گفته است: ابوتمام در استعاره سبک خاصی دارد، دقیق‌تر از آمدی باشد و وقتی که مسأله مسأله سبک است، برای آمدی و ناقدین محافظه کار نظیر او بهتر بود که این سبک جدید را بپذیرند و دریابند که این نوع دیگری از استعاره است و همان استعاره معهود نیست و این امکان وجود دارد که ناقدی بیاید و اسم جدیدی برای آن وضع کند که ربطی به استعاره نداشته باشد و چنان که در کتب بلاغت عربی می‌بینیم، خود آنان این [نوع] را استعاره مکینه نامیدند؛ اما در بیان این استعاره نیز تشبیه را معیار قرار دادند و به این ترتیب اسم پیشنهادی سودی نبخشید و خلط و ابهام [بار دیگر] بازگشت.

خوب است این نوع تصویر را از استعاره جدا کنیم و مانند علمای بلاغت غرب عمل نماییم که آن را تشخیص^۲ (Personification) نامیدند و از مجاز (Mataphor) جدا کردند. ارسطو نیز آن را نیروی گذاشتن اشیاء در برابر چشم می‌خواند^۳ که در این صورت براساس تصور قدما و ناقدین آنان به خاطر این جنبه از تصویرگری در ورطه انتقاد از ابوتمام و ملامت وی نمی‌افتادیم. باید دانست که ابوتمام این صنعت را در زبان عربی ابداع نکرد؛ چرا که در متون قدیم پیش از او نمونه‌های پراکنده‌ای می‌یابیم. ابن معتر در کتاب البدیع خود تعدادی از آنها را آورده است^۴ و کلام خداوند متعال: «هوآلذی أنزل علیک

۱- الموازنة بین الطائین، ص ۱۰۷.

۲- J. F. Genung, The working principles of Rhetoric, p. 84.

۳- رک: بند یازدهم در کتاب «العبارة» از مؤلف خطابة ارسطاطاليس در مجموعه W.D. Ross, The works of Aristotle, Vol. XI.

۴- رک: کتاب البدیع، چاپ کراتشکوفسکی، ص ۳ و پس از آن.

الکتاب منه آیات محکّات هنّ أمّ الکتاب» و نیز کلام خدای عزّوجلّ: «أویأتیهم عذاب یوم عقیم» از آن جمله است [همچنانکه] در شعر جاهلی نیز آمده است. امرؤ القیس در وصف شب می‌گوید:

فقلْتُ له لَمَّا تَمَطَّی بِصُلْبِهِ
وَأُردفَ أَعْجَازاً و ناءً یَکَلِّکُلُ^۱
و طفیل می‌گوید:

و جعلْتُ کوری فوقَ نَاجِیةٍ
یقتات لحمَ سَنامِها الرّخلُ^۲
و لیبید می‌گوید:

و غداةَ ریحٍ قد شکفتُ و قِرّةٍ
إذا أصبحتُ بیدِ الشّالِ زماؤها^۳
اما ابو تمام آن را زیاد به کارگرفت و به عنوان یک سبک که ابیاتش را در آن غرق می‌کرد، برگزید؛ به همین سبب ابیات وی همواره در پوششی عجیب می‌درخشیدند. در حقیقت آمدی و نقاد محافظه کار نظیر او که برای صنعت تشخیص قاعده وضع کردند و براساس آن ابوتمام را مورد انتقاد قرار دادند، توفیقی نداشتند؛ علاوه بر این جنبه دیگری نیز در صنعت تصویرگری ابوتمام وجود دارد که آن را با تشخیص اشتباه گرفتند و آن جنبه «روی آوردن به غرابت در تصویرگری» است؛ زیرا گاهی به غرابت رو می‌آورد و تصاویری نامأنوس می‌آفرید؛ مانند این بیت که در مورد یکی از ممدوحین خود سروده است:

کأُتني حین جرَدْتُ الرّجاءَ له
غضاً صَبِیْتُ به ماءً علی الزّمنِ^۴
آمدی این [معنا] را که او به روزگار آب پیاشد، زشت می‌شمرد؛ اما این تصویر زشت نیست؛ بلکه عجیب است و عجیب بودن، جوشیدن آن از اندیشه وی و زیبایی موجود در آن را نفی نمی‌کند؛ این سخن نیز از آن جمله است:

حَتّی إذا اسودَّ الزّمانُ توضّحوا
فیه فغودَر و هو فیه أبلقُ^۵
آمدی این تصویر را نیز که زمان را در آن ابلق ترسیم می‌کند، زشت می‌شمرد؛ چنانکه [اصطلاح] کبد کار نیک را نیز در بیت زیر نمی‌پسندید:

۱- تمطّی: امتداد داد، [کش داد]. صلبه: پشتش، الأعجاز: ج عَجَز، بخش انتهایی حیوان، ناء بکلکل: سینه خود را دور کرد. می‌گوید: آن‌گاه که شب بر طول خود افزود و پشتش را گسترش داد و دنباله و سینه را از یکدیگر دور ساخت به او گفتم: ...
۲- کور: رحل، الناجیه: شتر قوی و تندرو. می‌گوید، بار خویش بر پشت شتری قوی و تندرو نهادم که سفر گوشت کوهان آن را تحلیل می‌برد.

۳- القِرّة: برو دتی که به انسان آسیب رساند، سرما، الشمال: [سردترین] باد. یعنی او با توزیع غذا در میان فقرا آسیب باد و سرما را از آنان دفع می‌کرد. می‌گوید: بسا سپیده دمان طوفانی و بسا سرما که زمام آن در دست باد شمال بود [رنج و سختی] از مردمان ستردم.

۴- وقتی در برابر او پرده از امید نورسته خویش برداشتم گویی آبی بر روزگار پاشیده‌ام.

۵- توضّحوا: ظاهر شدند؛ تا بدان‌جا که هرگاه روزگار سیاه شود، آنان در آن پدیدار می‌شوند و روزگار رنگ ابلق به خود می‌گیرد. یعنی روزگار از درخشندگی آنان بهره‌مند می‌شود.

لَدُنِّي مَلِكٍ مِنْ أَيْكَةِ الْجُودِ لَمْ يَزَلْ عَلَى كَيْدِ الْمَعْرُوفِ مِنْ فَعْلِهِ بَزْدٌ^۱
و در بیتی که پیروزی ابوسعید ثغری را در جنگی علیه رومیان، به هنگام [بارش] برف سنگین وصف می‌کند، به شدت او را مورد انتقاد قرار می‌دهد که برای زمستان رگ گردن خلق کرده است:

فَضَرَبْتُ الشِّتَاءَ فِي أَخْذَعِيهِ ضَرْبَةً غَادَرْتَهُ قَوْدًا رَكُوبًا^۲

بی تردید این بیت زیباست؛ زیرا ابوتمام زمستان و برفهای مشکل آفرینش را به اسبی سرکش تشبیه کرده و پیروزی ابوسعید را به شکل ضربتی که بر آن فرود آمده و سرکشی و وحشی‌گری آن را ازین برده و آن را راهوار و رام گردانیده، ترسیم کرده است؛ اما آمدی این بیت را نمی‌پسندد زیرا در آن استعارهٔ مکنیه وجود دارد که وی آن را خروج از اصول شعر عربی می‌شمارد، و اگر به همین بیت در دیوان مراجعه کنیم در کنار آن ابیات زیبایی را خواهیم یافت که تصویر این پیروزی را که ابوسعید به وسیلهٔ آن دولت عباسی را در جنگ با دولت روم شرقی سر بلند کرده بود، تکمیل می‌کند؛ ابیات مذکور به این شیوهٔ بدیع حرکت می‌کنند:

لَقَدْ انْصَعَفَ وَ الشِّتَاءُ لَهُ وَجْهٌ	لَهُ يَرَاهُ الرِّجَالُ جَهْمًا قَطُوبًا ^۳
طَاعَنَا مَنَحَرَ الشَّالِ مُتِيحًا	لِبِلَادِ الْعَدُوِّ مَوْتًا جَنُوبًا ^۴
فِي لِيَالٍ تَكَادُ تُبْقِي بَحْدَ الشُّ	مُسٍ مِنْ رِيحِهَا الْبَلِيلُ شَحُوبًا ^۵
فَضَرَبْتُ الشِّتَاءَ فِي أَخْذَعِيهِ	ضَرْبَةً غَادَرْتَهُ قَوْدًا رَكُوبًا ^۶
لَوْ أَصَحْنَا مِنْ بَعْدِهَا لَسَمِعْنَا	لِقُلُوبِ الْأَيَّامِ مِنْكَ وَجِيًّا ^۷

این قطعه‌ای بدیع است که دشمنان ابوسعید را در شمال تصویر می‌کند در حالی که برف فراوان باریده است و او از جنوب بر درهای آنان حمله می‌برد و آنها را درهم می‌شکند.
در حقیقت تمامی این تصاویری که آمدی بر آن انگشت گذاشته^۸ زشت نیست. تنها چیزی که

۱- نزد پادشاهی از تبار کرم که همواره جگر کردار نیک از اعمال وی خنک است.

۲- الأخدع: رگی است در سطح گردن، القود: رام. می‌گوید: برگردن زمستان چنان ضربتی زدی که او را به مرکبی رام و راهوار تبدیل کرد.

۳- انصعت: به سرعت بازگشتی. [در اصل چنین تفسیر شده است؛ اما به نظر می‌رسد از «صاع القوم» به معنای وارد شدن بر آنان باشد]. وَ الْجَهْمُ وَ الْقَطُوبُ: عبوس؛ در حالی که زمستان را چهره‌ای بود که مردمان عبوس و درهم کشیده می‌دیدند [به نبرد رومیان] رفتی.

۴- در حالی که بر گلوگاه شمال ضربه می‌زدی، از جنوب مرگ را برای سرزمین دشمن به ارمغان آوردی.

۵- در شبهایی که نزدیک بود از باد سرد بر چهرهٔ خورشید اثر رنگ پریدگی برجای ماند.

۶- ترجمه بیت کمی بیشتر گذشت.

۷- أصحنا: گوش دادیم، الوجیب: تپش و لرزش؛ می‌گوید: و اگر پس از آن گوش فرا می‌دادیم تپش قلب روزگار را از [ترس] تو می‌شنیدیم.

۸- الموازنة، ص ۱۰۷ و پس از آن.

می توان گفت این است که مجموعه ای از آنها نامأنوس است و فرورفتن ابو تمام در سبک خود و شیفتگی او نسبت به صور خیال و تصویرگری گاهی از یاد او می برد که در میان صور خیال او تصاویر عجیبی نیز یافت می شوند و اینها اگر هم نشان دهنده چیزی باشند بیانگر این هستند که وی به شدت شیفته ابزارهای هنری جدیدی بود که در حرفه خویش به کار می گرفت و همه اینها ابزارهایی هستند که می خواست هنر خود را بدان بیاراید و تزیین کند؛ با این تفاوت که گهگاه زیوری غریب و نامأنوس برایش حاصل می شد و دشمنانش آن را مستمسک قرار می دادند و در عیب جویی از او مبالغه می کردند. محققاً او در بسیاری از جنبه های این تصاویر نامأنوس سعی می کرد به نوآوری دست زند و بین روزگار خود و معانی شعر هماهنگی ایجاد کند، مانند آنچه در بیت زیر می بینیم:

سلوْتُ إِنْ كُنْتُ أَدْرِی مَا تَقُولُ إِذَنْ جَعَلْتُ أَثْمَلَةَ الْأَحْزَانِ فِي أَذْنِ^۱

آری این سر انگشت [انمله] عجیب است چنان که تصویر زیر عجیب است:

أَتَانِي مِنَ الرُّكْبَانِ ظَنْنٌ ظَنَنْتُهُ لَفَفْتُ لَهُ رَأْسِي حَيَاءً مِنَ الْمَجْدِ^۲

این رو بند از جنس شرم^۳ نیز نامأنوس است؛ اما چه کسی می گوید که شاعر باید همیشه از ذوق قدیم پیروی کند و چرا خود ابداع گر نباشد. به هر حال ابو تمام سعی می کرد در صور خیال خود مبتکر باشد و غرابت پیشه کند و اگر که شاعر عباسی نظیر این تصاویر جدید را در شعر خود نمی آورد پیشرفت عقلی جدیدی که در قرن سوم به دست آورده بود چه فایده ای داشت؟ و شاید مهمترین تفاوت بین هنر او و استادش مسلم همین باشد؛ چنانکه مهم ترین تفاوت بین هنر او و هنر ابن رومی نیز همین است؛ چرا که تصویرسازی آن چنان که ابو تمام را به خود مشغول می کرد آن دو را مشغول نمی کرد. انسان تصور می کند که شعر از دیدگاه او به نوعی تابلوی نقاشی بدل شده بود؛ چه او همیشه به تصویر اهتمام داشت و شیفته هر خیال نادر و بدیع بود.

۱- اگر می دانستم چه می گویی تسلی می یافتم و سر انگشت اندوه را در گوش فرو می بردم. یعنی ذکر اطلال و دمن را رها می کردم و از یاد آن، اندوه به خود راه نمی دادم. [در شرح تبریزی روایت بیت چنین است: سلوْتُ ... + إِذَنْ مَجْتُ مَقَالَتَهَا فِي وَجْهِي أَذْنِي.]

۲- گمانی که تو بردی توسط آن سواران به من رسید و به خاطر آن از شرم رخ از شرف نهان کردم.

۳- اصل عبارت عربی چنین است «فَهَذَا الْغَطَاءُ لَوَجْهِهِ مِنَ الْخَجَلِ غَرِيبٌ» و به نظر می رسد مؤلف «لَفَفْتُ لَهُ رَأْسِي حَيَاءً» را به معنای «لَفَفْتُ لَهُ رَأْسِي بِالْحَيَاءِ» تفسیر کرده است حال آن که از نظر مترجم حياء مفعول له است.

استفادهٔ ابوتمام از انواع جدید تصنیع

ابوتمام هنر خود را به همین انواع قدیمی تصنیع که [فقط] حواس از آن محظوظ می‌شوند منحصر نمی‌کند؛ بلکه می‌بینیم به انواع جدیدی دست می‌یابد که عقل از آن محظوظ می‌شود و اینها «انواعی مبهم» است که تحت تأثیر فلسفه و فرهنگ عمیق به ذهن او راه می‌یافت و اگر او را با شعرای پیش از او یا معاصرین وی مقایسه کنیم [خواهیم دید] مهارت وی در همین انواع مبهم نهفته است؛ چرا که او توانست فلسفه و فرهنگ را فراگیرد و به هنر و شعر منتقل کند؛ زیرا انواع یاد شده «تصنیع» به این دو مربوط می‌شود یا به عبارت دقیق‌تر این دو به آن انواع مربوط می‌شوند؛ چنین است که می‌بینید هر یک از آن انواع بیانگر اندیشهٔ عمیقی است؛ طباق، جناس، تصویر و مشا کله همگی با فلسفه و انواع مبهم فرهنگ درمی‌آمیزد و غموض در بسیاری جنبه‌ها و اجزاء بر آن سایه می‌افکند؛ اما چه نوع غموضی؟ «غموضی هنری» که شبیه سرزدن طلیعهٔ فجر است. افکار و تصاویر و همهٔ انواعی که ابوتمام بر آن تکیه می‌کند در پوششی از این غموض پیچیده می‌شود و یا در انواعی مبهم از سایه‌هایی که مانع نور نمی‌شوند؛ بلکه به اندازهٔ لازم آن را عبور می‌دهند؛ از این رو به هر چه برسد لباسی از حسن و جمال می‌پوشاند. عباسیان بسیار به این جنبه از «غموض هنری» در شعر ابوتمام پرداخته‌اند و از صعوبت و پیچیدگی موجود در آن سخن گفته‌اند؛ اما از نوبودن و جمال آن هیچ نگفته‌اند. آمدی در مورد او می‌گوید: «او به غموض و دقت معانی و کثرت مفاهیم نیازمند استنباط و شرح و توضیح موصوف است»^۱. نقل می‌شود که عربی بادیه‌نشین قصیدهٔ وی (طلل الجميع لقد عفوت حميدا)^۲ را شنید و گفت: در این قصیده چیزهایی است که من درمی‌یابم و چیزهایی است که من دریابم؛ بنابراین پس یا سرایندهٔ آن بهتر از همهٔ مردمان شعر می‌گوید و یا همهٔ مردمان بهتر از او شعر می‌گویند.^۳ بی‌تردید این عرب بادیه‌نشین دارای احساس تیز و دقیقی بوده است. آمدی روایت می‌کند که ابن الأعرابی لغت‌شناس معروف شعر وی را شنید و گفت: «اگر شعر این است پس کلام عرب باطل است»^۴. شاید جالب باشد که وقتی ابوتمام یکی از قصاید خود را می‌خواند ابوالعمیئل آن را شنید و به او گفت: چرا چیزی نمی‌گویی که بتوان فهمید؟ و اوفی البداهه گفت: و چرا تو چیزی را که گفته می‌شود در نمی‌یابی؟^۵ و من احساس می‌کنم که ابوتمام [ظهور] جریان جدیدی را در شعر عربی اعلام می‌کند؛ زیرا شعر متحوّل شده بود و سرایندهٔ آن نیز به همراه آن تحوّل یافته بود. شعر

۱- الموازنه، الآمدی، ص ۲.

۲- أخبار أبی تمام، الصولی، ص ۲۴۵.

۳- ای أطلال همگان! به نیکی فرسوده گشتی.

۴- الموازنه، الآمدی، ص ۴.

۵- معاهدالتنصیص، ۱/۱۵.

دیگر پدیده‌ای مردمی نبود بلکه به اثری عقلانی و مترقی تبدیل شده بود، بنابراین شاعر وظیفه نداشت تا سطح توده مردم پایین بیاید بلکه توده مردم باید تا سطح او بالا بیایند و این اندیشه یعنی اندیشه، [ضرورت] بالارفتن شعر از سطح توده مردم را نخستین بار در تاریخ شعر عربی نزد ابوتمام مشاهده می‌کنیم و این از جمله افکار مهمی است که در نقد جدید مطرح می‌شود: آیا خوب است که شاعر دنباله‌رو توده مردم باشد یا بهتر است مردم را به افق‌های بلند خود که از فلسفه و فرهنگ و عمق و دقت تشکیل شده ببرد؟ شعر در آغاز کار مردمی است سپس نثر پیدا می‌شود و اندیشه رشد می‌کند و تبدیل به [ابزار] رفاه می‌گردد؛ چنان که دیگر از آن عامه مردم نیست؛ بلکه متعلق به خواص می‌شود که از فرهنگ عمیقی برخوردارند و این همان چیزی است که در عصر عباسی نزد ابوتمام اتفاق افتاد: شعر به [ابزار] رفاه تبدیل گشت و شاعر به سوی آن نمی‌رفت مگر برای اینکه طبقه با فرهنگ و ممتاز را راضی کند؛ نه برای اینکه از احساس توده مردم تعبیر نماید؛ چنان که در گذشته وضعیت چنین بود؛ بنابراین ناقدی که به فرهنگ جدید مجهز نیست حق ندارد از ابوتمام بخواند تا از این افقی که برای خود برگزیده نزول کند؛ نه ابوالعمیل چنین حقی دارد و نه لغت‌شناسانی همچون ابن‌الأعرابی؛ بلکه در روزگار وی فقط ناقدین مجهز به فرهنگ جدید که آمدمی آنان را اصحاب معانی و فلسفه می‌خواند، چنین حقی دارند. آیا جایز است در همین روزگار خویش در مورد شاعری که از فرهنگ جدید برخوردار است، ناقدی را حکم قرار دهیم که فاقد این فرهنگ است و از آن بهره‌ای نبرده است؟ وضعیت ابوالعمیل و ابن‌الأعرابی نیز در قیاس با ابوتمام چنین است. مانیز شک نداریم که چنین ناقدی صلاحیت ندارد تا در مورد شاعری که از حیث مزاج و فرهنگ با او فرق دارد، قضاوت کند.

وقتی به قرن سوم می‌رسیم توازن بین ناقدین و شعرا برهم می‌خورد؛ چرا که اغلب ناقدین از راویان و لغت‌شناسانی بودند که پیوندی با فرهنگ جدید نداشتند؛ براین اساس از [شعر] جدید [هم] اکراه داشتند و آنچه را که به عمود شعر عربی مربوط می‌شد دوست می‌داشتند و آن را بر چیزهایی که به عمود فلسفه و فرهنگ جدید مربوط می‌شد، ترجیح می‌دادند و ما با قضاوت این گروه در مورد ابوتمام موافق نیستیم؛ بلکه در کنار طرفداران وی که از اصحاب معنا و فلسفه هستند می‌ایستیم. هرکس که در این فن در جستجوی لذت عقلانی است باید این شاعر فیلسوف مآب را که همواره به دنبال خواطر پنهان و معانی پیچیده می‌گشت، ستایش کند. آری او گاهی در برخی اسالیب و تراکیب دچار لغزش می‌شود و گاه از چهارچوب معهود شعر منحرف می‌گردد؛ اما علی‌رغم ملامت ملامتگران و نقد ناقدان این انحراف برای ما دوست داشتنی است.

در هر صورت شعر ابوتمام بر صعوبت‌های بسیار غالب می‌آید؛ زیرا می‌بینیم لبریز است از اسرار غامضی که سبب می‌شود انسان از محدوده خود خارج شود و به همراه شاعر و چنان که او می‌خواهد، در

این عالم خیال‌انگیز به سیر و سفر پردازد؛ اما صعوبت و پیچیدگی موجود در آن برای شاعری که در شعر خود به فلسفه و فکر^۱ و [مسائل] دقیق تکیه دارد، طبیعی است. و آیا برای شاعری که در شعر او عمق و دقت موج می‌زند و در هنرش فلسفه و فرهنگ، ممکن است تعبیرش به شکل متداول باشد؟ او تحقیق می‌کند و آزمایش می‌نماید و هر عبارت او تحقیق و تجربه است و گاه در تحقیق و تجربه خود به خطا می‌رود؛ چرا که زبان به تعبیر از چنین مباحث و تجاربی عادت نداشت. او افکار و تصاویری جدید می‌آفریند، اما همیشه احساس می‌کند که زبان نمی‌تواند مقصود او را برساند؛ و مگر زبان چیست؟ در واقع زبان چیزی نیست جز نمادهایی غامض. نظریه زبان در مطالعات نقد جدید جایگاه وسیعی را اشغال می‌کند. «ریچاردز» و «اگدن» کتاب ارزشمندی در مورد این نظریه نوشته‌اند که آن را معنای معنا (The Meaning of Meaning) نامیدند و می‌بینیم که این کتاب از همان فصل اول توضیح می‌دهد که کلمات چیزی نیستند به جز نمادهایی که به وسیله آن، آنچه را که در دل داریم بیان می‌کنیم و اینها نمادهایی ناقص هستند که انسان نمی‌تواند مدلول آنها را ضبط یا محدود کند مگر در مواردی که به اعلام و اسامی اما کن مربوط می‌شود؛ اما آنچه به معنویت و عواطف مربوط می‌شود نه قابل ضبط است و نه محدودیت می‌پذیرد. این کتاب به قدرت کلمات در نمادبودن و غموض و ابهامی که بر آنها حاکم است و کارهایی که فلاسفه و سوفسطائیان در ضبط مدلول کلمات انجام داده‌اند و کاری که ارسطو در منطق خود برای این [ثبت] و ضبط انجام داده، می‌پردازد. همچنین از اهمیت شروع و تفاسیر در فهم شعر سخن می‌گوید و اینکه [شروح و تفاسیر] خود دلیلی است بر اینکه معانی شعر در نمادها [به ودیعه] نهاده شده است، و به همین ترتیب کتاب بحثی گسترده و جالب را در مورد صعوبت زبان و صعوبت تعبیر با آن و تغییری که در کاربردهای مختلف ادبا برای الفاظ روی می‌دهد، مطرح می‌کند، به طوری که می‌توان گفت کلمات وظیفه‌ای لغوی یا قاموسی دارند؛ اما برحسب تمایلات ادبا و شعرا و مقصودی که از آن نمادهای قاصر در عبارات خود دارند، وظایف دیگری نیز بر این وظیفه افزوده می‌شود؛ به همین سبب به شکلی گسترده مدلولات آنها را تحریف می‌کنند تا بتوانند از آن معانی که در دل دارند تعبیر کنند، معانی که از آن ابزارهای لغوی که پذیرفته‌ایم گسترده‌تر هستند، بلکه سخت‌تر از آن هستند که آن ابزارها بتوانند آنها را ادا کنند؛ از این رو ادبا این حق را دارند که برحسب اراده هنری خود آنها را تغییر دهند. این کتاب لبریز است از مباحثی وسیع در مورد صعوبت زبان و صعوبت تعبیر هنرمندانه.

این بحث را از این رو در مقابل جنبه غموض و معانی پیچیده شعر ابوتمام مطرح کردیم که این جنبه

۱- در اصل چنین است: «كان يعتمد في شعره على الفلسفة والفكر والدقيق» احتمال دارد «واو» بین «الفكر والدقيق» اشتباه چاپی باشد. م.

هیاهوی فراوانی در مورد شعر و هنر او در نقد عباسی برانگیخت، هیاهویی که از برخی جهات، شبیه همان هیاهویی است که در فرانسه در مورد مکتب سمبلیسم که از مکتب پارناس (Les Parnassiens) منشعب شده بود برپا شد. همچنان که اینان به موسیقی و زیبایی مادی اهمیت می دادند و از پیچیده گویی سمبلیستها انتقاد می کردند همین طور نیز بسیاری از منتقدان و ادبای عراق از ابوتما و پیچیده گویی او در شعر روی گردان بودند و به زیبایی صوتی بحتری و امثال وی ابراز تمایل می کردند و همچنان که سمبلیستها نقل محفل لایتنی ها و مجامع ادبی اواخر قرن نوزده بودند ابوتما و هنر وی نیز نقل محافل بغداد و مجالس امرا و وزرا بود.

این درگیری در فرانسه بین سمبلیستها و دیگران موج عظیمی از نقد ایجاد کرد و کتابها و اشعاری پدید آمد که روش آنها را مذمت می کرد؛ چنان که در شعر شاعر روستایی فرانسوی وکیر (Vicaire)^۱ و امثال وی مشاهده می کنیم. نظیر همین نیز در عراق در مورد ابوتما اتفاق افتاد؛ زیرا می بینیم ابن معتز شاعر رساله ای در مورد معایب وی می نویسد^۲. این موج نقد در فرانسه گسترش یافت و آثار آن تا امروز نیز باقی است. چنان که در عصر عباسی نزد عربها نیز گسترش یافت و طرفداران و مخالفان بسیاری برای آن پدید آمدند و کتابهای متعددی در مورد آن نوشته شد؛ صولی، آمدی و دیگران [در این زمینه] کتاب نوشتند. این [حرکت] می توانست شعر عربی را به طور گسترده متحول کند؛ اما دشمنان ابوتما همچنان گمان می کردند که او چیز تازه ای به جز صعوبت و سختی تعبیر به این فن نمی افزاید و به همین سبب او را بسیار مورد ملامت قرار دادند و نفهمیدند که او در جریان شعر عربی و نیز در منابع آن تحول ایجاد می کند؛ بنابراین برخلاف آنچه آمدی و امثال وی گمان می کردند مسأله، مسأله صعوبت یا غرابت تعبیر و تصویر نبود؛ بلکه ظهور جریانی جدید در شعر مطرح بود. حتی خود طرفداران ابوتما نیز نتوانستند هنر وی را توصیف نمایند؛ برخلاف آنچه در نقد جدید فرانسه در مورد سمبولیستها مشاهده می کنیم؛ به همین دلیل مکتب آنان هنوز در فرانسه پابرجاست و افراد متعددی دارد همچون ورلان (Verlaine) و ملارمه (Mallarme)؛ چنان که شاگردان متعددی نیز دارند؛ اما هیچ کس به ابوتما نپرداخت مگر به شکلی ضعیف؛ مانند آنچه که از یک سو نزد بحتری دیدیم و آنچه از سوی دیگر نزد ابن المعتز خواهیم دید.

عیب نقد عربی این است که تصویری نظیر آنچه ما امروز از سبکها و مکتبها داریم نداشت؛ از این رو منتقدان عرب همیشه در فهم مکتبها و جریانهای هنری دچار اشتباه می شدند؛ [به همین سبب] سخت بود که جریان هنری جدیدی توفیق یابد و به احتمال قوی همین مسأله از مهمترین اسبابی است که مانع

۱- D. Mornet, Histoire de la Littérature et de la pensée Française, Contemporaine, P.198. -۱

۲- الموشح، المرزبانی، ص ۳۰۷.

نوآوری گسترده در شعر عربی شد. ابوتام را می‌بینیم که غموض و دقت و فلسفه را در فن [شعر] وارد می‌کند؛ اما ناقدین در اصول این کار با او مناقشه نمی‌کنند بلکه در مورد سبک پیچیده یا عبارت غریب یا تصویر نامأنوس با او به مناقشه می‌پردازند. در مورد ظاهر کار با او مناقشه می‌کنند و باطن آن و نیز سرچشمه‌های فلسفی و فرهنگی را که در آن شعر می‌ریزد و به آن رنگی خاص می‌دهد، رها می‌کنند.

علاوه بر اینکه جنبه صعوبت و پیچیدگی در این «غموض هنری» سبب شده است که آنان متوجه جنبه زیبایی شناختی آن نشوند؛ زیرا ابوتام فلسفه و فرهنگ را به شکلی هنری و گسترده در شعر خود به کار می‌گرفت و بدین وسیله سعی می‌کرد برای خود سبکی به وجود آورد که اندیشه در آن موج می‌زند و عقل در آن می‌درخشد و حرکت و حیات به شدت در آن جریان دارد. آسان نیست که تموج عقلی موجود در این سبک را تفسیر کنیم؛ چرا که ابوتام آن را به بخش معینی از دیوان و یا ابیات خود منحصر نکرده است، بلکه آن را در همه جای شعر خود پراکنده است؛ چنان که بهار سرسبزی خود را در میان همه نباتات و درختان می‌پراکند، و مبالغه نیست اگر بگوییم شعر ابوتام بهترین نمونه‌ای است که بهار اندیشه عرب و توانایی آن در شکوفایی و ثمردادن را نشان می‌دهد و همچنان که بهار محدود به باغهای خاصی نمی‌شود این نوع «رنگ آمیزی عقلی» ابوتام و نیز مه و غموضی که به همراه دارد همه اشعار وی را دربر می‌گیرد تا جایی که به نظر انسان می‌رسد تفکر هنری عربها اشکال قدیمی و معروف خود را ترک گفته و اشکال جدیدی پیدا کرده است. این رنگ آمیزی وسیع عقلی که ابوتام در گوشه و کنار سبک خود تثبیت می‌کرد هنوز نیز در اشکال تفکر هنری تغییر ایجاد می‌کند.

انکار نمی‌کنیم که این جنبه و غموض ناشی از آن در اجزای بافت کلی شعر ابوتام گره‌های بسیاری ایجاد کرده است؛ ولی اینها گره‌هایی بالنده هستند که در تار و پود این بافت داخل می‌شوند و به آن عمق و بعد تفکر و خیال می‌بخشند. این گره‌ها دو جلوه گاه عام در شعر وی ایجاد کرده است که در بدیع بودن و زیبایی آن تردید نداریم: اولی دقت تفکر و عمق تصویر است که در همه بخشهای شعر خود تعمیم می‌دهد؛ مثلاً در وصف باغی می‌گوید:

و مُعَرَّسٍ لِلْغَيْثِ تَخْفِقُ فَوْقَهُ رَايَاتُ كُلِّ دُجْنَةٍ وَطُفَاءٌ^۱
تُشِيرُ حُدَاتُهَا قَصِيرًا مَالَفًا لَطْرَائِفِ الْأَنْوَاءِ وَالْأَنْدَاءِ^۲

۱- المعرَّس: منزلگاهی که مسافران در آخر شب در آن رحل اقامت می‌افکنند. الدُّجْنَةُ: در این جا ابر تیره، و طُفَاء: دارای ریشه [وهْدَب]. منظور رشته‌های باران است و منظور از رايات برق است. می‌گوید: چه بسا نرزه‌گاه باران‌گیری که برافراز آن پرچمهای برق و ابرهای سیاه باران‌زا در اهتزاز است

۲- الأنواء: بارانها. باغهای این منزلگاه جان گرفته و سر سبز شده‌اند تا بدان جا که تبدیل به محفلی برای انواع بدیع باران و شبنم کشته است [در اصل کتاب نُشِرَت به صیغه مجهول ضبط شده است اما در شرح تبریزی به شکل معلوم].

فسقاهِ مِسْكِ الطَّلِّ كَافُورَ النَّدى

وَ اغْخَلْ فِيهِ خَيْطُ كُلِّ سَاءٍ^۱

از ابرهائی که برق در گوشه و کنار آنها می درخشد به پرچمهای نقش و نگارین که در برابر باد در اهتزاز هستند، تعبیر کرده است؛ اما این چیزی نیست که در این ابیات توجه ما را جلب می کند بلکه مصراع اول بیت سوم برای ماجالب توجه است که در آن به دور دستها رفته است؛ زیرا می گوید: مشک باران نرم باغ را از کافور شبنم سیراب می کند، و این تصویری پیچیده است. منظور او از مشک باران نرم چیست؟ و منظور وی از کافور شبنم چه چیز است؟ منظور از مشک باران رایحه معطری است که پس از باران ریز و نم نم از باغ استشمام می شود و کافور شبنم همان رشحاتی است که قطرات سپید آن همانند کافور بر برگهای [درختان] باغ می نشیند، و شکی نیست که این تصویر مرکب است؛ با این همه بوی مشک و عطر می دهد. این همان رنگ آمیزی عقلی غریبی است که بوی آن از دیوان ابوتمام ساطع می شود؛ چنان که عطر از گل می تراود. منتقدینی همچون آمدی می گویند شعر ابوتمام غامض است؛ اما چه نوع غموضی؟ غموض سحرگاهان که ابوتمام شیفته آن بود و به تعبیر خود او [غموضی که] شعاعهایی از نور در آن فرو می ریخت و آیا زیبا تر از تصویر ریزش باران به شکل رشته هایی که در باغ از هم می گسلند وجود دارد؟! این تصویری بدیع است که به ندرت به ذهن شاعری خطور می کند مگر شاعری که فرهنگ و فلسفه را فرا گرفته و این دو در [ذهن] وی تبدیل به طرایفی از عمق تفکر و تصویر شده است.

در مقابل این چشم انداز [متشکل از] دقت تفکر و بعد تصویر، چشم انداز دیگری از غموض بالنده وجود دارد که در [همه جای] شعروی پراکنده است. منظور «کثرت احتمالات» است که در ابیات وی مشاهده می کنیم؛ زیرا ابیات او به دلیل برخورداری از عمق و غرق شدن در تفکر و تحلیل، تأویل و شرحهای بسیار دارد و تأویلات و توجیهات متعددی درباره آنها مطرح می شود و از آن تصاویر و تفاسیر متنوعی پدید می آید. قدام این جنبه از غموض [شعر] ابوتمام را مورد توجه قرار داده اند؛ مرزوقی تحقیق جالبی تحت عنوان «مشکل» نوشته که در آن به ابیات مشکل وی پرداخته و تأویلات بدیعی را که در مورد آنها می توان مطرح کرد ذکر کرده است؛ از آن جمله سخن زیر است:

وَلَهْتُ فَأُظْلَمُ كُلُّ شَيْءٍ دُونَهَا

وَأَنَارُ مِنْهَا كُلُّ شَيْءٍ مُظْلَمٍ^۲

مرزوقی می گوید: «وقتی از فراق وی بی تابی کردم او نیز به شدت برای من بی تابی کرد؛ از این رو همه چیز جز او در برابر دیدگان من تیره و تار شد و احساس درونی و عشق نهانی وی که از من پنهان و پوشیده بود برایم روشن و آشکار گشت. همچنین می تواند معنای آن چنین باشد: وقتی متوجه [فرا

۱- از این رو مشک باران نرم آن را با کافور شبنم سیراب کرده است و رشته دانه های انواع باران در آن جا از هم گسسته است.

۲- پریشان شد و همه چیز جز او تیره گشت، و همه چیزهای تیره و پوشیده [بر من] عیان شد.

رسیدن [جدایی] شد به هراس افتاد و پریشان شد و رو بند از چهره برانداخت و از سیاهی مویش همه چیز جز او تیره گشت و از روشنی رویش همه چیزهای تاریک منور شد که معنای اول روشن تر و بهتر است»^۱، و تبریزی می گوید «کلام طائی ممکن است معنای دیگری نیز داشته باشد و آن این است که همه چیز جز او تاریک شد و عبارت «أَنَارَ مِنْهَا كُلُّ شَيْءٍ مُظْلَمٍ» یعنی به سبب زیبایی وی اشیاء تاریک روشن شدند»^۲.

این کثرت احتمالات همچنان که از دقت و عمق معنا نشأت می گیرد از فرهنگ وی نیز نشأت می گیرد؛ شاید بیت زیر از جمله مثالهایی باشد که از جهاتی، این مسأله را توضیح می دهد:

طال إنكارى البياضَ و لو عُمَّ زُتْ شَيْئاً أنكرتْ لونَ السَّوادِ^۳

مرزوقی می گوید: در معنای این بیت چند احتمال وجود دارد؛ یکی آن است که عربی بادیه نشین وقتی در مورد احوالش از او سؤال شد گفت: در گذشته از موی سپید بیزار بودم؛ اما اکنون چنان شده ام که از موی سیاه بیزارم و دوم اینکه: اگر مدتی عمر کنم آن بخش از رنگ و پوستم که سپیده بوده سیاه خواهد شد و از آن بیزار خواهم گشت و این شبیه سخن عربان بن هیشم است که ضمن داستانی طولانی، وقتی عبدالملک حال او را پرسید گفت: آنچه که دوست داشتم در من سیاه شود سپید گشت و آنچه دوست داشتم سپید شود سیه شد... سپس چنین گفت:

و كنتُ شبابى أبيض اللون زاهراً فصرتُ بُعَيْدَ الشَّيْبِ أَسودَ حالكا^۴

و [معنای] سوم: اگر مدتی عمر کنم به سپیدی انس می گیرم و آرام جانم خواهد شد تاجایی که از سیاهی بیزار خواهم شد همان گونه که اکنون از سپیدی بیزارم»^۵.

حقیقت این است که شعر ابوتمام شعر شخصی است برخوردار از فرهنگ گسترده و همیشه سایه های ابهام از آن سرک می کشند؛ اما این سایه ها سایه هایی درخشان است؛ چرا که ابوتمام تیرگی موجود در آنها را بیرون می کشید و آنها را به چیزی شبیه رنگهای درخشان تبدیل می کرد. [ابهام و] غموض ابوتمام غموضی نیست که سیاهی بر آن پرده افکنده باشد؛ چه او سیاهی موجود در آن را از بین می برد چنان که به رنگهای درخشان هنری مزین می شد؛ مانند همان تصویری که ابر تیره در آن با سرخی شفق رنگ آمیزی می شود و رنگهای درخشانی در کنگره ها و حاشیه های آن برق می زنند.

۱- المشكل، المرزوقي، (تصوير) كتابخانه جامعة القاهرة، ص ۴۱.

۲- [شرح] التبریزی علی [حماسة] ابی تمام ۲۴۸/۳.

۳- مدتهای مدید از رنگ سپید بیزار بودم و اگر مدتی عمر کنم از رنگ سیاه نیز بیزار خواهم شد.

۴- در عهد شباب سپید رنگ و درخشان بودم؛ اما پس از سپید شدن مویم، سیاه و تیره گشته ام.

۵- المشكل، المرزوقي، ص ۲۱ و رک: البيان والتبيين، ۳۹۹/۱ و التبریزی، ۱/۳۶.

۶

درهم آمیختن انواع تصنیع قدیم و جدید

ابو تمام در شعر خود بر غموض تکیه می‌کرد و بر اینکه ابرهای درخشانی از فلسفه و فرهنگ بر آن سایه افکند. انسان در ضمن خواندن دیوان وی به وضوح احساس می‌کند موانعی که شعر عربی را از فلسفه و فرهنگ جدا می‌کرد از بین رفته است و دیگر مانعی برای آمیزش و ارتباط محکم بین تفکر هنری و تفکر فلسفی و فرهنگی وجود ندارد. واقعاً انسان در برابر این استعداد نادر در آمیختن اندیشه فرهنگی با اندیشه هنری متحیر می‌شود؛ زیرا هر یک در لایقه دیگری فرو می‌روند و رنگ و نشان یکدیگر را به خود می‌گیرند و علامات معهود و اشکال مألوف خود را از دست می‌دهند. می‌توانیم این عملکرد عجیب را در آمیزش و اتحاد دو جنبه متقابل مشاهده کنیم؛ زیرا می‌بینیم اندیشه‌های دقیق در ظرف تصویر به جولان درمی‌آیند و نوعی بدیع از نماد ایجاد می‌شود؛ چنان‌که می‌بینیم طباق در فضای فلسفه به گردش درمی‌آید و نوعی طباق فلسفی نادر پدید می‌آید.

نماد

اندیشه عمیق وی نماد را به وجود می‌آورد؛ زیرا صنعت تصویر این جنبه عقلی شعر وی یا به عبارت دقیق‌تر این جنبه فلسفی را در میان می‌گیرد و آن سمبلیسم گسترده پدید می‌آید که برای هر خواننده شعر وی مشهود است. ابو تمام برای استحکام بخشیدن به این نماد از دو عنصر مهم از عناصر تصویرگری کمک می‌گیرد که عبارت‌اند از «تجسیم و تدبیج»؛ زیرا می‌بینیم معانی عمیق خود را در اشکالی حسی تجسم می‌بخشد و بی‌درنگ آن را با رنگهای مادی می‌آراید. به سخن وی در مورد یکی از ممدوحینش توجه کنید:

أَبْدَيْتَ لِي عَنْ جِلْدَةِ الْمَاءِ الَّذِي قَدْ كُنْتَ أَعْهَدُهُ كَثِيرَ الطُّخْلُبِ^۱
و وَرَدَتْ بِي بِحَبْوَةِ الْوَادِي وَلَوْ خَلَّيْتَنِي لَوْ قَفْتُ عِنْدَ الْمِذْنَبِ^۲

می‌گوید: کرم‌ت را برایم [پاک و] مصفا ساختی؛ درحالی‌که کرم دیگران را مکدر و صعب الوصول می‌دیدم. اما ببینید که چگونه این اندیشه را به شکل نمادین بیان کرده است. مشاهده می‌کنید در آغاز

۱- پوسته آب را که همیشه پر از خزه دیده بودم برایم نمایان ساختی.

۲- بحبوة الوادی، میانه‌های آن، المذنب، نهر کوچک. می‌گوید: و مرا به میانه آب بردی که اگر رهایم می‌کردی در کنار نهری کوچک متوقف می‌شدم.

برای آب پوستی قائل می‌شود؛ چنان که گفته‌اند: جلد آسمان و پوست زمین. سپس ادامه می‌دهد و از کدورت و صعوبت به پوشیده شدن سطح آب از خزه تعبیر می‌کند و خود را با این ممدوح در وسط دره و میانه باغها تصور می‌نماید، درحالی که دیگران او را در کنار نهرهای کوچک نگه می‌دارند و جز جرعه‌ای اندک به او نمی‌نوشانند.

این تجسیم در شعر ابوتمام عمومیت دارد؛ به طوری که هیچ یک از صفحات دیوان وی خالی از آن نیست؛ مانند اینکه به ابن ابی دؤاد می‌گوید:

یا أبا عبد الله أوريثَ زُنداً في يدي كان دائماً الإصلاذ^۱
أنتَ جَبْتَ الظَّلامَ عن سُبلِ الآ مالٍ إذ ضلَّ كُلُّ هادٍ وَ حادٍ^۲

که از توفیق خود در نیل به مطلوب در درگاه وی و عدم توفیق در درگاه دیگران به سنگ آتش زنه‌ای تعبیر کرده است که [فقط ابن ابی دؤاد توانسته است] در دستان وی برافروزد. [سپس] ادامه داده و گفته است او ظلمت را از راه [رسیدن] به آرزوها زدوده است و این درحالی است که ساربانان و رهنمایان این راهها را گم کرده‌اند. همچنان که ابوتمام تجسیم را برای اشاره به افکار بلند خود به کار می‌گرفت از تدبیج نیز استفاده می‌کرد. در فصل اول همین کتاب به اشکالی از تدبیج در شعر زهیر اشاره کردیم، آن‌جا که در معلّقه خود زیراندازها و پرده‌های سرخ رنگ و آبهای آبی رنگ و ذرات پشم شبیه به انگور روباه را ذکر کرده است. اینها همه تصاویری است که زهیر برای تثبیت آن‌ها در ذهن، رنگهای حسی بدان می‌بخشید، با این تفاوت که کاربرد آن‌ها نزد وی شکلی ساده داشت؛ چرا که بیانگر اندیشه نبودند بلکه بیانگر محسوسات و واقعیات بودند؛ اما در شعر ابوتمام متحول می‌شوند تا بتوانند تعبیرگر اندیشه‌ای بلند باشند مانند آنچه در رثای ابن حمید طوسی که درجنگ کشته شده بود، سروده است:

تَرَدَى ثِيَابَ الموتِ مُمَرّاً فَمَا دَجَى لها الليلُ إلّا وَ هي مِنْ سُندُسٍ خُضِرُ^۳

[در این بیت] از تدبیج استفاده می‌کند و نمادی را که برای بیان افکار خود نیاز دارد از آن می‌گیرد. آیا نمی‌بینید از قتل ابن حمید به لباسهای سرخ که در رنگ خون غرق شده تعبیر می‌کند و وقتی شب تاریک می‌شود و قبر ظلمانی می‌گردد به جای آن لباسها، لباسهایی از جنس حریر سبز به او می‌دهد تا از رضایت پروردگار تعبیر کند. همچنین این بیت را بخوانید که آن را نیز در مورد جنگ به هنگام فتح عموریّه توسط عربها می‌سراید:

۱- أوری الزند: آن را شعله‌ور کرد؛ إصلاذ: اینکه سنگ آتش زنه آتشی ایجاد نکند. می‌گوید: ای ابا عبد الله! در دستان من آتش زنه‌ای را برافروختی که همواره خاموش بود.

۲- آن‌گاه که رهنمایان و ساربانان راه خویش را گم کرده بودند تو ظلمت را از راه رسیدن به آمال زدودی.

۳- دجی: تاریک شد. لباس سرخ مرگ را بر تن کرد اما هنوز شب تاریک نشده بود که به رنگ حریر سبز درآمد.

إِنَّ الْحَمَامِينَ مِنْ بَيْضٍ وَ مِنْ شَمِيرٍ دَلُوحَاتَيْنِ مِنْ مَاءٍ وَ مِنْ عُشْبٍ^۱

برای حمام یا مرگ دو رنگ آفریده که بنا به تفاوت رنگهای خاکستری و سفید در نیزه و شمشیر متفاوت هستند و [همین طور] ادامه داده و در مقابل دو رنگ سابق زندگی را نیز با دو رنگ وصف کرده که عبارت‌اند از رنگ آب و گیاه و همه اینها نماد اسباب زندگی و مرگ است. به این سخن که در مورد پیروزی یکی از فرماندهان بر بابک در آذربایجان می‌سراید، توجه کنید:

جَلَوْتُ الدُّجْنَ عَنْ آذَرِبَاجَانَ بَعْدَ مَا تَرَدْتُ بِلُونِ كَالْغَمَامَةِ أَزِيدٍ^۲
وَ كَانَتْ وَ لَيْسَ الصُّبْحُ فِيهَا بِأَبْيَضٍ فَأَمَسْتُ وَ لَيْسَ اللَّيْلُ فِيهَا بِأَسْوَدٍ^۳

می‌بینید که در بیان احوال بد و خوب آذربایجان بر تدبیج تکیه می‌کند. به این بیت نیز توجه کنید:

أَمَّا وَ أَبِي الرَّجَاءِ لَقَدْ رَكَبْنَا مَطَايَا الدَّهْرِ مِنْ بَيْضٍ وَ سَوْدٍ^۴

که برای اشاره به حوادث نحس و سعد روزگار تدبیج را به کار گرفته است. به همین ترتیب بسیاری از بخشهای دیوان ابوتمام در بیان معانی و افکار به کمک تصاویر و تخیلات حسی و رنگهای مادی همین شیوه نمادین را طی می‌کند.

همان‌گونه که ابوتمام در تعبیر از افکار عمیق خود از تصویرگری استفاده می‌کرد از طباق و جناس و مشاکله نیز سود می‌برد؛ از سوی دیگر مشاهده می‌کنیم انواع قدیمی تصنیع از میان سایه‌های فلسفه و فرهنگ گذر می‌کنند و خصایص و اشکال آن دگرگون می‌شود و همان‌گونه که وقتی رنگ از میان نور مصنوعی قرمز یا آبی یا سبز می‌گذرد شکلش تغییر می‌کند، انواع [ادبی] تصویر و جناس و مشاکله و طباق نیز وقتی از فلسفه و فرهنگ عمیق ابوتمام عبور می‌کند تغییر می‌کنند. شاید بهترین صنعت قدیمی که این مطلب را توضیح می‌دهد صنعت طباق باشد؛ زیرا از لابلاي رنگهای تیره فلسفی گذر کرده و آن رنگها، طباق را به نوعی جدید و متفاوت از طباق معهود مبدل کرده است. این بیت را بخوانید:

هِيَ الْبَدْرُ يُغْنِيهَا تَوَدُّ وَ جُوهَا إِلَى كُلِّ مَنْ لَاقَتْ وَ إِنَّ لَمْ تَوَدِّ^۵

طباق فلسفی جدیدی مشاهده می‌کنید که ابوتمام همواره تصاویر نادری را از آن استخراج می‌نماید. به معشوق او توجه کنید: به کسی مهر می‌ورزد که مهری به او ندارد و با این تباین بدیع آن تضاد غریب را به وجود می‌آورد. بدین‌گونه روی او با سحر و جمال خود مهر می‌ورزد؛ هرچند خود او این مهرورزی را

۱- دو نوع مرگ ناشی از شمشیر و نیزه به منزله دو دلو هستند برای دو نوع زندگی از جنس آب و گیاه.

۲- آزيد: تيره؛ ظلمت را از آذربایجان زدودی پس از آنکه رنگی به تیرگی ابر بر تن کرده بود.

۳- چنان بود که صبح در آن رنگ سپید نداشت، و چنان گشت که شب در آن رنگ سیاه نداشت.

۴- به ابورجاء سوگند که بر مرکبهای سفید و سیاه روزگار برنشتیم.

۵- چون ماه است که هرچند مهری نورزد، مهرورزی رویش بینندگان را کفایت کند.

نمی پذیرد و از آن خودداری و امتناع می کند. می بیند! این طباق از جنسی دیگر غیر از طباق حافظه است که نزد بحتری و اشخاصی که بر بازی با الفاظ تکیه می کنند دیدیم که وقتی وصل را ذکر می کنیم هجران می آید و وقتی از شب یاد می کنیم روز می آید.

اضداد متنافر

ابوتمام طباق را به شکلی ساده و بسیط به کار نمی برد بلکه به شکلی پیچیده آن را به خدمت می گرفت؛ زیرا آن را با رنگهای تیره فلسفی که همواره در اطراف و نیز داخل آن تغییراتی به وجود می آورد رنگ آمیزی می کرد، تغییراتی که او را به نوعی جدید و متفاوت از طباق می رساند، نوعی دیگر که شناخته شده نبود، نوعی فلسفی، اگر این تعبیر صحیح باشد؛ چرا که مشتمل بر تناقض است و حاوی تضاد و متضمن این تصاویر شگفت انگیز. و ابوتمام از روی قصد و عمد آن را به کار می گرفت و «اضداد متنافر»^۱ می خواند؛ در مدح ابن ابی دؤاد می گوید:

قد غرستم غزس المودة والشح	ناء في قلب كل قارٍ و بادی ^۲
أبغضوا عزكم و ودوا نداکم	فَقَرُّوكم من بَغْضَةٍ و وداد ^۳
لا عَدمَ غریبٍ مجْدٍ رَبَقْتُم	في عُراه «نوافِر الأضداد» ^۴

مرزوقی گفته است: «منظور از نوافر الاضداد مطلبی است که در بیت اول گفته است: مردم به خاطر شرفشان نسبت به آنان حسادت می ورزند و به سبب کرم، دوستشان می دارند»^۵؛ یعنی مردم دو احساس متضاد دارند و جامع نقیضین هستند.

این اضداد متنافر با مبنای تفکر و تصویرسازی ابوتمام پیوندخورده بود و هیچ یک از صفحات دیوانش خالی از آن نبود. به نظر می رسد که تنها تحت تأثیر فلسفه اینها را نمی آفرید بلکه مزاج وی نیز در آن دخیل بود. شاید به همین دلیل شیفته جهم بن صفوان بود؛ چه بارها در شعر خود از او یاد کرده است. جهم در مورد عمل انسان به تناقض اندیشه معروف بود؛ زیرا اینکه انسان، قدرت و اختیاری در مورد کارهایی که به وی محوّل شده، داشته باشد را رد می کرد و به این ترتیب انسان مجبور محسوب می شد؛ با این همه او را مکلفی می شمرد که به خاطر اعمالش کیفر داده خواهد شد. ابوتمام ضمن شعری در مورد

۱- نوافر الأضداد.

۲- القاری: ساکن آبادی و بیابانگرد نهال مودّت و کینه کاشتید.

۳- قروکم: از شما پذیرایی کردند؛ که با عزّتان دشمنی می ورزند و کرمتان را دوست می دارند؛ از این رو دشمنی و مودت پیشکشان کردند.

۴- ربقتم: بستید. همواره این شرف شگفت همهتان باد که اضداد متنافر را در حریم آن در بند کرده اید.

۵- [شرح] التبریزی علی [دیوان] ابی تمام. ۳۷۱/۱.

یکی از ممدوحینش به این [معنا] اشاره کرده است:

عَمَرَى عَظُمُ الدِّينِ جَهْمِيٌّ الدِّنَى بَنِي الْقَوَى وَ يُثَبِّتُ التَّكْلِيفَا^۱

تبریزی می‌گوید: «یعنی از جهت دینی [و از حیث] عَفَت مانند عمرو بن عبید است و شیوه وی را دارد و از نظر جود و کرم شیوه جهم بن صفوان را داراست؛ زیرا جهم نفی می‌کند که بنده در انجام کاری که مأمور به انجام آن است قدرتی داشته باشد؛ با این همه او را مکلف می‌داند؛ یعنی ممدوح مجبور به بذل [و بخشش] است و نمی‌تواند آن را ترک گوید»^۲. ببینید که چگونه از مذهب جبر بهره‌برداری هنری می‌کند و آن را به خدمت می‌گیرد تا با تعبیری جدید اندیشه خود را بیان کند. در جای دیگر خواسته است شراب را وصف نماید و در وصف خود راه غرابت پیماید اما جز مذهب جهم و جز یکی دیگر از گرهای او را نمی‌یابد؛ بنابراین می‌گوید:

جَهْمِيَّةُ الْأَوْصَافِ إِلَّا أَنَّهُمْ قَدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرَ الْأَشْيَاءِ^۳

یعنی شراب جهمی است. به این معنا که اسم ندارد و با این همه جوهر اشیاء نام گرفته است. ریشه این معنا از آن جاست که «جهم بن صفوان از اینکه بر خداوند نامی نهد خودداری می‌کرد و معتقد بود که اسم فقط بر جواهر و اعراض اطلاق می‌شود؛ [براین اساس] ابوتمام می‌گوید: این شراب چنان لطیف است که نزدیک است از جوهر یا عرض بودن و از اینکه نامی بر آن نهاده شود، خارج گردد؛ اما به سبب عظمت شأن جوهر اشیاء نام گرفته است»^۴. بنابراین شراب در آن واحد هم اسم دارد و هم ندارد. ابوتمام این تضاد را یکی از مظاهر اساسی زندگی می‌شمرد؛ در یکی از اشعارش می‌گوید:

فَلَا ذَرِيحَانِ اخْتِيَالُ بَعْدَ مَا كَانَتْ مُعَرَّسَ نَكْبَةٍ وَ نَكَالٍ^۵
سَمَجَّتْ وَ نَهَبْنَا عَلَى اسْتِمَاجِهَا مَا حَوْلَهَا مِنْ نَضْرَةٍ وَ جَمَالٍ^۶

هرکس [شخصیت] ابوتمام را مورد بررسی قرار دهد در خواهد یافت که این تضاد به اخلاق وی مربوط می‌شوند؛ زیرا گاهی بسیار بخشنده است و گاه بسیار بخیل؛ گاه متدینی افراطی است و گاه در بی‌دینی ملحدی افراطی؛ صاحب مروج الذهب می‌گوید: «ابوتمام در برخی احوال بی‌آزم و بی‌بندوبار بود و بسا که این امر او را به ترک واجبات می‌کشانید از سربندی بندوباری نه از سر اعتقاد... مبرد گفته است: با این همه هم اوست که می‌گوید:

۱- در صلابت دینی همچون عمرو بن عبید است و در کرم همانند جهم بن صفوان که قدرت را نفی می‌کند و تکلیف را تأیید.
۲- التبریزی، ۳۸۷/۲.

۳- اوصافش جهمی است اما آن را جوهر اشیاء نام نهاده‌اند.

۴- التبریزی، ۳۴/۱ و پس از آن.

۵- آذربایجان، پس از آن که [مدتها] منزلگاه نکبت و عقوبت شده بود، به فخر فروشی پرداخت.

۶- زشت شده بود و شادابی و جمال اطراف آن، ما را به زشتی‌اش واقف ساخت.

و أَحَقُّ الْأَنَامِ أَنْ يَقْضَى الدَّيُّ نَ امْرُؤُكَ كَانَ لِإِلَالِهِ غَرِيباً^۱

و این سخن با آن عمل منافات دارد؟ درحالی که در دیوانش توصیفی از حجبی که به جا آورده مشاهده می‌کنیم، روایت می‌کنند: در اثنای دیدار از ابن رجاء در ایران کارهایی از او سرزد که سبب شد این والی در عمل کردن او به واجبات دین تردید کند؛ به همین سبب در این مورد از او سؤال کرد و او اظهار داشت که در ارزش ادای این واجبات شک دارد^۳.

همه اینها نشان می‌دهد که ذهن ابوتمام از این اضداد متنافر لبریز بوده است و در عمل نیز آنها را به شکلی فنی و گسترده در ابیات خود به کار می‌گرفت؛ چنان که به یکی از الوان درخشان [این] فن بدل می‌شدند. این بیت را که در مورد یکی از ممدوحین خود سروده، بخوانید:

صِفْتُ لَهُ شِمَةً غَرَاءَ مِنْ ذَهَبٍ لَكُنْهَا أَهْلُكُ الْأَشْيَاءَ لِلذَّهَبِ^۴

خود را در مقابل تفکر جدیدی می‌بینید. چیزی که خود را نابود می‌کند؛ طلایی که به این شکل عجیب خود را نابود می‌کند، [نابودی عجیبی] که ابوتمام از اضداد متنافر استخراج کرده است. بنابراین می‌بینیم ابوتمام از ممدوح خود با تصویری متضاد تعبیر می‌کند، تصویری طلایی که به سبب عجیب بودن و تَلَأُلُوْ طَلا و بالاتر از آن تَلَأُلُوْ فلسفه و فن شنوگان را به وجد می‌آورد. به این سخن وی نیز توجه کنید:

بَيَضَاءُ تَشْرِيقِ فِي الظُّلَامِ فَيَكْتَسِي نَوْرًا وَ تَشْرِيبُ فِي الضِّيَاءِ فَيُظْلَمُ^۵

این تضاد و این نور و ظلمت را می‌بینید؟! حقایق اشیاء در شعر ابوتمام دگرگون می‌شود به این شکلی که در آن نور ظلمانی را مشاهده می‌کنیم، نوری عجیب که هیچ چیز نمی‌تواند تعبیرگر فریبندگی آن باشد مگر اینکه ابوتمام بیاید و تصویر دیگری عکس این، ارائه دهد، تصویر سایه‌های نورانی را آن‌گاه که می‌گوید:

أَصْلُ كَبُرْدِ الْعَصَبِ نَيْطٌ إِلَى ضَحَى عَسْبِي بِرِيحَانِ الرِّيَاضِ مُطَيَّبٍ^۶
و ظِلَاهُنَّ الْمَشْرِقَاتُ بَخَرْدٍ بِيضٌ كَوَاعِبِ غَامِضَاتِ الْأُكْعَبِ^۷

[چنان که می‌بینید] سایه‌ها را همچون خورشید نورانی تصور می‌کند و نور را همچون شب تاریک می‌پندارد؛ به این ترتیب در رنگهای طبیعت نوعی ناهماهنگی ایجاد می‌کند که آنها را زیباتر می‌گرداند و

۱- سزاوارترین مردمان به ادای دین آن کس است که مدیون خداوند باشد.

۲- مروج الذهب، المسعودی، چاپ اروپا، ۳۵۳/۷. ۳- دائرة المعارف الاسلامیة، المجلد الأول، ص ۳۲۰.

۴- خوی درخشانی از جنس طلا برای وی آفریده شده است؛ اما همین خوی بیش از هر چیز طلا را نابود می‌کند.

۵- سپیدرویی است که [چون] در ظلمت روان شود، ظلمت لباس نور به تن کند و [چون] در نور رود، نور به ظلمت گراید.

۶- أَصْلُ: ج اصل، [عصر]، العصب، پارچه‌ای یمنی و منقوش، نَيْطٌ: آویخته شد. می‌گوید: غروبهایی [بود] به سان بردهای ملوکانه که به سپید دمی روشن از نور آفتاب و معطر از گیاهان خوشبوی باغ پیوند خورده بود.

۷- [و چه خوش بود] سایه‌های آن ایام که از دوشیزگان سیمتن نارپستان که مفاصلشان پدیدار نبود منور شده بودند.

این چنین است که سایه‌ها را نورانی می‌بینیم و نور را ظلمانی، و فراتر از آن بخشهای مختلف روز در تداخلی بدیع جایگزین یکدیگر می‌شوند؛ چنان که صبح شبیه مغرب می‌شود: نظیر آن چیزی که در وصف اخلاق حسن بن وهب مشاهده می‌کنیم:

متعت کما متع الضحی فی حادث^۱ داج کأن الصبح منه مغرب^۱
 همچنین شب شبیه سحرگاه می‌گردد؛ در مورد یکی از ممدوحین خود می‌گوید:
 ایامننا مصقولة اطرافها بک واللیالی کُلُّها أسحار^۲
 و سحر به چاشتگاه شباهت پیدا می‌کند؛ در وصف بهار می‌گوید:
 لما بکت مقل السحاب حیا ضحکت حواشی خده الترب^۳
 فکأنه صبح تبسم عن سحر ضیل فی ضحی شجب^۴
 فراتر از آن انوار خورشید با گلهای تپه در آمیخته و شبیه نور ماه می‌شود:
 یا صاحبی تقصیا نظریکما تریا وجوه الأرض کیف تصو^۵
 تریا نهاراً مشمساً قد شابه زهر الربی فکأنما هو مفر^۶

بدین ترتیب اشکال طباق نزد ابوتمام با این اشکال عجیب فلسفی متشکل از اضداد متناظر درهم می‌آمیزند و به ناگاه ما را از زمان خود که در بندمان کرده‌است بیرون می‌آورد و از قید مکان رهایمان می‌سازد و سبب می‌شود از درون از همه متعلقات آزاد شویم و شاید معنای اینکه می‌گویند: شاعر برجسته عالم غربی دارد که ما را از عالم خودمان بیرون می‌آورد و به عالم آزاد دیگری از وهم می‌برد، همین باشد، عالمی که ابوتمام در آن به گونه‌ای رایحه‌اضداد را می‌پراکند که بر اعصاب و حواس ما تأثیر پایدار می‌گذارد. چنین است که سایه‌ها به نور بدل می‌شوند و نور به سایه؛ شب به سحرگاه و سحر به چاشتگاه و صبح به مغرب و روز آفتابی به شبی مهتابی و فراتر از آن به ناگاه در هوای صاف باران می‌بارد و باران بدون ابر پدیدار می‌شود:

مطر یدوب الصحو منه و بعده صحو یکاد من النضارة یطر^۷

۱- متع الضحی: [بالا آمد و] به کمال رسید. می‌گوید: در حوادث ظلمانی که سپیده‌دم در آن همچون مغرب می‌نماید، پشانی او بسان صبحی آفتابی می‌درخشد.

۲- گوشه و کنار ایام ما از تو جلا یافته، و همه شبهایمان سحر شده است.

۳- آن‌گاه که مردمک چشم ابر باران گریه آغاز کرد، حواشی رخسار خاک آلود آن لب به خنده گشود.

۴- گویا صبحی است که در میان چاشتگاهی رنگ پریده سحرگاهان را به نمایش گذاشته است.

۵- یاران! چشم بگردانید تا ببینید که رخسار زمین چگونه جلوه‌گر می‌شود.

۶- روزی آفتابی را خواهید دید که با گلهای تپه‌ها در آمیخته و همچون شبی مهتابی شده است.

۷- بارانی [می‌بارد] که هوای صاف از آن می‌تراود و پس از آن هوا چنان صاف می‌شود که از [شدت] شادابی نزدیک است بیبارد.

آیا این تصویر عجیب باران را که هوای صاف از آن می‌بارد و این هوای صافی را که از آن باران می‌بارد مشاهده کردید! و آیا این شادابی مخصوص را که نزدیک است عامل باریدن هوای صاف شود دیدید؟ این نوعی شادابی عجیب است که اندیشه ابوتمام می‌داند چگونه آن را به این تصویر [سرشار] از زندگی و باران تبدیل کند و اگر از این شادابی بارانی متعجب می‌شوید به شعر او مراجعه کنید، شادابی دیگری خواهید یافت که رنگ پریده است؛ اما غرابت آن از تصویر قبلی کمتر نیست؛ زیرا می‌گوید:

رُبَّ حَفْضٍ تَحْتَ الشَّرَىٰ وَ غَنَاءٍ
مِنْ غَنَاءٍ وَ نُضْرَةٍ مِنْ شُحُوبٍ^۱

بنابراین شادابی گاهی درخشان است و گاه فسرده^۲ و ابوتمام از حالات مختلف آن تصاویر متضادی را استخراج می‌کند و در ارواح و عقول ما می‌دمد و ما از خلال این رویکرد درمی‌یابیم که ابوتمام چگونه مهار هنر و فلسفه را باهم در اختیار داشته است، زیرا می‌دانست که چگونه به شکلی هنری فلسفه را در شعر خود به کار گیرد؛ چرا که آن را با انواع قدیمی تصنیع که استادش، مسلم‌بن ولید برایش [برجا] گذاشته بود، درهم می‌آمیخت و انواع جدید تصنیع برای او حاصل می‌شد.

قیاسهای فنی

شاید کاربرد قیاسهای منطقی که نزد او مشاهده می‌کنیم از جمله چیزهایی باشد که به همین قضیه مربوط می‌شود، زیرا به شکلی هنری از آنها بهره‌برداری می‌کرد؛ چرا که همواره آنها را زیرورو می‌نمود تا جایی که علائم منطقی آن‌ها را تغییر می‌داد و در آنها علائم جدیدی از شعر و هنر به وجود می‌آورد؛ [چنان‌که] دیگر قیاسهایی منطقی به معنای قدیمی نبودند؛ بلکه به [نوعی] قیاسهای هنری تبدیل شده بودند که در آن قیاس منطقی با موسیقی و شعر و تصویر در آمیخته بود؛ به این قیاس بدیع که در مرثیه‌ای سروده است توجه کنید:

إِنَّ رَبَّ الزَّمَانِ يُحْسِنُ أَنْ يُهْدِ
دَى الرَّزَايَا إِلَى ذَوِي الْأَحْسَابِ^۳
فَلِهَذَا يَحِفُّ بَعْدَ اخْضَارٍ
قَبْلَ رَوْضِ الْوَهَادِ رَوْضِ الرِّوَابِ^۴

و در مورد تحبیب سفر و جلای وطن می‌گوید:

۱- الخفض: رفاه زندگی. الشَّرَى: حرکت در شب؛ می‌گوید: بسا رفاه که از [رنج] سفرهای شبانه حاصل شود و بسا منافع که از مشقت تحقق‌پذیرد و بسا شادابی که از پژمردگی حاصل آید.

۲- به نظر می‌رسد نویسنده «مِنْ» را در بیت در معنای بیان جنس تفسیر کرده است. م

۳- حوادث روزگار نیک عمل می‌کند که مصائب را برای بزرگان به ارمغان می‌آورد.

۴- از این روست که باغهای سرسبز [فراز] تپه‌ها پیش از باغهای [پهنه] دشتها خشک می‌شود.

وَ طَوَّلُ مَقَامِ الْمَرْءِ فِي الْحَيِّ مُخْلِقٌ
لَدَيْسَاجَتِيهِ فَاغْتَرَبْتُ تَتَجَدَّدُ^۱
فَبَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زَيْدَتْ مَحَبَّةً
إِلَى النَّاسِ أَنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدٍ^۲
همچنین وقتی همسرش به خاطر سفر و سختیهای که در آن متحمل خواهد شدوی را ملامت می‌کند، خطاب به او می‌گوید:

أَعَاذَلْتِي مَا أَخْسَنَ اللَّيْلَ مَرْكَبًا
وَأَخْسَنُ مِنْهُ فِي الْمَلَمَاتِ رَاكِبَةً^۳
أَلَمْ تَعْلَمِي أَنَّ الزَّمَانَ عَلَى الشَّرِّ
أَخُو التُّجَعِ عِنْدَ النَّائِبَاتِ وَ صَاحِبُهُ^۴
ذُرَيْبِي وَ أَهْوَالِ الزَّمَانِ أَفَانِيهَا
فَأَهْوَالُهُ الْعُظْمَى تَلِيهَا رَغَائِبُهُ^۵
دَعَيْتِي عَلَى أَخْلَاقِي الصَّمِّ لَلَّتِي
هِيَ الْوَفْرُ أَوْ سِرْبُ تَرْنٍ نَوَادِبُهُ^۶
فَبِإِنِّ الْحُسَامَ الْهِنْدَوَانِي إِمَّا
خُسُونَتُهُ مَا لَمْ تُفْلَلْ مُضَارِبُهُ^۷
بدین‌گونه می‌دانست که چگونه در سخت‌ترین موقعیتهای با قیاس خود [دیگران را] متقاعد کند. [در واقع] موقعیتی سخت‌تر از زمانی که اولین تارهای موی سفید در سر انسان آشکار می‌شود، وجود ندارد؛ اما او توانسته است با تصویرکردن اندوه همسرش و آوردن قیاسهای فنی بدیع برای او، از این موقعیت برهد؛ می‌گوید:

يَوْمِي مِنَ الدَّهْرِ مِثْلُ الدَّهْرِ مُشْتَهَرٌ
عِزْمًا وَ حِزْمًا وَ سَاعِي مِنْهُ كَالْحَقِيبِ^۸
فَأُضْغِرِي أَنْ شَيْئًا لَاحَ بِي حَدَثًا
وَ أَكْبِرِي أَتْنِي فِي الْمَهْدِ لَمْ أَشِبِ^۹

- ۱- مُخْلِقٌ: از اَخْلَقَ الثَّوْبُ: آن‌گاه که کهنه شود و منظور از دیباچتین چهره و نیز منزلت ادبی است. می‌گوید، اقامت طولانی مرد در وطن رخسار وی کهنه و فرسوده کند پس هجرت‌گزین تانو شوی.
- ۲- سرمد: دائم. زیرا [به چشم خود] دیده‌ام که خورشید از این‌رو محبتش در نزد مردم فزون شده که دائماً بر آنان نمی‌تابد.
- ۳- ملامتگر من! شب مرکبی است بس خشن و خشن‌تر آن کسی است که به گاه حوادث بر آن نشیند.
- ۴- الزماعة: عزم، الشری: راهپیمایی شبانه. می‌گوید: مگر نمی‌دانی که عزم پیمودن راه در [در دل] شب، به گاه مصائب برادر و دوست موفقیت است.
- ۵- ذریبی: رهایم کن، أفانها: از ماده فَنَاء است [در باب مفاعلة] یعنی من آن را نابود کنم و آن مرا. می‌گوید: مرا با حوادث روزگار تنها بگذار تا با آن بستیم؛ زیرا آرزوها پس از مشقات عظیم روزگار برآورده می‌شود.
- ۶- الصم: قوی و سخت، الوفرة: مال، السرب: جماعت زنان و نیز آهوان، تَرْنٌ نوادیه: بر آن نوحه‌سرایی می‌نمایند. می‌گوید: مرا با اخلاق سرسختانه‌ام تنها بگذار تا به ثروت دست یابم یا زنان مویه‌گر بر من مویه کنند.
- ۷- الهندوانی: منسوب به هند، منظور از بیت این است که: او باید تا وقتی که هنوز جوان است، قبل از اینکه گذشت زمان او را درهم شکنند و همانند شمشیری کند ناتوان گردد با سختیها دست و پنجه نرم کند، می‌گوید: توانایی شمشیر هندی تا زمانی است که تیغه آن کند نشده باشد.
- ۸- یک روز من در روزگار از حیث عزم و حزم همچون خود روزگار شهره است و ساعات من در آن به منزله سالیان بوده است. می‌خواهد بگوید من در کمترین مدت چیزهایی را آموخه‌ام که یک روز من در آن هنگام همچون روزگاری و یک ساعت همانند سالیان بوده است. (رک: الخطیب التبریزی، شرح دیوان ابی تمام، ج ۱، ص ۶۸). مترجم.
- ۹- بنابراین باید موی سفیدی را که در جوانی بر سرم پدیدار شده کوچک شماری و اینکه در گهواره مویم سپید نگشته را بزرگ پنداری.

فَلَا تُؤَرِّقْ إِيْمَاضَ الْقَتِيرِ بِهِ فَإِنَّ ذَاكَ ابْتِسَامُ الرَّأْيِ فِي الْأَدَبِ^۱
لَا تُنْكِرِي مِنْهُ تَخْدِيداً تَجَلَّلَهُ فَالْسَيْفُ لَا يُزْدَرَى أَنْ كَانَ ذَا شُطْبٍ^۲

بدین گونه ابوتمام همواره از فلسفه و فرهنگ آرایه جدیدی استخراج می‌کرد و به آرایه‌های قدیم می‌افزود. چنین به نظر می‌رسد که فرهنگ و فلسفه در ذهن او رسوخ کرده و در آن جا به چیزی نظیر جعبه رنگ نقاشان تبدیل شده بودند و او سعی می‌کرد از این رنگها به خوبی در شعر خود استفاده کند؛ چنان که سعی می‌کرد از الوان قدیمی تصنیع نیز به خوبی بهره گیرد، گاهی با استخراج از انواع بدیعی قدیمی نظیر آنچه در مورد تصویر و انواع آن یعنی تدبیج و تجسیم و تشخیص دیدیم و گاه با افزودن یک نوع به نوع دیگر نظیر آنچه در مورد طباق و جناس به هنگام عبور از ظرف تصویرسازی، مشاهده کردیم، و سرانجام انواع جدیدی خلق می‌کند که از فرهنگ و فلسفه استنباط کرده بود؛ سپس آنها را با انواع قدیمی تصنیع درهم می‌آمیزد؛ در نتیجه علامات و اشکال آنها تغییر می‌کند چنان که در مورد حاشیه‌های طباق که با اضداد متنافر آراسته بود، مشاهده کردیم. و ابوتمام به حق در هنر آمیختن انواع بدیعی و ادراک زوایا و اسرار آن استادی ماهر بود؛ زیرا مثلاً می‌بینیم یک بیت را در رنگی همچون جناس فرو می‌برد سپس بازمی‌گردد و آن را در رنگی دیگر همانند تصویر فرو می‌برد و برای بار سوم آن را در طباق یا مشاکله غرق می‌کند و فراتر از آن برای بار چندم آن را در رنگی تیره یا درخشان از فلسفه و فرهنگ فرو می‌برد و چنین است که بیت شعر همچون طاووس در میان رنگهایی سرشار و متنوع می‌خرامد.

۷

قصیدهٔ عموریّه

شاید قصیدهٔ عموریّه شکوهمندترین نمونه در شعر ابوتمام باشد که این آمیزش وسیع بین انواع تصنیع عقلی و انواع تصنیع حسی را نشان می‌دهد. در این قصیده قدرت ابوتمام در آمیختن انواع تیرهٔ فرهنگی با

۱- القتیر: موی سفید، ایماض: درخشش. می‌گوید: پس درخشش موی سپید بر سر من نباید تو را بی‌خواب کند؛ که آن تبسم اندیشه است در ادبم؛ «یعنی نشانهٔ کمال عقل و ادب من است» (رک: الخطیب التبریزی، شرح دیوان ابی‌تمام، ج ۱، ص ۶۸). مترجم.

۲- التخدید: چروکهای صورت، شطب السیف: خراشهای سطح آن؛ می‌گوید: چروکهایی را که بر چهره‌ام افتاده زشت شمار که شمشیر را به خاطر خراشهای سطحش تحقیر نکنند.

الوان درخشان هنری متجلی شده است؛ زیرا مجموعه انواع نخست در ظرف مجموعه دوم به حرکت درمی آید و به انواع جدید هنری تبدیل می شوند. گویا ابوتمام شاعر انواع و الوان بدیعی در زبان عربی است که البته انواع و الوانی تیره هستند؛ فراتر از آن شاعر نقش و آرایه و زینت است؛ چرا که قصاید وی عبارت اند از زیور و زینت و آرایه صرف؛ اما نباید تصور کنید او شاعری است وابسته به حواس یا اینکه آرایه های او فقط مادی و حسی هستند بلکه آرایه های او قبل از هر چیز عبارت اند از: فکر و فلسفه و عقل و پرده برداشتن از اعماق و ژرفای حقایق هستی.

ابوتمام عقل و حس را باهم درمی آمیخت و با تعبیری مزین به آرایه بیان می نمود؛ اما این تعبیر انسان را به اندیشه ای عمیق می رسانید، [اندیشه ای عمیق] که در قالب آرایه های زیبا ظاهر می شد. کسی که شعر او را مورد بررسی قرار می دهد تعجب می کند که چگونه ابوتمام توانسته است هنر خود را به این حد برساند که هم بیانگر فکر و هم نشانگر آرایه باشد. حتی این تعبیر [نیز] دقیق نیست؛ زیرا از دیدگاه او بین فکر و آرایه تفاوتی وجود ندارد؛ چه خود فکر تبدیل به نوعی آرایه می شود که نمونه های خود را بدان می آراید. توجه کنید قصیده عموریه را چنین آغاز می کند:

أَلَسَيْفٌ أَضْدَقُ إِنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ^۱
بَيْضُ الصَّفَائِحِ لَأَسْوَدُ الصَّحَائِفِ فِي مَتَوْتِهِنَّ جَلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ^۲

می بینید که معتقد است شمشیر برتر از کتاب است؛ مگر نه اینکه کتابها و منجمان گفته بودند: معتصم نمی تواند در زمانی که برای حمله برگزیده عموریه را فتح کند؛ اما او به سخن آنان گوش نداد و به آن جا حمله کرد و حمله او به فتحی عظیم منتهی شد و ابوتمام می آید و به این شیوه تمسخرآمیز که در آن شمشیر را بر کتاب و قدرت را بر عقل ترجیح می دهد، در مورد علم ستاره شناسی سخن می گوید و در ادامه ایام سعد و نحس را که منجمان مطرح می کنند و تقسیم برجها را به ثابت و منقلب و مؤثر شمردن آنها در زندگی مردم و حوادث را به باد استهزا می گیرد. در این جا تأثیر فرهنگ ایرانی را مشاهده می کنیم که به این شیوه بدیع به نمایش می گذارد؛ چرا که فرهنگ ایرانی در ظرف طباق و جناس و تصویر دور می زند. در این قصیده آثار مختلف دیگری از فرهنگهای اسلامی و عربی و یونانی نیز ظاهر شده است. اکنون قطعه ای از آن قصیده را ذکر می کنیم تا آمیزش عجیب فرهنگهای مختلف با عناصر شعر عربی را دریابیم؛ در وصف روز واقعه می گوید:

۱- اخبار شمشیر صادقانه تر از کتابهاست؛ چرا که تیغه آنها جدی را از امور هزلی متمایز می کند.
۲- الصفائح: ج صفيحة: شمشیر عريض. می گوید: زوال شک و تردید در تیغه عريض و سپید شمشیرها نهفته است نه در صفحات سیاه کتب.

یا یومَ وَقَعَةِ عَمُورِیَةِ انْصَرَفَتْ
أَبْقِیْتُ جَدُّ بَنی الْإِسْلَامِ فِی صَعْدِ
أُمُّ لَهُم لَوْ رَجَوُا أَنْ تُفْتَدِیَ جَعَلُوا
وَبَزَزَةُ الْوَجْهِ قَدْ أَعِیْتُ رِیاضُهَا
مِنْ عَهْدِ اسْکَنْدَرٍ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدْ
بَكَرُ فَا افْتَرَعَتْهَا كَفُّ حَادِثَةٍ
حَتَّى إِذَا مَخَضَ اللَّلهُ السَّنِینَ لَهَا
أَتَمُّهُمُ الْکَرْبَةُ السَّوْدَاءُ سَادَرَةٌ
جَرَى لَهَا الْفَالُ نَحْسًا یَوْمَ أَنْقَرَةِ
لَمَّا رَأَتْ أُخْتُهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ
کَمْ بَیْنَ حِیْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطْلٍ

مَنْکَ الْمُنَى حُفْلًا مَعْسُولَةَ الْحَلَبِ^۱
وَالْمَشْرِکِیْنَ وَ دَارَ الشَّرْکِ فِی صَبَبِ^۲
فِدَاءِ هَاکُلْ أُمُّ بَرَّةٍ وَ أَبِ^۳
کَسْرَى وَ صَدَّتْ صَدُودًا عَنْ أَبِي کَرِبِ^۴
شَابَتْ نَوَاصِیَ اللَّیَالِیِ وَ هِیَ لَمْ تَشِبِ^۵
وَ لَا تَرَقَّتْ إِلَیْهَا هِمَّةُ النَّوَبِ^۶
مَخَضَ الْبَخِیلَةِ کَانَتْ زُبْدَةَ الْحَقَبِ^۷
مِنْهَا وَ کَانَ اسْمُهَا فَرَاجَةُ الْکُرْبِ^۸
إِذْ غُودِرَتْ وَ خَشَّةُ السَّاحَاتِ وَ الرَّحَبِ^۹
کَانَ الْخِرَابُ لَهَا أَعْدَى مِنَ الْجَرَبِ^{۱۰}
قَانِی الذَّوَابِ مِنْ آفِی دَمِ سَرِبِ^{۱۱}

۱- الحُفْلُ: حج حافل: شتری که پستانش پر از شیر باشد، الحلب: آنچه دوشیده می شود، معسولة: آمیخته با عسل. می گوید: ای روز واقعه عموریه! آرزوهای [ما] درحالی که پستانشان از شیر لبریز بود و شیرشان آمیخته با عسل، از نزد تو مراجعت کردند.

۲- البَدَّ: بخت، الصبب: سراشی. می گوید: بخت مسلمانان را در قله نهادی و بخت مشرکین و سرزمین شرک را در سراشی افکندی.

۳- [عموریه] برای آنان چون مادر بود که اگر امید می داشتند با فدیة آزاد شود هر پدر و مادر مهربان را فدای آن می کردند.

۴- البرزة: زن زیبارو [که از مردان روی نبوشد] و کسری: از پادشاهان ایران است و ابوکرب: از شاهان یمن. می گوید: و همانند زنی زیبا بود که رام خسرو نگشته و در برابر ابوکرب نیز سر تسلیم فرود نیاورده بود.

۵- از روزگار اسکندر یا پیش از آن [وجود داشته]: پیشانی روزگار سید گشته و آن همچنان جوان بود.

۶- افترعتها: بکارت آن را ربود. می گوید: بکر بود و دست هیچ حادثه‌ای به آن آسیب نرسانده و همت مصائب به بلندای آن نرسیده بود.

۷- المخض: تکان دادن شیر به قصد گرفتن کره و عادتاً تکان دادن زن بخیل شدیدتر است. می گوید: [به جایی رسید] که چون خداوند اراده فرمود با دقت و وسواس زنی بخیل بهترین بنای روزگار را برگزیند، آن را برگزید. این تفسیر در صورتی است که جواب اذا «کانت...» باشد؛ اما اگر بیت بعد جواب اذا باشد تفسیر آن چنین خواهد بود: تا بدان جا که وقتی خداوند بهترین‌های روزگار را برای آن برگزید و خود به عصاره روزگار بدل گشت...

۸- الکربة السوداء: مصیبت عظیم، سادرة: تاریک یا آن کس [که لباس یا موی خود را] رها می کند. می گوید: بلای سیاه از جانب همین قلعه بر آنان فرود آمد حال آنکه نام آن در گذشته حلال مشکلات و بلایا بود.

۹- روزی که حریم و فضای آنکارا از سکنه خالی گشت فال شوم عموریه نیز زده شد.

۱۰- آن گاه که دید دیروز نظیرش ویران شده، خرابی مسری تر از بیماری گری به او نیز سرايت کرد.

۱۱- قانی الذوائب: آن کس که زلفهای سرخ رنگ شده باشد. آني: گرم، [تازه] سرب: جاری. می گوید: چه بسیار پهلوانان قهرمان که با زلفهای آغشته به خون گرم و جاری در میان دیوارهای آن [پرخاک] افتاده بودند.

بُسْنَةُ السَّيْفِ وَالْحِثَاءِ مِنْ دَمِهِ
لَقَدْ تَرَكْتُ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا
غَادَرَتْ فِيهَا بِهِمِ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَحَى
حَتَّى كَأَنَّ جَلَابِيبَ الدُّجَى رَغَبَتْ
ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ وَالظُّلُمَاءُ عَاكِفَةٌ
فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَاوَقْدِ أَفْلَتْ
تَصْرَحُ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الْغَمَامِ لَهَا
لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ فِيهِ يَوْمَ ذَاكَ عَلَى
مَا رُبِعُ مِئَةٍ مَعْمُورًا يُطِيفُ بِهِ
وَلَا الْخُدُودُ وَقَدْ أَذْمِينَ مِنْ خَجَلٍ
سَاجِدَةً غَنِيثٌ مَنَا الْعَيُونَ بِهَا

لَا سُنَّةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مُخْتَصَبٌ^۱
لَلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ الصَّخْرِ وَالْخَشَبِ^۲
يَشْلُهُ وَنَسْطَهَا صَبِيحُ مِنَ اللَّهَبِ^۳
عَنْ لَوْنِهَا أَوْ كَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبْ^۴
وَالظُّلُمَةُ مِنْ دُخَانٍ فِي ضَحَى شَحِبِ^۵
وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ فِي ذَا وَلَمْ تَجِبْ^۶
عَنْ يَوْمٍ هِيَجَاءُ مِنْهَا طَاهِرٍ جَنْبِ^۷
بَانَ بِأَهْلٍ وَلَمْ تَغْرُبْ عَلَى عَزَبِ^۸
غِيلَانَ أَنْهَى رُبِّي مِنْ رُبْعِهَا الْخَرْبِ^۹
أَشْهَى إِلَى نَاطِرٍ مِنْ خَدُّهَا التَّرَبِ^{۱۰}
عَنْ كُلِّ حُسْنٍ بَدَا أَوْ مِنْظَرٍ عَجَبِ^{۱۱}

- ۱- خضاب آنان طبق سنت اسلام یا حنا نبود بلکه با خون خود خضاب کرده بودند. می‌گوید: اینان بنا به سنت شمشیر به حنای خون خود خضاب کرده بودند نه بنا به سنت دین و اسلام.
- ۲- از کاری که آتش با عموریه کرده بود به ذلت صخره و چوب تعبیر کرده است. می‌گوید: ای امیرالمؤمنین! در آن جا روزی راه وجود آوردی که صخره و چوب آن مقهور آتش شده بود.
- ۳- غادرت: بر جا نهادی، البهیم: شب تاریک، یشله: می‌راند. می‌گوید: درحالی که وقت چاشت بود شبی ظلمانی در آن جا بر جا نهادی، شبی که صبحی از شعله‌های آتش آن را تعقیب می‌کرد.
- ۴- چنان‌که گویی پرده‌های ظلمت رنگ خود را ترک گفته است یا گویی خورشید غروب نکرده است.
- ۵- نوری بود از آتش؛ حال آن‌که ظلمت حاکم بود و ظلمتی از دود درجاشگاهی پریده‌رنگ.
- ۶- واجبه: غروب کرده و اُفْلَتْ: غروب کرد. می‌گوید: چنان‌که از سویی خورشید طلوع کرده بود؛ حال آن‌که طلوع نکرده بود و از سویی غروب کرده بود؛ حال آن‌که غروب نکرده بود.
- ۷- تصرّح [عن...]: آشکار کرد، الهیجاء: جنگ، طاهر جنب: منظور از طهارت جهاد با دشمن است [و یا نتایج خوب آن برای مسلمانان] و از جنابت: زنانی که در آن روز به اسارت گرفتند [همچنین نتایج سوء آن برای دشمن]. می‌گوید: روزگار، همچنان که پرده ابر [از آسمان] زایل شود، برای عموریه از روز جنگی پرده برداشت که نیمی از آن پاک بود و نیمی ناپاک.
- ۸- بان باهل: متأهل و لم تغرب علی عزب: منظور عزب‌های مسلمانان است. می‌گوید: در آن روز خورشید بر هیچ متأهلی طلوع نکرد و بر هیچ عزبی غروب نمود. یعنی همه متأهلان دشمن کشته شدند و همسران آنها به تملک مردان عزب مسلمانان درآمدند.
- ۹- غیلان: ذوالرّمه، ومیة: [نام] معشوق اوست. می‌گوید: منزل میه در روزگار آبادانی که ذوالرّمه به دور آن طواف می‌کرد، زیباتر [و خوشایندتر] از منزل ویران عموریه نبود. ویرانی شهرهای دشمن در چشم گروه پیروز زیبا می‌نماید زیرا نشانه ظفر مندی آنان است.
- ۱۰- التّرب: آغشته به خاک. می‌گوید: رخسارهایی که از شرم به رنگ خون درآمده بودند نیز در چشم بینندگان از رخسار خاک‌آلود عموریه دوست‌داشتنی‌تر نبود.
- ۱۱- سماجة: زشتی، غنیت: بی‌نیاز شد؛ قباحتی بود که دیدگان ما با دیدن آن ازهر جلوه جمال و منظره شگفت‌بی‌نیاز شد.

و حُسْنٌ مَنْقَلِبٍ تَبْدُو عَوَاقِبُهُ جَاءَتْ بِشَاشَتُهُ عَنْ سُوءِ مَنْقَلِبٍ^۱

به همین ترتیب ابو تمام این قصیده را ادامه می دهد و چنان می کند که تفوق او را بر دیگر شعرا احساس کنید؛ زیرا به شکلی بدیع فرهنگ را با انواع شعری درهم می آمیزد؛ مثلاً می بینید در بیت اول یک عنصر قدیمی یعنی عنصر دوشیدن شیر را به کار می گیرد و آن را به شکلی جدید تغییر می دهد؛ زیرا غسل را به آن می افزاید و طعمی بدیع به آن می بخشد و می بینید از آن مضمون خارج می شود و به جنگ بین اسلام و مسیحیت می پردازد و در ضمن آن شعر را در طباق بین سربالایی و سراشی فرو می برد و بلافاصله به سوی ظرف تشخیص می رود و به کمک آن عزت و حوادثی را که برای عموریّه پیش آمده بود بیان می کند؛ آن بانوی فریایی که برای خسروان و قیصرها ناز می کرد؛ اما وقتی معتصم در طلب او برآمد از در اطاعت درآمد و تسلیم شد. در این جا به سبکی عجیب تاریخ را به نمایش می گذارد، به سبکی فنی؛ اگر که این تعبیر درست باشد. خسرو و ابوکرب را نشان می دهد که در شعر او در شکل دو عاشق شیدا ظاهر می شوند و این تاریخ است؛ اما تاریخی هنری یا تاریخی است که به خدمت هنر درآمد است. معنای اینکه بارها گفتیم ابو تمام فرهنگ را به بدایعی از شعر و هنر بدل می کرد، همین است؛ حتی تاریخ به طریقی غریب به یکی از الوان هنر تبدیل می شود؛ اسکندر را ذکر کرده است تا پایداری و قدمت عموریّه را نشان دهد و این جاست که اثر فرهنگ یونان را در این قدمت و پایداری که مورد توجه قرار می دهد، احساس می کنیم؛ [و البته] همواره اثر این فرهنگ را در بافت اندیشه شعرش و کاربرد اضداد متنافر که در تمامی اشعار وی پراکنده است، احساس می کنیم. و همین طور ابو تمام فرهنگها و عناصر ایرانی و عربی و اسلامی و یونانی را به هم پیوند می زند و همه آنها را در الوان [و انواع] تصنیع از قبیل جناس و طباق و تشخیص غرق می کند؛ مثلاً پیشانی روزگار سپید می شود و غفلت مداوم زمانه از عموریّه لباسی از جوانی و شادابی بر تن آن می پوشاند و به همین ترتیب به پیش می رویم تا به آن تصویری می رسم که در آن نسلها را نشان می دهد که همچون زنی بخیل عموریّه را [چون مشک] تکان می دهند تا اینکه به کره [و برجسته ترین بنای] روزگار تبدیل می شود^۲ و این تصویری است که ممکن است نامأنوس باشد؛ اما ذوق آن را مردود نمی شمارد؛ زیرا ابو تمام به حکم [گرایش به] تصنیع و فرو رفتن در سبک خود بسیاری اوقات نظیر این تصاویر را به وجود می آورد. علاوه بر این می بینیم اضداد متنافر را نیز به کار می گیرد. مثلاً عموریّه که قبلاً حلال مشکلات بود اکنون موجد آن است و این عنصری فلسفی یا یونانی به شمار می رود و شاید وقتی می بینید این عنصر و عناصری همچون فال و نحوس و بیماری گری را که

۱- شادمانی این سرانجام نیک که عواقب آن پدیدار است از سرانجام بد دشمن حاصل آمده است.

۲- تفسیر مؤلف با معنای بیت که قبلاً ذکر شد منطبق به نظر نمی رسد؛ زیرا عموریّه مفعول «مخض» نیست، مگر اینکه از باب حذف و ایصال تقدیر عبارت چنین باشد: «حتی اذا مخضها الله السنین» و «السنین» مفعول فیه باشد. مترجم.

عناصری عربی هستند، به هم پیوند می‌زنند تعجب کنید؛ اما ابوتمام می‌دانست چگونه میان عناصر فرهنگهای مختلف روزگار خود هماهنگی برقرار کند و این آرایه‌های هنری غریب را خلق نماید، آرایه‌هایی که به صورتها و اشکال مختلف، قصاید خود را با آنها می‌آراست.

اگر بررسی همین ابیات را ادامه دهیم خواهیم دید که به تدبیج رو می‌آورد؛ زیرا به سراغ خون جاری می‌رود و به ساختن مقابله می‌پردازد و [می‌گوید] خضاب سر آنان خضاب سنتی نیست؛ بلکه خضاب شمشیرهاست، که ذکر سنت در این جا نمادی از [فرهنگ] اسلامی است. سپس در مورد روزی سخن می‌گوید که عموریّه در آتش سوخت و آن را روزی می‌خواند که صخره و چوبش ذلیل بودند و این ذلت عجیب است. چگونه ممکن است صخره و چوب ذلیل شوند؟ اما این یک عنصر عربی است که برای بیان ذلت و حقارتی که بر عموریّه وارد آمده بود، از آن بهره‌برداری می‌کند؛ زیرا اعراب می‌گویند: فلانی از میخ ذلیل‌تر است. به همین ترتیب می‌بینیم سخن خود را ادامه می‌دهد و آتش شعله‌ور در شبانگاه عموریّه را وصف می‌کند. در این جاست که با آتش و ظلمت بازی می‌کند و به تماشا می‌نشیند؛ اما به تماشای چه چیز؟ در وقت چاشت به سر می‌برد؛ خیر در صبح به سر می‌برد؛ زیرا در اطراف او جز نور و طلیعه سپیده دم وجود ندارد؛ به نظرش می‌رسد گویی پرده‌های ظلمت رنگ خود را ازدست داده‌اند و چه زیباست این تصویر که آن را با این عبارت: «یا گویی خورشید غروب نکرده است» در ذهن ما تثبیت می‌کند. در این جا فرهنگ دینی وی از میان ابیاتش پدیدار می‌شود؛ زیرا از قصه یوشع بهره می‌گیرد که می‌گوید خورشید به‌خاطر او دیرتر غروب کرد. مثل اینکه این روز [همان] روز یوشع است، روز بزرگترین معجزه تاریخ عرب، روز عموریّه؛ و وقتی از روز و شب این واقعه یاد می‌کند انسان را به حیرت می‌افکند. روز آن عبارت است از ظلمت دود در چاشتگاهی تیره‌رنگ بلکه در چاشتگاهی پریده رنگ و شب آن عبارت است از نور آتش در میان ظلمتی پایدار. حیرت حتی خود او را فرا می‌گیرد؛ خورشید که در برابر چشم او غروب کرده بود، طلوع کرده است؛ و خورشید برآمده را غروب کرده می‌بیند. وصف این حریق و انواع تجسیم و طباق و اضداد متافری را که ابوتمام در آن به کار برده، مشاهده کردید؟ ابوتمام در کاربرد رنگها در هنر خود بسیار زبردست بود؛ به همین سبب [قادر بود] این آرایه‌های نادر را از آن استخراج کند.

پس از آن در مورد این روز پا کِ ناپاک و ازدواج و تجرّد در این روز سخن می‌گوید؛ و این اندیشه‌ای است که برای لشکر پیروز که اسرای زن را [بین خود] تقسیم کرده بودند، خوشایند بود. در بیان این معنا تعبیر با اضداد متافر را به کار می‌گیرد تا نوعی زیبایی هنری به آن ببخشد و سرانجام این تصویر غریب را که با عناصر قدیمی در آمیخته، برای ما به نمایش می‌گذارد. عموریّه [را ترسیم می‌کند] که با وجود بیماری‌گری و آسیبها و لکه‌هایی که آتش و دود در چهره‌اش ایجاد کرده بود، در چشم او دوست

داشتنی تر از منزل میّه در چشم ذوالزّمه است که در طول حیاتش زیبایی میّه را پرستش می کرد و در وصف او نغمه سرایی می نمود. آیا دیدید که تاریخ ادبیات چگونه به فن و تصویری شگفت تبدیل می شود. علاوه بر آن آیا زشتی را که با استفاده از اضداد متنافر از هر زیبایی زیباتر و از هر بدیعی بدیع تر می شود دیدید؟ ابوتام می دانست که چگونه فرهنگ و رنگهای تیره آن را به هنر و رنگهایی درخشان تبدیل کند. انسان وقتی می بیند که او میان اندیشه جدید و عناصر قدیمی عربی هماهنگی برقرار می کند و آن عناصر را برای بیان فرهنگ و اندیشه جدید به کار می گیرد، متحیر می شود. [بررسی] قصیده را ادامه دهید خواهید دید که دلوها و میخها و طنابها به کار گرفته می شوند تا بیانگر شکوهمندترین اندیشه ها باشند؛ چنان که در این بیت که قبلاً نمادهای موجود در آن را بررسی کردیم، می گوید:

إِنَّ الْهَمَامِينَ مِنْ بَيْضٍ وَ مِنْ سُمْرِ دَلُّوا الْحَيَاتِينَ مِنْ مَاءٍ وَ مِنْ عُشْبٍ^۱

توجه کنید که برای بیان یک اندیشه دقیق فلسفی دلوها را در کجا قرار داده است؛ سپس این بیت را بخوانید:

حَتَّى تَرَكْتُ عُمُودَ الشَّرْكِ مُنْقَعِرًا وَلَمْ تُعْرِجْ عَلَى الْأَوْتَادِ وَ الطُّنْبِ^۲

تصرف عموریّه توسط معتصم و عدم توجه به آبادی ها و شهرهای کوچک را با این عبارت نمادین بدیع بیان کرده است: از ریشه کندن ستون و پایه خیمه بدون توجه به میخها و طناب های آن. آیا دیدید که چگونه می توان از عناصر بدوی قدیمی به شکلی رمزی [و نمادین] برای بیان افکار جدید بهره گرفت؟ ابوتام در عصر خود پیشوای نوگرایان بود؛ اما در نوآوری خود به نفی عناصر قدیمی تکیه نمی کرد؛ بلکه در هنر خود از آن کمک می گرفت؛ همچنان که از تمامی عناصر جدید اعم از فلسفه و غیر آن کمک می گرفت.

حقیقت این است که قصیده عموریّه نشان می دهد قصیده مدحیه چگونه در عصر عباسی متحول شد؛ زیرا عناصر فرهنگهای مختلف عربی و اسلامی و فارسی و یونانی را در خود جای داد و آنها را به آرایه های عقلی جدید بدل کرد و این نوع تعبیر فلسفی متشکل از «اضداد متنافر» بر آن حاکم شد. با این همه ابیات آن از آرایه های حسی که مسلم بر جانها ده بود نیز لبریز گشت و بدین گونه به ذخیره شکوهمند خود از آرایه ها مباحثات می کرد؛ چه در هر گوشه آن صنعتی یا آرایه ای به چشم می خورد که زیبایی و هنر و فلسفه و فرهنگ به اشکال و صور مختلف در آن نمایان بود.

۱- ترجمه بیت در ص ۲۵۱.

۲- تا بدان جا که میخ و طنابهای خیمه شرک را وقتی نهادی و ستون آن را از ریشه برکندی.

ابن معتز: اصل، زندگی و تصنیع وی

اگر از ابوتمام صرف نظر کنیم و به دیگر شعرای تصنیع در قرن سوم پردازیم آنان را فاقد آن غنای آرایه‌ای که وی در صفحات دیوانش برجای نهاده می‌یابیم. اکثریت آنان از این راه ناهمواری که وی با آمیختن عقل و صنایع لفظی در پیش گرفته بود کناره گرفتند؛ به همین سبب پس از آن دیگر چیزی شبیه به اضداد متنافر ظهور نکرد؛ چرا که شاعران اغلب به آرایه‌های حسی همچون جناس و طباق و تصویر بسنده می‌کردند.

شاید برجسته‌ترین شاعری که در این زمینه می‌یابیم عبدالله پسر المعتز بالله، خلیفه عباسی (۲۵۵-۲۵۲) باشد. وی در سال ۲۴۷ به دنیا آمد و در زب و زیور پرورش یافت و در رفاه و ناز و نعمت زندگی کرد. از همان نوجوانی به زبان و ادبیات رو آورد و نزد بزرگان روزگار خود همچون مبرد، ثعلب و احمد بن سعید دمشقی به فراگیری آن پرداخت. به نظر می‌رسد که توجه چندانی به فرهنگ‌های بیگانه نداشته است. در شعری که خطاب به معلم خود، ابن سعید، سروده مواد تحصیلی خود را چنین ذکر کرده است. می‌گوید:^۱

أَصْبَحْتُ يَا بَنَ سَعِيدٍ حُزْنَ مَكْرَمَةٍ	عنها يَقْصُرُ مَنْ يَحْنُ وَيَنْتَعِلُ ^۲
سَرَبَلْتَنِي حَكْمَةً قَدْ هَذَبَتْ شِيَمِي	و أَجَبْتَ غَرْبَ ذَهْنِي فَهُوَ مُشْتَعِلُ ^۳
أَكُونُ إِنْ شِئْتُ قُسًا فِي خُطَابَتِهِ	أَوْ حَارًّا وَ هُوَ يَوْمَ الْفَخْرِ مُزْجِلُ ^۴
وَ إِنْ أَشَافَكَزَيْدٌ فِي فَرَائِضِهِ	أَوْ مِثْلُ نُعْمَانَ مَا ضَاقَتْ فِي الْحَيْلِ ^۵
أَوْ الْخَلِيلِ عَرُوضِيًّا أَخَافُظَنِي	أَوْ الْكِسَائِيَّ نَحْوِيًّا لَهُ عِلْلُ ^۶
تَغْلِي بَدَاهَةً ذَهْنِي فِي مُرَكَّبِهَا	كَمِثْلُ مَا عُرِفَتْ أَبَائِي الْأَوَّلُ ^۷
وَ فِي فَيِّ صَارُمٍ مَا سَلَّهُ أَحَدٌ	مِنْ غَمِدِهِ قَدَرِيَّ مَا الْعَيْشُ وَالْجَدْلُ ^۸

۱- معجم‌الادباء، ۱/۱۳۳.

۲- ابن سعید! به فضیلتی نائل شده‌ای که فقیر و غنی از دست یافتن بدان عاجزند.

۳- ردایی از حکمت بر قامت پوشاندی که اخلاقم را تهذیب کرد و ذهنم را روشن و نورانی نمود.

۴- اگر اراده کنم در سخن‌رانی قس بن ساعدة خواهم بود و یا حارث که در روز افتخار فی البداهه شعر می‌سراید.

۵- و اگر بخوام در تبیین فرائض چون زید و یا نعمان خواهم بود و درکاری درمانده نخواهم شد.

۶- یا همچون خلیل عروض دانی هوشمند و یا همچون کسایي نحو دانی علت‌شناس خواهم بود.

۷- بدیهه‌سرایی ذهنم در مفاهیم مرکب و پیچیده به جوش می‌آید؛ همچنان‌که پدرانم نیز چنین شهره بوده‌اند. همچنین ممکن است منظور از بداهه ذهنی تیز هوشی وی باشد یعنی ذهن من امور مرکب را به سهولت امور بدیهی درک می‌کند.

۸- شمشیری در دهان دارم که هیچ کس آن را از نیام برنکشیده که معنای زندگی و شادمانی را بداند. یعنی هرکس طعم

هجو مرا بچشد معنای زندگی و شادمانی را از یاد می‌برد.

عُثْبَاکُ شُکْرٌ طَوِيلٌ لَا نِفَادَ لَهُ تَبَقُّ مَعَالَهُ مَا أَطَّتِ الْإِبِلُ^۱

می‌گوید از ابن سعید چیزهایی آموخته که به وسیله آن می‌تواند هر سخنوری همچون قسّ ایاد و شاعری چون حارث بن حِلْزَه و شخصیتی زبردست در علم میراث همچون زید بن ثابت و در فقه همچون ابوحنیفه و خبره‌ای عروضی همچون خلیل و نحوی همچون کسایی شود و نمی‌بینیم که در ضمن آن از دانش فلسفه یاد کند. البته کلمه حکمت را ذکر کرده است. اما در توضیح آن، معارف پیشین را می‌آورد؛ هرچند یقین نداریم که او هیچ آشنایی با فلسفه نداشته است؛ زیرا در شعرش اشاراتی فلسفی وجود دارد.^۲ همچنین به فلک و ستاره‌شناسی اشاره می‌کند.^۳ صولی نیز در کتاب خود، الأوراق، قطعاتی نثری از او روایت کرده است که صبغه‌ای حکمت‌آمیز دارد؛ همچنین به فنّ شعر تعلیمی (Poésie Didactique) اهتمام ورزیده که شاعران در آن به جنبه آموزشی توجه دارند؛ مثلاً در دیوان وی یک مثنوی وجود دارد که در مورد تاریخ معتضد خلیفه [عباسی] سروده است و تألیفات بسیاری در ادبیات و شعر برجا نهاده که شاید مهمترین آنها «طبقات الشعراء المحدثين» [طبقات شعرای نوپرداز] و کتاب «البدیع» باشد.

از مجموعه اخبارش چنین به نظر می‌رسد که او در توطئه‌های دربار عباسی شرکت نمی‌کرد و نوعی زندگی مرفه در کنار ادبا و دانشمندان را برای خود برگزیده بود و اگر همین شیوه را ادامه می‌داد برای او بهتر بود؛ اما نفس اماره به او اجازه نداد؛ از این رو وقتی خلیفه [وقت] مکنتی، فوت کرد مقتدر، در سال ۲۹۵ هجری، بر مسند خلافت نشست و مادرش به همراه زنان و خواجگان دربار اداره امور حکومت را در دست گرفت. [از این زمان است که] ابن معتز به خلافت چشم می‌دوزد و به کمک برخی سران و منشیان در ربیع‌الأول سال ۲۹۶ توطئه‌ای طراحی می‌کند؛ در نتیجه مقتدر خلع می‌شود و او به نام «المرتضی» خلافت را به عهده می‌گیرد؛ اما این خلافت بیش از یک روز و نیم دوام نیافت؛ زیرا طرفداران مقتدر بر طرفداران او فائق آمدند و مقتدر را به تخت خلافت بازگرداندند. ابن معتز نزد ابن جصاص پنهان شد؛ ولی طرفداران مقتدر از پناهگاه او مطلع شدند و او را دستگیر کرده در اول ربیع‌الثانی به قتل رساندند.

اگر شعر او را مورد بررسی قرار دهیم خواهیم دید حول زندگی مرفهی که از آن برخوردار بود، دور می‌زند و به‌طور خاص به غزل و خمریات و مجالس شراب اهتمام داشت؛ البته دشمنان خاندان خود، یعنی علویان را نیز از یاد نمی‌برد و تهدیدات شدیدی نثار آنان می‌کرد ولی اینها به‌طور گذرا در شعر او

۱- أَطَّتِ الْإِبِلُ: از خستگی یا اشتیاق ناله کردند. می‌گوید: پاداش تو سپاسی است طولانی و بی‌انتهاکه تا شتران [در صحرا] ناله سر می‌دهند آثار آن باقی خواهد ماند. ۲- دیوان ابن‌المعتز، چاپ قاهره، ۵۶/۲.

۳- همان، ۲۵/۱ و ۱۱۷/۲، ۱۲۰.

می آمد، درست همانند مثنوی تاریخی وی. منظومه‌ای نیز در مذمت صبح دارد که بیشتر به هزل نزدیک است. میان بافت ساختاری شعر او و ابوتمام تفاوت بسیار است؛ هرچند که گاه اشعاری زیبا و متین نیز ارائه می دهد؛ ولی معیار داوری ما بخش اعظم شعر اوست. ابوالفرج اصفهانی از او دفاع کرده، می گوید: «شعراو، هرچند از ظرافت شاهانه و غزل نکته پردازان و لطافت نوگرایان برخوردار است، حاوی سروده‌های بسیاری است که به سبک شاعران توانا سروده شده است و از سطح شعرای پیشتاز پایین تر نمی آید؛ همچنین حاوی اشعار لطیفی است از جنس اشعار طریقت شاهان، که در این نوع شعرها واجب نیست از شاعران بزرگ [دوره] جاهلیت تقلید کند؛ زیرا برای شخصی که در مجلسی شکیل و زیبا، در میان هم پیا لگان و آوازه خوانان و در کنار میادین گل و بنفشه و نرگس و دسته دسته گل‌های نظیر آنها و در میان فرش های فاخر و بهترین وسایل [زندگی] و ظرافت خدمتکاران، شراب صبحی را توصیف می کند، ممکن نیست به خاطر تقلید از بزرگان جاهلیت، کلام سهل و لطیفی را که همه حضار درمی یابند رها کند و به کلام پریچ وخم و نامأنوس و وصف بیابان و صحرا و آهو و شتر مرغ و ناقة و جمل و دیار و سرزمینهای خشک و منزلگاههای متروک و خالی از سکنه رو آورد. همچنین اگر از سبک پیشینیان عدول کند اما خوب شعر بسراید، نمی توان وی را ضعیف خواند؛ حتی اگر بیشتر شعرش خوب باشد و برخی متوسط و برخی ضعیف نمی توان حق وی را نادیده گرفت؛ تنها در صورت فرا گیر بودن معایب و فقدان محاسن است که می توان کلاً شاعر را ضعیف خواند. و البته هرکس بخواهد در مورد گذشتگان نیز چنین کند مستمسکی خواهد یافت»^۱.

ما نیز در حمله علیه ابن معتز [با مخالفان وی] همداستان نمی شویم؛ بلکه او را در جای خودش قرار می دهیم؛ آری او شاعری توانا بود؛ اما امیری مرفه نیز بود و همین رفاه زدگی به او اجازه نمی داد همانند ابوتمام در فرهنگ و فلسفه به تعمق پردازد؛ همین طور در ابزارهای جدید تصنیع نیز به تعمق نپرداخت؛ در واقع او هیچ گاه تعمق را نشناخت؛ تنها چیزی که می شناخت لهُو و لعب بود و تنعم، که این معنا را به زیباترین شکل در ابیات زیر بیان کرده است:

شَرِبْنَا بِالْكَبِيرِ وَ بِالصَّغِيرِ وَ لَمْ نَحْفَلْ بِأَحْدَاثِ الدَّهْوَرِ^۲
لَقَدْ رَكُضْتُ بِنَا حَيْلُ الْمَلَاهِي وَ قَدْ طَرْنَا بِأَجْنَحَةِ الشُّرُورِ^۳

بنابراین زندگی وی تنعم صرف بود و این نوع زندگی [انسان را] به گونه‌ای تربیت نمی کند که اهل تفکر عمیق و اندیشه ژرف باشد؛ زیرا اساس این نوع زندگی را چیزهای نزدیک [به ذهن] تشکیل

۱- آغانی، چاپ دارالکتب، ۲۷۴/۱۰.

۲- با قدحهای خرد و کلان شراب نوشیدیم و به حوادث روزگار وقعی ننهادیم.

۳- درحالی که با بالهای سرور به پرواز درآمده بودیم، گلّه اسبان لهُو و لعب تاخت کنان ما را [به دوردستها] بردند.

می‌دهند و صاحب آن به‌ندرت در زندگی فکری و مادی خود به زحمت می‌افتد.

اینها بدان معنا نیست که ابن معتر از ذوق اهل صنعت برخوردار بوده است؛ بلکه ذوق وی ذوق اهل تصنیع بود؛ چرا که آراستگی و زینت در زندگی و نیز در هنر وی [دو عنصر] اساسی بودند. صاحب آغانی می‌گوید: از همان کودکی گرایش به غنا و موسیقی در او آشکار شد؛ این گرایش به همراه رفاه و تنعم زندگی احساس وی از زیبایی را دوچندان کردند.

همچنین صاحب آغانی چندین کتاب در غنا از او ذکر کرده است؛^۱ همین‌طور از قطعاتی یاد کرده که شاعر آنها را به آواز خوانده است. بی‌تردید کسی که چنین زندگی می‌کند نمی‌تواند ذوقی بسیط داشته باشد؛ چرا که تنعم اجازه نمی‌دهد زندگی بسیط باشد؛ بلکه زمینه نوعی تعقید ناشی از تجمل را در زمینه‌ها [ی مختلف] فراهم می‌آورد. به راستی نیز زیب و زیور ماده اصلی زندگی وی بود و از زندگی او به هنرش سرایت کرد؛ بنابراین در شعر نیز همانند زندگی به تجمل و تزئین تکیه داشت.

ابن معتر شاعری صنعت آفرین و از اصحاب سبک تصنیع بود و چنان شیفته این سبک بود که وی را بر آن داشت تا کتاب «البدیع» را در مورد ادوات و آرایه‌های آن بنویسد. این کتاب نشان می‌دهد که او عالم و هنرمند بوده است و به خوبی اصطلاحات هنری را وضع می‌کرد؛ اما باید این قید را نیز افزود که ابن معتر جنبه‌های تصنیع و آرایه‌های آن را در شعر ابوتام به‌طور عمیق درک نکرده بود؛ آرایه‌های حسی همچون جناس و طباق و تصویر و مشاکله را دریافته بود؛ اما آرایه‌های عقلی را درک نکرده بود و از این رو تعریفی راجع به هیچ یک از انواع آن در کتابش وجود ندارد جز آن چیزی را که مذهب کلامی نام نهاده بود. وی بدون اینکه درک درستی از آن داشته باشد، به نقل از جاحظ آن را ذکر کرده، و به سبب تکلف موجود در آرایه مذکور، آن را مورد انتقاد قرار داده است؛ زیرا اگر ابن معتر ابزارها و آرایه‌های تصنیع را به همان حدی که نزد ابوتام رسیده بود، عمیقاً درمی‌یافت ما را از توضیح و توصیف آن بی‌نیاز می‌کرد.

شاید گزاف نباشد اگر بگوییم ابن معتر بود که بدیع عربی را به سوی آرایه‌های لفظی سوق داد و سبب شد که بدیع اهتمام چندانی به آرایه‌های عقلی یا معنوی که در شعر ابوتام دیدیم نداشته باشد؛ از این رو در کتاب خود به بررسی انواع تیره تصنیع وی نپرداخته است، یعنی همان انواعی که از فلسفه و فرهنگ استخراج می‌کرد و آن‌ها را به رنگهایی بالنده و درخشان بدل می‌نمود. [از آن جاکه] ابن معتر از نظر فرهنگی عقب بود؛ در فهم تصنیع جدید که ابوتام ابداع کرده بود نیز عقب ماند؛ از این رو نتوانست در کتابی که در مورد بدیع نوشته آنها را توضیح دهد؛ همچنان که در دیوان خود نتوانست آن‌ها را اعمال

کند و کار خود را به آرایه‌های حسی محدود نمود.

موضع‌گیری وی نسبت به ابوتمام بسیار متزلزل بود؛ گاه او را به عرش اعلی می‌برد؛ چنان‌که در روایتی که از او در مورد مقایسه ابوتمام با بحرّی نقل کردیم، گذشت؛ و گاه او را به خاطر زیاده‌روی در بدیع مورد ملامت قرار می‌داد. رساله‌ای نیز در مورد محاسن و معایب وی تألیف کرده که صاحب «الموشح» آن را ثبت نموده است و هر کس به آن مراجعه کند درمی‌یابد که عمق تفکر و مبالغه وی در تصویرگری را مورد انتقاد قرار داده است.^۱ همین رساله یکی از ارکانی است که دشمنان ابوتمام نظیر آمدی در حمله به وی به آن استناد کرده‌اند و طرفداران ابوتمام، نظیر صولی و مرزوقی، به آنها پاسخ داده‌اند.

بدین‌گونه ابن معتر نتوانست آن‌گونه که شایسته است تصنیع ابوتمام را دریابد، با اینکه عملاً ذوق وی نیز از جنس ذوق اهل تصنیع بود؛ اما میان او و نفوذ در عمق تصنیع ابوتمام مانعی وجود داشت و آن اینکه وی امیری ناز پرورده بود و از جمله پروردگان قصرها که ادراک عمیق را نمی‌شناسند؛ به همین سبب تصنیع خود را به جنبه حسی محدود کرد و به‌طور خاص به جنبه تصویرگری و تشبیهات و صور خیال مربوط به آن اهتمام ورزید.

۹

تصویرگری ابن معتر

ابن معتر در شعر خود به تصویرگری اهتمامی وافر داشت؛ اما به چه نوع تصویری؟ این تصویر از نوع تصویری که دیدیم ابوتمام در بیان نمادین اندیشه‌های عمیق خود به کار می‌گیرد نیست؛ چنان‌که از نوع تصویرهای فلسفی آمیخته با اضداد متافرنیست و البته از نوع تصویرهای حسی که ابوتمام آنها را به رنگهای [خاص] خود از قبیل تجسیم و تدبیج و تشخیص - که از آن سخن گفتیم - تجزیه می‌کند، نیز نمی‌باشد؛ بلکه تصویری است از نوعی دیگر که نیازی به تأمل عمیق ندارد یا به عبارت دقیق‌تر نوعی دیگر از انواع تصویر است؛ اما نوعی پیچیده و مرکب نیست؛ منظور «صنعت تشبیه» است. وی چنان شیفته این صنعت بود که تقریباً در او رمقی برای دیگر آرایه‌های این سبک باقی نمی‌ماند. این آرایه نزد او از تازگی خاصی برخوردار بود؛ زیرا او توانسته بود این صنعت محدود را به صنعتی با تواناییهای گسترده بدل کند؛ حتی [می‌توان گفت] از چهارچوب قدیمی خویش خارج شد و به صنعتی مستقل با

انواع بی‌شمار تبدیل گشت. تصنیع و تفوق وی بر شعرای معاصرش نیز در همین ظرف از ظروف تصویرگری نمایان می‌شود؛ بنابراین او در میان انواع تصنیع، متخصص یک جلوه از جلوه‌های صنعتی واحد بود؛ ولی می‌دانست که چگونه آن را به صنعتی گسترده تبدیل کند و تصاویر و انواعی بی‌شمار از آن استخراج نماید. ناقدان قدیم نیز به این جنبه [از هنر] وی معترف بودند؛ ابن رشیق می‌گوید: بر ابن معتز تشبیه غلبه دارد^۱ و صاحب «معاهد التنصيص» می‌گوید: «او در اوصاف و تشبیهات سرآمد مردمان است»^۲. کتابهای نقد و بلاغت نیز پر از وصفهای اوست و عبدالقاهر جرجانی چندین بار در نوشته‌های خود او را ستایش کرده است.

طبیعی است که ابن معتز تصنیع خود را به سوی تشبیه سوق دهد؛ زیرا تشبیه نیازی به بُعد خیال و عمق تصویر ندارد؛ مثل اینکه گفته است بگذارید گیتارم را با تابلوی نقاشی عوض کنم؛ اما در این نقل و انتقال نتوانست همه رنگهایی را که ابو تمام برجا نهاده بود به خوبی به کار گیرد. به عبارت بهتر به خوبی از عهده به کارگیری خود صنعت تصویر برنیامد، بلکه رشد خود را [تنها] به یکی از رنگهای آن یعنی تشبیه منحصر کرد و دیگر رنگهای آن یعنی تدبیج و تجسیم و تشخیص را رها کرد؛ با این همه باید از تحولی که ابن معتز در این نوع ایجاد کرد ستایش نماییم؛ چرا که آن را به صنعتی گسترده تبدیل نمود و برای تزیین و آراستن شعر خود «انواع»^۳ بی‌شماری را از آن بیرون کشید و در این جاست که تصنیع او [به میدان] می‌آید؛ زیرا صنعت تشبیه نزد او با انواع گوناگون خود به صنعتی غنی بدل گشته بود.

شکی نیست که این توانایی ممتازی است، توانایی که ابن معتز به کمک آن توانست صنعت تشبیه را به چیزی مثلاً تشبیه رنگ سبز موجود در طبیعت تبدیل کند. در این هنگام است که تشبیه از انواع و اشکال مختلفی برخوردار می‌شود و هر نوع و شکلی زیبایی خاص خود را دارد و این مهارتی است که صاحب آن می‌تواند از رنگی واحد تابلویی پدید آورد بدین گونه که قسمتهایی از آن درخشان یا مات باشد و در قسمتهای دیگر با نوسان میان این دو رنگ رنگهای بی‌شماری ایجاد شود. به راستی ابن معتز در این فن از فنون تصویرگری مهارت فوق‌العاده‌ای نشان داد؛ زیرا دریافته بود که چگونه یک رنگ محدود را به یک رنگ پردامنه تبدیل کند و برای اینکه خواننده وی احساس نکند مناظر تکراری است به استخراج انواع مختلف آن پرداخت؛ بنابراین رنگ یکی است و ماده رنگ آمیزی نیز یکی؛ اما شاعر تصنیع ساز [ما] ماهر است؛ زیرا چنان می‌کند که در احساس و ارزیابی خود اشتباه کنیم و گمان نماییم که شاهد رنگی هستیم پردامنه با انواع فراوان که ما را از عالم حواس بیرون می‌آورد و به عالمی وهم آمیز و خیالی می‌برد.

۱- العمدة، ابن رشیق، ۱/۱۹۴.

۲- معاهد التنصيص، ۱/۱۴۶.

۳- اوضاع

این ابیات را که در مورد نرگس می‌سراید، بخوانید:

مدهنُ التَّبرِی أوراقِ کافور^۱ کأنَّ أحداقَها فی حُسنِ صورتِها
یا می‌گوید:

مدهن درَّ حَشوهُنَّ عقیق^۲ کأنَّ عیونَ النرجسِ الغضَّ حوَلها
و در مورد نارنج می‌گوید:

حقاقُ عقیقِی قد ملئن من الدَّر^۳ و أشجار نارنج کأنَّ ثمارَها
یا در مورد آذریون می‌گوید:

و الشَّمسُ فیهِ کالینة کأنَّ آذریونِها
مدهن من ذهب یا در مورد هلال می‌گوید:

قد أثقلتُهُ حمولَةً من عَنبر^۵ أنظرُ لِیه کزورقٍ من فضة
یا می‌گوید:

یَهتیکُ من أنوارِهِ الهِنْدِسا^۶ أنظرُ إلى حُسنِ هلالِ بدا
یَحْضدُ من زَهْرالدُّجی نَرْجِسا^۷ کَمِنْجَلٍ قد صیغَ من فضة

یا در مورد ماهی که نیمی از آن روشن است می‌گوید: «همانند چمچهٔ عطر است». ابن معتر با این تشبیهات گونه‌گون و نظایر آن، این توان را یافته است که ما را در قصرهایی از وهم و خیال، شبیه به قصرهای هزار و یک شب بگرداند و هرکس که دیوان ابن معتر را بخواند در چنین قصرهای خیالی به سر خواهد برد؛ روغن دانهایی از طلا خواهد دید؛ چنان‌که ظرفهایی از طلا و نقره خواهد دید که با انواع جواهر و مروارید مزین شده است. تشبیه یک رنگ است؛ اما ابن معتر می‌داند که چگونه آن را تجزیه نماید و انواع بی‌شماری از آن استخراج کند و به این دلیل است که ماوی را شاعری تصنیع‌ساز می‌شماریم. به عبارت بهتر شاعری است که به تصنیع تعمید می‌بخشد؛ زیرا یکی از رنگهای آن را گرفته،

۱- چشمهای آنها در چهرهٔ زیبایشان بسان روغن دانهای طلاست بر روی برگهای کافور.

۲- چشمان نرگسهای شاداب در اطراف آن همانند روغن دانهایی است از جنس درّ که درون آن پر از عقیق باشد.

۳- چه درختان نارنجی که میوه‌های آن همانند حقه‌های عقیقی است که از درّ انباشته باشند.

۴- آذریونهای آن درحالی‌که خورشید بر آن می‌تابد بسان روغن دانهایی از جنس طلاست که بقایای غالیه در آن بر جای مانده است.

۵- به تماشایش بنشینید که بسان زورقی نقره‌ای است که بار عنبر آن را سنگین کرده باشد.

۶- به جمال هلالی که پدیدار شده است و با نور خود ظلمت را می‌شکافد نظر کنید.

۷- بسان داسی نقره‌ای است که از میان گل‌های ظلمت نرگس درو کند.

در آن تعقید ایجاد کرده و انواع زیبای بی شماری از آن بیرون کشیده است؛ آیا چیزی زیباتر از این هلال شبیه به داسی نقره‌ای وجود دارد؟ ویکتور هوگو هلال را به داسی طلایی تشبیه کرده (Une Faucille d'or) و ادبای فرانسوی را به تحسین واداشته است؛ اما ابن معتز به این تصویر عام بسنده نمی‌کند؛ بلکه چیزهای غریب دیگری به آن می‌افزاید و این چنین آسمان [وی] مزرعه‌ای از نرگس است نه از ستارگان و داسش با پرتوها و شعاعهای خود نرگس درو می‌کند. به آن تصویر دیگر که ابن معتز هلال را به زورقی نقره‌ای تشبیه کرده است نگاه کنید؛ [می‌بینید] به این تصویر بصری که در زورق تصور می‌کنیم، صورتی عطرآگین را نیز می‌افزاید. ماده رنگ آمیزی واحد است که همان تشبیه می‌باشد؛ اما ابن معتز می‌داند که چگونه انواع و اشکال بسیاری از آن استخراج نماید و چنین است که هر نوع طراوت و هر شکل، شادابی خاص خود را داراست.

۱۰

افراط در تصاویر و تشبیهات

ابن معتز در شعر خود از این صور و تشبیهات بسیار می‌آورد و به حدی افراط می‌کند که تصاویر در قصاید وی به شکل صفوف به هم پیوسته آشکار می‌شوند. در هر گوشه آن تصویر یا تشبیهی وجود دارد و اینها تصاویر و تشبیهاتی است که ابن معتز همواره می‌کوشد به وسیله آنها در شعر خود تازگی ایجاد کند و این تمامی زینت و جمالی است که وی به هنر خود هدیه کرد؛ ولی همت خود را صرف ایجاد تنوع گسترده در آرایه‌های شعر خود نکرد؛ زیرا آرایه‌های عقلی را رها کرد یا به عبارت دقیق‌تر نتوانست آنها را به کار گیرد. همچنین نتوانست تمامی قالبهای آرایه‌های حسی را نیز به کار گیرد بلکه خود را وقف تشبیه کرد و قصایدش را بدان آراست و ایاتش را بدان زینت داد و در آن چنان مهارتی نشان داد که پیش از او برای هیچ شاعری اتفاق نیفتاده بود. آیا ماهرانه‌تر از این تشبیه وجود دارد؟ آن جاکه می‌گوید:

رِمَّ يَتِيهَ بِحُسْنِ صَوْرَتِهِ عَبَّتِ الْفَوَادُ بِلَحْظِ مُقْلَتِهِ^۱
و کأنَّ عَقْرَبَ صُدْغَه وَقَفَتْ لَمَّا دَنَّتْ مِنْ نَارٍ وَ جَنَّتِهِ^۲

این تصویری است به غایت شگفت و سبب این شگفت بودن جمالی است که در آن پراکنده و آتشی است که در آن برافروخته و این آتش، آتش گونه‌ها یا آتش هنر است، و این تصویر چقدر با آن پاره‌های

۱- آهوی سپیدی است که به حسن روی خود می‌نازد و دل بازیچه نگاه او می‌شود.
۲- گویی عقرب زلفش چون به آتش گونه‌اش نزدیک شده، از حرکت بازایستاده است.

خورشید که ساقی در جام حریفان وی می‌ریزد شباهت دارد، آن‌جا که می‌گوید:

و كَانَ كَقَيْهِ تَقْسِيمٍ فِي أَقْدَانًا قَطْعًا مِنَ الشَّمْسِ^۱

ابن معتر در ساختن تصاویر و تشبیهات ماهر بود، مهارتی که آثار آن را در جای جای دیوان وی مشاهده می‌کنیم و مشکل است که آنها را در محدوده مشخصی از یک یا چند صفحه جمع کنیم؛ با این همه هرگاه ناقدی مجموعه‌ای از آنها را گرد آورد رنگ‌هایی بر او تجلی خواهد کرد که به رنگ‌های خیال شباهت دارد، رنگ‌هایی از نوع واحد اما پیچیده که ابن معتر در آن تعقید ایجاد می‌کند و اشکال گونه‌گونی را از آن بیرون می‌کشد که در آن نور و جمال و زندگی جریان دارد؛ به این بیت وی توجه کنید:

و زُبْعَةٍ مِنْ بَنَاتِ الرِّيحِ تُرِيكَ عَلَى الْأَرْضِ شَيْئًا عَجَبًا^۲
تَضُمُّ الطَّرِيدَ إِلَى نَحْوِهَا كَضُمِّ الْمُحِبَّةِ مِنْ لَا يَحِبُّ^۳

این تصویر را می‌بینید؟ تصویری است تخیلی و زیبا که نیازمند تخیل یک هنرمند است تا آن را بر چشمان ما عرضه کند و چنین است که این در آغوش گرفتن عجیب به وجود می‌آید. به این بیت نیز توجه کنید:

و دَنَا إِلَى الْفَرَقْدَانِ كَمَا دَنَتْ زُرُقَاءُ تَنْتَظِرُ فِي نِقَابٍ أَسْوَدَ^۴

می‌بینید که ابن معتر می‌داند چگونه تصاویر غریب به خواننده خود هدیه کند، تصاویری که واقعاً نادر است و از آن صور خیال جامدی که شاعران در پذیرش آن توافق کرده‌اند و به دلیل ازدست دادن شادابی و طراوت خود فسیل شده‌اند، نیست؛ بلکه زنده و شاداب هستند چنان که گویی خطوط آن دیروز ترسیم شده است. شاعری عاشق که حیات و حرکت در تصویر می‌دمد آنها را ترسیم کرده است چنان که خواننده دیوانش احساس می‌کند در سینما زندگی می‌کند؛ چه همواره مناظر و تصاویری از اشخاص و چهره‌ها می‌بیند، چهره‌هایی که مجازی هستند، اما بسیار بهتر از چهره‌های حقیقی زیبایی هنر را بیان می‌کنند؛ به تصویر شب و این چهره حبشی بنگرید:

قَدْ أَغْتَدِي وَ اللَّيْلُ فِي إِهَابِهِ كَالْحَبَشِيِّ مَالٍ عَنْ أَصْحَابِهِ^۵
وَ الصَّبْحُ قَدْ كَشَفَ عَنْ أَنْيَابِهِ كَأَنَّهُ يَضْحَكُ مِنْ ذَهَابِهِ^۶

به‌طور مسلم چیزی نمی‌گذرد که از این سیاه حبشی یا این چهره مجازی غرق خنده می‌شوید؛ اما این

۱- گویا داستان او پاره‌هایی از خورشید را در جامهای ما قسمت می‌کند.

۲- طوفانی است از جنس باد که چیز عجیبی را بر سطح زمین به نمایش می‌گذارد.

۳- اشیاء پیش‌روی خود را به سینه می‌چسباند همچون عاشقی که محبوب بی‌مهر را در آغوش می‌فشارد.

۴- فرقدین همچون زنی که با چشمان آبی از نقابی سیاه رنگ می‌نگرد به من نزدیک شدند.

۵- سپیده‌دمان، درحالی که شب در جلد خود همچون سیاهی حبشی که از یاران دور شده باشد...

۶- و درحالی که صبح - چنان که گویی از رفتن شب می‌خندد - نیشهای خود را نمایان ساخته است، بیرون می‌زنم.

چهره‌ای حقیقی است که حقیقت ظلمانی ماورای خود را نشان می‌دهد؛ اما به سرعت چهره‌ای خندان جایگزین آن می‌شود که همان چهره زیبای صبح است.

بدین‌گونه همواره در شعر ابن معتر تصاویری متحرک می‌بینیم که شاعر اشکالی بدان بخشیده است و این اشکال حقیقی بودن آنها را مورد تأکید قرار می‌دهد، چنان‌که گویی آنها را مشاهده و لمس می‌کنیم. آیا تصویری وجود دارد که همچون تصویر زیر که صبح را بعد از مشتری نمایان می‌سازد؛ در ذهن بماند:

و الصُّبْحُ يَتَلَوُ الْمُشْتَرِي فَكَأَنَّهُ عَرِيَانٌ يُمِشِي فِي الدُّجَى بِسَرَّاجٍ^۱

این تصویر برهنه است و ممکن است این برهنگی آزاردهنده باشد؛ اما تردید نداریم که این تصویر در ذهن ثبت می‌شود. چه کسی این صبحی را که ابن معتر توصیف کرده از یاد می‌برد؟ چه کسی این برهنه و چراغی را که در تاریکی حمل می‌کند و نیت خود را آشکار می‌سازد و عزم خود را بیان می‌نماید، از یاد می‌برد. توجه کنید در جای دیگر صبح را تصویر می‌کند و می‌گوید:

كَأَنَّا وَضَوْءُ الصُّبْحِ يَسْتَعْجِلُ الدُّجَى نُطِيرُ غَرَاباً ذَاقُوَادِمَ جُونٍ^۲

آمیزش ظلمت و نور را در کلاغی با شاهپره‌های سفید تجسم بخشیده است و تردیدی نیست که این تصویری بدیع است و پنداری به قصد استحکام بخشیدن به این تصویر گفته است:

و كَابَدْنَا السُّرَى حَتَّى رَأَيْنَا غَرَابَ اللَّيْلِ مَقْصُوصَ الْجَنَاحِ^۳

در این بیت می‌بینید که بیش از بیت پیش به جزئیات تصویر کلاغ می‌پردازد؛ زیرا برچیده شدن شب از گوشه و کنار را با [تعبیر] عجیب چیدن بال کلاغ بیان کرده است و همه اینها برای آن است که تصویر را به دقت ثبت و ضبط نماید.

به هر حال ابن معتر به خوبی صنعت تشبیه را به کار می‌گرفت و بدین‌گونه آن تصاویر و اشکال فراوان را استخراج می‌کرد، [اشکال و تصاویری] که ما را به تحسین وامی‌دارد؛ درست همانند این آبهایی که در منزل معشوق دیده و در بیت زیر تصویر آن را حکایت می‌کند:

و مَاءٍ دَارِسٍ الْآثَارِ خَالٍ كَدَمْعٍ حَارٍّ فِي جَفْنٍ كَحِيلٍ^۴

به راستی انسان در برابر این شگفت‌آفرینی در تصویرگری مدهوش می‌شود تا جایی که آرزو می‌کند کاش اندکی از احساس ابن معتر به هنگام ممثل کردن این تصویرها به او منتقل می‌شد. توجه کنید در

۱- صبح به دنبال مشتری پدیدار می‌شود؛ چنان‌که برهنه‌ای در شب با چراغ راه رود.

۲- درحالی‌که نور سپیده‌دم بر ظلمت پیشی می‌گیرد احساس می‌کنیم کلاغی با شاهپره‌های سپید را به پرواز درمی‌آوریم.

۳- رنج شب روی را تحمل کردیم تا آن‌گاه که دیدیم کلاغ شب بالهایش چیده شده است.

۴- آب‌خشوری است خالی از سکنه که آثار آن مندرس گشته است همانند اشکی که در چشمی سرمه کشیده سرگردان باشد.

منظومه «ذمّ الصبوح» باغ را وصف کرده می‌گوید:

و نشرالمنثور زهراً أضفراً ^۱	ألا ترى البستان كيف نوراً
و أعتق القطر اعتناقاً و أمتق ^۲	و ضحك الورد إلى الشقائق
و خرم كهامة الطاووس ^۳	في روضة كحلل العروس
منتظم كقطع العقیان ^۴	و یا سمن في ذرى الأغصان
قد استمد العیش من ثرب ندي ^۵	و الشرو مثل قضب الزبرجد
و جدول كالمبرد المجلى ^۶	على رياض و ترى ترى
كأنه مصحف بيض الورق ^۷	و أخرج الخشخاش جيباً و فتق
تخالها تجسست من نور ^۸	أو مثل أقذاح من البلور
قد خجل البائس من أصحابه ^۹	و بعضها غريان من أثوابه
مثل الدبابيس بأيدي الجنيد ^{۱۰}	تبصره بعد انتشار الورد
كقطن قد مسه بعض البلل ^{۱۱}	و السوسن الأبيض منشور الحلل
كأنه جاجم من عنبر ^{۱۲}	و قد بدت منه ثمار الكنكر
جمجمة كهامة الشمس ^{۱۳}	و خلّق البهار بين الآس
أو مثل أعراف ديوك الهند ^{۱۴}	و جلتأز كاخمار الخد

مسلماً از این اشکال بی‌شمار تعجب می‌کنید، اشکالی که از تشبیه استخراج کرده و به وسیله آن، این

۱- آیا نمی‌بینید که بوستان چگونه گل افشان کرده و شب‌بو گل‌های زرد خود را پراکنده است.

۲- و گل سرخ به شقایق خنده زده و چونان عاشقی با شبنم هم آغوش گشته است.

۳- [خرم: نوعی گیاه و نیز صفت برای «مکان» محذوف، هامة: جثه، به اعتبار محل پر ترجمه شد] در باغی به سان زیور عروسان و مکانی خرم چونان [پر] طاووسان.

۴- درحالی که یاسمین بر فراز شاخه‌ها همانند قطعات منظم یا قوت است.

۵- و سرو بسان شاخه‌های زبرجدین از خاک شبنم زده کسب حیات کرده است.

۶- [این همه] در باغ و خاکی مرطوب و [در کنار] نهري چون سوهانی صیقلی تحقق یافته است.

۷- گل خشخاش همانند کتابهایی با اوراق سپید گریبان دریده است.

۸- یا بسان جامه‌هایی بلورین که گویی از نور ساخته شده است.

۹- برخی رخت از تن به در کرده‌اند و بینوایان‌شان از یاران خجل گشته‌اند.

۱۰- پس از آنکه گل سرخ همه جا را فرا می‌گیرد خشخاش را چونان گریزی در دست سربازان می‌بینی.

۱۱- و سوسن سپید با زیورهای آشکار خود همانند پنبه‌ای است که اندکی باران بر آن باریده باشد.

۱۲- و میوه‌های کنگر همچون مجسمه‌هایی عنبرین پدیدار شد.

۱۳- و حلقه‌های گل بهار در میان بوته‌های مورد مجسمه‌ای است همچون سر مهتر ترسایان.

۱۴- و گل‌های اناری است به سرخی گونه‌ها یا به رنگ تاج خروسه‌های هندی.

وصف بدیع از باغ و نیز تصاویر متنوع و خیره کننده آن را آراسته است. این جا زرد طلایی رنگ و آن جا سبز زبرجدین و آن جای دیگر سرخ به رنگ گل. بی تردید خواننده [شعر] ابن معتر اگر همچون او احساسی لطیف داشته باشد، در برابر آن تصاویر و انواع فن تشبیه که وی در آن اشکال و طرایف نادر به ما عرضه می کند متحیر و مدهوش می شود.

انسان به راستی در مورد این همه قدرت تصویرگری به فکر فرو می رود، قدرتی که منحصر به وصف طبیعت و باغها نیست؛ بلکه شامل همه چیزهایی می شود که خیال ابن معتر آن را برمی گزیند. به وصف وی از مسابقه اسب دوانی توجه کنید:

خرجنَ و بعضهنَّ قریبُ بعضٍ سوی فوت العذارِ أوالعنان^۱
تری ذاالسَّیقِ و المسبوقِ منها کما بسطتْ أناملَهَا الیدانِ^۲

می بینید که به شکلی بدیع تصویر را استحکام می بخشد. همچنین در مورد مردمک چشم باز [شکاری] می گوید:

و مقلّة تصدّقه إذا رَمَقَ کأنّها نرجسَةٌ بلاورق^۳

بی تردید این تصویر نادر را که ابن معتر به جزئیات آن پرداخته تحسین می کنید. دقت کنید در مورد گوش سگ شکاری نیز می گوید:

و أذنٌ ساقطة الأرجاء کوردة السَّوسنة الشَّهلاء^۴

به همین ترتیب ابن معتر همواره از فن تشبیه تصاویر و اشکال بی شماری را بیرون می کشد تاجایی که خواننده دیوان وی احساس می کند در همان باغهای بنفشه که در ابیات زیر وصف کرده است، به سر می برد:

کأنَّ سماءنا لمّا تجلّت خلالَ نجومِها عندَ الصّباح^۵
ریاضٌ بنفسجٍ خضیل نداءُ تفتّحَ نورُه بین الأقاحی^۶

این باغها رنگی واحد دارند؛ اما این رنگ گویی از همه بهارها گردآوری شده است؛ از این رو چنان متنوع است که هیچ چیز یارای همسانی با آن را ندارد مگر اینکه به دیوان ابن معتر مراجعه کنید و ببینید که چگونه صنعت تشبیه را به کار گرفته و توانسته است میان اشکال و انواع آن تخالف ایجاد نماید؛ همچنان

۱- درحالی به حرکت درآمدند که به یکدیگر نزدیک بودند به استثنای پس و پیش بودن بند افسارها یا لگام.

۲- پیشتازان و متأخران آنها را، بسان دو دست می بینی که انگشتان خود را گشاده باشند.

۳- چشمی است بسان نرگس بی گل برگ که چون بنگرد به درستی تشخیص دهد.

۴- گوشه است که گوشه و کنارش همانند گل سوسن شهلا فرو افتاده است.

۵- آسمان سپیده دمان، آن گاه که در میان ستارگان پدیدار گشت...

۶- بسان باغهایی از بنفشه شبم زده بود که گلهای آن در میان با بونه های سپید شکفته است.

که آرایشگران مثلاً میان اشکال و حالات موی سیاه تخالف ایجاد می‌کنند و باریختن آن روی پیشانی یا بالابردن یا تقسیم کردن آن به قسمتهای مساوی و یا نامساوی اشکال و حالات بسیاری را پدید می‌آورند. حقیقت این است که اصحاب تصنیع در قرن سوم توانستند در آراستن و زیباسازی از نردبانهای ترقی بالا روند؛ چرا که آن آرایه‌های عقلی را که ابوتمام به وجود آورد و افزون بر آن، آن تنوعی را که توانست در آرایه‌های حسی ایجاد کند از یاد نبرده‌ایم. ابن معتر نیز آرایه تشبیه را می‌گیرد و چنان گسترده در آن تنوع ایجاد می‌کند که تعبیر از تصویر آن ناتوان است. تشبیه یک فن است بلکه یکی از انواع فنی واحد و آن تصویرگری است، صنعتی حسی که با فرهنگ عمیق یا فلسفه تقویت نشده است؛ با این همه ابن معتر توانست انواع و اشکال بسیاری از آن استخراج کند؛ به طوری که وقتی مجموعه‌ای از آنها را گرد می‌آوریم آن تابلوهای هنرمندانه حیرت‌انگیز حاصل می‌شود؛ گویا انسان در موزه عکس و نقاشی به سر می‌برد؛ اما کدام عکس و نقاشی؟ عکسها و نقاشیهایی که همواره سرودی غریب می‌خوانند و اگر به [شعر] ابوتمام بازگردید خواهید دید که این عکسها و نقاشیها حاوی موسیقی است؛ چنان که حاوی فلسفه و فرهنگ است و در همه اینها اندیشه جریان دارد؛ همچنان که در باغهای طبیعت جاری است. اما این زیبایی تصنیع و شادابی رنگ آمیزی و تصویر در قرون بعد به سرعت از شعر رخت برمی‌بندد.

کتاب دوم

سبک تصنع

تصنّع

«در شعر کهنه و نو نظر کردیم و دریافتیم که معانی زیرورو شده و برخی از برخی دیگر گرفته می‌شوند».

(جاحظ)

۱

تصنّع در تمدّن عربی

کسی که شعر عربی پس از قرن سوم را مورد مطالعه قرار می‌دهد خیلی زود با پدیده‌ای واضح مواجه می‌شود که در این شعر استمرار می‌یابد و بر آن سیطره پیدا می‌کند و آن پدیدهٔ تصنّع و تکلف شدید است. اما شعر عربی با این پدیده را کد نمی‌شود؛ بلکه نشان می‌دهد همراه با تطور تمدنها و تنعمی که در اندیشهٔ مردم به وجود می‌آید و آنان را به انواعی از تعقید در ساخت آثار هنری می‌کشاند، هنر نیز متحول می‌شود. این راهم در گذشته و هم در حال حاضر مشاهده می‌کنیم. آن را نزد یونانیان در اسکندریه در خلال قرنهای چهارم و پنجم میلادی می‌بینیم، زمانی که شعر در نتیجهٔ ضعف و کھولت تمدن یونان به مجموعه‌ای از [عبارات] پیچیده و [مسائل] ظاهری تبدیل شده بود. نزد غربیان معاصر [نیز] می‌بینیم؛ چرا که در اواخر قرن نوزدهم تمدن غرب به تعقید می‌گراید و فکر غربی رفاه زده می‌شود و مکتب سمبولیسم به همراه انواع تکلف و تعقید نهفته در آن پدیدار می‌گردد.

این همان چیزی است که در مورد شعر و تمدن عرب بعد از قرن سوم هجری [نیز] احساس می‌کنیم؛

زیرا می‌بینیم این تمدن عظیم می‌شود و چیز تازه‌ای ارائه نمی‌دهد جز اینکه به امور ظاهری پرداخته، در شئون زندگی به تعقید می‌گراید؛ [به‌طور مثال] دولت ضعیف می‌شود؛ اما القاب، القاب شاهان و امیران و صاحب منصبان برجسته، فزونی می‌گیرد^۱؛ ولی این فزونی بیانگر رشد سیاسی نیست بلکه نشان می‌دهد مردم به شکل [ظاهری] بیش از حقیقت توجه می‌کنند. و شما هر قدر در مورد این دوره تحقیق کنید جز تکلفی شدید در همه امور زندگی چیز دیگری نخواهید یافت؛ زیرا زندگی مردم سراسر تکلف و تصنع و تظاهر به خبرگی به اشکال و شیوه‌های گوناگون بود. تمدن و اندیشه عرب مرفه شده بود و دیگر چیزی جز تکلف و تصنع در امور زندگی وجود نداشت تا جایی که می‌بینیم عضدالدوله در شیراز قصری مرکب از سیصد و شصت اتاق دارد که در هر اتاق یک روز اقامت می‌کرد تا سال به پایان رسد^۲. تنعم و تعقید زندگی را می‌بینید؟ حتی مرگ از این تعقید درامان نماند؛ در سال ۲۷۵ هـ ق تمیم بن معز را با شصت قطعه پارچه کفن کردند^۳؛ گویی تمدن عربی دیگر قادر نبود وسایل طبیعی تعبیر از خود را بیابد؛ از این رو به جستجوی ابزارهای جدید تکلف آمیز برآمده بود؛ اما اینها ابزارهایی است که زیبایی را افزایش نمی‌دهند بلکه تنها تعقید را بیشتر می‌کنند؛ هرچند خود تعقید نیز مقصد واقع می‌شود. شاید آنچه در مورد مهمانیهای ابن فرات روایت شده بتواند این تعقید را به صورتی روشن تر تصویر کند: [آورده‌اند] که وی هر روز نه نفر از منشیان مخصوص خود را به مهمانی دعوت می‌کرد که چهار نفر از آنان نصرانی بودند. آنان در طرفین، و روبه روی او می‌نشستند و برای هر یک از آنان طبقی از بهترین میوه‌های فصل آورده می‌شد؛ در وسط نیز طبقی بزرگ مشتمل بر انواع میوه‌ها نهاده می‌شد. در هر طبق کاردی بود که صاحب طبق میوه‌های مورد نیاز خود از قبیل: به و هلو و گلابی را به وسیله آن می‌برد. [همچنین] هریک تشتی شیشه‌ای داشت که تفاله‌ها را در آن می‌ریخت، و آن‌گاه که به قدر نیاز از آن تناول می‌کردند و به حد کفایت می‌خوردند طبقها را برمی‌داشتند و آفتابه و لگنها را می‌آوردند و آنها دستان خود را می‌شستند. [سپس] خوانی آورده می‌شد که سرپوش خیزران آن را پارچه‌ای دبیقی^۴ پوشانده بود و در زیر آن سفره‌ای پوستین قرار داشت که از خوان بزرگتر بود و در اطراف آن دستمالهایی نهاده بودند... آن‌گاه که خوان را می‌آوردند سرپوش و پوششها برداشته می‌شد و حضار شروع به خوردن می‌کردند؛ در این حال ابوالحسن بن فرات با آنان سخن می‌گفت و آنان را می‌نواخت و ملاطفت می‌کرد. و این کار بیش از دو ساعت استمرار می‌یافت و در این فاصله انواع [خوردنیها] گذاشته و برداشته می‌شد. سپس برمی‌خاستند و به اتاقی می‌رفتند که در کنار اتاق اول قرار داشت و دستان خود را می‌شستند؛ فراشان آب بر روی دستهای

۱- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، آدم متر.

۲- همان، ۱۷۸/۲.

۳- وفیات الأعیان، ابن خلکان، ۱/۱۹۵.

۴- پارچه‌ای منسوب به دبیق از روستاهای مصر.م.

آنان می‌ریختند و خدمتکاران دستمالهای دبیقی بر دست، با پیمانه‌های گلاب برای آغشتن دستها و ریختن بر روی صورتشان [آماده به خدمت] ایستاده بودند^۱.

این تصویر بیانگر کمال تکلف و بهترین نمونه برای نشان دادن تمدن عرب در این دورانهاست و اینکه تمدن عرب چگونه در طرق تعبیر به صعوبت گرایید؛ مثلاً انواع غذا یکباره [بر سفره] نهاده نمی‌شود بلکه یکی پس از دیگری نهاده می‌شود و گرنه پیشرفت زمان و ترقی تمدن در چه چیز خواهد بود؟ می‌دانیم که شیوه نخست در اثنای قرن هجدهم در فرانسه شایع بود و سپس شیوه روسی که مشابه شیوه ابن فرات است جایگزین آن گردید و همه اروپا را فراگرفت^۲.

تردیدی نیست که این امر - از جهاتی - نشان‌دهنده تصنع تعبیر است که اندیشه عرب بدان گرفتار آمد، تصنعی که چه در تعبیر از معیشت و چه در تعبیر از تفکر، عقل عرب را از طرق طبیعی تعبیر منحرف کرد. شاید از جمله احادیث طرفه‌ای که بهتر از شیوه مهمانیهای ابن فرات تصنع فوق را به تصویر می‌کشد آن تکلفی باشد که مَهْلَبی، وزیر معروف، در تناول غذای خود ابداع کرده بود؛ آورده‌اند که «هرگاه می‌خواست با قاشق چیزی همچون برنج یا لبنیات بخورد، در سمت راست او غلامی می‌ایستاد که سی قاشق از شیشه صیقل خورده در دست داشت و مهلبی قاشقی از او می‌گرفت و با آن یک لقمه از آن نوع [غذا] می‌خورد. سپس آن را به غلامی دیگر می‌داد که در سمت چپ او ایستاده بود و به همین ترتیب قاشق دیگری می‌گرفت و همین کار را با آن تکرار می‌کرد تا اینکه سیر می‌شد؛ زیرا می‌خواست قاشق را برای بار دوم به دهان بازنگرداند»^۳.

این عمل معقد نشان‌دهنده تجدّدی است که تمدن عرب - در این دورانها - بدان رسیده بود. این تجدّد موادّ تمدّن و تنوّع را شامل نمی‌شد بلکه تنها شامل ابزارها و ایجاد صعوبت در طرق تعبیر آن و نیز تمایل به امور عجیب [و غریب] می‌شد که گاهی مردمان دلباخته آن می‌شوند. بدین ترتیب آنان، همانند مهلبی و قاشقهایش، در زندگی و تفکر به غرابت رو آوردند؛ درحالی که یک قاشق برای او کافی بود تا هرچه می‌خواهد با آن بخورد؛ اما او در پی چیزی دیگر غیر از خوردن غذا بود. میان او و دیگر مردم چه فرقی بود اگر به شیوه آنان با یک قاشق غذا می‌خورد؟ او می‌بایست از آنان متفاوت باشد و گرنه وزارتش در چه چیز بود؟ و از چه جهت بر اطرافیان خود برتری داشت؟ از این رو می‌بینیم غذایش را با چیز عجیبی تجهیز می‌کند، یعنی همین قاشقها که به کمک آنها در غذایش تعقید ایجاد می‌نماید؛ اما این تعقید [زیبایی و] طرافت به ارمان نمی‌آورد بلکه تنها تصنع ایجاد می‌کند؛ هرچند که تصنع به خودی خود چیزی طرفه است.

۲- الحضارة الإسلامية ۱۹۶/۲.

۱- الحضارة الإسلامية، ۱۹۵/۲.

۳- معجم الأدباء، ۱۵۳/۵.

۲

تصنّع در زندگی هنری

عقل [و اندیشه] عرب طی این دوران در این ذوق تکلف آمیز غرق شده بود؛ از این رو به ابزارهایی متوسل می شد که به وسیله آن در [شیوه] پرداختن به آراء و افکار صعوبت ایجاد کند؛ همچنان که مَهَلَبی در غذا خوردن با قاشق برای خود صعوبت ایجاد می کرد. این روحیه در ساخت آثار هنری [نیز] شیوع یافت و بسیاری از ادبا به شیوه های مختلف به پیچیده گویی رو آوردند. شاید روایتی که در مورد مهارت بدیع الزمان نقل شده، بتواند این پدیده را تصویر کند: اینکه او قادر بود نامه ای بنویسد که پاسخش نیز در آن خوانده شود یا نامه ای که از آخر به اول خوانده شود یا نامه ای که در آن حرف منفصلی از قبیل رایی که در آغاز کلمه قرار می گیرد و یا دالی که جدا از کلمه نوشته می شود، یافت نشود یا [نامه ای] عاری از الف و لام یا [متشکل] از حروف بی نقطه یا اول هر سطرش میم و آخر آن جیم باشد یا نامه ای که اگر به طور مایل خوانده شود یا مایل چیده شود شعر خواهد بود یا اگر به گونه ای تفسیر شود مدح خواهد بود و اگر به گونه ای [دیگر] تفسیر گردد ذم خواهد بود^۱.

به نظر می رسد این امور از نظر نویسندگان و شاعران آن روزگار افاق اعلای فصاحت و بلاغت به شمار می رفت؛ از این رو شاعران شروع کردند به سرودن قصایدی که همه کلمات آن از حروف نقطه دار یا حروف بی نقطه یا از حروف مهموز یا حروفی که در تلفظ آن لبها روی هم قرار نمی گیرند، تشکیل می شد^۲. گویا شعر تبدیل به عملی لغوی شده بود و شاعران کار کارگران چاپخانه ها را انجام می دادند؛ زیرا «حروف را در کنار هم می چیدند» و صندوقهایی از حروف تشکیل می شد؛ اما ابیات شعر صورت تحقق به خود نمی گرفت مگر اینکه مقصود از این شعر اظهار انوعی از تعقید در تعبیر و طریقه ادا [معانی] باشد. باید دانست که شاعران به شدت شیفته این پیچیدگیها بودند. مثلاً ثعالبی آورده است: صاحب بن عبّاد قصیده ای عاری از الف، که بیش از دیگر حروف در نظم و نثر کاربرد دارد، سرود و راویان آن را دست به دست کردند و از آن به شگفت آمدند؛ از این رو صاحب قصایدی ساخت که هریک فاقد حرفی از حروف هجاء بود^۳. حتی موسیقی شعر و نثر نیز از این تکلف و تعقید تعبیر ایمن نماند. مثلاً معری را می بینیم که در لزومیّات و فصول و غایاتش در قافیه و سجع خود را به دو یا سه حرف

۲- معاهد التنصيص، ۱۰۲/۲.

۱- رسائل بدیع الزمان، چاپ الیسوعیین، ص ۷۴.

۳- الیتیمه، الثعالبی، چاپ الصّاوی، ۳۷۵/۳.

مقید می‌کند. گویا در ادب یک وسیله برای تعبیر کافی نبود بلکه می‌بایست همچون قاشق‌های مهلبی متعدد باشد. معرّی نیز این کار را در مورد مجموعه کوچکی از قصاید و رسایل انجام نداده است. بلکه آن را در دیوانی بزرگ از شعر و نیز کتابی بزرگ از نشر اعمال کرده است.

شاید شیوع معما و چیستان در این روزگار نیز به همین جنبه پیچیده‌سازی تعبیر مربوط باشد، صاحب یتیمه نمونه‌هایی از این پدیده را از بدیع الزمان^۱ و ابن العمید^۲ روایت کرده است. صاحب سرالفصاحة می‌گوید: «شیخ ما ابو العلاء این فن را تحسین می‌کرد و آن را در شعر خود بسیار به کار می‌برد، از آن جمله می‌گوید:

و جُبْتُ سرابیًّا کأنَّ إکامَه جوارٍ ولکن مالهً نهوْد^۳
تَجَسَّسَ جزاءُ الهجیر و حوله رواهَبُ خَیْطٍ و النّهارُ یهوْد^۴

او با کلمه «جوار» به معنای دخترکان نوجوان معما ساخته است و می‌خواهد بگوید گویی در سراب حرکت می‌کنند و با کلمه نهود به معنای پستان دخترکان معمایی ساخته که مقصود از آن پیاخاستن است؛ یعنی گویی آن تپه‌ها در سراب به حرکت درآمده‌اند حال آنکه در حقیقت از جای خود حرکت نکرده‌اند و مراد وی از «تَجَسَّسَ الحرباء» این است که به دلیل روکردن به خورشید همانند زرتشتیان شده است که خورشید را عبادت می‌کنند و در برابرش سجده می‌نمایند و شترمرغان را به دلیل سیاهی به راهبان تشبیه کرده است و «یهود» به معنای رجوع است که به قرینه ذکر مجوس و راهبان با آن برای [قوم] یهود معما ساخته است. همچنین می‌گوید:

اذا صدق المجدُ افتتری العلمُ للفتی مکارم لا تُکرّی و إن کذب الخالُ^۵

زیرا مقصود وی از «جد» بخت و از عم جماعت مردمان و از خال مخیله است که بدین وسیله برای عمو و جد و دایی نسبی معما ساخته است.^۶ تردیدی نیست که امثال این معماها چیزی به حسن شعر نمی‌افزایند مگر اینکه غرض از آن پیچیده‌گویی باشد و این پیچیده‌گویی یکی از اهداف شعر تصور

۱- الیتیمه، ۲۸۴/۴.

۲- همان، ۱۶۱/۳.

۳- جُبْتُ: پیمودم، سرابیًّا: بیابانی که سراب در آن می‌درخشد. إکامه: جمع اُکمه، تپه. می‌گوید: بیابانی پراسراب را طی کردم که گویی تپه‌های آن به حرکت درآمده‌اند هرچند که از جای خود حرکت نکرده بودند. [همچنین در کمال یازجی شرح دیوان لزوم مالایزم بیروت، دارالجلیل، ۱۹۹۲، ج ۱، ص ۲۰۶ چنین آمده است: جوار: کشتیها، نهود: بادبان ...]

۴- الحرباء: آفتاب پرست. می‌گوید: سمندر گرما [در آن بیابان] به آیین زرتشت گراییده و در گوشه و کنار آن شترمرغان مانند راهبان سیاهپوش اجتماع کرده و روز در حال بازگشت [به مأمن خویش] بود [این بیت نیز در مرجع سابق اندکی متفاوت تفسیر شده است].

۵- تُکرّی: کم و زیاد می‌شود. از اضداد است. می‌گوید: اگر بخت یار باشد مردمان برای انسان فضایی را می‌آفرینند که کاستی در آن راه ندارد؛ هرچند که در تصوّر وی نگنجد. ۶- سرالفصاحة، ص ۲۱۵.

شود. احساس می‌کنم تمدن عرب راه طبیعی خویش در تعبیر را گم کرده بود؛ به همین سبب از انواع غذا که یکی پس از دیگری چیده می‌شد یا از قاشقهای متعدد که در اثنای تناول غذا [استفاده می‌شد] و یا از این شیوه‌های پیچ در پیچ تعبیر فنی استعانت می‌جست؛ گویی در جستجوی روش جدیدی برای تعبیر بود؛ اما چیزی جز همین شیوه‌های تکلف آمیز و پرصنعت را به دست نیاورد و به همان متشبث شد؛ درحالی که خیال می‌کرد با این شیوه‌ها می‌تواند تحفه‌ای نو برای زندگی و افکار مردم به ارمغان آورد. باید دانست که چون زندگی مردم پیچیده شده بود و تنها چیزهایی را می‌پسندیدند که با آن نوع زندگی تناسب داشته باشد، شعرا نیز به خواسته آنان پاسخ مثبت دادند و هر یک به سهم خود سعی می‌کرد هنر خود را پیچ و تاب دهد و تحفه جدیدی از این پیچیدگی برایشان به ارمغان آورد و به تحسین و آفرین آنها نایل شود.

۳

تصنّع در انواع حسیّ تصنیع

همین پدیده تکلف در همه جنبه‌های هنر رخنه کرد حتی در انواع حسیّ تصنیع که نزد اصحاب تصنیع مشاهده کردیم؛ چه شاعران انواع مذکور را به کار گرفتند اما توأم با تعقیدی که ویژگی قرن چهارم و قرون پس از آن به شمار می‌رود؛ از این رو زیبایی و تنوع خویش را ازدست داد و دیگر نه آن رنگها و الوان سرشاری را که نزد ابوتمام مشاهده کردیم دارا بود و نه آن اشکال گونه گونه فنّ تشبیه را که نزد ابن معتز یافتیم، همان اشکالی که خیال وی آن را به شعاعهای نقره فام شگفت انگیزی بدل کرده بود.

این بدان معنا نیست که شاعران آن فنون بدیعی را که در قرن سوم مشاهده کردیم و در شعر عربی نوعی رمانتیسیم به شمار می‌آید رها کردند؛ بلکه بدین معناست که شاعران، دیگر آنها را به خوبی ابوتمام و ابن معتز به کار نمی‌گرفتند. [آری] آنان این فنون را به کار می‌بردند اما به کارگیری آنان همچون تمدنی که در آن می‌زیستند پیچیده بود و این نوع تعقید بر زیبایی [فنون] ادبی، نظیر آنچه نزد ابوتمام مشاهده کردیم، نمی‌افزود بلکه تعقیدی بود که به خاطر نفس تعقید پدید می‌آمد؛ از این رو بر جمال هنر نمی‌افزود، بلکه بعضی خصایص آن را زایل ساخته، آن را به هنری دروغین تبدیل می‌کرد که نه گرمایی داشت و نه حرارتی. طباق زیر را که از متنی است بخوانید^۱:

۱- التبیان، العکبری علی المتنبی، چاپ الحلبي، ۱۴۱/۴.

لَمَنْ تَطْلُبُ الدُّنْيَا إِذَا لَمْ تُرِدْ بِهَا

سُرُورَ مُحِبٍّ أَوْ إِسَاءَةَ مُجْرِمٍ^۱

گویا طباقی را که شاعر بین سرور و اساءة و نیز حبّ و إجرام به وجود آورده مشاهده نمی‌کنید؛ زیرا تقابلی میان این کلمات نیست چرا که اساءة عکس کلمة سرور نیست چنان که کلمة إجرام عکس کلمة حبّ نیست بلکه عکس سرور حزن است؛ چنان که عکس حبّ بغض می‌باشد؛ اما ما فراموش می‌کنیم که قرن سوم را پشت سر نهاده وارد قرن چهارم شده‌ایم، قرنی که نمی‌تواند همگام با نهضت عربی که در قرن سوم مشاهده کردیم حرکت کند؛ برعکس، از آن عقب می‌ماند، همانند همین مقابله‌های متنبی یا همین طباقهایی که بهتر است صفتی جدید و متمایزکننده به آن بدهیم و آن را طباقهایی غیر دقیق و به عبارت بهتر «طباقهایی دروغین» بنامیم؛ چه در میان کلمات [آن] تقابل برقرار نیست. انسان احساس می‌کند که گویا رنگ آن رفته و به چشم دیده نمی‌شود؛ در حقیقت [دارای] رنگ [و لعابی] دروغین است که با رنگ درخشان طباقی که نزد ابوتمام مشاهده کردیم شباهتی ندارد. به نظر می‌رسد که این طباق نوعی دیگر است؛ چرا که برخی ویژگیهای آن را ترک گفته و دیگر بدان رنگهای سرشاری که در قرن سوم مشاهده کردیم مزین نیست.

قرن چهارم قادر نبود ابزارهای تصنع را به‌خوبی به کار گیرد جز اینکه بانوعی تکلف بدان پردازد، تکلفی که آن را از امتیازاتش دور می‌کرد چنان که در طباق پیشین دیدیم و یا [جز این که] بانوعی تعقید در تعبیر بدان پردازد، چنان که در این جناس که از آن یکی از شعرای یتیمه است مشاهده می‌کنیم:

إِنْ أَسْيَأْنَا الْقَصَارَ الدَّوَامِي

صَيَّرَتْ مُلْكَنَا طَوِيلَ الدَّوَامِ^۲

نَحْنُ قَوْمٌ لَنَا سَدَادُ أُمُورٍ

وَاصْطِلَامُ الْأَعْدَاءِ مِنْ وَسْطِ لَامٍ^۳

وَاقْتِسَامُ الْأَمْوَالِ مِنْ وَقْتِ سَامٍ

وَاقْتِحَامُ الْأَهْوَالِ مِنْ وَقْتِ حَامٍ^۴

می‌بینید که بین «الدوامی» و «الدوام» جناس برقرار کرده است و این جناسی طبیعی است نظیر آنچه در قرن سوم می‌یافتیم؛ اما بعد از آن به نوآوری در این صنعت دقت کنید آنجا که بین «اصطلام» و دو کلمة «وَسْطِ لَام» و میان «اقتسام» و دو کلمة «وقت سام» و نیز بین «اقتحام» و دو کلمة «وقت حام» جناس برقرار می‌کند. نوآوری در جناس را می‌بینید؟ این نوآوری نظیر قاشقهای مهلبی است که به زیبایی کلام نمی‌افزاید و تنها [ارمغان آن] تعقید و تلفیقی عجیب است. جناس را از صورت اصلی موسیقایی اش

۱- دنیا را برای که می‌خواهی اگر قصد شاد کردن دوست و یا آزردن کنه‌گاری را نداری؟

۲- شمشیرهای کوتاه و خون آلود، پادشاهی ما را دوام طولانی بخشیده است.

۳- اصطلام: ریشه کن کردن. لام، مخفف لَام جمع لَامَة به معنای زره. می‌گوید: ما مردمی هستیم که رفع خلل امور و نيز بیرون کشیدن دشمنان از میان زره‌هایشان...

۴- و تقسیم اموال از روزگار سام و فرو رفتن در خطرات از زمان حام مختصّ ماست.

خارج می‌سازد و به نوعی بیهوده کاری و بازی با الفاظ و کلمات تبدیل می‌کند.

البته ما حق نداریم عمل شاعران و طریقه به کارگیری این صنایع را تحقیر کنیم؛ چرا که این سبک آن روزگار بوده است، روزگاری که تعقید در همه چیز تحسین برانگیز بود و شاعران به تبعیت از آن ابزارهای خویش و شیوه به کارگیری آنها را پیچیده می‌کردند؛ اما در روی آوردن به این تعقید نتوانستند صورتها و اشکالی نیک و بدیع را استخراج نمایند بلکه تنها صورتها و اشکالی عجیب خلق کردند و این چنین صنعت بدیعی به تعقید گرایید، تعقیدی که حسن و جمالی بر کلام نمی‌افزود بلکه تنها بر غرابت آن می‌افزود. هرچند غرابت فی نفسه نوگرایی محسوب می‌شد و شاعران در نمونه‌ها و آثار خود در طلب آن بودند.

اگر جناس و طباق را رها کرده، به انواع تصویری که شاعران قرن سوم به کار می‌بردند بپردازیم درخواهیم یافت همان تحولی که در آن دو صنعت پدید آمد، در این انواع نیز پدیدار شد. شاعران جز در موارد اندک، از تشخیص و تجسیم روی بر تافتند؛ اما تشبیهها و استعارات را به کثرت به کار بردند؛ ولی این کثرت کاربرد از جنس کثرت کاربرد در مورد طباق و جناس بود، کثرتی که این انواع را به سوی اشکالی جدید سوق داد. مثل این بود که رنگ اصلی خویش را ترک گفته‌اند. بیت زیر از وَاوَا دمشقی را بخوانید که می‌گوید:

فَأَمَطْتُ لَوْلَا مِنْ نَرْجِسٍ وَ سَقَتْ
وَزَدْتُ أَوْ عَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ^۱

می‌بینید که بیت را از استعاره انباشته است؛ زیرا مروراید استعاره از اشک است و نرگس از چشم و گل سرخ از گونه و عناب از انگشت و تگرگ [استعاره] از دندان است؛ اما گویی این استعارات اندکی از آن لذت هنری را که در قرن دوم و سوم احساس می‌کردیم در ما بر نمی‌انگیزد و اکنون به اصل این بیت که از ابونواس است دقت کنید^۲:

يَا قَرَأْ أَبْرَزَهُ مَأْتَمٌ
يَنْدُبُ شَجَوًّا بَيْنَ أَثْرَابِ^۳
يَيْكِي فَيُذَرِّي الدُّرَّ مِنْ نَرْجِسٍ
وَ يَلْطِمُ الْوَرْدَ بِعُنَابِ^۴

می‌بینید که وَاوَا این تشبیه را از ابونواس گرفته است بدون اینکه به همراه آن، حیات و حرکت موجود در آن را نیز بگیرد؛ از این رو تشبیه حالت جمود به خود گرفته است؛ چرا که شاعر حرکتی در آن نمی‌دمد. او تنها به یک چیز اهتمام دارد و آن توده‌ای از تصاویر است که احساسی در آن نمی‌بینیم؛ [بلکه] در

۱- از نرگس [دیده] مروراید روان ساخت و گل [گونه] را آبیاری کرد و با [دندانهای] بسان [برف [سرانگشت] عناب [وش] راگزید.

۲- اخبار آبی نواس، ص ۱۹۰.

۳- ای ماهی که سوگواری او را عیان ساخته و در میان همسالان بر اندوه دل نوحه‌سرایی می‌کند.

۴- یذری: می‌پاشد. می‌گوید: می‌گرید و از نرگس [دیده] مروریدی افشاند و با [انگشتان] عناب [وش] بر [چهره چون] گل می‌زند.

تاریخ حجره‌ای گزیده و به میراثی محفوظ در این فن بدل شده است. شاعر اگر می‌خواهد از این تصاویر استفاده کند باید شادابی و احساس را به آن بازگرداند؛ اما اینکه به همین شکل آن را به کار گیرد احساس می‌کنیم که تعبیر ثقیل است و قادر به بیان محتوای خود نیست و من احساس می‌کنم اگر همین تصاویر موروئی یعنی مروارید و نرگس و عناب و تگرگ و گل سرخ را به همین شکل در کنار هم قرار دهیم بیانگر معنایی وسیع‌تر از معنای مورد نظر شاعر خواهد بود. مگر شاعر می‌خواهد چه بگوید؟ او می‌گوید: محبوب وی گریسته و سرانگشتانش را گزیده است؛ اما برای اینکه ذوق [مردمان] زمانه را از تصنع و تکلف خود راضی کند فقط در تعبیر خود را به مشقت افکنده و از گریه به باران و از اشک به مروارید و از چشم به نرگس و از گونه به گل و از انگشتان به عناب و از دندانها به تگرگ تعبیر کرده است، و اگر شاعر در تصاویر خود به چنین تعقیدی رو نکند [گذشت] زمان چه فایده‌ای خواهد داشت و پیشرفت شعر در قرن چهارم در چه چیز خواهد بود؟ به واقع اینکه شاعر بدین گونه خود را در تعبیر به تکلف افکند پیشرفتی معکوس به شمار می‌رود و چنین است که این بیت بیانگر چیزی جز تعقید در تصویر و تخیل نیست. بقایایی از اندیشه که تصاویر آن را زینت می‌دهد نیز چیزی فراتر از آن چه در این بیت متنبی می‌بینیم، نیست^۱:

بَدَتْ قَرَأَ و مَالَتْ خُوطَ بَانٍ وَ فَاحَتْ عَنبراً وَ رَنَّتْ غَزَالاً^۲

احساس می‌کنید گویا شاعر نمی‌خواهد تنها از تصاویر خویش تعبیر کند؛ بلکه قبل از هر چیزی می‌خواهد در این تصاویر پیچیده گویی کند؛ به همین دلیل ماه و شاخه بان و عنبر و غزال را به کار می‌برد؛ اما عشق و احساسش نسبت به معشوق گویی به او ارتباطی ندارد. شایسته بود که متنبی لذت و رغبت و حیرت و انفعالاتی را که عشق به وجود می‌آورد وصف کند؛ سپس به خود ما اجازه دهد که در خیال خود زیبایی وی را ترسیم کنیم نه به این شکلی که شاعر در آن حکم می‌راند و احساس خود را تنها از طریق همین ترکیب و تعقید در انتخاب تصاویر و چیدن متوالی آنها، ارائه می‌دهد، شکلی که اگر حاوی احساسی باشد، احساسی بدون لذت است.

و این همان معنای سخن ماست که می‌گوییم صنایع بدیعی در این قرن به کار گرفته می‌شد؛ اما انسان احساس می‌کند که دیگر توان تبیین رنگهای خویش را ندارد. به چیزی قدیمی و عادی تبدیل شده بود؛ زیبایی و زیور خویش را از دست داده و رنگ و صبغه خود را ترک گفته و رنگ و صبغه‌ای دروغین اختیار کرده بود؛ نه تصنیعی وجود داشت و نه بدیعی زیبا. در واقع کلمه بدیع و معنای جدید آن در این

۱- التبیان، ۲۲۴/۳.

۲- الخوط: شاخه، البان: درختی که شاعران قامت زنان را به شاخه‌های آن شبیه می‌کنند. می‌گوید: چون ماه پدیدار گشت و بسان شاخه‌ای از بان خرامید و چون عنبر عطر افشانی کرد و بسان غزال نگرست.

روزگار مفهوم خویش را از دست داده بود و بر شیء بدیع و ابتکاری دلالت نمی‌کرد بلکه بر چیزهای غیر بدیع و تکراری دلالت می‌کرد. ابن رشیق می‌گوید: «ابداع عبارت بوده است از اینکه شاعر معنایی جدید که به‌طور عادی رایج نیست ارائه دهد. سپس [اندک اندک] این نام روی این مفاهیم باقی ماند و [لفظ] بدیع بر آن اطلاق شد هرچند که زیاد و تکراری بودند»^۱.

البته اهتمام شاعران متأخر را به بدیع انکار نمی‌کنیم، چه آنها که در شرق بوده‌اند و چه آنها که در غرب یا مصر یا اندلس بوده‌اند، زیرا شاعران در این عصور عنایت خویش را منحصر به همین [نوع] بدیع کردند تا جایی که صفی‌الدین حلی در مورد بدیعیۀ خویش می‌گوید: این [قصیده] ثمرۀ هفتاد کتاب در این فن است^۲. پس از این قصیده بدیعیات بسیاری پدید آمد؛ اما این امر سخن ما را نقض نمی‌کند. انواع تصنیع رنگهای خویش را از دست داده بود و دیگر از آن تازگی که نزد شاعران تصنیع‌گر در قرن سوم می‌دیدیم برخوردار نبود. تنها ابتکاری که می‌توان به این شاعران متأخر نسبت داد خلق صنعت توریه است. اما صنایع تمامی این شاعران فاقد طراوت بود و تنوع و غنای رنگ آمیزی صناعی را که در قرن سوم مشاهده کردیم، نداشت. گویا این انواع به زینت صرف تبدیل شده بود و حامل هیچ فکر و اندیشه‌ای نبود. علاوه بر آن زینتی تکراری بود و از آن تازگی که در صنایع ابوتمام می‌دیدیم، برخوردار نبود. چنان‌که گذشت، صنایع ابوتمام به انواع حسی منحصر نمی‌شد بلکه در کنار انواع حسی انواع تیره‌ای وجود داشت که از انواع حسی غریب‌تر و بدیع‌تر بود؛ یعنی همان انواع عقلی که از فرهنگ و فلسفه می‌گرفت و چنان‌که گفتیم، به انواعی از رمز و اضداد متنافر و قیاسهای فنی بدل می‌کرد.

۴

انواع عقلی تصنیع درک نمی‌شوند و به هنر بدل نمی‌گردند

اگر عملکرد شاعران این دورانها را در کاربرد آن فنون عقلی تیره که ابوتمام در صنعت شعر برجای نهاد مورد بررسی قرار دهیم، درمی‌یابیم که به‌شدت قاصر هستند؛ چرا که حتی یک شاعر نتوانسته است در یک قصیده، آن‌گونه که در قصیده عموریۀ دیدیم بین عناصر فرهنگها هماهنگی برقرار کند؛ علاوه بر آن حتی یک شاعر نمی‌یابیم که بتواند رنگهای فرهنگ و فلسفه را آن‌گونه که ابوتمام برجای نهاد، به کار گیرد و بیهوده خواهد بود که بعد از او در جستجوی شاعری برآییم که در انواع تصنیع و الوان عقلی آن،

۱- خزائن الادب، الحموی، ص ۲۷.

۲- العمدة، ابن رشیق، ۱/ ۱۷۷.

فرهنگ خود را تنوع بخشیده باشد. فرهنگ در شعر ابوتام به هنری شگفت‌انگیز تبدیل می‌شد و همین طور فلسفه؛ اما همین که به قرن چهارم و قرون پس از آن می‌رسیم احساس می‌کنیم که سرچشمه‌های فرهنگ و فلسفه خشکیده است و دیگر فعالیت عقلی گسترده‌ای وجود ندارد و دیگر فلسفه در قصیده کار سایه روشن‌ها را در نقاشی انجام نمی‌دهد و دیگر به آن شکل عجیبی که در کار ابوتام می‌یافتیم وارد قصیده نمی‌شود؛ زیرا برخی سایه‌های فلسفه در شعر او به رنگهای درخشانی همچون اضداد متناظر تبدیل می‌شدند و شاعر بدایع فراوان از آن استخراج می‌کرد.

البته تردید نداریم که قرن چهارم بیش از قرن سوم در فلسفه غرق شده بود؛ چرا که شاعران حکمتهای ارسطو و امثال وی را متکلفانه به صنعت بدل کرده و به شعر منتقل نمودند؛ چنانکه در شعر متنبی مشاهده خواهیم کرد؛ حتی در اواخر این قرن شاعر فیلسوف مآب یعنی معزی را مشاهده می‌کنیم. بنابراین در این قرن سایه فلسفه از شعر رخت بر نیست؛ و منکر این نیستیم؛ بلکه آن‌چه انکار می‌کنم نفوذ فلسفه در تفکر هنری به سبک ابوتام است همچنین انکار می‌کنیم که شاعری، آن‌گونه که در شعر ابوتام دیدیم، با بهره‌برداری از جنبه‌ای فلسفی، تفکر هنری را پیچ و تاب دهد و از آن انواعی از زینت و تجمل استخراج کند.

با این همه هنوز قرن چهارم و اوایل قرن پنجم را پشت سر نگذاشته‌ایم که شعرا فلسفه را ترک می‌گویند و ادبیات فقط به ادبیات الفاظ و حواس تبدیل می‌شود نه ادبیات فکر و فرهنگ. بنابراین شاعران سعی نمی‌کنند حسن تفکر و حسن تعبیر را باهم مقایسه کنند و آن‌گونه که در شعر ابوتام بود آرایه‌های بدیعی را در کنار افکار فلسفی ارائه دهند و این نوعی خشکسالی در تمدن و اندیشه عربی بود. چرا که این تمدن و این اندیشه از فلسفه و تفکر فلسفی جدا شده بود؛ تاجایی که می‌بینیم متأخرین علوم فلسفی را علوم مهجور می‌نامند. ذهبی در شرح حال ابن رشد که رنان در کتاب خود «ابن رشد و اصول وی» آورده است، می‌گوید: «آورده‌اند که وی از میان علوم گذشتگان، به علوم مهجور اشتغال فراوان داشته است»^۱ و سیوطی در «بغیة الوعاة» در مورد حسن بن علی قطن می‌گوید: وی [شخصی] فاضل و به لغت و ادب و طب و علوم مهجور گذشتگان عالم بود»^۲.

فلسفه از تفکر هنری، جز آنچه به منطق و مطالعه آن مربوط می‌شد فاصله گرفت؛ زیرا عامه فرهیختگان به منطق اهتمام داشتند؛ مثلاً ابهری در قرن هفتم کتاب خود ایساغوجی را در همین موضوع نوشت چنان‌که کمی بعد از او نجم‌الدین قزوینی کتاب «الشمسیة فی القواعد المنطقیة» را تألیف کرد و شروح

۱- رک: چاپ چهارم، پاریس، ص ۴۵۷، س ۴-۳ از پایین.

۲- بغیة الوعاة، چاپ قاهره، ص ۲۲۴.

و تعلیقات بسیاری بر این دو کتاب نوشته شد. اما رشد منطق سود چندانی برای هنر عربی نداشت؛ زیرا کار منطق تعیین حد و فصل اشیاء است و انعکاسی از آن غموضی که هنرمند در طبیعت و مردم در هنر احساس می‌کند در اذهان برجای نمی‌گذارد؛ حتی آن غموضی را که هنرمند در درون و اعماق جان خویش نیز احساس می‌کند برایش باقی نمی‌گذارد و بدین‌گونه شعر عرب بعد از قرن سوم به شکل شعر منطق محسوس و ادراک ظاهر و بی‌پرده استمرار یافت.

به هر حال شاعران تفکر فلسفی نپذیرفتند؛ از این رو به‌ندرت در میان آنها کسی را می‌یابیم که به شیوه اصحاب تفکر فلسفی به ساخت و پرداخت هنر خود پردازد و به‌عنوان یک مکتب یا شیوه معین به آن نگاه کند. شخص معری که در این دوران نزدیکترین شاعر به ذوق فلسفی است مقدمه‌ای برای لزومیات می‌نویسد و این نشان می‌دهد که او [می‌خواهد] شیوه معینی را برای ما ترسیم نماید و به زودی می‌بینیم این شیوه را ترسیم می‌کند ولی آن را با انواعی از تعقید در قافیه تعریف می‌نماید؛ گویی احساس نمی‌کند که صاحب مذهبی فکری است. همین امر ما را متوجه می‌سازد که میان شعرای جدید غربی و شعرای پیشین عرب تفاوت‌های بسیار وجود دارد؛ زیرا می‌بینیم بسیاری از شعرای گروه نخست برای دواوین خود مقدمه می‌نویسند و در آن شیوه خود را در ساخت و پرداخت شعر توضیح می‌دهند. اما به‌ندرت شاعری عرب مقدمه‌ای نوشته است که در آن این روش را پیموده باشد، و معنای اینکه می‌گوییم عرب شعر را به‌عنوان یک مذهب یا چیزی شبیه به آن پیشه خود ساخت همین است؛ زیرا تفکر فلسفی آنان عمق نداشت و افق‌های آن به چهارچوبی تنگ منحصر شده بود و همین امر یکی از دلایلی است که مذاهب شعری در ادبیات عربی آن‌گونه که در ادب غربی می‌بینیم تنوع نیافت و به‌ندرت شاعری می‌یابیم که احساس کند صاحب سبک یا مذهب جدیدی است.

این موج دلنشین تفکر فلسفی که نزد ابوتمام دیدیم می‌توانست پشت سر خود امواج فلسفی با رنگ‌های فراوان در شعر عربی ایجاد کند؛ اما شاعران از تعمق کناره گرفتند و جز ظاهر فلسفه را درک نکردند؛ زیرا می‌بینیم برخی ضرب‌المثلها یا بعضی عبارات را، چنان‌که نزد متنبی خواهیم دید، به کنار می‌گیرند؛ ولی ذهن آنان همچنان محافظه کار و در حدود تفکر قدیم باقی می‌ماند و چنین به‌نظر می‌رسد که اندیشه عربی با اندکی احتیاط از فلسفه یونان اقتباس می‌کرد.

حقیقت این است که تفکر فلسفی در آرایه‌های شعر عربی این دوران تنوع ایجاد نکرد حتی این شعر نتوانست از آن آرایه‌های فلسفی که ابوتمام برجا نهاده بود نیز محافظت کند؛ به‌همین سبب تغییر چندانی در آرایه‌های عقلی آن به‌وجود نیامد، بلکه شاید همین مسأله از مهمترین دلایلی باشد که سبب شد از غموض و رمز روی برتابد؛ درحالی‌که هنر ابوتمام می‌توانست گرایش رمزی گسترده‌ای در ادبیات عرب به‌وجود آورد؛ اما هیچ یک از این چیزها تحقق نیافت. البته می‌توان گوشه‌ای از آثار این گرایش را

در محیط‌های مذهبی شیعه و صوفیه یافت؛ ولی این در شعر عرب عمومیت نداشت؛ بنابراین حرکت گسترده‌ی جدیدی از آن به وجود نیامد. در هر حال عربها اندک اندک از تفکر فلسفی دور شدند تا جایی که در قرن هفتم ابن اثیر اندیشه‌ی مجهز شدن به فرهنگ یونان را مورد حمله قرار می‌دهد؛^۱ مثل اینکه فرهنگ یونانی به بدعتی نامأنوس تبدیل شده بود.

البته بار دیگر در این دورانها نیز مشاهده می‌کنیم که عربها خود را به فرهنگ علمی گسترده‌ای مجهز می‌کنند؛ اما وضعیت این فرهنگ نیز همانند فلسفه بود که نتوانستند به طور کامل آن را درک کنند یا به هنر تبدیل نمایند یا اینکه افکار خود را به علم بدل کنند بلکه همچنان آن را همانند فلسفه در شعر به کار می‌گرفتند، یعنی ظاهر آن را به کار می‌گرفتند؛ زیرا در کاربرد اصطلاحات آن تکلف بسیار اعمال می‌کردند تا جایی که ناقد معاصر قرن پنجم، ابن سنان خفاجی آن را مورد توجه قرار می‌دهد؛ و از این شیوه‌ی معاصرین خود انتقاد می‌کند؛^۲ اما چیزی نمی‌گذرد که می‌بینیم ابن اثیر از آن دفاع می‌کند و می‌گوید: «صناعت نظم و نثر برگرفته از همه‌ی علوم و فنون است؛ زیرا موضوع له آن غرض [گوینده] در هر یک از مضامین است و این ضابطه‌ای معین و حدی مشخص ندارد؛ بنابراین هرگاه مؤلف شعر یا کلام منشور بخواهد یکی از معانی را به قالب تعبیر ریزد و این امر او را به استعمال معنایی فقهی یا نحوی یا ریاضی و غیره وادارد، او حق ندارد آن را رها کند و از آن منحرف شود؛ چرا که این اقتضای معنای مورد نظر اوست»^۳ از جانی می‌گوید^۴:

أنا أفتقهُ الشعراء غير مدافع في العصر، لا، بل أشعرُ الفقهاء^۵

یتیمه نشان می‌دهد که [چگونه] شاعران مفتون اصطلاحات علوم و مسایل آن بودند و آنها را در اشعار خود اقتباس می‌کردند. این [مسأله] سلی از اصطلاحات علمی ایجاد کرد که شعر عربی این دوران را در خود غرق نمود که در فصل چهارم این کتاب بدان خواهیم پرداخت؛ اما از هم اکنون باید بدانیم که شاعران در استفاده از این اصطلاحات زیاده‌روی کردند، اصطلاحاتی که نه زیبایی به شعر داد و نه تفکر. [البته] اعتراف می‌کنیم که فرهنگ علمی برای شاعر ضرورت دارد تا بداند که میان علوم مبتنی بر حقایق و شعر متکی بر خیال تباین وجود ندارد و [نیز] برای این که شاعران مسافت بین علم و شعر را کوتاه کنند و به شعر خود جهتی علمی دهند و به عنوان یک مذهب یا شبه مذهب به آن بنگرند و در تعبیر خود دقت کنند و همانند علمای اصحاب مکاتب در تفکر خود تحقیق نمایند؛ اما وقتی شاعر فرهنگ علمی را فقط به همین شکلی که در شعر شعرای قرن چهارم و قرون پس از آن می‌یابیم درک کرده باشد او را از این

۲- سَرِّ الفصاحة، ص ۱۵۹.

۱- المثل السائر، ص ۱۸۶.

۴- معاهد التنصيص، ۵/۲.

۳- المثل السائر، ص ۴۳۶.

۵- من فقیه‌ترین شاعر این روزگارم بی آنکه مرا قییبی باشد [یا] نه بلکه شاعرترین فقیهیم.

کار بر حذر می‌داریم برخلاف ابن اثیر و کسانی که شیفتهٔ این یاوه‌سرایی‌ها بودند، یاوه‌سراییهایی که بیش از هر چیز نشان می‌دهد شاعر فقط برخی اسمها را می‌شناسد و لقلقهٔ زبان کرده است؛ اما معنای آن را نمی‌فهمد و فقط برخی علوم را حفظ کرده است ولی کنه آن را در نمی‌یابد.

بار دیگر می‌گوییم وضعیت علم در تفکر هنری همانند وضعیت فلسفه بود، زیرا علم در عمق هنر نفوذ نکرده و افقهای جدیدی در تعبیر و تصویر نگاشته نشده بود. در حالی که حق بود در ادبیات عربی مکتبی شبیه مکتب «رنالیستی» که هم‌زمان با رشد علمی گسترده در قرن نوزده در غرب رواج یافت، ایجاد کند؛ زیرا علم غربیان را در تحقیق و ایجاد هماهنگی بین واقعیت و محاکات آن به سوی جریانی سوق داد که این مکتب هنری جدید را به وجود آورد؛ اما علم شاعر عرب، در قرون میانه، از ادب و هنر او دور ماند و هیچ چیز آن به آثار و نمونه‌های او راه نیافت. شاید از بزرگترین دلایل این پدیده شیفتگی شعر نسبت به صنعت مبالغه باشد و آن صنعتی است که کاملاً با طبیعت عقل علمی که به تحقیق و تدقیق و عدم تجاوز الفاظ از معنای مورد نظر متمایل است، مخالف دارد؛ چرا که شعر نیز همچون علوم ریاضی [مجموعه‌ای از] حقایق و دقت تفکر و اجتناب از مبالغه و تلفیق بین خیال و عقل و تصور و واقعیت است و عجیب است که صنعت مبالغه [چنان] عمومیت یافت که حتی می‌بینیم در کتابهای نقد و بلاغت آن را ستایش می‌کنند و شاید مهمترین صنعتی باشد که قرن چهارم به شعر افزود و در فصل آینده خواهیم دید که متنبی به طور گسترده آن را به کار می‌گیرد؛ اما همواره باید به یاد داشته باشیم که این صنعت بیانگر موانع موجود بین علم و تفکر هنری در این روزگار بوده است؛ چرا که شاعر در تخیل و تفکر و تصور و تعبیر دست به شعبده‌بازی می‌زد، چنان‌که متنبی می‌گوید:^۱

كُنْ بِجَسْمِي مُخَوَّلًا أَنَّنِي رَجُلٌ لَوْلَا مُخَاطَبَتِي إِيَّاكَ لَمْ تَرْنِي^۲
یا وَاوَاءِ می‌گوید:^۳

و لَوْ نُصِبَتْ رَحَىٰ بِإِزَاءِ دَمْعِي لَكَانَتْ مِنْ تَحْدَرِهِ تَدَوُّرٌ^۴
یا ابو عثمان خالدی می‌گوید:^۵
وَأَخْلَنِي بِالْهَجْرِ حَتَّىٰ لَوْ أَنَّنِي قَدَّيْتُ بَيْنَ جَفْنَيْ أَرْمِدٍ مَا تَوَجَّعْتُ^۶

۱- التبیان، ۱۸۶/۴.

۲- در نحافت جسم من همین بس که اگر با تو سخن نمی‌گفتم مرا مشاهده نمی‌کردی.

۳- معاهدالتنصیص، ۲۵۸/۱.

۴- اگر در مسیر اشک من آسیایی نصب می‌شد از شدت ریزش آن به چرخش می‌افتاد.

۵- معاهدالتنصیص، ۲۶۰/۱.

۶- با هجران چنان نحیفم کرد که اگر خاشاکی بودم در میان پلکهای چشمی بیمار احساس درد نمی‌کرد.

یا خبز اُری می‌گوید^۱:

دُبْتُ مِنَ الشَّوْقِ فَلَوْزُجٌ بِي فِي مَقْلَةِ النَّائِمِ لَمْ يَتَّهَبْ^۲
وكان لي فيما مضى خاتمٌ فالآنَ لَوْ شِئْتُ تَمْنَطُفْتُ بِهِ^۳

تردید نداریم که وقتی شعر به این نوع مبالغه منتهی شود بیانگر احساس و عاطفه‌ای نخواهد بود. بلکه فقط بیانگر نوعی سقوط هنری است؛ زیرا شاعران در تصورات و افکار خود [از مسیر اصلی] دور می‌شوند و به هر نوع افراطی رو می‌آورند. اما ما فراموش می‌کنیم که قرن سوم را پشت سر گذاشته، و به قرون تصنع رسیده‌ایم، قرنهایی که شاعران آن باید به هر آنچه که صعوبت و غرابت به تعبیر می‌افزاید رو آورند.

۵

جمود شعر عربی

هنوز به قرن چهارم نرسیده‌ایم که احساس می‌کنیم شعر عربی به جمود گراییده، موضوعات و معانی قدیمی را رها نمی‌کند و به احتمال قوی از جمله مهمترین دلایل این جمود همان است که گفتیم عرب در شعر خود شیوه‌ای فلسفی یا علمی نیمود و شاید از جمله مهمترین دلایل این امر نیز عدم اطلاع از ادب یونان باشد؛ از این رو همچنان در شعر نوعی زندگی بسته را پیشه کردند که به گونه‌ای دارای قصور ذاتی بود و تصور می‌کردند که نیازی به امداد خارجی ندارند و همان زیبایی که در شعر آنان وجود دارد کافی است؛ اما همین زیبایی در قرن چهارم و قرون پس از آن به سرعت به جمود گرفتار آمد؛ زیرا شاعران راه تنوع بخشیدن به افکار خود را گم کردند جز اینکه به انواع غریبی همچون مبالغه پناه برند یا برخی الفاظ را از فرهنگهای [دیگر] به عاریت گیرند؛ اما اینکه در موضوعات و معانی خود تنوع ایجاد کنند کمتر به ذهن آنان خطور می‌کرد.

شاید از جمله دلایل آن نیز این عقیده رایج در محافل ناقدین باشد که [می‌گویند] در ادبیات اسلوب همه چیز است، همان اندیشه‌ای که در نقد قدیم مثلاً نزد جاحظ مشاهده می‌کنیم؛ وی معانی را نازل می‌پندارد و برای آن فضیلتی قائل نیست و بر الفاظ تکیه می‌کند و می‌گوید: «معانی در راه افتاده است و

۱- العمدۃ، ۵۱/۲-۵۲.

۲- از اشتیاق چنان ذوب شدم که اگر در چشم خفته‌ای می‌شدم بیدار نمی‌شد.

۳- در گذشته انگشتی داشتم که اکنون اگر بخواهم می‌توانم آن را کمر بند خویش گردانم.

عرب و عجم و بدوی و غیربدوی آن را می‌شناسند. مزیت فقط در ایجاد وزن و گزینش الفاظ و روانی مطلب و کثرت رونق و نیز در صحت طبع و حسن سبک است»^۱. ابن قتیبه با او به مخالفت برخاسته و می‌گوید: بلاغت همچنان که در الفاظ است در معانی نیز هست؛^۲ اما ناقدین اغلب به جاحظ متمایل بودند. صاحب «الصناعتین» می‌گوید: «معانی میان عقلا مشترک است؛ زیرا گاه اتفاق می‌افتد که معنایی خوب برای بازاری و نبطی و زنگی حاصل می‌شود؛ اما مردمان از جهت الفاظ و چیدن و تألیف و نظم آن برهم رجحان پیدا می‌کنند»^۳ و آمدی می‌گوید: «شعر از دیدگاه علمای آن چیزی نیست مگر حسن پردازش و قرب ادراک و گزینش کلام و قراردادن هر لفظ در جای خود... و اگر به همراه اینها معنایی لطیف یا حکمتی ظریف یا ادبی نیک حاصل آید، بر زیبایی کلام افزوده گردد و در صورت فقدان آن کلام قائم به خویش است و از چیزهای دیگر بی‌نیاز»^۴ و ابن خلدون در قرن هشتم می‌گوید: «صناعت کلام اعم از نظم و نثر فقط در الفاظ است نه در معانی»^۵.

بی‌تردید شیوع چنین افکاری سبب شد که شاعران به جستجوی موضوعات جدید برنیایند و بدین‌گونه عمل آنها منحصر به ایجاد تغییر در معانی قدیمی شد و آن بحث گسترده‌ای که در کتابهای نقد ادبی مشاهده می‌کنیم یعنی بحث سرقات به وجود آمد، و می‌بینیم که ناقدان این دوران احساس می‌کنند که این جنبه در شعر ضروری است. صاحب الصناعتین می‌گوید: «هیچ یک از طبقات سرایندگان از به کارگیری معانی پیشینیان و اهتمام به قوالب گذشتگان خود بی‌نیاز نیستند»^۶. و صاحب الوساطه می‌گوید: «سرقه دردی کهنه و عیبی کهن است و همواره شاعران از خواطر دیگران استعانت جسته و از قریحه آنان استمداد کرده و بر معانی و الفاظ آنان تکیه داده‌اند که بیشتر آن آشکار بوده است... پس از آن نوپردازان با نقل و قلب و تغییر شیوه و ترتیب به مخفی کردن آن پرداخته و با افزودن و تأکید و زمانی با کنایت و وقتی با صراحت و نیز با احتجاج و تعلیل سعی در جبران این نقیصه کرده‌اند. بنابراین هرگاه یکی از آنان معنایی را می‌گیرد مواردی از امور مذکور را بر آن می‌افزاید و بدین‌گونه در اختراع آن معنا و نظایر آن ناتوان شمرده نمی‌شود... و اگر منصف باشید خواهید دید که مردمان روزگار ما و روزگار پس از ما عذرشان پذیرفته‌تر و از نکوهش مبراتر هستند؛ زیرا گذشتگان ما معانی را به‌طور کامل دریافت کرده و پیشتر بر آن دست یافته و بیشتر آنها را به کار گرفته‌اند و ما فقط بقایایی را به دست می‌آوریم که به دلیل عدم تمایل آنان یا به دلیل حقیر شمردن آن یا به دلیل بُعد مطلب و پیچیدگی مقصد و صعوبت وصول بدان متروک مانده است و هرگاه یکی از ما در تحصیل معنایی که گمان می‌کند بدیع و ابتکاری است و نظم بیتی

۲- الشعر والشعراء، ص ۷.

۴- الموازنة، ص ۲۱۱.

۶- الصناعتین، ص ۱۹۶.

۱- الحیوان، چاپ الحلبي، ۱۲۰/۳.

۳- الصناعتین، چاپ عیسی الحلبي، ص ۱۹۶.

۵- المقدمة، ص ۴۲۵.

که تصور می‌نماید بی‌نظیر و نواست خود را به زحمت افکند و فکر خویش را به کار گیرد و خاطر و ذهن خود را خسته نماید و سپس در دواوین [گذشتگان] به دنبال آن بگردد دیری نخواهد گذشت که عین یا نظیر آن را خواهد یافت که زیبایی معنا و بیت وی را تحت الشعاع قرار می‌دهد.^۱

قاضی جرجانی از ناقدین و شعرای قرن چهارم است و شهادت می‌دهد که سرقات یکی از ضرورت‌های روزگار وی در سرودن شعر و آثار شعری شده است و معتقد است که این [مسأله] در هنر عربی قدیمی است و این نظر صحیح است؛ زیرا در میان ناقدین گذشته همچون حماد راویه و دیگران شایع بوده است. مروان بن ابی حفصه می‌گوید: «من و طریح بن اسماعیل ثقفی و حسین بن مطیر اسدی به همراه جماعتی از شعرا بر ولید بن یزید وارد شدیم درحالی که او در بستری فرو رفته بود. در کنار او مردی [نشسته] بود که هرگاه شاعری شعری می‌خواند ولید بن یزید را بر تک تک ابیات شعر وی آگاه می‌کرد و می‌گفت: این را از فلان جا و فلان جا گرفته است و این معنا را از بهمان جا و بهمان جا از شعر فلانی نقل کرده است تا جایی که بیشتر شعر را باطل می‌کرد. گفتم: این کیست؟ گفتند: حماد راویه است».^۲

بنابراین شاعران از قدیم الایام به سرقت دست می‌زدند. جاحظ می‌گوید: در «شعر کهنه و نو نظر کردیم و دریافتیم که معانی زیر و رو شده، بعضی از بعضی دیگر گرفته می‌شوند».^۳ همین طور می‌گوید: «بر روی زمین هر شاعری که در تشبیهی درست و کامل یا در معنایی غریب و شگفت یا در مضمونی شریف و والا یا در صنعتی ابتکاری و بدیع پیش قدم باشد، تمامی شاعرانی که پس از وی یا همزمان با او ظهور کرده‌اند اگر به لفظ او دست درازی نکنند و قسمتی از آن را به سرقت نبرند یا به طور کامل مدعی آن نشوند، [حداقل] از معنای آن مدد می‌گیرند و خود را شریک وی می‌گردانند».^۴

بنابراین سرقت در شعر عربی قدیمی است؛ ولی مشاهده می‌شود که در قرن چهارم به مسأله‌ای اساسی بدل شده بود؛ چرا که ناقدان بدان اهتمام ورزیده، در کتابهای خود [باب] مطالعات گسترده‌ای را برای آن گشودند؛ چنان که در «الصناعتین» و «الوساطه» و «الموازنه» می‌بینیم. همچنین کتابهای مستقلی در مورد آن تألیف شد. مهلهل بن یموت کتابی در مورد سرقات ابونواس تألیف کرد؛ چنان که هر یک از ابن ابی طاهر و ابن عمار کتابی در سرقات ابوتمام به رشته تحریر درآوردند.^۵

این مطالعات فراگیر شد و در کتب نقد و بلاغت رواج یافت؛ زیرا این مسأله مهمترین جنبه در ساختار آثار هنری بود و شکی نیست که این عمل فقط به معنای جمود و تحجر است؛ چه شاعران به مجموعه‌ای از افکار و معانی و صور خیال وابسته شدند و اشعار و خویشان خود را در آن زندانی کردند و بدین گونه در درون محدوده‌ای تنگ از تقلید و تلفیق محصور شدند.

۱- الوساطة بین المتنبي و خصومه، (چاپ عیسی الحلبي) ص ۲۱۴.

۲- أغاني، دارالکتب، ۷۱/۶.

۳- معاهد التنصيص، ۱۲۲/۲.

۴- الحيوان، ۳۱۱/۳.

۵- الوساطة، ص ۲۰۹.

تحویر

ناقدان عرب سرقات را به دو نوع تقسیم می‌کنند: پسندیده و ناپسند. پسندیده آن است که شاعر در تعبیر یا تصویر به افزودن چیزهای جدیدی متوسل می‌شود؛ اما ناپسند آن است که نتواند چیزی از آن دست بر تعبیر یا تصویر بیفزاید.^۱ از نظر ما این تقسیم نمی‌تواند بیانگر این جنبه از حرفه شعر باشد بلکه شاید بر غموض و ابهام آن بیفزاید. ناقدان در بررسی این پدیده دچار پریشان‌گویی شده‌اند و آن را سرقت و غصب و نظیر آن نامیده‌اند که به‌طور روشن حقیقت آن را بیان نمی‌کند؛ به‌همین جهت ترجیح دادم که نامگذاری قدیمی را رها کنیم و اسم «تحویر» را جایگزین آن نمایم؛ زیرا شاعر معنایی قدیمی یا تکراری را می‌گیرد و در ذهن می‌گرداند و به‌طور مداوم در آن تغییر ایجاد می‌کند تا اینکه به هیئت جدیدی درآید که گویی از هیئت پیشین متفاوت است.

این پدیده منحصر به شعر نیست بلکه شاید در هنر نقاشی واضح‌تر باشد؛ زیرا نقاشان موضوعات مشترکی را انتخاب می‌کنند و هر یک آن را به شکل خاص خود ترسیم می‌نمایند، شکلی که به سبب حالتی که برمی‌گزینند و به سبب روش رنگ‌آمیزی و سایه‌زدن و گردآوری اجزاء در تصویر یا پراکندن مه و ابهام بیانگر سبک نقاش است؛ به‌طوری که منظره را بدون این که هیچ یک از اجزاء یا تفصیلات را در نظر بگیریم در یک نگاه می‌بینیم و به‌طوری که هر نقاش شیوه مخصوص و نمونه‌های خاص خود را داراست. شاعران نیز موضوعاتی مشترک برمی‌گزینند و خواطر مشترکی اختیار می‌کنند؛ ولی به هنگام پرداختن به این خواطر به تحویر متوسل می‌شوند، تحویری که هیئات قدیمی آنها را تغییر می‌دهد و به آن حالت و رنگ جدیدی می‌بخشد، و مادامی که آنان افکار خود را به گونه‌ای ارائه می‌دهند که شخصیتشان در آن تجلی پیدا می‌کند، کسانی که آنها را مورد ملامت قرار می‌دهند برخطا خواهند بود؛ زیرا هر یک از آنان در رنگ‌آمیزی و سایه‌زدن روش خود را دارد و هر یک اشکال و نمونه‌های خود را خواهد داشت. حالت آنها در این مسأله همانند آینه خواهد بود که صور اشیاء برحسب اختلاف انواع آینه‌ها در آنها متفاوت است. یعنی تصویر در آینه محدب متفاوت از آینه مسطح است و هر اندیشه در شعر یک شاعر با همان معنا در شعر دیگری متفاوت است؛ زیرا آنها از نظر آینه ذهن و خیال مختلف هستند یا به این جهت که از حیث وضوح و غموض مختلفند؛ زیرا اندیشه‌ها همانند صاحبان آنها گاه در شکل اشباحی دور و مبهم به نظر می‌رسند و گاه نزدیک می‌شوند و به درجات مختلف وضوح پیدا می‌کنند.

۱- الصناعتین، ص ۱۹۶ و ص ۲۲۹ و پس از آن و نیز رک: الوساطة باب السرقات.

باید همواره دانست که در هنر، زیبایی ارائه و زیبایی حالات و هیئات معتبر است نه فقط ابتکار مطلق که ممکن است تحقق آن بعید باشد و چرا باید بعید را انتخاب کنیم؟ بسا اندیشه‌های قدیمی که بهتر از اندیشه‌های مبتکرانه است؛ چرا که ابتکار به خودی خود صفتی هنری و بدیع نیست بلکه ابداع عبارت است از ارائه اندیشه در شکلی جدید که جالب توجه باشد و بالاتر از آن، چه بسیار که ابداع شاعر فقط وقتی ظاهر می‌شود که اندیشه‌ای قدیمی یا تکراری را به کار می‌گیرد و به خاطر حسن ارائه و زیبایی عرضه شگفتی می‌آفریند.

بنابراین باید این جنبه اثر هنری را از اوهام برخی ناقدان که حقیقت آن را درک نکرده‌اند بهالاییم و بپذیریم که این جنبه، در هنر جنبه‌ای اساسی است؛ زیرا شاعران در معانی قدیمی چنان تغییری ایجاد می‌کنند که سبب می‌شود اصل را فراموش کنیم. ادبیات غربی این جنبه را روشن‌تر از ادبیات عربی به تصویر می‌کشد؛ زیرا تعداد انواع شعر از شعر داستانی گرفته تا غنایی و نمایشی به این جنبه تنوعی بخشیده است که در شعر عربی وجود ندارد؛ چرا که می‌بینیم شاعر داستان‌سراستوره‌ای را عرضه می‌کند و شاعر غنایی می‌آید و آن را به قطعه‌ای غنایی بدل می‌سازد؛ سپس شاعر نمایش‌نامه‌نویس می‌آید و آن را به روایتی نمایشی تبدیل می‌نماید و بدین گونه موضوع به وسیله این تحویر [تغییر] هنری در هر یک از انواع هنر شکلی جدید به خود می‌گیرد، مثلاً در شعر داستانی هومیروس اسطوره یافت می‌شود؛ پس از آن سوفوکلس و اورپیدیس آن را می‌گیرند و به روایتی نمایشی که هر یک به سبک خاص خود عرضه می‌نمایند، تبدیل می‌کنند و نفس توسعه انواع برای آنان زمینه گسترده‌ای در این تحویر ایجاد می‌کند؛ مثلاً شعر نمایشی تغییراتی را اجازه می‌دهد که شعر غنایی مجاز نمی‌شمارد، به همین سبب آندروماک اورپیدیس از اندروماک راسین متفاوت است؛ بنابراین هرگاه یکی از موضوعاتی را که انواع مختلف شعر به آن پرداخته‌اند مورد بررسی قرار دهید خواهید دید که تحویر در آن گسترده‌تر و بیشتر است به ایفیژنی (Iphigenie) توجه کنید، آن را در اسطوره آگاممنون می‌یابید. سپس «اورپید» آن را می‌گیرد و به روایتی نمایشی تبدیل می‌کند و پس از آن «راسین» بدان می‌پردازد و داستان دیگری می‌نویسد؛ چنان که «گوته» نیز همین کار را می‌کند.

این تحویر گسترده که نزد غربیان مشاهده می‌کنیم نزد عربها وجود ندارد؛ زیرا شعر آنها به یک نوع مقید شده، از آن فراتر نمی‌رود و آن شعر غنایی است؛ از این رو تحویر آنها به چهارچوب تنگی محدود شده است؛ بنابراین جز در تصویر و افکار محدود آشکار نمی‌شود؛ با این همه می‌توان این تحویر محدود را به دو نوع متمایز تقسیم کرد: نوعی که اصالت شاعر در آن آشکار می‌شود؛ زیرا در عناصر قدیمی به گونه‌ای تعدیل ایجاد می‌کند که قابل مشاهده است مثل اینکه چهره و تصویر آن عناصر متحول شده باشد و نوعی دیگر که در برابر آن انسان احساس می‌کند گویی شاعرکاری پیش از تلفیق انجام

نمی‌دهد بدین گونه که سعی می‌کند به طور کامل از اصل تقلید نماید حتی شاید نتواند به حدی برسد که آن را به شکل قدیمی اش ارائه دهد بلکه فقط آن را به شکلی تلفیق شده که اجزای آن نازیبا گشته و عناصر آن به شکلی زشت درهم آمیخته، ارائه می‌کند.

تحویر هنری

بنابراین دو نوع تحویر [تغییر] در شعر عربی مشاهده می‌کنیم، نوعی که می‌توانیم اسم عام آن را برایش حفظ کنیم و صفتی متمایزکننده بر آن بیفزاییم و آن را «تحویر هنری» نام نهیم و نوع دیگر را می‌توانیم تحویر تلفیقی یا «تلفیق» بنامیم؛ زیرا شاعر خواطر آشفته‌ای را از این جا و آن جا جمع می‌کند و به شکلی مشوّه ارائه می‌دهد که ذهن به سرعت به آن حمله می‌کند و عقل آن را تحقیر می‌نماید. نوع اول در قرن دوم و سوم رایج بود؛ [به خصوص] از کاری که ابوتمام در این زمینه انجام داد با ستایش یاد می‌کنیم. بیت زیر از زهیر راکه در جای دیگر نیز ذکر آن گذشت، بخوانید:

أُثَاقٌ سَفْعاً فِي مُعْرَسٍ مِرْجَلٍ وَ نُؤْيَا كَجَذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَسْتَلَمْ^۱

سپس ببینید که این پایه‌ها و جوی اطراف خیمه در شعر ابوتمام به چه مرتبه‌ای می‌رسند:

أُثَاقٌ كَالْخُدُودِ لُطْفَنْ حُرْنًا وَ نُؤْيٌ مِثْلَمَا انْفَصَمَ السَّوَارُ^۲

بی‌تردید به شدت شگفت زده می‌شوید. او سرقت نمی‌کند بلکه چنان تحویری ایجاد می‌کند که سبب می‌شود اصل را از یاد ببرید؛ گویی این تصویر آفرینش و ابتکار اوست. این بیت طُفیل را نیز که قبلاً ذکر کردیم بخوانید:

وَجَعَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَقْتَاتُ لَحْمَ سَنَامِهَا الرُّخْلُ^۳

سپس سرانجام آن را نزد ابوتمام بخوانید آن‌گاه که می‌گوید:

رَعْتَهُ الْفَيَافِي بَعْدَ مَا كَانَ حَقْبَةً رَعَاهَا وَ مَاءُ الرُّوْضِ يَنْهَلُ سَاكِبَةً^۴

شکی نیست که این تصویر از شتری که می‌چرد و به شکلی غریب چریده می‌شود بر ذهن مستولی می‌گردد و ما را وامی‌دارد که به قدرت عقل انسانی در نوآوری و ابتکار ایمان آوریم. چه کسی می‌تواند علیه ابوتمام مدعی شود که این تصویر قدیمی است؟ چرا که وی فلسفه و نیز بدایعی از اضداد متنافر خویش را بر آن افزوده و آن را به شکلی جدید درآورده است که انسان تقریباً اصل آن را از یاد می‌برد و بذرهایی راکه از آن نشأت گرفته به یاد نمی‌آورد؛ زیرا شهرنشینی و تمدن آن را تغییر داده و فلسفه و

۱- معنای بیت همین کتاب، ص ۳۴.

۲- پایه‌هایی است بسان رخسارهای سیلی خورده از اندوه و جویی است همانند النگوی شکسته.

۳- معنی بیت همین کتاب، ص ۲۴۱.

۴- معنی بیت همین کتاب، ص ۲۰۰.

فرهنگ آن رامتحول کرده است.

شاعران در قرنهای دوم و سوم از قدما کمک می گرفتند؛ اما آنان با استعدادهای هنری خود توانستند در صور مفاهیمی که می گرفتند تغییر ایجاد کنند؛ گویی اشکال آن را تحریف می کردند و آن مفاهیم در شکلی حضری و زیبا به جلوه گری می پرداخت؛ مانند این پایه های سنگی اجاق که با رنگهای سرخ و سیاه به گونه هایی تشبیه شده است که این دو رنگ در آن باهم مخلوط شده اند؛ و جوی اطراف خیمه را فراموش نکنید؛ زیرا به النگوئی عجیب بدل شده است که مدتهای مدید از صاحبش دور مانده و چندین جای آن شکسته است ولی هنوز چنان است که گویی دیروز آن را ترک گفته اند. ابو تمام یک بار دیگر برمی گردد و این جوی را به شکلی تحسین برانگیز وصف می کند؛ آن جا که می گوید:

و النُّؤَى أَهْمِدَ شَطْرَهُ فَكَأَنَّهُ تَحْتَ الْحَوَادِثِ خَاجِبٌ مَقْرُونٌ^۱

به تصویر حیوانی برگردید که در صحرا می چرید؛ اما اکنون چنان شده است که [گویی] صحرا در آن می چرد، چریدنی که ذهن نمی تواند شرح زیبایی این تصویر و ابتکاری را که در عرضه آن نهفته است در یک لفظ گرد آورد؛ چه شتر او تنها کوهانش ذوب نمی شود بلکه می چرد و به شکلی غریب چریده می شود و کدامین هنرمند است که این تصویر را ببیند و آن را در تابلو یا مجسمه یا قصیده خود ثبت نکند؟ این معنی هر چند که در اصل قدیمی است اما از ذهن و فلسفه ابو تمام خصوصیتی اخذ کرده که تاحدی به آن وجهه انسانی بخشیده است و چنین است که از [محیط] صحرا و بیابانها [بیرون می آید] و به محیطی گسترده تر از [جنس] فکر و فلسفه و خیال و عمق گام می نهد.

اصحاب تصنیع را رها کنید و به اصحاب صنعت همچون بحتری بازگردید. به یقین آن تحویری را که در اصوات ایجاد می کرد و به خواطر خود می افزود به یاد خواهید آورد، [تحویری] که از آن لذت می بردیم و چنان سرخوشمان می کرد که در اذهان ما آن جوّ موسیقایی مخصوص به وی ایجاد می شد، جوی که سرودهای وی در آن طنین می افکند و به شدت در اعصاب تأثیر می گذاشت و چنان احساسی به ما دست می داد که گویی در فضایی [آکنده] از موسیقی، مسحورکننده و فریبا درحال دیدن رؤیایی شادی بخش هستیم.

تحویر نزد این شاعران عملی هنری و بدیع بود؛ اما همین که به قرن چهارم می رسیم احساس می کنیم که این تحویر دگرگون می شود؛ زیرا به نوعی تلفیق بدل می گردد؛ و شاعران عناصر جدیدی از آرایه یا تمدن یا فرهنگ به افکار نمی افزایند؛ به همین سبب افکار به «تصاویر فتوگرافیک» شباهت پیدا می کنند و به همین دلیل اصل را با همه اشکال و حالاتش حفظ می نمایند و این تمامی آن چیزی است که دورین

۱- قسمتی از جوی اطراف خیمه فرسوده گشته و تحت تأثیر باد و باران به ابروانی نزدیک به هم مانند گشته است.

عکاسی می تواند ارائه دهد با این همه کاربرد و استفاده از دوربین نیز نیازمند صلاحیت است؛ اما عکاس نقشی در عکسهای خود ندارد. این تصاویر محصول یک دستگاه [ابزار] است؛ دوربین دستگاهی است که بیرون می دهد و عکاس وظیفه اش تعیین چیزی است که دوربین بیرون می دهد.

تلفیق

به هرحال وضعیت شاعر عربی پس از قرن سوم اغلب همانند وضعیت عکاس بود؛ زیرا دیگر [آن] نقاشی نبود که درخواطر تحویر ایجاد می کرد و شخصیت و اسلوب و انواع و رنگهایی که به کار می گرفت در تحویرش آشکار می شد بلکه افکار و الفاظ خود را تلفیق می کرد و مهمترین چیزی که از حرفه خود در اختیار داشت همین تلفیق بود و از طرق بسیار وارد آن می شد و هرگاه طریقی را می پیمود تا نهایت آن می رفت و تمامی طلا یا خزفی را که ممکن است در آن باشد، استخراج می کرد و بدین گونه اقتباس^۱ و تضمین^۲ پدید آمد و ادیبان شعر را به نثر بدل کردند و نثر را به نظم کشیدند^۳ و اینها جنبه هایی است که بیانگر تواناییهای هنری نیست بلکه فقط بیانگر تلفیقی غریب است؛ به این بیت متنبی بنگرید:

أَعْدَى الزَّمَانِ سَخَاوَةٌ فَسَخَابَهُ
وَلَقَدْ يَكُونُ بِهِ الزَّمَانُ بَخِيلًا^۴

سپس به اصل بیت که از ابو تمام است نگاه کنید:

هِيَاتِ أَنْ يَأْتِيَ الزَّمَانُ بِمِثْلِهِ
إِنَّ الزَّمَانَ بِمِثْلِهِ لِبَخِيلٍ^۵

احساس می کنید که متنبی کاری بیش از تشویه انجام نداده است؛ چرا که بیت ابو تمام از حیث ساختار بهتر و از نظر لفظی زیباتر است؛ ولی به سبب سقوط تمدن عربی یا سقوط هنر عربی به جز همین تقلید که تقریباً ابتکار و اصالت را در شعر شاعران نابود می کند پدیده ای نو و گسترده در آن به وجود نیامد شاید نقل و نقض مهمترین ابزارهایی بودند که شاعران در ایجاد این تلفیق به کار می گرفتند. نقل آن است که شاعر یک معنا را از موضوعی به موضوعی دیگر منتقل کند مانند سخن متنبی^۶:

وَالطُّغْنُ شَرُّهُ وَالْأَرْضُ وَاجِفَةٌ
كَأَنَّمَا فِي فُؤَادِهَا وَهْلٌ^۷

۱- اليتيمة، ۱۸۹/۲. ۲- همان جا، ۱۹۹/۴.

۳- رک: کتاب «نثر النظم و حلّ العقد» از ثعالبی و رک: منشور کردن نظم متنبی توسط صاحب [بن عباد] و دیگران در یتیمه ۱۰۱/۱.

۴- کرم روزگار با روزگار به ستیز برخاست و روزگار [ناگزیر] او را [به دنیا] هدیه کرد که روزگار در مورد او [بس] بخیل است.

۵- هیئات که روزگار [مردی] چون او بزیاید که روزگار در زادن امثال وی [بس] بخیل است.

۶- التبیان، ۲۱۴/۳.

۷- شزر: شدید، واجفه: پریشان، وهل: ترس. می گوید: ضربات شدید است و زمین آشفته؛ گویا که در قلبش هراس افتاده است.

قد صَبَغَتْ خَدَّهَا الدَّمَاءُ كَمَا يَصْبُغُ خَدَّ الْخَرِيدَةِ الْحَجَلُ^۱
و الخيلُ تبكي جلودها عرقاً بأدمع ما تسحُّها مَقْلُ^۲

متنبی افکار و تصاویر غزل را به جنگ منتقل کرده است؛ اما [پدیده] تلفیق در آن آشکار است. چه کسی می تواند گریه پوست اسبان را بفهمد یا گریه را در کنار عرق قرار دهد؟ تکلفی که از این شعر احساس می شود ذوق انسان را می آزارد. دیگر اشکال نقل نیز غالباً بر همین منوال حرکت می کنند، اما نقض این است که شاعر اندیشه ای قدیمی را برگیرد و آن را نقض کند. مانند سخن ابوالشیص:

أَجِدُ الْمَلَامَةَ فِي هَوَاكِ لَذِيذَةً حُبًّا لَذَكْرِكِ فَلْيَلْنِي اللَّوْمُ^۳

که متنبی این معنا را نقض یا معکوس کرده است آن جا که می گوید:

أُحِبُّهُ وَ أُحِبُّ فِيهِ مَلَامَةً إِنَّ الْمَلَامَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِهِ^۴

بدین ترتیب شاعران قصاید خود را از افکار موروثی و معانی تکراری تلفیق می کردند و چنان که در فصل سوم این کتاب به تفصیل بیان خواهیم کرد، کوششهای دیگری که شاعران این دوره ها به کمک آن سعی می کردند با عاریت گرفتن سنتهای رسایل در شعر نوآوری کنند نیز به همین تلفیق برمی گردد.

به هرحال ناقد نمی تواند در برابر شعرای قرن چهارم و قرنهای بعد، آن تحسینی را که نسبت به اسلاف ایشان یعنی شعرای قرنهای دوم و سوم احساس می کرد، در خود بیابد؛ چرا که رکود و جمودی نه چندان اندک زندگی هنری را دربرگرفته بود. آب ساکن بود؛ نه موجی بود نه بادی؛ گویی تمدن عربی راه خود را گم کرده بود؛ در [منزل] تقلید از اشکال قدیمی متوقف مانده بود؛ به ندرت [چیز] تازه ای جز همین تلفیق گسترده از گذشته و افکار و تصاویر آن در شعر و هنر پدید می آمد.

بدین گونه خصیصه تلفیق به مهمترین ممیزه تفکر هنری تبدیل شد و به ندرت [چیزی] تازه به هنر راه می یافت مگر تحویری از جنس همین تلفیقی که در شعر مشاهده کردیم و به ندرت ظرافت اندیشه به هنر افزوده می شد به استثنای چیزهایی که شاعران گهگاه عرضه می کردند از قبیل به کارگیری تکلف آمیز

۱- خون رخسارش را رنگین کرده است آن چنان که شرم رخسار دختران شرمگین را رنگین کند.

۲- پوست اسبان عرق می گرید با اشکهایی که از چشمها فرو نمی بارد.

۳- چون نام و یاد تو را دوست می دارم ملامت کشی به خاطر عشق تو را نیز شیرین می یابم؛ پس ملامتگران [هرچه خواهند] ملامت کنند.

۴- الوساطة ص ۲۰۶. می گوید: آیا هم او را دوست می دارم و هم ملامت کشی به خاطر او را؟ [این عجیب است] چرا که ملامت از جمله دشمنان اوست. یعنی ملامت به معنای نهی از عشق او و ترک اوست. پس معنای آن عداوت با اوست و هیچ عاشقی نمی تواند هم محبوب و هم دشمن وی را دوست بدارد. رک: ناصیف الیازجی، العرف الطیب فی شرح دیوان أبي الطیب، ج ۲، ص ۱۰۲. مترجم.

فرهنگ یا تلاش در جهت آن تعقیدی - که در اول این فصل - در قصاید صاحب و رسایل ثعالبی و لزومیات معری دیدیم. در فصلهای بعد تلاش خواهیم کرد اشکال آن تصنعی را که در این فصل به اجمال آوردیم به تفصیل بیان کنیم اعم از این که از قبیل کاربرد تکلف آمیز فرهنگ توسط شاعران باشد یا از نوع تلفیق خواطر و افکار و یا از جنس پیچیده گوییهای آنان در الفاظ و قوافی. متنبی و مهیار و معری را برگزیده ایم تا به طور مفصل آنان را مورد مطالعه قرار دهیم و از خلال قصاید آنان به انواع این تصنع که در شعر پدید آمد پی ببریم؛ زیرا شاید آنان بیشترین شعری باشند که پس از قرن سوم در جهت نوآوری تلاش کرده اند؛ از این رو محققین برای بررسی سبک تصنع در شعر عربی و بیان تازه ها و نمونه های آن، نزد اینان منبعی غنی می یابند.

فرهنگ و تصنع

أنا ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جرّاهها و يختصم^۱

(متنی)

۱

متنی: اصل، زندگی و فرهنگ وی

دیدیم که در قرن چهارم و پس از آن تصنعی شدید شعر عربی را فرا گرفت. شعرا خواطر موروثی و افکار تکراری را استخراج و اعاده می‌کردند. گویا همه راههای ممکن برای رسیدن به مراحل هنری جدید در برابرشان مسدود شده بود؛ از این رو یا در وسایل قدیمی تصنع تعقید ایجاد می‌کردند و یا از وسایلی از نوع به کارگیری تکلف آمیز فرهنگ استعانت می‌جستند؛ اما این وسایل به ندرت در هنر آنان تازگی ایجاد می‌کرد. اینها ظرفهایی نو بود؛ ولی نه نقشی داشت و نه آرایه‌ای و نه چیزی که به شعر زیبایی بخشد. شاید مهمترین شاعری که وابستگی شعرا به این وسایل را برای ما به تصویر می‌کشد متنی، مشهورترین شاعر روزگار خود باشد. او شیفته عاریت گرفتن این ابزارها در شعر خود بود. به وسیله آنها سعی می‌کرد شنوندگان خود را شگفت زده کند و نوادری بر آنان عرضه نماید که در مورد آن به مجادله و مخاصمه پردازند.

۱- بی‌اینکه دریافتن قافیه‌های گریزان زحمتی متحمل شوم چشم خویش را از خواب لبریز می‌کنیم درحالی که مردمان به خاطر آن بی‌خوابی می‌کشند و با یکدیگر می‌ستیزند.

او احمد بن حسین جَعْفَی منسوب به قبیله یمنی جَعْفَی است. به سال ۳۰۳ هـ در محله بنی کِنْدَه کوفه و در خانواده‌ای فرودست به دنیا آمد. پدرش نشانه‌های ذکاوت را در وی مشاهده کرد؛ از این رو او را به یکی از مدارس شیعه فرستاد^۱ و بدین گونه مستقیماً با تعالیم شیعه آشنا شد. برحسب اتفاق در سال ۳۱۲ قمرطیان کوفه را غارت کردند؛ به همین سبب پدر وی را به بادیه سماوه بین عراق و تدمر منتقل کرد و دو سال^۲ که فرصت سیراب شدن از سرچشمه‌های اصیل زبان را برای او فراهم آورد، در آنجا باقی ماند. درحالی که ملکه شعری وی شکوفا شده بود، به همراه پدر به کوفه بازگشت و تصمیم گرفت که به مدیحه‌سرایی پردازد به این امید که او نیز از همان اموالی که مدیحه‌سرایان برخوردار می‌شوند، برخوردار گردد. بنابراین ابوالفضل کوفی را مدح‌گفت و ملازم او شد. وی از جمله فلسفیان بود از این رو نزد او فلسفه آموخت^۳. به نظر می‌رسد ابوالفضل گرایش قرمطی داشته و آن را به همراه آراء فلسفی به متنبی نیز تلقین کرده است؛ چنان‌که تأثیری گسترده در تصوّر متنبی نسبت به زندگی برجا گذاشت؛ زیرا از همان نوجوانی تمایلی شدید به بدبینی و شورش علیه روزگار و مردم در وی نمایان شد. با این همه چیزی نگذشت که در سال ۳۱۶ کوفه را به سوی بغداد ترک کرد و در آنجا محمد بن عبیدالله علوی را ثناگفت و همین مسأله نشان‌دهنده ارتباط وی با شیعه است. همچنان‌که صوفی به نام هارون بن اوراجی را مدح گفت که در قضیه حلاج نقشی داشت^۴ و ارتباط متنبی با وی و ثناگویی‌اش نشان می‌دهد مبادی صوفیه را او به متنبی آموخته است. همچنین می‌بینیم که به شام سفر می‌کند و برخی از سران بدویان و بعضی بزرگان طرابلس و لاذقیه را می‌ستاید. [سپس] حرکت قرامطه در میان بدویان پدید می‌آید و او به آن می‌پیوندد و امیدوار می‌شود که رؤیاهای سیاسی خود را تحقق بخشد. بسیاری از بدویان با او همراه می‌شوند؛ اما به سرعت تغییر جهت داده و دیگران را به خود می‌خواند و خشم خود را نسبت به سرانجام امور در بلاد عرب ابراز می‌کند؛ چرا که زمام حکومت به دست بیگانگان افتاده و برای عرب نفوذ و قدرتی باقی نمانده بود. می‌گوید:

إِنَّمَا النَّاسُ بِالْمُلُوكِ وَمَا تُفْلَحُ عُزْبُ مَلُوكِهَا عَجْمٌ^۵

اما شورش او موفقیت‌آمیز نبود؛ زیرا لؤلؤ که از طرف اخشیدیان والی حمص بود، آن را سرکوب کرد و درحوالی سال ۳۲۲ او را به زندان افکند، حدود دو سال در زندان باقی ماند سپس آزاد شد و لقب متنبی

۱- خزانه الأدب، البغدادی، ۳۸۲/۱.

۲- الصبح المنبئ، البدیعی، ص ۶ و رک: أنساب سمعانی، ص ۵۰۶ ب.

۳- خزانه الأدب، ۳۸۲.

۴- L. Massignon, al Hallaj. martyr mystique de L'Islam, P. 240.

۵- مردمان به شاهان [خود] پیشرفت کنند؛ [بنابراین] عربهایی که شاهانشان عجم هستند پیشرفت نخواهند کرد.

[مدعی پیامبری] که بدان اشتها دارد^۱ نیز به همین شورش برمی‌گردد؛ اما آیا به راستی ادعای پیامبری کرده بود؟ به احتمال قوی این قصه و نثر مربوط به آن که گفته می‌شود به وسیله آن با قرآن به رقابت برخاسته^۲، ساختگی است. گویا کسانی که آن را ساخته و پرداخته‌اند خواسته‌اند بدین وسیله لقب وی را تفسیر کنند. ابن جنی می‌گوید: به خاطر سخن زیر به این لقب ملقب شده است.

ما مُقامی بأرض نخلة إلا
كمقام المسيح بين اليهود^۳
أنا في أمة تداركها الله
هـ غريبٌ كصالح في ثمود^۴

بنابراین او ادعای پیامبری نکرده است بلکه این لقب فقط به این دلیل به او داده شده که در این دوبیت خود را به پیامبران تشبیه کرده است.^۵ همچنین امکان دارد به خاطر تیزهوشی در شعر و نبوغش بدان ملقب شده باشد.^۶

شعر وی در این دوره زندگی لبریز از فخر و اعتماد به نفس مفرط است. خود را برتر از انسانهای اطراف می‌شمارد و آنان را تحقیر می‌کند و به شدت به آنان کینه می‌ورزد حتی نسبت به زمانه کینه می‌ورزد و مبالغه در او فزونی می‌گیرد. تصور ما بر این است که وی آن را از عقاید شیعه در مورد پیشوایان خود و صفات الهی که به آنان نسبت می‌دادند گرفته و به فخر و سخنانی که در مورد خود و نیز به مدح و سخنانی که در مورد دیگران می‌سراید منتقل کرده است. گویی ممدوحین خود را نیمه خدا می‌دانست. از زندان بیرون می‌آید در حالی که پذیرفته بود [آن] قدرتی که باید بر مردمان تحمیل کند شعر است؛ از این رو به سوی شعر بازگشت و در بلاد شام به گردش پرداخت و مدح والیان و کارگزاران را پیشه خود کرد. خیلی زود با بدر بن عمار والی دمشق آشنا شد و کرمی را که آرزومند بود و نیز آن امیر عربی را که جستجو می‌کرد نزد او یافت؛ بنابراین بهترین مدایح خود در آن دوران را نثار وی کرد. غیر از او افراد بسیاری را مدح گفت و به جوایز شان نایل آمد. در این دوره نیز همچون دوره سابق شعر خود را از مبالغه و فخر افراط آمیز به خود می‌انباشت. اصل این است که شاعر وقتی مدح می‌گوید جز به ممدوح خود نیندیشد اما نفس متنبی او را به خود مشغول می‌کرد و همواره در مورد خود و عصیانی که علیه مردم و نظام سیاسی - اجتماعی آنان احساس می‌کرد، سخن می‌گفت به همین جهت مدایح خود را بین خود و ممدوحینش تقسیم می‌کرد و خود را در مرتبه نخست قرار می‌داد و شاید همین مسأله سبب شده باشد

۱- الصبح المنبئ، ص ۲۵ و تاریخ بغداد ۱۰۴/۴ و انساب سمعانی، ص ۵۰۶ ب.

۲- تاریخ بغداد، ۱۰۴/۴.

۳- اقامت من در سرزمین نخله همانند اقامت مسیح در میان یهودیان است.

۴- من در میان امتی که خدایشان به فریاد رسد، غریب هستم همچون صالح در میان قوم ثمود.

۵- الیتمه، الثعالبی، ۸/۱.

۶- العمدة، ابن رشيق، ۴۵/۱.

غالباً از اینکه غزل و نسیب را مقدمه قصاید خود قرار دهد منصرف شود؛ چرا که او در خود زندگی می‌کرد و فردی چون او عشق را درک نمی‌کند بلکه تنها چیزی که درک می‌کند آرزوها و جاه‌طلبیها و شورشی است که علیه زمانه و جامعه در سینه وی می‌جوشد. او اینها را به عنوان مقدمه در آغاز قصاید خود قرار می‌دهد، مقدمه‌ای که به وسیله آن در میان شاعران عرب متمایز گشته است. در جای دیگر گفتیم که ابو تمام در برخی مدایح خود همین شیوه را می‌پیمود؛ ولی او شکوه را با عشق درمی آمیخت؛ اما متنبی شکوه را به خود و افکار خود نسبت به جامعه و اخلاق مردم اختصاص می‌داد و نوعی بدبینی گسترده را بر آن می‌افزود.

امیری عرب و شیعه که با رومیان به سختی می‌جنگید و در مرکز حکومت خود، حلب، نهضت ادبی و علمی با شکوهی ایجاد کرده بود، یعنی همان سیف الدوله در برابر دیدگانش درخشیدن آغاز می‌کند و علاقمند می‌شود که در سبک شاعران وی درآید و در سال ۳۳۷هـ او را ملاقات می‌نماید و همه آن چیزهایی را که آرزو داشت نزد او به دست می‌آورد؛ زیرا [سیف الدوله] نه تنها اموال فراوان به وی بخشید بلکه آبرویی وافر نیز به او عطا کرد؛ چه برای احترام به شاعر پذیرفت شعرش را نشسته بر او بخواند. متنبی نماد دولت گمشده عرب را در او یافت؛ چرا که [این امیر] در میان حکامی که اکثرشان بیگانه بودند، عرب بود و از [قبیله] تغلب و در عین حال زرهی بود که از بلاد عرب در برابر دولت روم شرقی حمایت می‌کرد و در چندین جنگ علیه آنان پیروزیهای بزرگی نیز کسب کرده بود؛ بنابراین نه تنها مثل اعلایی را که مدتها آرزومند بود در او یافت بلکه در جنگها و پیروزیهای وی بر روم و بدویان نیز موضوع قصاید خود را یافت؛ بنابراین شعر او دیگر نوعی گفتار نبود بلکه تبدیل به حماسه‌هایی شکوهمند شده بود. به راستی نیز وی مفاهیم عربیت را به نهایت احساس می‌کرد و همه اینها سبب شد که سیف الدوله خلّایی را که متنبی از آغاز زندگی در درون خود احساس می‌کرد پر کند و از این جاست که عصیان وی نسبت به مردم و زمانه در مدایحش محو می‌شود. گویا این عصیان در جان او فروکش می‌کند. حدود نه سال در این [زندگی] رؤیا [مانند] به سر برد درحالی که از جانب سیف الدوله به مقامی رفیع متمتع شده بود. از ملاقات فلاسفه و علمایی همچون فارابی و ابن جنی که سیف الدوله گرد خود جمع کرده بود، برخوردار می‌شد. تردید نداریم که وی از سخنرانیهای فرد نخست در فلسفه بهره برده است. همچنین پیوندی محکم میان او و شخص دوم منعقد شده بود؛ [چرا که] دیوان وی را از خود او روایت کرده و از سر تحسین او و شیفستگی نسبت به هنرش شرح مشهوری بر دیوانش نوشته است.

مدایح وی در مورد سیف الدوله نه تنها نسبت به شعر خود او بلکه نسبت به کل شعر عربی در اوج قرار دارد. در این مدایح چنان تصویری از وقایع و جنگهای وی ترسیم کرده است که شادمانی ناشی از پیروزی و افتخار به عرب و عربیت در آن موج می‌زند و احساس می‌کنیم انگار روحیه اش نرم شده است

میان این قصاید و قصاید گذشته او تفاوت بسیار است حتی نخستین قصیده‌ای که برای ملاقات با سیف‌الدوله آماده کرده بود:

و فَاوْكَا كَالرَّيْعِ أَشْجَاهُ طَائِمَةٌ بَأَنْ تُسْعِدَا وَالدَّمْعُ أَشْجَاهُ سَائِمَةٌ^۱

حاوی نوعی آشفتگی روانی است که تعقید موجود در این مطلع نشان‌دهنده آن است. شاید قصدش آن بوده که لغویان حاشیه سیف‌الدوله همچون ابن جنی و ابن خالویه را شگفت زده کند؛ به همین دلیل از آغاز قصیده شروع می‌کند به استفاده زیاد از الفاظ غریب و اسالیب پیچ در پیچ و نیز معانی نامأنوس تا توجه علما و فلاسفه امثال فارابی را جلب نماید. عملاً نیز از تحسین همه آنها برخوردار شد و پس از آن اعتماد به نفس به وی برگردانده شد و دیگر به الفاظ غریب و معانی دور از ذهن اعتنا نمی‌کرد و فقط به اصل موضوع می‌پرداخت و به ناگاه می‌بینیم حماسه‌هایی می‌سراید که نام وی و نام سیف‌الدوله را جاودان می‌سازد. به نظر می‌رسد غرور بیش از حد وی که در شعر پیشین نیز به تصویر کشیده است هرچند در اشعار [بعدی] او را رها می‌کند اما در سلوکش همچنان همراه اوست؛ در نتیجه بسیاری از افرادی که به دور امیر حلقه زده بودند کینه او را به دل گرفتند. در میان آنان کسانی بودند که او را شایسته منزلتی که نزد امیر یافته بود و عطایای فراوان وی نمی‌دانستند. در رأس اینان ابوفراس حمدانی، شاعر معروف و پسر عموی سیف‌الدوله و یکی از قهرمانان نبردهای جنگی قرار داشت. میان شاعر و اینان مشاجراتی روی می‌داد؛^۲ بنابراین [نظر] سیف‌الدوله نسبت به وی تغییر کرد. شاعر این تغییر را احساس کرد؛ و اندوه بر اشعارش سایه افکند و وقتی برخی خویشاوندان امیر فوت می‌کردند فرصت را برای بیان غم و اندوه درونی خود مغتنم می‌شمرد، اما به شکلی سرکوب شده و چون پیمان‌هاش لبریز شد سیف‌الدوله را با قصیده:

وَاحِرَّ قَلْبَاةً مِّنْ قَلْبِهِ شَيْمٌ وَ مِنْ بَجْسَمِي وَ حَالِي عِنْدَهُ سَقَمٌ^۳

مورد عتاب قرار داد.

این قصیده شوربختی وی را در رابطه با امیرش به تصویر می‌کشد؛ چرا که به سخن حسودان و دشمنان گوش می‌دهد و گفتار آنان را تصدیق می‌کند و بار دیگر بدبینی پیشین و کینه‌اش نسبت به زمانه و مردمان

۱- اشجاء: اندوه‌بارترین آن، طائمه: مندرس، بَأَنْ تُسْعِدَا: در یاری رساندن برای گریه. به یاران خود می‌گوید: با اشکی فراوان به همراه من بگریید؛ چرا که اشک فراوان بهتر سوز دل را می‌نشاند، همچنان که خانه دوست چون مندرس شود برای عاشق اندوه‌بارتر است. معنای مترجم: وفای شما در یاری رساندن به من همانند این دیار است که فرسوده‌اش حزن‌انگیزتر است چنان‌که اشک نیز فراوانش شفابخش‌تر است.

۲- رک: در این خلکان به روایت مشاجره‌ای که بین متنبی و ابن خالویه اتفاق افتاد.

۳- شیم، سرد. می‌گوید: وای از این آتش دل از [ظلم] آن دلدار که دلش با من سرد است و جسم و حالم از بی‌اعتنایی وی بیمار.

به سراغ او می‌آید. و چون نسبت به جان خود احساس خطر کرده بود، ناگزیر در سال ۳۴۶ هـ به طور پنهانی به همراه خانواده‌اش از حلب به دمشق می‌گریزد.

در حالی که در اعماق وجود احساس می‌کرد از بهشت زمینی‌اش رانده شده است و با ترک حلب مسؤولیت ادبی‌اش را هدر می‌دهد به سمت فسطاط و کافور روان شد. او که مدتهای مدید سرود مفاخر گذشته عرب را سروده بود و امید داشت بار دیگر زمام حکومت به دست آنان بیفتد، اکنون امیری عرب را ترک گفته، به امیری سیاه‌پوست روی آورده بود. گفته می‌شود کافور وعده حکومت صیدا را به او داده بود^۱؛ اما این نمی‌تواند وضع او را که به مدح کافور انجامید توجیه کند. اگر هم درست باشد او در این مدح مخلص نبوده است و طبیعی است که وقتی در اعماق جان خود احساس نفاق و عدم صدق می‌کند در مدح نیز خلوص نداشته باشد. از مهمترین خصوصیات متنبی این بود که نمی‌توانست چیزهایی را که در درونش می‌گذرد پنهان کند، تنها سیاه‌بودن کافور او را آزار نمی‌داد بلکه امروز و فردا کردن در مورد امارتی که وعده‌اش را داده بود نیز او را رنج می‌داد و همان‌گونه که کافور را در مورد خود نیرنگ باز یافته بود، خود نیز نیرنگ وی را با نیرنگی هنری پاسخ می‌داد؛ از این رو ابیات بسیاری در مورد او می‌سرود که توجیه‌پذیر بودند و ممکن بود حمل بر مدح یا ذم شوند^۲. همچنین در مصر با یکی از موالی اخشید آشنا شد که سیاه نبود؛ بلکه رومی بود. این شخص فاتک است. اخشید «فیوم» را به این شخص واگذار کرده بود تا به خاطر اختیاراتی که در سرپرستی پسر خود و اداره امور دولت به کافور داده بود، به وی حسادت نرزد. متنبی بدون این که قصد آزرده کردن کافور را داشته باشد فاتک را ثنا گفت؛ از این رو احساس می‌کنیم این مدح ضعیف و فاقد آن پویایی است که در مدح وی می‌شناختیم. [پس از آن] سعی کرد به نزد او برود اما کافور او را منع کرد. در سال ۳۵۰ فاتک می‌میرد و متنبی برای آزرده کردن خصم خود به شکلی مؤثر وی را رثا می‌گوید. گویی با این رثا می‌خواهد از خصم انتقام بگیرد و چیزی نمی‌گذرد که کافور را هجو می‌کند و در عید قربان در ظلمت شب می‌گریزد.

شعر وی در مورد کافور چه مدح و چه هجو از عصیان علیه زمانه و بدبینی شدید لبریز است و همواره از بهشت گمشده خویش یاد می‌کند و دلتنگ سیف الدوله است. شاید هم به بازگشتن به نزد وی اندیشیده باشد؛ اما غرورش اجازه نداد که سرافکنده و شکست خورده به نزد وی بازگردد؛ بنابراین به زادگاه خود کوفه رفت و از آن جا به بغداد نقل مکان کرد. مهلبی وزیر سعی کرد او را به سوی خود جذب کند؛ ولی علما و ادبایی که گرد مهلبی بودند متعرض او شده، شعرش را حقیر شمردند؛ به همین سبب از مهلبی رویگردان شد و مدحش نگفت. سیف الدوله به او نامه نوشته بود تا به نزد وی بازگردد و این دعوت به دل

اونشست و [چون] به او خبر رسید که خواهر بزرگ سیف الدوله وفات یافته مرثیه‌ای سوزناک در سوک او سرود. به نظر می‌رسد در آستانه بازگشت تصمیم گرفت به ایران و نزد عضدالدوله و وزیرش ابن العمید برود به امید اینکه آنچه نزد کافور به دست نیاورده بود نزد آنها به دست آورد؛ بنابراین به نزد آنان رفت و مدایح خود را نثار آنان نمود و آنان نیز صله فراوان به وی بخشیدند. [سپس] می‌بینیم ترجیح می‌دهد به عراق بازگردد و شاید قصد رفتن به نزد سیف الدوله را داشت؛ اما هنوز به دیر عاقول نزدیک نهروان نرسیده بود که تعدادی راهزن به آنها حمله کردند. میان آنها جنگ در گرفت و در اواخر رمضان سال ۳۵۴ خود و پسر و غلامش مفلح کشته شدند.

شعر او از زمان خروج از نزد سیف الدوله میان خود او و ممدوحینش تقسیم شده بود. در این شعر در مورد خود، اندوهها و مصایب و حوادث زمانه سخن می‌گوید و در همه اینها می‌داند که چگونه از موضوع منحرف شود و در مورد تجارب و شکوه خود سخن بگوید یا شُعب بَوّان را وصف کند. گاهی نیز آن‌گونه که در مدح عضدالدوله می‌بینیم به مبالغه رو می‌آورد؛ اما نه صداقتی احساس می‌کنیم و نه عاطفه‌ای و بدین گونه قصاید وی در مورد سیف الدوله همچنان به عنوان بخش درخشان شعر او باقی می‌ماند.

از آنچه گفتیم روشن می‌شود که شعر متنبی با زندگی وی منطبق است و می‌بینیم که در آن فرهنگ خود را به نمایش می‌گذارد که فرهنگی است گسترده و تشیع و تصوّف و فلسفه در آن به هم درآمیخته است و چنان که قبلاً گفتیم این فرصتها برای او فراهم آمد، زیرا در کوفه نشو و نما کرد و در مدرسه علویان پرورش یافت و فلسفه را نزد ابوالفضل کوفی و تصوّف را نزد او راجی آموخت و به نظر می‌رسد از مذاهب و عقاید بسیاری مطلع بوده است. همچنان که نظایر سخن زیر این مطلب را نشان می‌دهد:

نَمَتَّعَ مِنْ سُهَادٍ أَوْرُقَادَ وَ لَا تَأْمُلُ كَرِيَّ تَحْتَ الرَّجَامِ^۱
فَبِإِنْ ثَالِثَ الْحَالِينَ مَعْنَى سَوَى مَعْنَى انْتِبَاهِكِ وَ الْمَنَامِ^۲

او با ثالث الحالین به تناسخ اشاره می‌کند که بنا به گفته معتقدان به تناسخ در آن [حالت] مرگ و خواب اتفاق نمی‌افتد. همچنان که تناسخ و مذاهب هندی و دهری نظیر آن را می‌شناخت با زرتشتی‌گری و اعتقادات آن نیز آشنا بود. چنان که در هجو ابن کیغلیغ می‌گوید:

يَا أُخْتُ مَعْتَقِ الْفَوَارِسِ فِي الْوَعَى لِأُخْوِكَ نَمَّ أَرْقُ مَنْكَ وَ أَرْحَمُ^۳

۱- الرَّجَام: قبور. می‌گوید: از بی‌خوابی و خواب خویش بهره گیر و زیر سنگ قبر امیدی به خواب میر.

۲- منظور از ثالث الحالین مرگ است. می‌گوید: زیرا حالت سوم را معنایی است متفاوت از بیداری و خواب.

۳- ای خواهر پهلوان جنگهای تن به تن، برادر تو در آن جایگاه رقیق القلب تر و رحیم تر از توست.

يَرْنُو إِلَيْكَ مَعَ الْعَفَافِ وَ عِنْدَهُ أَنْ الْمَجُوسُ تُصِيبُ فَيَا تَحْكُمُ^۱

عُکبری می‌گوید: زرتشتیان ازدواج با خواهران را حلال می‌دانند، یعنی برادرش به‌خاطر زیبایی خواهر می‌اندیشد که زرتشتیان در این حکم صائب هستند^۲. همچنین درمورد یکی از ممدوحین خود می‌گوید:

و كَمْ لظْلَامِ اللَّيْلِ عِنْدِي مِنْ يَدِ تَحْصِرُ أَنْ الْمَانَوِيَّةَ تَكْذِبُ^۳

عکبری این بیت را چنین شرح می‌دهد: «مانویان قومی هستند منسوب به مانی. وی معتقد بود که خیر از [جنس] نور و شر از [جنس] ظلمت است و متنبی به او پاسخ داده، می‌گوید: ظلمت شب را بر من الطاف بی‌شماری است که نشان می‌دهد مانویان دروغگو هستند»^۴. همچنین در یکی از هجویات خود درمورد کافور به معتقدان دهر و تعطیل و قِدَم اشاره می‌کند، آن‌جا که می‌گوید:

أَلَا فَتَى يورِدُ الهِنْدِيَّ هَامَتَهُ كَمَا تَزُولُ شُكُوكُ النَّاسِ وَ التُّهَمُ^۵
فِيَانَهُ حُجَّةٌ يُؤْذِي الْقُلُوبَ بِهَا مِنْ دِينِهِ الدَّهْرُ وَ التَّعْطِيلُ وَ الْقِدَمُ^۶

حقیقت این است که فرهنگ عقلی وی گسترده بود و کمی بعد خواهیم دید که بخش بزرگی از آن را در شعر خود گرد می‌آورد. فرهنگ لغوی و نحوی وی نیز همین‌طور بود. صاحب معاهد التنصيص می‌گوید: «متنبی از جمله کسانی بود که زیاد لغت نقل می‌کرد و از لغات غریب و وحشی مطلع بود. چیزی از او سؤال نمی‌شد مگر اینکه شاهی از کلام عرب اعم از نظم یا نثر می‌آورد؛ تاجایی گفته شده است: روزی شیخ ابوعلی فارسی به او گفت: چند مورد جمع بر وزن فِعْلِي داریم؟ و متنبی بی‌درنگ گفت: حِجْلِي و ظِرْبِي. شیخ ابوعلی گفت: سه شب به مطالعه در کتابهای لغت پرداختم تا شاید مورد سومی برای این دو جمع بیابم اما نیافتم»^۷ و بدیعی آورده است: «وقتی که در حضور سیف الدوله میان ابوالطیب لغوی و ابن خالویه مجادله واقع شد از او خواسته شد. که در جدل شرکت کند و او ابوالطیب را یاری داد و دلایلی آورد که به فریاد ابوالطیب رسید»^۸. همچنین گفته می‌شود وقتی به بغداد سفر کرد در لغت با حاتمی مناظره نمود^۹؛ همچنان که نقل می‌شود ابن العمید بعضی از کتابهای لغت را نزد او خوانده است^{۱۰}.

۱- باعفت به تو می‌نگرد و می‌اندیشد که زرتشتیان در حکم خود صائب هستند.

۲- شرح العکبری بر [دیوان] متنبی (چاپ الحلبي) ۱۲۲/۴.

۳- ترجمه در متن آمده است. ۴- العکبری، ۱۸۷/۱.

۵- آیا جوانمردی نیست که شمشیر هندی را در فرق او فرو برد تا تریده‌های مردم و تهمت‌ها پایان پذیرد.

۶- چه؛ او حجتی است که دلها بدو آزرده گردد و دهر و تعطیل و قِدَم از جمله اعتقادات اوست.

۷- معاهد التنصيص، ۱۱/۱. ۸- الصبح المُنْبِي، ص ۲۵.

۹- همان، ص ۷۹. ۱۰- خزائن الأدب، البغدادی، ۳۸۰/۱.

این آشنایی بالغت و مسایل آن را، آشنایی - شاید گسترده تر - با علم نحو و مسایل مشکل آن، تقویت می‌کرد، و بسیاری اوقات آن را در کلام خود می‌گنجانید؛ مانند سخن زیر:

إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فَعَلًا مُضَارِعًا مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الْجَوَازِمُ^۱

خواننده دیوان متنبی احساس می‌کند که تقریباً هیچ یک از شواذ نحوی را بدون این که در قصاید و نمونه‌های خود به کار گیرد، رها نکرده است. او به مکتب کوفه متمایل بود و شواذ آن را به طور عام در شعر خود می‌گنجانید. این گرایش به مکتب کوفی را از پیش خود به او نسبت نمی‌دهیم؛ زیرا عکبری پیش از ما به هنگام شرح این سخن وی:

إِلَىٰ وَاحِدِ الدُّنْيَا إِلَىٰ ابْنِ مُحَمَّدٍ شَجَاعُ الَّذِي لِلَّهِ ثُمَّ لَهُ الْفَضْلُ^۲

می‌گوید: «شجاع بدل از ابن است؛ بنابر مذهب خود تنوین آن را حذف کرده است».^۳ عکبری این مکتب را به هنگام شرح این سخن او:

وَحَمْدَانُ حَمْدُونَ وَحَمْدُونُ حَارِثٌ وَحَارِثُ لَقْمَانُ وَلَقْمَانُ رَاشِدٌ^۴

توضیح می‌دهد، آن‌جا که می‌گوید: «ترک صرف حمدون و حارث ضرورت است و این از نظر ما جایز و نزد برخی بصریان غیر مجاز است».^۵ ابن‌الأنباری در کتاب خود «الإنصاف» بحث در مورد این مسأله و اختلاف میان بصریان و کوفیان را در این زمینه به تفصیل بیان کرده است.^۶ و همین جنبه از [شعر] متنبی است که نظر شارحین و مفسرین را معطوف شعر او کرد؛ زیرا خود را در مقابل شاعری از مکتبی جدید یافتند؛ چه [پیش از او] شاعران از مکتب بصره پیروی می‌کردند و به ندرت به شواذ [مکتب] کوفه و مجوزهای تعبیری آن پناه می‌بردند.

۱- اگر آنچه تو قصدش را داری فعلی مضارع باشد قبل از اینکه جوازم بر سر آن بیایند به ماضی بدل می‌گردد؛ یعنی آنچه قصد داری در آینده انجام دهی قبل از اینکه کسی اگر و آمایی در مورد آن بیاورد به سرعت تحقق پیدا می‌کند.

۲- به یگانۀ دنیا، به ابن محمد، [شکوه می‌برم] شجاع [مردی که فضل [و کرم] پس از خدا از آن اوست.

۳- العکبری: ۱۸۴/۳.

۴- و حمدان حمدون است و حمدون حارث و حارث لقمان و لقمان راشد. اینان اجداد سیف‌الدوله هستند. یعنی اجداد سیف‌الدوله از حیث فضل و کرم شبیه یکدیگر هستند. ۵- العکبری، ۲۷۷/۱.

۶- الإنصاف (چاپ اروپا) ص ۲۰۵.

تصنع متنبی [در به‌کارگیری] فرهنگهای مختلف

متنبی مجهز به فرهنگی وسیع با همهٔ معارف و افکار شناخته شدهٔ روزگار خود بود و شعر خود را [چنان] جهت داد که اسالیب این معارف و افکار را در برگیرد و عناصر متنوع آنها را به نمایش گذارد تا تحسین علما و افراد فرهیختهٔ روزگار خود را برانگیزد و این تمامی تطوری است که حرفهٔ شعر در ساختار خود نزد متنبی به دست آورد؛ چرا که قصیده دیگر فقط بیانگر خواطر عاطفی نبود بلکه وسیلهٔ تعبیر از فرهنگ نیز شده بود تا در محافل علما و فرهیختگان به توفیق دست یابد.

به نظر انسان می‌رسد هر تعبیر غریب یا اسلوب نامأنوس که در محفلی فرهیخته مطرح بوده متنبی آن را در شعر خود گنجانده است؛ از آن جمله نکته‌ای است که صاحب «الصناعتین» به آن اشاره کرده است به این مضمون که او همانند اصحاب دور و تناسخ دنیا را بر [وزن] دُنا جمع می‌بست^۱. همانند سخن زیر:

تتقاصر الأنفهام عن إدراكه مثل الذی الأفلاک فیهِ و الدُّنَا^۲

بنابر مذهب معتقدان به تناسخ و بنابراینکه انسان دارای دنیاهاى مختلف است دنیا را تکثیر کرده است. البته ما باور نداریم که او از روی اعتقاد این چیزها را می‌گفت؛ این فقط سبک تصنع قرن چهارم است؛ زیرا شاعران سعی می‌کردند در معانی و اسالیب نوآوری کنند؛ ولی انگار راهها را در برابر خود بسته می‌دیدند؛ از این رو به بعضی صیغه‌ها که از محافل مذهبی به عاریت می‌گرفتند پناه می‌بردند و سعی می‌کردند بار هنری غریبی را به شعر خود بیفزایند، باری که شعرای این دوران آن را می‌ستودند و آیت مهارت و چیره‌دستی خود می‌شمردند.

قرمطی‌گری متنبی و تأثیر آن در شعر وی

ماسینیون معتقد است که قرمطی‌گری در اسلوب و ساختار شعر متنبی تأثیر گذاشته است و بسیاری از ویژگیهای هنری شعر وی را به آن برمی‌گرداند؛ زیرا اثر آن را در بلند نظری و تلخکامی که انسان نزد او می‌بیند احساس می‌کند. می‌گوید: متنبی شاعری در باری بود؛ اما قرمطی‌گری وی سبب شده بود که در مورد غلامان غزل نسراید و زیبایی جسمانی انسان را وصف نکند؛ همان طور که از زهد دوری گزیده بود؛ بنابراین نه راه ابونواس را در پیش گرفت و نه راه ابوالعتاهیه را. ماسینیون گمان می‌کند بخش اول قصیده که متنبی آن را از خواطر و افکار انقلابی خود پر می‌کند انعکاسی از قرمطی‌گری اوست؛ چنان که

۱- الصناعتین، ص ۳۶۴.

۲- فهمها از ادراک وی ناتوانند همچون چیزی که افلاک و دنیاها در آن گرد آمده‌اند.

نزد اخوان الصفا و شورش آنان علیه آسمان و طبیعت و قانون و حکومت و حتی ضرورت خوردنی و نوشیدنی مشاهده می‌کنیم؛ بنابراین - به نظر او - متنبی در شعر خود علیه روزگار و قوانین ماده قرمطی وار می‌شورد.^۱

ماسینیون علاوه بر این می‌گوید: متنبی برخی الفاظ را که نزد اسماعیلیان و اخوان الصفا می‌یابیم همچون قدس الله روحه و فلک دَوار و نیز ثقلان به معنای (قران و عترت) را به کار می‌گیرد؛ [مثلاً] آن‌جا که در مورد کافور می‌گوید:

فَا لَكَ تَخْتَارُ الْقَسِيَّ وَ اَنْمًا عَنْ السَّعْدِ يَرْمِي دُونَكَ الثَّقْلَانِ^۲

و می‌افزاید که در دیوان کلمات دیگری همچون مهدی و قائم و خلف یافت می‌شود؛ ولی شارحین متنبی متوجه این جنبه نشده‌اند و برای این مسأله مثال می‌آورد که متنبی اعتقاد داشته خورشید نباید در جایگاهی پایین‌تر از هلال قرار داده شود؛ زیرا می‌گوید:

و مَا التَّائِيْتُ لَاسْمِ الشَّمْسِ عَيْبٌ وَلَا التَّذَكِيرُ فَخْرٌ لِلْهَلَالِ^۳

از دید ماسینیون او با این سخن به اختلاف دیرینه میان شیعیان در ترجیح میم یعنی محمد بر عین یعنی علی اشاره می‌کند^۴؛ اما شارحین متوجه هیچ یک از این چیزها نشده‌اند.^۵

به نظر من تمامی این ارتباطی که ماسینیون میان متنبی و قرامطه برقرار کرده کلاً و جزئاً نادرست است؛ چرا که متنبی هیچ‌گاه قرمطی و یا متأثر از قرامطه نبود و حمل دوبیت مذکور بر معنای مورد نظر ماسینیون نیز تکلفی آشکار است.

۳

تصنع متنبی [در کاربرد] اصطلاحات تصوف و اندیشه‌های آن

تردید نیست که ماسینیون در تلاش برای نشان دادن اثر مذهب قرمطی و تشیع در عبارت و اسلوب و افکار متنبی مهارت به خرج داده است؛ اما تصور ما بر آن است که متنبی نه قرمطی بوده است و نه شیعه؛ هرچند که از جهات مختلف در شعر خود از آنان تأثیر پذیرفته است. به احتمال قوی تصوف در شعر او اثری گسترده‌تر از تشیع داشته است. هرکس دیوان وی را بخواند درمی‌یابد که تصوف بخش وسیعی از

۱- Massignon, Mutanabbi devant Le siecle ismaelien de L'Islam, P.12. -

۲- تو را چه می‌شود که کمان اختیار می‌کنی؟ که ثقلین به جای تو از کمان سعادت دشمنان را هدف قرار می‌دهند.

۳- تأیید برای نام خورشید عیب نیست [چنان که] تذکیر برای هلال فخر نیست.

۴- در علم نجوم از نظر شیعیان خورشید محمد است و ماه علی و فاطمه زهرا و فرق‌دین حسن و حسین هستند.

۵- Massignon Mutanabbi devant Le siecle ismaelien, de L' Islam, P.7. -

خواطر و افکار وی را تحت تأثیر خود قرار داده است. این ابیات را که در مورد یکی از ممدوحین خود سروده است، بخوانید:

جَنِبَ هَذَا بَقِيَّةُ الْأَبْدَالِ ^۱	ذَالسَّراجُ الْمَنِيرُ، هَذَا النَّقْأُ الـ
مُذْنُ تَأْمَنُ بِوَائِقِ الزَّلْزَالِ ^۲	فَخُذَا مَاءَ رَجْلِهِ وَانْضَحَا فِي الْـ
نَكَمَا تَشْفِيَامِي الْأَعْلَالِ ^۳	و امْسَحَا ثَوْبَهُ الْبَقِيرَ عَلَى دَا

احساس می‌کنید در برابر شاعری صوفی قرار گرفته‌اید که معانی خود را در قالبی صوفیانه می‌ریزد. آیا وقتی طرف مقابل را بازمانده ابدال می‌خواند، او را همان‌گونه که صوفیان قطبهای خود را ثنا می‌گویند ستایش نمی‌کند؟ ابن خلدون می‌گوید: «صوفیان به ترتیب وجودی ابدال پس از قطب قائل هستند. همان‌گونه که شیعیان در مورد نقبا چنین اعتقادی دارند»^۴. عکبری می‌گوید: «ابدال از این جهت ابدال نامیده شده‌اند که در اجابت دعا و نصیحت خلق بدل پیامبران هستند و نیز گفته شده است هرگاه یکی از ایشان بمیرد خداوند دیگری را بدل [و جانشین] او قرار می‌دهد. بنابراین آنان استمرار می‌یابد تا اینکه قیامت برپا شود؛ همچنین گفته می‌شود آنان چهل مرد هستند که در گوشه و کنار زمین پراکنده‌اند»^۵.

تمامی اثر تصوف موجود در این ابیات در عاریت‌گرفتن لفظ ابدال از صوفیه خلاصه نمی‌شود؛ بلکه می‌بینیم از ممدوح خود همچون یکی از مقدسین صوفیه بلکه همانند صوفیان شعبده^۶ باز سخن می‌گوید. وگرنه این آبی که زلزله را دفع می‌کند و بیماری را شفا می‌دهد چیست؟ در همه‌جای شعر او آثار این شعبده‌بازی و افکار و معانی صوفیانه مربوط به آن را می‌یابیم. حقیقت این است که متنبی در شعر خود گرایش صوفیانه پیشه‌کرده بود و سعی می‌کرد که در هنر خود نوآوری کند؛ اما این نوآوری غریب است؛ زیرا همواره افکار متصوفه همچون حلول و غیرحلول را می‌گرفت و اشعار و قصاید خود را بدان می‌آراست. این بیت را بخوانید:

كَاَنَا نَجُومٌ لَقِينَا سُعُودًا ^۷	تَجَلَّى لَنَا فَأَضْأَنَا بِهِ
--	---------------------------------

۱- النقی الجیب: پاک، ابدال: عابدان صوفیه. می‌گوید: این [شخص] چراغی درخشان، عاری از هر عیب و بازمانده ابدال است.

۲- بوائق: مصائب. می‌گوید: پس آب پای وی را بگیرید و در شهرها بپاشید تا از آسیب زلزله در امان باشید.

۳- بقیر: از جمله لباسهای صوفیه که فاقد آستین است. می‌گوید: پیراهن بی آستین او را بر درد خود بمالید تا از بیماریها شفا یابید.

۴- مقدمه، ص ۳۳۲.

۵- التبیان ۱۹۶/۳.

۶- در اصل مشعوذین آورده است و منظور صاحبان کرامت است. مترجم.

۷- در برابر ما متجلی شد و از او منور گردیدیم همچون ستارگانی [بودیم] که در برج سعد قرار گرفته‌اند.

آیا فکر نمی‌کنید که در این جا اندیشه تجلی را که صوفیان به آن اعتقاد دارند به کار می‌گیرد؟ هر کس که به رساله قشیری مراجعه کند و سپس به دیوان متنبی بازگردد خواهد دید که او بسیاری از اصطلاحات این قوم را به کار می‌برد. در همه جای دیوان به این بدعت جدید پناه می‌برد؛ مثلاً اصطلاح حال^۱ را در بیتی چنین به عاریت می‌گیرد:

و حالاتُ الزمان علیک شتی و حالك واحدٌ فی کلِّ حال^۲

و اصطلاح خواطر را در بیتی نظیر این:

علیمُ بأَسرارِ الدیانات و اللغی له خَطراتٌ تُفَضِّحُ الناسَ و الکُتُبُ^۳

و اصطلاح باطن و ظاهر را در چنین بیتی:

فإذا احتجبتْ فأنتَ غیرُ مُحجَّبٍ و اذا بطنَتْ فأنتَ عینُ الظاهرِ^۴

و اصطلاح حضور و غیبت را در نظیر این سخن:

فدثک نفوسُ الحاسدین فائِها معذَّبُهُ فی حضرَةٍ و مغیِبِ^۵

و اصطلاح زمان در نظیر این سخن:

نحنُ من ضایقِ الزمانُ له فیه ک و خائنه قُرْبکِ الاَیامِ^۶

صاحب بن عباد در شرح بیت اخیر گفته است: «اگر این کلام در عبارات جنید و شبلی واقع می‌شد صوفیان مدتهای مدید در مورد آن به منازعه می‌پرداختند»^۷. همین گونه است ابیات پیشین و بسیاری ابیات دیگر که متنبی آنها را به سبکی صوفیانه سروده و در دیوان وی پراکنده است. این بیت او را بخوانید:

کَبُرَ العِیانُ عَلَیَّ حَتَّى إِنَّه صارَ الیقینُ من العِیانِ تَوْهُماً^۸

و خواهید دید که آن قدر مبالغه می‌کند تا به حد مذهب صوفیان افراطی می‌رسد که معتقدند در عالم

۱- در مورد این اصطلاح و موارد پس از آن رک: رساله قشیریّه.

۲- حالات زمان برای تو گوناگون است و حال تو در همه احوال واحد.

۳- به اسرار ادیان و زبانها آگاه است و او را خواطری است که دانشمندان و کتابها را رسوا می‌کند.

۴- هرگاه در حجاب شوی پوشیده نمایی و چون در باطن روی عین ظاهر خواهی بود.

۵- جان حسودان به فدایت؛ چرا که آنها در حضور و در غیاب تو معذب هستند.

۶- ما کسانی هستیم که زمانه به خاطر تو بر آنان سخت گرفته و ایام در مورد نزدیکی به تو، به آنان خیانت کرده است.

یعنی زمانه او را فقط برای خود می‌خواهد و از سر بخل و حسادت شاعر را از مدوح دور کرده است.

۷- یتیمه ۱/۱۴۵.

۸- آنچه می‌بینیم چنان عظیم است که یقین ناشی از عیان به وهم بدل گشته است. یعنی به خاطر عظمت اوصاف این مدوح شاعر در مورد مشاهدات خود به تردید افتاده که آیا اینها حقیقت است یا توهم؟ چرا که تاکنون نظیری برای او ندیده است. مترجم.

هیچ چیز جز خداوند وجود ندارد و هرچه جز اوست خیال است و حقیقت ندارد^۱. یقین نیز در دیدگاه متنبی چنین است.

شاید مهمترین قصیده‌ای که در دیوان وی این جنبه را به تصویر می‌کشد قصیدهٔ اوراجی باشد که قبلاً به آن اشاره شد؛ «زیرا این تنها قصیده‌ای است که شاعر در آن سبکی رمزی اتخاذ می‌کند تا ممدوح خود را که صوفی مسلک بود خشنود نماید و این قصیده از این جهت ارزشمند است؛ زیرا آگاهی متنبی را از مذاهب متصوفه در کلام و از روش آنان در رمز و ایماء، در سن بیست و پنج سالگی، نشان می‌دهد همچنین برای اینکه نشان می‌دهد شاعر جوان به راستی بر هنر خود مسلط بوده و توانسته آن را هر طور که می‌خواهد و می‌پسندد - بدون اینکه با مقاومت و امتناعی از سوی آن روبه‌رو شود - بچرخاند و علاوه بر این برای اینکه مهارت متنبی را [در تکلفی دیگر] نمایان می‌سازد، نه در آن نوع تکلف هنری که در آن روزگار متداول بود و قبل از هر چیز بر انواع بدیعی تکیه داشت بلکه در تکلفی که فقط نزد صوفیه و باطنیه متداول بود، [همان] کسانی که منظورشان از الفاظ و معانی غیر از آن چیزی است که اصحاب ظاهر اعم از خواص و عوام در می‌یابند»^۲.

در حقیقت این قصیده سبب می‌شود از جنبهٔ مهمی در تعبیر متنبی مطلع شدیم و آن همین جنبهٔ رمزگونه‌ای است که از محیط متصوفه به عاریت می‌گرفت. ابیات زیر را از همین قصیده بخوانید، آن‌جا که می‌گوید:

لَا تَكْثُرُ الْأَمْوَاتُ كَثْرَةَ قِلَّةٍ إِلَّا إِذَا شَقِيَتْ بِكَ الْأَحْيَاءُ^۳
و الْقَلْبُ لَا يَنْشَقُّ عَمَّا تَحْتَهُ حَتَّى تَحُلَّ بِهَ لَكَ الشَّخْنَاءُ^۴

خواهید دید که ابیات مذکور دلیل این رمزگرایی را با خود به همراه دارند و گر نه منظور متنبی از کثرت قَلَّتْ چیست؟ و این شکافی که برای قلبها پیش می‌آید چیست؟ و این عداوتی که در دلها حلول می‌کند چه چیز؟ شارحین متنبی در تفسیر این دو بیت به شدت دچار سردرگمی شده‌اند^۵؛ درحالی که مسأله ساده‌تر از آن چیزی است که آنها تصور کرده‌اند و کلید آن این است که وی در این قصیده عمداً شیوه‌ای رمزی اتخاذ کرده است تا ممدوح صوفی [مسلک] خود را خشنود سازد. بنابراین در این جا به سبک صوفیان در عبارات نامفهومان، رمزگویی می‌کند و واضح است که در کثرت قَلَّتْ به حلول اشاره می‌کند

۱- تاریخ الفلسفة فی الإسلام ص ۷۳. ۲- مع المتنبی ص ۲۰۹.

۳- نظر شارحین در تفسیر این بیت مختلف است؛ از آن جمله اینکه: مردگان آن قدر زیاد نمی‌شوند که تعداد زندگان رو به کاستی نهد مگر اینکه مردمان به خشم تو گرفتار آیند، در آن هنگام تعداد مردگان فزونتر از زندگان خواهد شد. مترجم.

۴- قلبها مکنونات خود را آشکار نمی‌کنند، مگر اینکه عداوت تو در آنها وارد شود یعنی دلی که عداوت تو در آن وارد شود از شدت ترس و بی‌تابی شکافته می‌شود و مکنونات خود را بیرون می‌ریزد. مترجم.

۵- التبیان ۲۷/۱.

و شاید آنچه «ماسینیون» در بیت پیشین خورشید و هلال و همین طور در بیت:

أَحَادٌ أَمْ سُدَّاسٌ فِي أَحَادٍ لُيْلَتُنَا الْمَنُوطَةُ بِالسَّادِ^۱

مشاهده کرده است از جمله مواردی باشد که این رمزگویی را به تصویر می کشد. عملاً نیز این بیت را

با بیت بعد از آن:

كَأَنَّ بَنَاتَ نَعَشٍ فِي دُجَاهَا خَرَانْدُ سَافَرَاتٍ فِي حِدَادِ^۲

تفسیر کرده است؛ زیرا آن عدد را به عنوان رمز برای بنات نعش [هفت اورنگ] در بیت دوم به کار

برده است.^۳

به هر حال متنبی در شعر خود از اسلوب رمزی استعانت می جست و آن را از متصوفه و شیعه به عاریت می گرفت. انسان به محض اینکه همین قصیده ای را که در صدد بررسی آن هستیم می خواند به وضوح احساس می کند شعر شاعری از مکتبی متفاوت با شاعران معهود را می خواند. نگاه کنید چگونه قصیده را آغاز کرده است:

أَمِنْ أزدیَارِكٍ فِي الدُّجَى الرُّقْبَاءُ إِذْ حَيْثُ كُنْتُ مِنَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ^۴

می بینید که از ذکر اطلال و دیار روی برمی تابد و به سبک تغزل صوفیه مستقیماً محبوب را مورد خطاب قرار می دهد و شاید به همین سبب یعنی بنا بر روش آنان از معشوق خود نام نمی برد و به همین حد اکتفا می کند که او را نور بشمارد، نوری که به محض حلول در ظلمت شب آن را منور می کند. البته دیده ایم که شعرا معشوق خود را به خورشید و ماه تشبیه می کنند و نور و روشنائی می خوانند؛ اما عبارت و نظام آن در این بیت و آوردن دو ظرف (إذ، حیث) در کنار هم تکلف شاعر را نشان می دهد و اینکه او می خواهد معنایی غیرطبیعی را بیان کند، معنایی که از محیط صوفیه گرفته تا بر فکر ممدوح خود که صوفی بود تأثیر بگذارد. به ادامه این بیت توجه کنید آن جا که می گوید:

۱- منوطة: آویخته، یوم التناد: روز قیامت. شارحین متنبی این دو بیت را به تفصیل توضیح داده می گویند «أَحَاد» یعنی «أَحَاد» و مصراع اول یعنی: یک شب است یا شش شب در یک شب؟ [شش در درون یک شب یعنی هفت شب] منظور از عدد هفت شبهای هفته است که آن را به عنوان اسمی برای شبهای روزگار در نظر گرفته است؛ چرا که پس از هر هفته هفته دیگر فرا می رسد تا آخرالزمان. [می گوید: این] شبک ما که به قیامت متصل شده است آیا یک شب است یا شش شب در یک شب. یعنی: آیا این یک شب است یا همه شبهای روزگار در این یک شب جمع شده اند که چنین طولانی شده و تا قیامت امتداد یافته است.

۲- هفت اورنگ در ظلمت آن شب همچون دوشیزگانی بی نقاب بودند در لباس عزا.

۳- مع المتنبی، ص ۱۴۵.

۴- رقیبان از این که شبانه به دیدارم آیی ایمن هستند؛ زیرا هر جا که تو باشی نور جای ظلمت را پرمی کند [ورازت را بر ملا می نماید].

و مسيرُها في الليل وهى ذُكاءُ^۱ قَلْتُ المليحة - و هى مِنْكُ - هتَكُها
عن علمه فبه عِلٌّ خفاءُ^۲ أَسْنِي على أَسْنِي الذى ذَهَبَتْنِي
قد كَانَ لَمَّا كَانَ لي اعضاءُ^۳ و شَكَّيْتِي فَقَدَ السَّقَامَ لَاتَه

می‌بینید که گویی شاعری از شعرای صوفیه این ابیات را تألیف کرده است. چراکه افکار صوفیانه در [تاروپود] این قصیده نفوذ کرده است؛ زیرا در آغاز لفظ قلق [اضطراب] را بر حرکت اطلاق کرده که تعبیری عاطفی است. سپس ادامه داده و به شیوه صوفیان عاشق و شیدا از شدایی و سرگردانی خود در عشق او و نیز لاغری و نحافت خود سخن می‌گوید.

متنبی بسیاری اوقات به این شیوه رو می‌آورد حتی در دیگر اشعار خود که هیچ یک از صوفیه را مدح نگفته است. آیا شیداشدن در راه عشق معشوق و ادعای بیماری و لاغری در شعر او چیزی جز یکی از آثار این تصوف ساختگی است و جز این است که نشان می‌دهد او توان آن را داشته با صوفیان و دیگر محافل درافکار و اسالیب مخصوص آنها شانه به شانه حرکت کند.

۴

تصنّع متنبی در [به‌کارگیری] عبارات صوفیانه و علامات آن

تأثیر این تصوف را از جهت دیگری غیر از رمزگرایی و افکار و معانی نیز می‌توان در شعر متنبی مشاهده کرد؛ زیرا تأثیر دیگری را نیز در شعروی می‌بینیم که از عاریت‌گرفتن افکار و معانی متصوفه به وجود نمی‌آید بلکه از عاریت‌گرفتن طریقه آنان در تعبیر و شرایط و احوال خاص مربوط به آن به وجود می‌آید. متنبی وقتی شعر خود را به سمت عبارات صوفیانه سوق داد این شعر را به دست صعوبتهای ترکیبی سپرد، صعوبتهایی که در این روزگار وجه تمایز اسالیب صوفیه بود؛ زیرا زبان هنوز انعطاف لازم را

۱- ذکاء: خورشید، خبر مسیرها محذوف است به تقدیر: هتک لها. می‌گوید: جنبش و حرکت مهرویان که چون مشک معطرند و چون خورشید درخشان به منزله از هم دریدن ستر آنان است. یعنی زیبارویان چون مشک معطر هستند که چون به حرکت درآیند رایحه آنان منتشر می‌شود و دیگران به وجود آنان پی می‌برند. همچنین چون خورشید هستند که چون در شب به حرکت درآیند مردمان آنها را می‌بینند. مترجم.

۲- تأسف می‌خورم بر آن اندوهی که تو مرا از آن غافل کردی و به همین سبب بر من پوشیده ماند. یعنی از عشق تو چنان شیدا شدم که تأسف و اندوه عاقلانه خود را از یاد بردم؛ چراکه عشق تو عقلی برایم باقی نگذاشته بود. مترجم.

۳- درد من از بی‌دردی است؛ زیرا درد زمانی بود که من عضوی در بدن داشتم. یعنی درد عشق تمام وجود مرا نابود کرده است. مترجم.

برای ادای افکار و معانی آنها پیدا نکرده بود.

به همین دلیل همه انحرافات و پیچیدگی‌هایی را که وجه تمایز تعبیر متصوفه بود نزد متنبی می‌یابیم. وی به مقدار زیادی ضمیر یا اسم اشاره یا حرف ندا و یا تصغیر به کار می‌برد و حالت غریبی از تعقید ایجاد می‌کرد. شاید عجیب باشد که این چیزها را به تصوف مربوط کنیم؛ اما این حقیقتی است که اتفاق افتاده، چرا که قدما نیز آن را در برخی ابیات تذکر داده‌اند. مثلاً صاحب یتیمه^۱ در این سخن شاعر که اسبی را وصف می‌کند متذکر شده است:

و تُشْعِدُنِي فِي غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ سَبُوحٌ لَهَا مِنْهَا عَلَيْهَا شَوَاهِدُ^۲

و نیز:

و لَوْلَا أَنَّنِي فِي غَيْرِ نَوْمٍ لَبِثْتُ أَظُنُّنِي مَنَى خِيَالًا^۳

و نیز:

و لَكِنَّكَ الدُّنْيَا إِلَى حَبِيبَةٍ فَمَا عَنْكَ لِي إِلَّا إِلَيْكَ ذَهَابُ^۴

کثرت ضمایر در این ابیات آشکار است و این کثرتی است که در اسالیب صوفیه می‌آید؛ زیرا آنان در اشعار خود براندیشه حلول، و ابهام و تجرید ناشی از آن تکیه می‌کنند تا جایی که شاعر می‌تواند از اسب شواهدی را استخراج کند که به نفع آن اسب شهادت می‌دهند و تاجایی که می‌تواند از خود خیالی برای حقیقت خویش تصور نماید و تاجایی که طرفش دنیا را چنان از خود لبریز می‌کند که از او جز به سوی او نمی‌تواند بگریزد. همان‌طور که در این ابیات ضمایر را مشاهده کردیم در ابیاتی دیگر اسمهای اشاره بسیاری را می‌بینیم؛ مانند قصیده سابق الذکر وی در مورد اوراجی:

لَوْ لَمْ تَكُنْ مِنْ ذَاوَرَى الْأَذْمَنْكَ هُوَ عَاقِبَتُهُ بِمَوْلِدٍ نَسْلُهَا حَوَاءُ^۵

در این بیت همان‌طور که هو آورده‌ذا و اللذ را نیز آورده و عبارت را به این شکل پیچ در پیچ درآورده است؛ زیرا می‌خواهد از اندیشه‌ای صوفیانه یعنی از اندیشه حلول تعبیر کند. همان‌طور که اصحاب حلول در مورد ذات الهی می‌گویند، می‌خواهد بگوید ممدوح از مردم است و مردمان از او؛ از همین جمله

۱- یتیمه، ۱/۱۴۵.

۲- غمره: سختی، سبوح: اسب تیز تک. می‌گوید: در گردابهای پی در پی [جنگ] اسبی چالاک یاریم می‌کند که صفات او نشانگر و شاهد اصالت اوست.

۳- اگر بیدار نبودم [از شدت نحافت] خود را خیالی می‌پنداشتم.

۴- اما تو چون دنیا هستی که دوست می‌دارم؛ از این رو از تو جز به سوی تو نتوانم گریخت.

۵- اگر تو از جمله این مردمان که در حقیقت، وجودشان از توست، نبودی حواء در حکم زنی عقیم می‌بود [که فرزندی نزاده است].

است سخن وی در مورد ممدوحی دیگر:

و به يُضَنُّ عَلَى الْبَرِيَّةِ لَابِهَا و عَلَيْهِ مِنْهَا لَا عَلَيْهَا يُوسَى^۱

ممدوح خود را با [همه] مردم مقایسه می‌کند و او را چنان تصور می‌کند که صوفیه خدا را، و به همین سبب در دام ضمائر بسیار می‌افتد؛ همان‌طور که در دام اسامی اشاره نیز می‌افتد؛ چنان که در بیت زیر می‌بینیم:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمَصْقِيُّ جَوْهَرًا مِنْ ذَاتِ ذِي الْمَلَكُوتِ أَسْمَى مَنْ سَأَ^۲

شکی نیست که (ذات ذی) در این جا غریب است؛ ولی ما فراموش می‌کنیم که متنبی از باب تصنع تعبیرات صوفیه را به کار می‌گیرد. شاید خواننده متوجه این ندایی که بیت را با آن آغاز کرده شده باشد. چرا که او به شکلی افراط آمیز در شعر خود ندا را به کار گرفته است؛ مانند این بیت:

هَذِي بَرْزَتْ لَنَا فَهَجَتْ رَسِيْسًا ثُمَّ انْتَبَيْتِ وَ مَا شَفِيَتْ نَسِيْسًا^۳

انسان به‌خاطر این جلوه‌گر شدن و سپس این رفتن در برابر این بیت احساس می‌کند او یک صوفی است اما مسأله عجیب در این بیت ندای اسم اشاره و سپس ایجاد غرابت در خواننده با حذف حرف نداست. این بیت را بخوانید.

إِذَا عَدَلُوا فِيهَا أَجَبْتُ بِأَنِّي حَبِيْبًا قَلْبًا فَوَادًا هَيَا جُمْلُ^۴

در مصرع دوم نوعی ابهام مشاهده می‌کنید و این ابهام منشأیی ندارد جز اینکه متنبی ندا زیاد به کار برده است. زیرا اصل تعبیر: یا حبیبی یا قلبی یا فوادی یا جمل است، همان زیادتی که تعدد در به‌کارگیری اسالیب صوفیه وی را در آن افکنده است، اسالیبی که بر الفاظ کشف و شهود تکیه دارد و بدین سبب به اسالیب شفاهی نزدیک است. شاید بدین وسیله بتوانیم کثرت اسامی اشاره را دیوان متنبی تحلیل کنیم. صاحب «الوساطة» گفته است مقدار این اسامی در شعر او بیش از آن چیزی است که در مجموعه دواوین

۱- یوسى: از اسی علیه: یعنی اندوهگین شد. می‌گوید: او برای مردمان حیف است نه مردمان برای او و به‌خاطر او باید اندوه خورد نه به‌خاطر مردمان. [یعنی اگر همه مردم فدای او شوند ارزش آن را دارد].

۲- ای پادشهی که جوهر وجودش از سوی صاحب ملکوت که والاترین ذات است پالوده گشته است. به‌نظر می‌رسد مؤلف ذی را اسم اشاره تصور کرده است درحالی که به معنای صاحب آمده است. همچنین یازجی «من» را بیانیه گرفته است؛ یعنی وی جوهری پالوده از جنس ذات خداوند است. مترجم.

۳- رسیس: تبارشدن منظور عشق است. نسيس: باقیمانده جان. می‌گوید: ای فلانی جلوه‌گر شدی و داغمان را تازه کردی سپس رخت برستی و باقیمانده جان را شفا ندادی.

۴- چون به‌خاطر او ملامت کنند با ناله‌ای پاسخ داده [می‌گویم]: حبیباً، دلاً، قلباً، هان ای جمل!

قدیمی یافت می شود^۱؛ درحالی که درست تر این است که در شعر قدیم زیاد باشد و در شعر جدید اندک؛ زیرا شعر از اسلوب شفاهی فاصله گرفته بود و همانند نثر نوشته می شد. خود متنی در یکی از اشعار خود می گوید:

و أخلاق کافور - إذا شئت مدحه و إن لم أشأ - تملي علی و أکتب^۲

پس او نظم را کتابت می خواند؛ از این رو حتماً می بایست ویژگیهای اسلوب نوشتاری را داشته باشد؛ اما انبوه این اسمهای اشاره چگونه [در شعر او] آمده است؟ همان طور که گفتیم، از به کارگیری عبارات متصوفه که بر کشف و شهود حضوری مبتنی است [به وجود] آمده است؛ و درست به همین دلیل این تعداد زیاد حروف ندا و همان طور نیز این ضمایر فراوان [در شعر وی] آمده است؛ زیرا او می کوشید عباراتی صوفیانه بسازد که حلول و تجرید و کشف و شهود ناشی از آن را به تصویر کشد. گویا تعبیر از این افکار چنان که قبلاً گفتیم - هنوز تازه بود و زبان نرمی و انعطاف [لازم] برای آن را به دست نیاورده بود؛ در نتیجه این انحرافات و ناهمواریهای اسلوبی در آن پدیدار می شد.

اما اگر بتوانیم این جنبه های گوناگون را در اسلوب وی با به کارگیری عبارات صوفیه تعلیل کنیم چگونه خواهیم توانست با همین دلیل کاربرد تصغیر و استفاده زیاد از آن را در اشعار وی تعلیل نماییم. همان طور که در بیت قبلی محتوی ندا:

إذا عدلوا فيها أجبتُ بآيةٍ حُيِّيتُا قَلْبًا فَوَادَا هَيَا جُمْلُ

مشاهده کردیم. می بینیم که حبیبه را به قصد تعظیم تصغیر می نماید. بیتی که اندکی پیش تر ذکر کردیم نیز از همین جمله است:

أحاذُ أم سُداسُ في أحادٍ لُسَيْلُنا المَنُوطَةُ بالسَّادِ

که لیلۂ را به قصد تعظیم مصغر کرده است و انسان تقریباً هیچ یک از نوادر تصغیر را نمی یابد مگر این که نمونه هایی از آن در شعر او یافت می شود. او فعل تعجب را نیز مصغر می کند؛ مانند:

أیاما أَحَسَّها مَقْلَةٌ و لولا المَلاحَةُ لَم أَعْجِبْ^۳

اسم اشاره را نیز در این بیت تصغیر می کند:

أذالْعَصْنُ أم ذالْدِرْعُصْ أم أَنْتِ فَتَّةٌ وَ ذَیْا الذی قَبْلَهُ البرقُ أم نَعْرُ^۴

۱- الوساطة، ص ۹۷.

۲- اخلاق کافور، قصد مدح وی داشته باشم یا نه، بر من املاء می کند و من می نویسم.

۳- هان! چقدر چشمهای آن [بازشکاری] زیباست و اگر زیبایی [آن] نبود [چنین] تعجب نمی کردم.

۴- آیا این شاخه است و این توده شن؟ یا اینکه توفته گری و آیا این [دهان] کوچک که بر آن بوسه زدم برق است یا دهان؟ [منظور از شاخه قامت و از توده شن سرین و ذیاً تصغیر داشت].

به همین منوال در دیوان خود تصغیر را به مقدار زیاد به کار می‌گیرد؛ اما [اینکه] چگونه تصغیر را به سبک صوفیه ارتباط دهیم؟ ارتباط بین این دو تقریباً روشن نیست و شاید تعلیلی که عقاد از این پدیده کرده نیز همین طور باشد؛ زیرا او معتقد است که این [پدیده] نتیجه غرور متنبی و [دید] تحقیرآمیز او نسبت به اشیاء است یا اینکه به غلو او مربوط می‌شود، چرا که برای تحقیر کردن به مبالغه‌رو می‌آورد؛^۱ اما این تعلیل در مورد خود همین پدیده نیز ثابت نمی‌شود، زیرا می‌بینیم متنبی تصغیر را به تحقیر منحصر نمی‌کند بلکه همان طور که آن را برای تحقیر به کار می‌گیرد برای تعظیم نیز به کار می‌برد. همان گونه که در تصغیر حبیب و لیلۀ در دو بیت اول دیدیم.

حقیقت این است که تعلیل عقاد در نمونه‌های این پدیده عمومیت ندارد، به همین دلیل نمی‌تواند تفسیر [و تحلیلی] برای آن باشد. ما معتقد بودیم تعلیل آن با تصنع متنبی در به کارگیری اسالیب صوفیه بهتر است؛ زیرا می‌بینیم با پدیده‌های دیگری از علامات تعبیری که از ایشان به وام می‌گیرد، همراه است؛ مانند پدیده اسامی اشاره در بیت اخیر. [چنان که] شاعر صوفی متأخر [دیگری] را نیز می‌یابیم که این سبک تصغیری را در شعر خود به کار می‌گیرد. وی ابن فارض است که به شکلی افراط‌آمیز در این مورد زیاده روی می‌کرد؛ چنان که در قصیده بایه‌ای^۲ که در آن می‌گوید:

يَا أَهْلَ الْوَدِّ أَتَى تَنْكُرُو فِي كَهْلًا بَعْدَ عِرْفَانِي قُتِّي^۳

به همین ترتیب که در کلمۀ قُتِّي مشاهده می‌کنیم به تصغیر ادامه می‌دهد. البته به نظر می‌رسد این مقدمه‌ای است که نتیجه خود را تأیید نمی‌کند؛ زیرا عقل ایجاب می‌کند که ابن فارض از اسلوب متنبی تأثیر پذیرفته باشد؛ چرا که او متأخر از متنبی است و این همان چیزی است که ما قصد اثبات آن را داریم بدین معنا که سبک متنبی سبکی صوفیانه تلقی شده و صوفیه به تقلید از او پرداخته‌اند. گویا آنان احساس کرده‌اند که تصغیر یکی از علامات و ویژگی‌های این سبک است.

شاید خوانند تعجب کند که بگوییم متنبی بهترین شاعری است که اسالیب متصوفه را در قرن چهارم به تصویر می‌کشد و اینکه او در این سبک به مرحله‌ای رسید که حلاج و شبلی و جنید و دیگر صوفیان این قرن به آن نرسیدند. بله ممکن است غریب باشد که چنین اعتقادی داشته باشیم در حالی که معترفیم متنبی صوفی نبوده است؛ اما این عین حقیقت است؛ زیرا کسانی که از چیزی تقلید می‌کنند در این تقلید به جایی می‌رسند که خود صاحبان آن چیز از انجام آن ناتوان هستند؛ به همین دلیل است که هنر پیشه طعمی جدید به نمایش می‌افزاید و لذتی غیر از لذتی که به هنگام خواندن انفرادی احساس می‌کنیم به ما می‌بخشد؛ زیرا

۱- مطالعات فی الکتاب والحیاء ص ۱۲۴ ۲- رک: دیوان ابن الفارض، چاپ چاپخانه الخیریه؛ ص ۲۴

۳- عاشقان! چگونه در روزگار پیری انکار می‌کنید حال آنکه وقتی جوانکی بودم مرا به رسمیت می‌شناختید.

تمامی حرکاتی را که در عبارات وجود دارد چنان به تصویر می‌کشد که تأثیری عمیق در جان ما می‌گذارد. [آری] متنبی صوفی نبود بلکه بازیگری بود که عبارات تصوف را در شعر مطرح می‌کرد و همواره به دنبال همهٔ علامات و حرکات آن و نیز قالبهای مختلفی بود که ارائهٔ آن علامات و حرکات را ممکن سازد، قالبهایی که ضمائر یا ادوات ندا یا اسامی اشاره در آن زیاد به کار می‌رفت و گاه تعبیری را انتخاب می‌کرد که حاوی تصغیر بود و بعد احساس می‌کرد این علامتی صوفیانه است؛ بنابراین به تقلید از آن می‌پرداخت و آن را در تراکیب و عبارات خود تعمیم می‌داد و بدین گونه در اسالیب خود همهٔ خصایص و اشکال تعبیری صوفیانهٔ ممکن را جمع می‌کرد و در نمایش آن به حدی رسید که صاحبان اصلی آن نرسیدند. جاحظ می‌گوید: «اشخاص مقلد را می‌بینم که الفاظ ساکنان یمن را با مخارج حروف آنها تقلید می‌کنند و هیچ چیز آن را مهمل نمی‌گذارند. همین گونه نیز از خراسانی و اهوازی و زنگی و سغدی و حبشی و دیگران تقلید می‌کنند؛ بلکه حتی آنها را مسلط‌تر از اهل آن زبان می‌یابد. هرگاه از کلام فافاء^۱ تقلید کنند گویی همهٔ طرفه‌های موجود در همهٔ فافاهای کرهٔ زمین در زبانی واحد گرد آمده است. [مثلاً] ابودبویه زنگی که مولای آل زیاد بود در دروازهٔ کرخ، نزدیک چار وادارها، می‌ایستاد و صدای الاغ در می‌آورد [چنان‌که] هر الاغ بیمار یا پیر و وامانده یا خسته و از نفس افتاده‌ای عرعر می‌کرد درحالی که قبلاً صدای حقیقی الاغ را می‌شنید و عکس‌العملی نشان نمی‌داد و هیچ حرکتی نمی‌کرد؛ اما ابودبویه آنها را به عکس‌العمل وامی داشت. گویی تمامی اشکال عرعر الاغها را جمع کرده و در صدایی واحد قرار داده بود و همین طور در مورد پارس سگان»^۲.

به همین ترتیب که نزد ابودبویه می‌بینیم متنبی نیز اسالیب صوفیه را تقلید می‌کرد و همهٔ طرفه‌ها و اشکالی را که نمایانگر این اسالیب بود جمع می‌کرد و در این باب به درجه‌ای رسید که خود متصوفه از آن قاصر بودند؛ به طوری که گزاف نگفته‌ایم اگر بگوییم مهمترین شاعری که در اثنای قرن چهارم عبارات متصوفه را به نمایش می‌گذاشت و اسالیب آنها را به تصویر می‌کشید متنبی است؛ زیرا او با عبارات خود همهٔ صیغه‌های آنان را تقلید می‌کرد و در اسالیب خود همهٔ اشکال و علامات آنان را به تصویر می‌کشید تا جایی که محقق متحیر می‌شود و گمان می‌کند که متنبی صوفی بوده است. اما این توهمی بیش نیست. اگر او صوفی بود به این حد از تقلید و محاکمات و تمثیل نمی‌رسید. او فقط از سر تصنع، تصوف را به کار می‌گرفت و هیچ یک از مظاهر و اشارات آن را رها نمی‌کرد مگر این که آن را در عبارات خود وارد و به اسالیب خود افزوده باشد.

۱- کسی که فاناک سخن بگوید یعنی بسیاری حروف کلمات را فاء تلفظ کند یا به زحمت سخن بگوید و هر کلمه را با فاء آغاز کند. رک: دهخدا، ذیل ماده مذکور، مترجم.
۲- البیان والتبیین ۶۹/۱ و پس از آن.

با این همه توسل وی به اسالیب متصوفه و مورد پیش از آن یعنی توسل وی به اسالیب شیعه در او حالتی از غلو و مبالغه در مدح دوستانش به وجود آورد تاجایی که بسیاری اوقات انسان خیال می‌کند مدح یکی از ائمه شیعه یا صوفیه را می‌خواند؛ زیرا به سبک آنان مبالغه می‌کرد و گرفتار انواع غریبی از غلو و افراط می‌شد. این ابیات را که در مورد یکی از ممدوحین خود می‌گوید بخوانید:

لَوْ كَانَ ذُو الْقُرَيْنِ أَعْمَلَ رَأْيَهُ	لَمَّا أَقَى الظُّلُمَاتِ صِرْنَ شُمُوساً ^۱
أَوْ كَانَ صَادَفَ رَأْسَ عَازَرَ سَيْفُهُ	فِي يَوْمٍ مَعْرَكَةٍ لِأَعْيَاسِي ^۲
أَوْ كَانَ لُجُّ الْبَحْرِ مِثْلَ يَمِينِهِ	مَا انْشَقَّ حَتَّى جَارَ فِيهِ مُوسَى ^۳
أَوْ كَانَ لِلنَّيْرَانِ ضَوْؤُهُ جَبِينِهِ	عُبِدَتْ فَصَارَ الْعَالَمُونَ بِمُجُوساً ^۴

اگر نمی‌دانستیم این ابیات در مورد چه کسی گفته شده ترجیحاً می‌گفتیم در مورد یکی از ابدال صوفیه یا نقبای شیعه است. درست است که شدت این مبالغه به مرور زمان رو به کاستی نهاد؛ ولی همواره با او همراه بود؛ حتی می‌بینیم خطاب به عضدالدوله می‌گوید:

النَّاسُ كَالْعَابِدِينَ آلِهَةً وَ عَسْبُدُهُ كَالْمُوَحِّدِ اللَّهِ^۵

این مبالغه عجیبی را که در شعر متنبی می‌بینیم از جهتی دیگر نیز می‌توان تعلیل کرد و آن دعوت به مبالغه و غلو است که در محافل ادبا و نقاد شایع شده بود؛ همان‌طور که نزد قُدامه^۶ می‌بینیم؛ با این تفاوت که هیچ شاعری در این مورد به پای متنبی نرسید؛ زیرا انگیزه‌هایی از تشیع و تصوف نیز این روحیه را در او تقویت می‌کرد. متنبی این مبالغه را در شعر خود تعمیم داد و آن را به موضوعی خاص محدود نکرد بلکه از مدح به موضوعاتی دیگر همچون غزل و غیر آن نیز تسری داد. گویا صنعتی جدید بود که می‌خواست شعر خود را بدان بیاراید و قصایدش را با آن تزئین نماید؛ حتی در مورد کاربرد آن نوعی اصرار شورانگیز از خود نشان می‌داد تاجایی که انسان بسیاری اوقات نوعی سقوط در [شعر] او احساس می‌کند؛ چرا که وقتی شاعر در شعر خود به شدت افراط کند و به حد غلو و مغالات^۷ برسد به سطحی پایین‌تر از سطح حقیقی خود سقوط می‌کند. به این سخن وی نگاه کنید:

- ۱- اگر ذوالقرنین وقتی وارد ظلمات شد رأی و اندیشه وی را به کار می‌گرفت ظلمتها به خورشید بدل می‌گشت.
- ۲- اگر در روز جنگ شمشیر او با سر عازر برخورد می‌کرد عیسی را [از احیای او] ناتوان می‌ساخت.
- ۳- اگر امواج دریا همچون [کرم] دستان وی بود شکافته نمی‌شد تا موسی از آن بگذرد.
- ۴- اگر آتش، نور رخسار وی را داشت، مورد پرستش قرار می‌گرفت و جهانیان زرتشتی می‌شدند.
- ۵- همه مردمان همچون پرستندگانخدایان متعدد هستند و بنده او همچون کسی است که خدای یکتا را می‌پرستد.
- ۶- نقد الشعر، چاپ قاهره، ص ۳۵.
- ۷- به نظر می‌رسد مؤلف این کلمه را به معنای استحاله گرفته است. رک: احمد احمد بدوی، اسس النقد الادبی عند العرب، قاهره، دار نهضة، ص ۴۳۷-۴۳۸ م.

لو كان علمك بالآله مقسماً في الناس ما بعث إلاه رسولاً^۱
او كان لفظك فيهم ما أنزل الـ توراۃ و الفرقان و الإنجیل^۲

انسان احساس می‌کند انگار نتوانسته معنایی دیگر بیابد و به کوچک شمردن کارهای پیامبران رو آورده است؛ درحالی‌که می‌توانست بدون اینکه تکلف مقایسه ممدوح خود با پیامبران را بر خود تحمیل کند، در توصیف وی به مقصود رسد. شکی نیست که وقتی شعر از حد توازن و اعتدال در تفکر خارج می‌شود در آن احساسی جز احساس صنعت پردازانه که متنبی همواره در ایجاد و تصویر آن خود را به مشقت می‌افکند، باقی نخواهد ماند و سخن ابن رومی که می‌گوید:

و إذا امرؤ مدح امرأً لِنواله و أطال فيه فقد أراد هجاءه^۳
لو لم یقدّر فيه بُغْدالمستق عندالورود لما أطال رِشاءه^۴

البته متنبی قصایدش را طول نمی‌داد بلکه به شکلی دیگر افکار خود را طول می‌داد و آن همین مبالغه است که همواره در ساختار شعر او وجود دارد و تلاش گسترده‌ای را در تفکر و تصویرسازی به خود اختصاص داده است که البته تلاشی است سخت اما رضایت ناقدین را جلب نمی‌کند؛ چرا که راز صاحب آن را نزد ایشان برملا می‌سازد و نشان می‌دهد که او در هنر خود راههای پیچیده تصنع را می‌پیماید؛ ولی ما از یاد می‌بریم که در قرن چهارم، قرن تصنع، هستیم و اشتباه خواهد بود که در این قرن از شاعری بخواهیم، علیه ذوق معاصرین خود و نیز غریب آفرینی در تعبیر و افکار که مایه تحسین آنان بود، قیام کند. گویا برای آنان راهی جز این نمانده بود که با استفاده از مبالغات شاذ یا عبارات مذهبی و فرهنگی انحراف آمیز این گونه دست به تصنع بزنند، حالتی که می‌توان آن را تفسیر جمود وارد آمده بر شعر این عصور شمرد؛ زیرا شعرا احساس می‌کردند کارشان تبدیل شده است به تکرار مکررات در قالبهایی موروثی؛ از این رو گروهی از آنان می‌کوشیدند تا در وسایل تعبیر نوآوری کنند؛ اما راه خود را گم می‌کردند؛ زیرا این نوآوری را در کاربرد مبالغه یا عبارتی شیعی یا صوفیانه می‌جستند و بدین گونه شعرا به دور خود چرخیدند و جز به ندرت نتوانستند آن نوآوری مشتمل بر زینت و زیبایی رادر شعر ایجاد کنند.

۱- اگر دانش تو در مورد خداوند در میان مردمان تقسیم می‌شد خداوند پیامبری مبعوث نمی‌کرد [یعنی اگر مردم همچون تو خدا را می‌شناختند نیازی به پیامبر نبود].

۲- و اگر کلام تو در میان آنان بود تورات و قرآن و انجیل را نازل نمی‌فرمود.

۳- هرگاه کسی مردی را به خاطر عطایش بستانید و سخن را به درازا کشد قصد هجو وی کرده است.

۴- اگر هنگام ورود به آشخور آن را عمیق نپنداشته بود به طول ریسمان خود نمی‌افزود. [یعنی وی را بخیل پنداشته است].

تصنع متنبی در [کاربرد] افکار و صیغه‌های فلسفی

از جمله مهمترین ابزارهایی که متنبی و دیگر شعرا در این دورانها به کار می‌گرفتند ابزار فلسفه و فرهنگ یونانی بود. او می‌کوشید افکار و ساختارهای فلسفی را در قصاید خود بگنجانند تا اندکی از ساختارهای ثابت این هنر و قالبهای کهنه آن رهایی یابد. انسان همواره احساس می‌کند متنبی برای تعبیر به دنبال ساختارهایی جدید می‌گشت؛ ولی به این بسنده نمی‌کرد که این جستجو را فقط در حوزه تجارب خاص خود در تعبیر از احساسات و افکار انجام دهد؛ زیرا مجموعه‌ای از صیغه‌های مذهبی یا فلسفی را به وام می‌گرفت. به همین سبب بسیاری از نوآوریهای وی متوجه تغییر در قیود و انواع تکلف می‌شد. ممکن است قیود قدیمی زیبا باشند؛ چرا که قیدهایی هنری هستند؛ اما قیدهایی که متنبی به کار می‌برد هنری نبودند بلکه شیعی یا صوفیانه یا فلسفی بودند. علاوه بر اینکه در این جنبه فرهنگی نتوانست در راهی که ابوتمام هموار کرده بود، حرکت کند؛ زیرا دیدیم که وی [ابوتمام] فرهنگ و فلسفه را به شکلی هنری و شگفت به کار می‌گرفت مانند آنچه که در وصف عموریته مشاهده کردیم و همچنان که در کاربرد اضداد متناظر دیدیم که آنها را از حقیقت فلسفی خود خارج ساخته، به وسیله‌ای زیبا از وسایل آراستگی صنعت خود بدل کرده بود؛ اما متنبی بسیاری از افکار و عبارات فلسفی را به شعر منتقل کرد؛ ولی آنها را از حقیقت خود خارج نساخت. محقق همواره جای آنها را احساس می‌کند و متوجه بیگانگی آنها می‌شود و شاعر برای اینکه دانش خود را به نمایش بگذارد و نوآوری موردنظر خود را در هنر خویش ایجاد کند آنها را در شعر خود می‌گنجانند.

شاید نخستین مورد از این دست که خود را به رخ می‌کشد، حکمتهای فراوان او باشد که در شعرش عمومیت دارد و نزد قدما و معاصرین به آن معروف است. آورده‌اند که صاحب بن عبّاد برای فخرالدوله بن (بویه) رساله‌ای تألیف کرد که در آن بیش از ۳۷۰ بیت ضرب‌المثل گونه از شعر متنبی جمع کرده بود. در مقدمه آن گفته است: «این شاعر علاوه بر تمایز و مهارت و برجستگی در حرفه خود، به‌طور خاص در امثال و حکم شیوه‌ای دارد که از امثال خود پیشی می‌گیرد»^۱. این شیوه‌ای که صاحب می‌گوید در ساخت و پرداخت حکمت‌ها و امثال خود دارد همان نکته مورد توجه ما در کلام اوست. بنابراین صاحب احساس می‌کند متنبی در ساخت امثال و حکم خود سبکی خاص دارد و این سبک چیزی مختص روش این موضوع [خاص] نیست بلکه در کل شعر وی ساری و جاری است؛ زیرا پیش از او شاعران شعر خود

۱- ذکری ابی‌الطیب، از عبدالوهاب عزام، ص ۴۱۷.

را در جهت استفاده زیاد از امثال و حکم که برخلاف عرف و عادت در شعر وی می‌بینیم، سوق نمی‌دادند؛ چه همچنان که صاحب می‌گوید او در کار خود همچون صاحبان مکاتب بر امثال و حکم تکیه می‌کرد. متنبی این حکم و امثال را فقط از تجارب شخصی خود استخراج نمی‌کرد بلکه بخشهایی از آن را از فلسفه به وام می‌گرفت که معاصرین وی نیز متوجه آن شده بودند. مثلاً حاتمی رساله‌ای نوشته و در آن توضیح می‌دهد که چگونه دوست ما از حکمت‌های ارسطو بهره گرفته و چگونه آنها را در قالب شعر ریخته است که بیت زیر از این جمله است:

يُرَادُ مِنَ الْقَلْبِ نَسْيَانُكُمْ وَ تَأْيِي الطَّبَاعِ عَلَى النَّاقِلِ^۱

اصل این [سخن] نزد ارسطو چنین است: «روم نقل الطباع من ردئ الأطماع شديد الامتناع»^۲.

سخن زیر نیز از آن جمله است:

لَعَلَّ عَتَبَكَ مَحْمُودٌ عَوَاقِبُهُ فَرَبَّمَا صَحَّتْ الْأَجْسَامُ بِالْعِلَلِ^۳

که اصل آن نزد ارسطو چنین است: «قد يُفْسَدُ الْعَضْوُ لِصَلَاحِ أَعْضَاءِ كَالْكَيِّ وَالْفَضْدُ اللَّذِينَ يَفْسِدَانِ الْأَعْضَاءَ لِصَلَاحِ غَيْرِهَا»^۴.

سخن زیر نیز از همین جمله است:

مِنْ يُفْنِقِ السَّاعَاتِ فِي جَمْعِ مَالِهِ مَخَافَةَ فَقْرٍ فَالَّذِي فَعَلَ الْفَقْرُ^۵

اصل آن نزد ارسطو چنین است: «من أفنى مدته في جمع المال خوف العدم فقد أسلم نفسه للعدم»^۶. و به همین

ترتیب حاتمی ترجمه این حکمت‌های یونانی به شعر عربی را نزد متنبی مورد بررسی قرار می‌دهد تا جایی که به حدود صدویست حکمت می‌رسد. هرکس دیوان متنبی را بخواند به وضوح احساس می‌کند که شعر در نظر او بر عقل فیلسوفانه و ساختار فلسفی متکی است. او این حکمت‌ها را به کار می‌گرفت و انواعی از قیاس‌های دقیق منطقی را به آن می‌افزود تا بازتاب وسیعی را می‌خواست به دست آورد:

و تَرْكُكَ فِي الدُّنْيَا دَوِيًّا كَأَنَّمَا تَدَاوُلُ سَمْعُ الْمَرْءِ أَثْقَلُهُ الْعَشْرُ^۷

۱- از دل خواسته می‌شود که شما را از یاد ببرد درحالی که سرشت‌ها از تغییر و تحول امتناع می‌کنند.

۲- الرسالة الحاتمية از مجموعة التحفة البهية» ص ۱۴۵. قصد دور کردن طبایع از طمع‌های دون پایه به شدت نامیسر است.

۳- باشد که سرزنش تو را عواقبی نیک باشد؛ چه بسا که اجسام با بیماری‌ها سلامتی خود را بازمی‌یابند.

۴- همان ص ۱۴۷. گاه برای سلامتی اعضای دیگر عضوی را بیمار می‌کنند مانند داغ کردن و رگ‌زدن که باعث خرابی برخی اعضا می‌شوند تا دیگر اعضا به صلاح آیند.

۵- هرکس از ترس فقر ساعات [عمر خویش] را در جمع مال سپری کند کار او [عین] فقر است.

۶- همان، ص ۱۵۰. هرکس از ترس فقر روزگار خود را در جمع کردن مال سپری کند خود را تسلیم فقر کرده است.

۷- و در دنیا [چنان] بازتابی بر جان‌هایی که گویی فردی ده انگشت خود را یکی پس از دیگری در گوش فرو کند.

این تصنع در به کارگیری فلسفه و منطق آن بازتاب و هیاوی را که می‌خواست برایش به وجود می‌آورد؛ از این رو کار خود را - چنان که دیدیم - با آراستن شعر به وسیله حکمت‌های فلسفه یونان آغاز کرد و پس از آن به نشر اسامی صاحبان آن همچون ارسطو و بطليموس و اسکندر افرودیسی در شعر خود پرداخت؛ مانند آنچه در رأیۀ او در مدح ابن عمید مشاهده می‌شود؛ همان‌طور نیز الفاظ و اصطلاحات آن را به عاریت گرفت؛ چنان که حرکت و سکون را در این بیت به عاریت می‌گیرد:

تتاهى سکونُ الحسنِ فی حرکاتها و ليس لراءٍ وجْهها لم يُمِتْ عُذْرُ^۱
یا کلمه قیاس فاسد را در این سخن به عاریت می‌گیرد:

بشُرَّ تبصُّورَ غایةً فی آیةٍ تنفی الظنونَ و تُفسدُ التقیسیا^۲
یا در سخنی نظیر سخن زیر به برخی افکار و آراء متفلسفه اشاره می‌کند:
تخالَفَ الناسُ حتّی لا اُتفاَقُ لَهُمْ اِلّا علی شَجَبٍ و الخُلْفُ فی الشَّجَبِ^۳
فقیلُ تَخَلَّدُ نفسُ المرءِ باقیةً و قيل تَشَرَّكَ جسمُ المرءِ فی العَطَبِ^۴
گویی در مورد روح و جاودانگی آن تردید دارد و نیز می‌گوید:

وترى الفتوةَ و المروءةَ و الأبَّ وَةً فی کُلِّ ملیحةٍ ضَرَّتْها^۵
هَنِّ الثَّلاثُ المانعا فی لذّی فی خلوتی لا الخوف من تبعاتها^۶

عکبری در شرح این دو بیت می‌گوید: در این سخن به کلام فلاسفه که می‌گویند: «إِنَّ النفوسَ ترکت الشهوات البهیمية طبعاً لا خوفاً»^۷ اشاره می‌کند. همچنین می‌بینیم در بیت زیر به مذهب سوفسطائیان نظر دارد:

هُونٌ علی بصیرٍ ماشِقٌ منظرُهُ فانما یقظاتُ العینِ کالحلمِ^۸

چرا که سوفسطائیان به وجود محسوسات اعتقاد ندارند. صاحب «شرح العیون» معتقد است وی به مذهب هوائیان یا ماده‌گرایان اعتقاد داشته است به دلیل این سخن^۹:

۱- استقرار و سکون حُسن در حرکات او به نهایت رسیده است؛ از این رو نظاره‌گر رخسار وی اگر نمیرد عذری ندارد.

۲- بشری است غایت کمالات که در آیتی تجسم یافته است آیتی که ظن و گمانها را می‌زداید و قیاس را باطل می‌کند. [یعنی او فراتر از وهم و قیاس است].

۳- الشَّجَب: هلاک و مرگ. مردمان [چنان] به اختلاف گرفتار آمده‌اند که اتفاقی جز در مرگ ندارند و حتی در مورد مرگ نیز اختلاف نظر دارند.

۴- گروهی گویند روح انسانی جاودانه ماند و گروهی گویند روح نیز به همراه جسم نابود شود.

۵- مه رویان پهلوانی و جوانمردی و بزرگی مرا هووی خود می‌شمارند. [یعنی این صفات همچون هوو او را از زنان دور می‌کنند].

۶- این سه هستند که مرا از لذت‌جویی در خلوت باز می‌دارند نه ترس از تبعات آن.

۷- التبیان ۲۲۸/۱. جانها از سر طبع و خوی شهوات حیوانی را ترک گفته‌اند نه به‌خاطر ترس.

۸- در دیدن امور مشقت بار بر چشم خود آسان‌گیر [اعتنائی به آنها نکن]؛ زیرا هر آنچه را در بیداری به چشم می‌بینی رؤیایی بیش نیست.

۹- شرح العیون از ابن نباته مصری، ص ۱۷.

تَبْخُلُ أَيْدِينَا بِأَرْوَاحِنَا عَلَى زَمَانٍ هُنَّ مِنْ كُنْشِبِه^۱
فَهَذِهِ الْأَرْوَاحُ مِنْ جَوْهٍ وَ هَذِهِ الْأَجْسَادُ مِنْ تُرْبِه^۲

صاحب خزانه‌الادب سعی کرده است به خاطر همین ابیاتی که ذکر کردیم او را از نظر اعتقادی متهم کند^۳؛ اما باید بدانیم که ورود این افکار به شعر وی ناشی از اعتقاد یا مذهبی نبوده بلکه علت آن اطلاعات فلسفی وی بوده است؛ بنابراین او شکاک نبود و پیرو مذهب هواثیان نیز نبوده است بلکه فقط یکی از شعرای قرن چهارم است که از سرگرایش به تصنع، افکار و صیغه‌های فلسفی را به کار می‌برد.

یک بار دیگر لازم است متنبی و فلسفه را از هم جدا کنیم؛ زیرا یکی از ناقدین معاصر مبالغه کرده و گفته است: او فیلسوفی در حد فلاسفه معاصر بود؛ حتی بسیاری از افکار و آراء نیچه را پیش از او مطرح کرده است. سپس از جهت تحقیق و روش او را با داروین مقایسه می‌کند^۴. به احتمال قوی مقایسه اشخاصی که در محیط‌های مختلفی زندگی کرده‌اند و از نژادهای مختلف هستند توسط عقاد و کسانی که چون او می‌اندیشند نوعی گزافه‌گویی است. البته انکار نمی‌کنیم که جنبه‌هایی از اندیشه میان همه مردم مشترک است و اگر چنین نبود تفاهم حاصل نمی‌شد و علم منطبق تحقق نمی‌یافت؛ ولی در توجه به این جنبه نباید مبالغه کنیم و نباید آن را اساس و اصل مقایسه در نقد قرار دهیم و به عنوان دلیلی برای [اثبات] آراء و احکام مورد قبول خویش به آن تمسک جویم؛ به خصوص وقتی مبنای این آراء و احکام اندیشه‌های گذرای شاعری باشد. در حقیقت اگر متنبی فیلسوف بود با اندکی احتیاط انجام چنین مقایسه‌ای ممکن بود؛ اما اینکه فلسفه او را از اندیشه‌ای گذرا استنتاج کنیم و آن را مذهب یا چیزی شبیه به مذهب پنداریم و سپس براساس آن او را با فیلسوفی غربی مقایسه کنیم؛ [به‌طور حتم] به شکلی افراط آمیز گراف‌گویی کرده‌ایم و در این صورت تمامی شاعران قدیم فیلسوف بوده‌اند و فیلسوفانی امروزی. تردید نداریم که نظایر این فرضیات و مقایسات ما را به [ورطه] نوعی تفسیر به رأی می‌افکند. بلاشر در تحقیقی که در مورد متنبی انجام داده به این مسأله اعتراض کرده است و در مورد مبالغه آمیز بودن این فرضیات و مقایسات محق است^۵. در هر حال متنبی فیلسوف نبود بلکه فقط به دانش فلسفی معاصر خود مجهز بود و از باب تصنع آن را در شعر خود به کار می‌برد؛ حکمتها و بعضی اندیشه‌ها و [نیز] قیاسهای منطقی و قالبهای فلسفی موجود در آن را به عاریت می‌گرفت تا فرهیختگان اطراف خود را به تحسین وادارد؛ زیرا در این دوراها همین چیزهایی که از فلسفه گرفته می‌شد؛ نوآوریهای طرفه به‌شمار می‌رفت.

۱- داستان مادر بخشیدن ارواحمان به زمانه بخیل هستند حال آنکه ارواح دستاورد زمانه‌اند.

۲- این روحها از [جوهر لطیف] هواست و اجسادمان از خاک.

۳- خزانه‌الادب، البغدادی، ۳۸۰/۱. ۴- مطالعات فی‌الکتب و الحیاة، العقاد، ص ۱۴۴-۱۷۴.

۵- R. Blachere, Abou t - Tayyib almotanabbi pp. 311,319.

ترکیب هنری - فلسفی در شعر متنبی

این استعاره حسی را که متنبی از فلسفه به عاریت می‌گرفت هر محقق به سهولت می‌تواند مشاهده کند و این بخش از صنعت پردازی متنبی با استفاده از فلسفه آن چیزی نیست که می‌خواهیم بدان پردازیم بلکه می‌خواهیم اثر فلسفه را در ساختار [شعر] او بدانیم؛ می‌خواهیم تغییری را که تحت تأثیر فکر فلسفی در باطن عبارات او پدید آمده است بشناسیم و به عبارت دیگر می‌خواهیم ترکیب هنری - فلسفی را در شعر وی بشناسیم. محققین سعی می‌کنند این ترکیب را از طریق شناخت افکار به عاریت گرفته شده بشناسند؛ ولی به نظر ما این وسیله قاصر است؛ چرا که اگر محقق سعی کند وضعیت فکری مثلاً عصر عباسی را از طریق آنچه عربها ترجمه کرده‌اند بشناسد این کوشش بغایت بی‌ثمر خواهد بود؛ زیرا وضعیت مذکور را در توصیف یا شکلی عربی نمی‌بیند؛ بلکه در شکلی بیگانه و ترجمه شده می‌بیند درحالی که حق بود آن را در شکل تفکر عربی از درون آن و نیز از تطورات پیش آمده برای آن بشناسد؛ زیرا امکان دارد اندیشه عربی بهره‌چندانی از آن چه ترجمه کرده نبوده باشد و شاید ترجمه‌ها تغییر چندانی در اصول فکری و قواعد عقلی آنان ایجاد نکرده باشد و این همان چیزی است که سبب شد در فصل سوم کتاب اول از این تحقیق توقفی کنیم تا بپرسیم اندیشه سازندگان شعر عصر عباسی تا چه اندازه متحول شده بود و سعی نکردیم این را فقط از ترجمه فرهنگهای بیگانه بشناسیم؛ بلکه سعی کرده‌ایم تحول پیش آمده در اندیشه عرب را از درون بشناسیم و آن‌گاه چون به ابوتمام رسیدیم احساس کردیم راه درست این نیست که اثر فرهنگ فلسفی را در شعر او از عبارات و افکاری که از فلاسفه به عاریت گرفته بشناسیم؛ بلکه آن را در کاربرد بعضی انواع فلسفی همچون نوع «اضداد متنافر» جستجو کردیم که آن را به یک صنعت هنرمندانه و زیبا بدل کرده بود و در این جاجنبه‌ای از قابلیت عقلانیت عربی را برای [درک] تفکر یونانی و به عبارت دقیق‌تر [قابلیت] عقلانیت ابوتمام و تحولی را که در تفکر یونانی نزد وی پدید آمد، دریافتیم. این عقلانیت تفکر یونانی را می‌پذیرد و با آن ترکیب می‌شود و فراتر از آن طبیعت فلسفی تفکر یونانی را دگرگون می‌کند و به طبیعتی هنری بدل می‌نماید که شاعر همواره انواعی حیرت‌آور و تحسین‌برانگیز از آن استخراج می‌کند.

براساس این جهت‌گیری در تحقیق می‌خواهیم تصنع فلسفی متنبی را بشناسیم و [بدانیم که] اندیشه عربی در قرن چهارم، تا چه اندازه توانسته بود با اندیشه یونانی درآمیزد. هرکس کوششی را که متنبی در نقل حکمت‌های یونانی به شعر عربی به عمل آورد ببیند تردید نمی‌کند که شعر عربی تأثیرپذیری از شکل یونانی را آغاز کرده بود. منظور شکل نحو یا بلاغت یا صور خیال یونانی نیست بلکه منظور شکل تفکر

یونانی است که به شعر راه یافت و بسیاری از شعرا به آن متوسل شدند؛ با این همه بهتر است مبالغه نکنیم؛ متنبی به حق قابلیت عقلانیت عربی را برای تفکر یونانی نشان می‌دهد اما این قابلیت از نوعی دیگر و مغایر با نوعی است که نزد ابوتمام دیدیم؛ قابلیت است فاقد آن طراوتی که نزد ابوتمام در اضداد متناظر مشاهده کردیم. این قابلیت از جنس دیگری است؛ قابلیت است معقد اگر که این تعبیر درست باشد. چرا که فلسفه به بدایع هنری بدل نمی‌گردد بلکه فقط به شکلی مبهم در ساختار تأثیر می‌کند. می‌توان این تأثیر را در کلمه «قالبهای فلسفی» خلاصه کرد. شاعران این قالبها را به وام می‌گرفتند و این بیشترین نوآوری فلسفی آنان در شعر بود و این نوآوری غریبی است که به تفکر هنری تنوع نمی‌بخشد بلکه فقط به اسالیب آن تنوع می‌بخشد و آن را گرفتار تعقیدی می‌کند که قالبهای فلسفی بدان معروفند و نیز [گرفتار] پیچ‌وتاب و دَوَران و تداخل افکار ناشی از آن، تداخلی که زبان عربی پیش از متنبی هرگز به خود ندیده بود مگر به مقدار اندک؛ اما او این جنبه را توسعه داد و ولع شدیدی نسبت به آن ابراز کرد؛ زیرا بخشی از سر تفوق تصنع خود را در آن می‌نهاد؛ چرا که به شدت در پی اشکال تعبیر فلسفی و علامات آن بود تا در نمونه‌های خود وارد کند؛ همچنان که در بیت زیر می‌بینیم:

الجيشُ جيشُك غير أنك جيشُهُ في قلبِهِ وِمينه و شِمالِهِ^۱

در بیت غرابت و تعقید وجود ندارد؛ به همین سبب ساده و سهل الفهم به نظر می‌رسد؛ اما اگر به دقت در آن بنگریم چیزی شبیه تعقید در آن خواهیم یافت؛ زیرا ممدوح خود را به لشکر تبدیل می‌کند و لشکر را لشکر وی می‌خواند و در عین حال او را لشکر لشکر می‌نامد. بنابراین او لشکری است بر خود دور می‌زند و یا آن چنان که اصحاب فلسفه می‌گویند این اندیشه‌ای است حاوی دور. شکی نیست که متنبی عمداً به آن متوسل شده است و از سر تصنع آن را به کار گرفته است. اگر عباراتی چنین تو در تو نمی‌آورد چه فرقی میان او و دیگر شعرای هم عصر وی که به فرهنگ فلسفی مجهز نبودند وجود داشت. به این سخن وی بنگرید:

فَتَيَّ يَشْتَهِي طَوْلَ الْبِلَادِ وَ وَقْتَهُ تضيقُ به أوقاته و المقاصدُ^۲

می‌بینید که همچنان برای به کارگیری اسلوب فلسفی در تفکر و ساختار خود تکلف می‌ورزد؛ وگرنه این وقتی که اوقات ممدوحش گنجایش آن را ندارند چیست؟ این وقت غریبی است و شاید غریب‌تر از لشکر قبلی که بر خود دور می‌زد. در واقع متنبی اوقات را کوچکتر از وقت کرده است و یا به عبارت دیگر

۱- لشکر، لشکر دوست با این تفاوت که در قلب و میمنه و میسره تو لشکر آن هستی.

۲- جوانمردی است که خواهان طول کشور است؛ درحالی که اوقات و مقاصد وی برای وقت او تنگ هستند. این تفسیر مورد نظر مؤلف است اما در شرح بر قوقی بیت چنین تفسیر شده است: او خواهان کشوری گسترده‌تر و زمانی طولانی‌تر از این است؛ زیرا این کشور و این زمان گنجایش اهداف و همت وی را ندارند. مترجم.

آن قدر صنعت پردازی کرده که جزء را بزرگتر از کل نشان داده است؛ بنابراین اوقات به شکلی غریب از آن وقت به تنگ می آیند. متنبی چه امتیازی دارد اگر با چنین عباراتی که گاه در آن نوعی خلل احساس می شود برای مردم شگفت آفرینی نکند؛ ولی از نظر او این خلل دوست داشتنی است؛ زیرا خللی است فلسفی که آن را وجهه همت خویش می گرداند تا افکار مردم را مشوش سازد و نوعی سردرگمی و پریشانی در میان فرهیختگان ایجاد کند تا بتواند مهارت و تفوق خود را به اثبات رساند؛ به همین سبب این لشکر دائر بر خویش را خلق می کند و جزء را بزرگتر از کل می گرداند تا از شعر برای خود بوق و طبل - و به تعبیر خود او بوقات و طول - بسازد و مهارت و چیره دستی و تسلط خود را اعلام نماید. به این سخن او بنگرید:

وَلَكِ الزَّمانُ مِنَ الزَّمانِ وقایه^۱ و لك الحیامُ من الحیامِ فداء^۱

به طور حتم بازی با تعبیر فلسفی را احساس می کنید، زمان به شکلی مبهم در برابر زمان محافظت می کند و مرگ نیز به شکلی نامفهوم در برابر مرگ فدایی می شود و این فلسفه متنبی است که از زمان، زمانی نظیر آن و از مرگ، مرگی شبیه آن بیرون می کشد و به همین ترتیب می بینیم در این بیت می گوید:

أَسْنِي عَلَى أَسْنَى الدَّيِّ دَهْتِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَلَى خَفَاء^۲

[در این بیت] به شکلی نامفهوم بر تأسف خود تأسف می خورد یعنی تأسف بر تأسفی چون خود سوار می شود همانند زمانی که در برابر زمانی چون خود حفاظت می نماید و همانند مرگی که فدای مرگی شبیه خود می شود و قانون تولید^۳ همچنان در فکر و شعر متنبی بازی می کند تاجایی که می بینیم می گوید:

نَقَمُ عَلَى نَقَمِ الزَّمانِ يَصْبُها نَعَمُ عَلَى النِّعَمِ الَّتِي لَا تُجْحَدُ^۴

بنابراین بلایا دو نوع هستند و نعمتها نیز دو نوع و از هر چیز، چیزی نظیر آن استخراج می شود و با آن متحد می گردد و سپس یا در برابر آن می ایستد یا روی آن ریخته می شود و یا به شکلی غریب سوار آن می گردد. و به همین ترتیب اسالیب وی به طور مداوم در یکدیگر می پیچند و به شکلی نامأنوس باهم تداخل می کنند، تداخلی که او را در چنین اسالیبی انحرافی و در چنین گفتاری می افکند:

۱- در برابر زمانه، زمان سپر توست و در برابر مرگ، مرگ جان نثارت.

۲- تأسف می خورم بر آن تأسفی که تو مرا از وجود آن غافل کردی و بر من پوشیده ماند. یعنی من به خاطر عشق تو چنان مجنون شده ام که اندوه عشق را درک نمی کنم. یعنی عقلی ندارم که اندوه عشق را دریابد و به همین خاطر متأسفم.

۳- تولید اصطلاحی است در نقد قدیم عرب به معنای استخراج یک معنا از معنای شاعری دیگر و یا افزودن بر آن. رک: احمد احمد بدوی، اسس النقد الادبی عند العرب، ص ۳۸۲.

۴- بلایایی که او به همراه بلایای زمانه فرو می ریزد [سرمنشأ] نعمتهایی است فزون بر نعمتهای انکارناپذیر وی. یعنی بلایایی که ممدوح همگام با بلایای زمانه بر سر دشمنان می ریزد و منظور از نعمت اول فتح و غنایم ناشی از آن و منظور از نعمت دوم بدل و بخشش ممدوح است. مترجم.

إِلَى كَمِّ ذَا التَّخْلُفِ وَ التَّوَانِي وَ كَمِّ هَذَا التَّمَادِي فِي التَّمَادِي^۱

تداوم به این شکل عجیب در تداوم تداخل می‌کند تا متنبی از شیوه بیج در بیج فلاسفه تقلید کند. بین شعر و فلسفه چه تفاوتی است؟ اگر در فلسفه طرفگی یا انواعی از طرفگی وجود دارد این انواع باید به دایره شعر وارد شود؛ اما به نظر ما متنبی از ظاهر به این انواع نظر کرده است؛ به همین سبب ساختارها و قالبهای آن را در شعر خود وارد کرده و نتوانسته است آن را به شکلی هنری چنان که نزد ابوتامم دیدیم به کار گیرد. در حقیقت او این کاربرد را در محدوده دیگری درک می‌کرد و آن این بود که تعبیر فلسفی را به قصاید و نمونه‌های خود منتقل کند؛ به همین دلیل لشکر این گونه گرفتار دور می‌شود دوری که عقلهای بسیط آن را درک نمی‌کنند بلکه نیازمند عقلی فلسفی است تا مفهوم دور و چرخش لشکر را در این دایره فلسفی که ظاهراً متنبی به شدت شیفته آن بود دریابد و این گونه است که وقت در اوقات نمی‌گنجد و افکار نیز به طور مداوم از یکدیگر متولد می‌شوند و هر فکری خیالی دارد حتی او خیال خیال افکار خویش را نیز می‌بیند؛ مانند:

إِنَّ الْمُسْعِدَ لَنَا الْمَنَامُ خِيَالَهُ كَانَتْ إِعَادَتُهُ خِيَالًا خِيَالِهِ^۲

او عهد خویش نگه می‌دارد و همواره به یاد معشوق است. خیال او همیشه به سراغ وی می‌آید حتی وقتی می‌خواهد خیال این خیال را می‌بیند بلکه در بیداری نیز خیال این خیال دوم را مشاهده می‌کند و به خصوص خیال خیال افکار خود را که همواره در [وجود] او پا می‌فشارد تا این عبارات پیچیده فلسفی را به وجود می‌آورد و اینها عباراتی بود که به خاطر به دست آوردن آنها شدیداً متحمل زحمت می‌شد. اما سخن معروف وی که می‌گوید:

أَنَا مِلٌّ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَ يَسِيرُ الْخَلْقُ جَوَاهِرًا وَ يَخْتَصِمُ^۳

شاید قصد شوخی با ادبا و نقاد اطراف خود را داشته است؛ ولی حقیقت امر این است که خود او در زیباسازی اشعار بی‌خوابی می‌کشید. شخصی چون او که در اندیشه تعبیر فلسفی بود نمی‌توانست بخوابد، تعبیری که برای او چیزی را محقق سازد که زمانه در مورد خود از آن قاصر است. چنان که می‌گوید:

أُرِيدُ مِنْ زَمَنِي ذَا أَنْ يَبْلُغَنِي مَا لَيْسَ يَبْلُغُهُ مِنْ نَفْسِهِ الزَّمَنُ^۴

۱- این عقب ماندگی و سستی تا به کجا؟ و این تداوم در تداوم تا به کی؟ از سر دلتنگی و بیزاری می‌گوید: تا به کی از اقدام برای رسیدن به بزرگی کوتاهی می‌کنم و تا به کی این تقصیر را ادامه می‌دهم. مترجم.

۲- آن کس که خواب خیال او را بر ما تکرار کرد، این تکرار در واقع خیال خیال وی بود. یعنی در بیداری خیال وی را برای خود تصور می‌کردم؛ بنابراین آنچه در خواب دیدم خیال خیال وی بود. رک: شرح برقوقی ج ۳، ص ۱۸۰.

۳- برای معنی بیت رک: ص ۳۰۷.

۴- از این روزگار می‌خواهم مرا به منزلتی رساند که خود از رسیدن بدان ناتوان است.

همچنین در شعر خود از بی خوابی بسیار شکوه کرده است آن جاکه می گوید:

كَأَنَّ الْجُفُونَ عَلَى مُقَلَّتِي نِيَابُ شَقِيقِنِ عَلَى ثَاكِلِي^۱

وی می خواهد بخوابد؛ اما خواب سرپیچی می کند و شاید این اوست که به خاطر اشتغال به کلمه یا فکری از خواب سر می پیچد؛ [همچنین] در شعر خود گفته است افکار دارای آتشی فروزان هستند:

أَشْفَقْتُ عِنْدَاتَّقَادِ فِكْرَتِهِ عَلَيْهِ مِنْهَا أَخَافُ يَشْتَعِلُ^۲

بنابراین او به وضوح احساس می کند که افکار صاحب خود را شعله ور می کنند. چه کسی می داند؟ چه بسا لحظاتی بر او گذشته باشند و در آن لحظات احساس کرده باشد که وجودش با همین کبریت فلسفه که همه چیز را در شعر او شعله ور کرده، مشتعل می شود و شکی نیست که این کبریت برای ما دوست داشتنی است؛ اما متنبی با آن و یا با آتش آن نوآوری گسترده ای - آن گونه که نزد ابوتمام دیدیم - در شعر خود ایجاد نکرده است.

گویی متنبی ما را متوجه جنبه مهمی در عقلانیت عربی و پذیرش آن نسبت به تفکر یونانی در اثنای قرن چهارم می کند. عقلانیت عربی از بسیاری جهات عقب تر از این تفکر بود؛ به خصوص از جهت هنر شعری که نزد متنبی و امثال وی می خوانیم؛ زیرا می بینیم فلسفه نه طرافت ایجاد می کند و نه تنوع در افکار مگر در افقی محدود؛ زیرا تأثیر آن فقط منحصر به جنبه ظاهری یعنی جنبه عبارات و اسالیب است؛ تاجایی که انسان احساس می کند آن جهش لذت بخش و رها - که نزد ابوتمام دیدیم، آن جاکه فلسفه به شکلی هنری و خاص همچون رنگی جذاب به کار گرفته می شد - به جمود و رکودی نه چندان اندک گرفتار می آید؛ گویا شعرا تفکر یونانی را به طور عمیق درک نمی کردند یا این تفکر در عمق عقول آنان جا نگرفته بود. بنابراین نمی بینیم که نزد آنان به بدایع و طرایف فکری تبدیل شود؛ همچنین نمی بینیم که تنوع گسترده ای در خواطر و معانی ایجاد کند. گویی فلسفه یونانی از تفکر هنری فاصله می گرفت یا آن گونه که بتواند صورت و اشکال آن را تغییر دهد با آن در نمی آمیخت بلکه بیشترین چیزی که در این جنبه ایجاد می کرد تأثیر شکلی در قالبها و عبارات بود. مانند [این] سخن متنبی:

قَدْ كَانَ يَمْنَعُنِي الْحَيَاءُ مِنَ الْبُكَأِ فَالْيَوْمَ يَمْنَعُهُ الْبُكَأُ أَنْ يَمْنَعَا^۳

حیا از گریه ممانعت می کند و گریه از حیا و این تمامی نوآوری فکری است که متنبی از فلسفه می گیرد و ارائه می دهد؛ ولی این نوآوری چیزی پیش از پیچاندن و دَوَران تعبیر نیست. بدین ترتیب می بینیم عبارات متنبی در رنگهای فلسفه فرو می رود اما این فرو رفتن شکلی است؛ زیرا

۱- بلکهابر روی مردمک چشم من همانند گریبان چاک شده داغ دیدگان است.

۲- آن گاه که [آتش] اندیشه اش روشن می شود می ترسم وجودش از آن شعله ور گردد.

۳- در گذشته حیا مرا از گریستن باز می داشت؛ اما امروز گریه حیا را از ممانعت بازمی دارد.

تلاش می‌کند تا ویژگیهای قوالب و خواص ترکیبات فلسفی را برای خود محقق سازد؛ ولی بعد از این [مرحله] فلسفه با تفکر او در نمی‌آمیزد و آن را از جایی به جای دیگر یا از عالمی به عالم دیگر نمی‌برد بلکه همچنان در افکار و معانی خود به گذشته متصل است و نمی‌تواند روابط خود را با آن قطع نماید. انسان تقریباً اعتقاد پیدا می‌کند که تفکر یونانی تکان‌گسترده‌ای در متنبی و امثال وی - یعنی کسانی که در برخورد با آنها احساس می‌کنیم هنرمندان همچنان تفکری نزدیک به سبک قدیم دارند - ایجاد نکرده بود.

درست است که فلسفه یونانی ترجمه شد و عربها نیز آن را فرا گرفتند و فیلسوفانی نیز از میان آنان ظهور کردند. اما همیشه بهتر است میان این موج و تأثیرپذیری عمومی در تفکر هنری تفاوت قائل شویم؛ زیرا این را احساس می‌کنیم که فلسفه با این تفکر مخلوط می‌شود؛ اما به ندرت با آن ترکیب یا متحد می‌گردد بلکه همواره خطوطی آنها را از هم جدا می‌کند جز اینکه برخی علامات و اشکال آن اخذ شود چنان که نزد متنبی می‌بینیم. ولی جز به مقدار اندک به درون شعر و درون ساختار وی نفوذ نمی‌کند حتی معرّی با اینکه تفکر عاطفی را به تفکری شبه تفکر فلسفی منتقل کرد، نتوانست «ساختار درونی» اسلوب فلسفی را حفظ کند بلکه در بین راه از دست او بین رفت و شاید اشتباه نباشد اگر بگوییم جریان تفکر یونانی به تفکر عربی وارد شد ولی از بسیاری جهات به موازات تفکر عربی حرکت کرد و به ندرت با آن درآمیخت. البته گاهی در برخی مناطق با آن می‌آمیخت اما به سرعت از آن جدا می‌گشت.

۷

تصنع متنبی در [به کارگیری] لغات غریب و اسالیب نادر

متنبی در تصنع پردازای فرهنگی خود تنها به طبقه خاصی از فرهیختگان توجه نداشت؛ بلکه [سعی می‌کرد] هم اصحاب فلسفه و تصوف و تشیع را راضی کند و هم اصحاب لغات غریب و اسالیب نادر نحوی را. قصیده:

أَلَا كَلُّ مَاشِيَةِ الْحَيَزَلِيِّ فِدَا كَلِّ مَاشِيَةِ الْهَيْدَبِيِّ^۱

را بخوانید؛ می‌بینید که ساختاری لغوی به آن می‌دهد؛ زیرا چنان الفاظ غریب را در آن گرد می‌آورد که گویی برای به دست آوردن تحسین لغویان طرفدار الفاظ غریب راهی ندارد جز این که از تعابیر لغوی غریب استفاده کند. قدما نیز از اظهار علم و فضلش متوجه این گرایش وی شده بودند. صاحب ابن عباد

۱- خیزلی: راه رفتن توأم با سستی [و نرمی]، هیدبی: راه رفتن توأم با سرعت. می‌گوید: تمامی زنان خوشخرام فدای شتران تیزرو باد.

در مورد او می‌گوید: «از مهمترین ویژگی‌های او این بود که با الفاظ نادر و کلمات کمیاب تظاهر به فصاحت می‌کرد چنان‌که گویی زادهٔ خیمه‌ها و پروردهٔ شیر [شتر] است و هرگز به شهر قدم نهاده و روستا ندیده است»^۱. صاحب در تعلیل این حالت می‌گوید: قصد وی آن بوده که چون بدویان سخن بگوید. اما حقیقت این است که هدف وی تنها سخن گفتن به سبک بدویان نبود بلکه می‌خواست در محافل لغویان و طرفداران [الفاظ] غریب تفوق مورد نظر را به دست آورد. عکبری - آن جاکه در یکی از مدایح خود در مورد کافور کلمه «تفاوح» را که کلمه‌ای فصیح اما غریب است، به کار می‌گیرد - به این مسأله اشاره کرده و چنین توضیح داده است: وی این کلمه و امثال آن را برای علما و ادبای حاضر در مجلس به کار می‌برد.^۲ متنبی - چنان‌که عکبری می‌گوید - برای فضلا و علما شعر می‌سرود نه برای کافور و ممدوحین نظیر وی. به همین دلیل می‌بینیم با شعر و اسالیب خود سعی می‌کند غرابت بیافریند و این غرابت را در اشکال مختلفی همچون فلسفه، تصوف، تشیع و سرانجام در آن شکل غریب الفاظ نادر، که می‌خواست اساتید لغت و الفاظ غریب را به تحسین وادارد، جستجو می‌کرد و بدان تحقق می‌بخشید؛ بنابراین کلمه‌ای مثل تفاوح را که قبلاً ذکر شد و یا مثل «جفخت» را در سخن زیر برای آنان می‌آورد:

جَفَّخَتْ وَ هُمْ لَا يَجْفَخُونَ بِهَا بِهِمْ شَيْمٌ عَلَى الْحَسْبِ الْأَغَرُّ دَلَانُلٌ^۳

او می‌توانست به جای «جفخت»، «فخرت» بیاورد؛ اما او می‌خواست لفظی غریب بیاورد تا مهارت و تفوق خود در لغت را اثبات کند و شاید به همین دلیل به تقلید از رؤبه و عجاج و ابوالنجم و نظایر آنها به سرودن اراجیز اقدام می‌کرد و به شکلی افراطی در آوردن الفاظ غریب زیاده روی می‌نمود. حتی به این حد هم اکتفا نمی‌کرد بلکه به جستجوی حروف نادر و اسم‌هایی با صیغه‌های کمیاب برمی‌آمد. چنان‌که گویی تمامی لغات نادر اعم از حرف یا اسم را در شعر خود گرد آورده است. شاید جالب باشد اگر به بررسی نوادر لغوی وی پردازیم: از آن جمله استعمال کَيْذَبَان است به جای کذاب، و تَوْرَاب به جای تراب، و نیز جمع بستن کوب به شکل اکُوب، و بوق به شکل بوقات، و دار به شکل اُدُور، و ارض به شکل اَرُوض، و عین به شکل اُعیان، و اَخَا به شکل اِخاء، همچنین آوردن رِبْتما به جای ربا، و اَیما به جای اَما، و اولاک به جای اولنک، و اللذ به جای الذی و هُنْک به جای اِنْک و هَلْئَلنا به جای هلموا، و دیگر صیغه‌های شاذ است و اگر ترس از ملالت نبود تعداد بیشتری از این لغات را بر می‌شمردیم و در ضمن اشعار آنها را عرضه می‌کردیم؛ اما تعداد اینها در دیوان وی فراوان است و می‌توان به آن مراجعه کرد زیرا بیش از آن است که بخواهیم [همهٔ آنها] را نشان دهیم.

۱- یتیمه، ثعالبی، ۱/۱۳۴. ۲- تبیان، [شرح] عکبری بر متنبی، ۲/۲۱.

۳- جفخت: فخر کرد. می‌گوید: خوی‌های نیکویشان که نشان از حسب تابان آنان دارد به وجود آنان مباحثات می‌کند.

به هر حال این تصنع لغوی ما را متوجه تصنعی دیگر و شاید پیچیده تر می کند و آن تصنع وی در کاربرد اسالیب خلاف قیاس است؛ چه وی با علم نحو و مسایل پیچیده آن آشنا بود و پیرو مکتب کوفه؛ از این رو بسیاری از ترکیبات شاذی را که کوفیان از سر مخالفت با بصریان روایت کرده بودند در ساختار قصاید و نمونه های خود به کار می گرفت. این ها در روزگار وی از نظر مردم غریب به شمار می آمد؛ زیرا همگان از نحو کوفی روی بر تافته و به نحو بصری روی آورده بودند و شاید - چنان که گفتیم - به همین دلیل علما شیفته شعر وی بودند و بارها آن را شرح کردند. در این جاقسمتی از این ترکیبات نادر کوفی را ذکر می کنیم. ابن انباری می گوید: «کوفیان می گویند ترخیم اسم ثلاثی به شرط این که حرف وسط آن متحرک باشد جایز است؛ مانند این که در عُنُق می گویند یا عُنْ و در حَجَر [می گویند] یا حج و در کَيْف یا کَتْ. بعضی دیگر از ایشان معتقدند ترخیم مطلقاً در اسامی جایز است. اما بصریان می گویند ترخیم اسم سه حرفی به هیچ وجه جایز نیست»^۱. متنبی می گوید:

أَجِدُكَ مَا تَفَكُّ عَانٍ تَفَكُّهُ عُمَ بْنَ سَلْيَانَ وَمَالاً تُقَسِّمُ^۲

که کلمه عمر را ترخیم کرده و به شکل عُم در آورده است. وی حتی در غیر ندان نیز دست به ترخیم می زند؛ مانند این سخن:

مَهْلًا أَلَا لِلَّهِ مَا صَنَعَ الْقَنَا فِي عَمْرٍو حَابٍ وَ ضِبَّةٌ الْأَغْتَامِ^۳

منظور وی عمرو بن حابس است. ابن انباری می گوید: «کوفیان معتقدند به خاطر ضرورت شعری جایز است با چیزی غیر از ظرف و حرف جر میان مضاف و مضاف الیه فاصله انداخت و بصریان معتقدند که ایجاد فاصله جز با ظرف و حرف جر جایز نیست»^۴. متنبی می گوید:

حَمَلْتُ إِلَيْهِ مِنْ ثَنَائِي حَقِيقَةً سَقَاهَا الْحِجْيَى سَقَى الرِّيَاضَ السَّحَابِ^۵

که طبق نظر کوفیان به وسیله مفعول به میان سقی و سحاب فاصله ایجاد می کند. ابن انباری می گوید: «کوفیان معتقدند «أَنْ» خفیفه^۶ اگر حذف شود و جانشین و بدلی هم نداشته باشد فعل مضارع را منصوب می کند و بصریان می گویند اگر حذف شود و جانشین نداشته باشد عمل نمی کند»^۷. متنبی می گوید:

۱- الانصاف، چاپ اروپا، ص ۱۵۶.

۲- أجدك: آیا همواره مجذانه به این کار مشغول هستی. العانی: اسیر. می گوید: ای عمر بن سلیمان! آیا همچنان مجذانه به آزاد کردن اسیران و تقسیم اموال اشتغال داری؟

۳- عمرو حاب: عمرو بن حابس، [که نام] قبیله ای است. الأغتام: جاهلان کندذهن. می گوید، فضایل وی بی شمار است. صبر کنی تا از کار شگفت نیزه هایش با عمرو بن حابس و نابخردان ضبه بگویم.

۴- انصاف، ص ۱۷۸.

۵- باغی از ثنای خود را به او تقدیم کردم که خرد بسان ابری که باغ را آب دهد آن را آبیاری کرده بود.

۶- انصاف، ص ۲۳۲.

۷- منظور آن ناصبه است. مترجم.

وَتَوَقَّذَتْ أَنْفَاسُنَا حَتَّى لَقَدْ أَشْفَقْتُ تَحْتَرَقَ الْعَوَازِلُ بَيْنَنَا^۱

که تَحْتَرَق را بدون «آن» نصب می‌دهد. ابن انباری می‌گوید: «کوفیان معتقدند که از میان رنگها به طور خاص استعمال افعال تعجب از بیاض و سواد جایز است؛ مثل این که بگوئی، هذا الثوب ما أبيضه، و هذا الشعر ما أسوده؛ اما بصریان معتقدند در این دو رنگ نیز همانند دیگر رنگها جایز نیست»^۲ و معروف است که در این مورد حکم تفضیل نیز مانند تعجب است؛ ولی متنبی می‌گوید:

إِنْعَدْ يَعْدَتْ بِيَاضاً لَا بِيَاضَ لَهُ لَأَنْتَ أَسْوَدُ فِي عَيْنِي مِنَ الظُّلَمِ^۳

و بدین ترتیب محقق می‌تواند بسیاری از صیغه‌های خلاف قیاس [شاذ] کوفه را در دیوان متنبی بیابد حتی در این دیوان خلاف قاعده‌هایی گسترده‌تر از خلاف قاعده‌های نحو کوفی خواهد یافت؛ چنان که گویی مجمع ترکیبات نادر لغت نیز هست؛ زیرا متنبی طالب هرگونه شاذ و غریبی بود. از آن جمله می‌بینیم با کاربرد لهجه (أكلوني البراغيث) در سخن زیر تصنع پردازی می‌کند:

نَفْدِيكَ مِنْ سَيْلٍ إِذَا سُئِلَ النَّدَى هَوَلٍ إِذَا اخْتَلَطَا دَمٌ وَ مَسِيحٌ^۴

که به همراه ذکر فاعل الف تشبیه را نیز آورده است. همچنین مشاهده می‌کند که بعضی از عربها در افعال و مشتقات اصراری در تمایز بین مذکر و مؤنث ندارند^۵؛ بنابراین در این شیوه از آنان تقلید می‌کند؛ مانند:

مُخْلِ لَهْ الْمَرْجُ مَنْصُوباً بِصَارِخَةٍ لَهُ الْمُنَابِرُ مَشْهُوداً بِهَا الْجُمُعُ^۶

زیرا صحیح این بود که بگوید منصوبة و مشهودة. اما از آن عدول کرده و مذکر آورده است که زیاد به این کار اقدام می‌کرد. همچنین از این جمله جزم مضارع با حذف لام امر در گفته زیر است:

جَزَى عَرَباً أَمْسَتْ بِبُلَيْنِسَ رَبِّهَا بِمَسَاعِهَا تَقَرَّزُ بِذَاكَ عُيُونُهَا^۷

استعمال لیس به عنوان حرف نیز از آن جمله است مانند:

بَقَايَ شَاءَ لَيْسَ هُمْ ارْتِحَالاً وَحَسَنَ الصَّبْرِ زَمُوا لَا الْجَمَالَ^۸

۱- نفس‌هایمان چنان آتشین شد که ترسیدم سرزنشگران در این میان بسوزند.

۲- انصاف، ص ۶۸

۳- [خطاب به موی سفید می‌گوید]: دور شوای سپیدی که تو را سپیدی نیست زیرا تو در چشم من از ظلمت سیاه‌تری.

۴- مسیح: عرق که از روی جسم پاک می‌شود. می‌گوید: جان فدای تو که چون ندای هل من کریم برخیزد چون سیلی و آن‌گاه که خون و عرق به هم درآمیزند بسان هول. یعنی مدح وی به گاه کرم برای سائلان چون سیل است و به گاه جنگ برای دشمنان همانند هول.

۵- انصاف، ص ۳۲۳.

۶- [مرج جایی است در بلاد روم، صارخه: نام شهری است و جمع جمع]. می‌گوید: آنان را چنان درهم کوبید که مرج برای او قرق شد و منبرهای مسلمانان برپا و نماز جمعه اقامه گردید.

۷- پروردگار جزای خیر به نیکی عربهای بلطیس دهد چنان که چشمشان بدان روشن گردد.

۸- بود من قصد سفر کرد نه آنان و صبوری مرا مهبای سفر کردند نه شتران را.

شکی نیست که متنبی عمداً مرتکب این خلاف قیاسها می‌شد. ابن جنی می‌گوید: «اگر در برخی الفاظ وی اعراض از صواب در فن اعراب، همچون تمسک به لفظی شاذ یا حمل بر معنایی نادر، وجود دارد، ناشی از جهل و یا قصور در انتخاب وجه مشهورتر نبوده است»^۱. اما ابن جنی این پدیده را بدون تعلیل رها می‌کند و تعلیل آن همان است که مکرراً گفتیم: متنبی از سر تصنع پردازی این چیزها را در شعر خود به کار می‌گرفت تا تحسین فرهیختگان اطراف خود را به دست آورد.

شاید خواننده متوجه شده باشد این نخستین بار است که با شاعری عباسی مواجه می‌شویم که در شعر خود با استفاده از نحو تصنع پردازی می‌کند. زیرا پیش از او شاعران خود را به اطلاع از مکتبهای نحوی و آشنایی با اختلافات میان آنها ملزم نمی‌کردند و به این شکلی که نزد متنبی دیدیم علم نحو را عمیق نمی‌خواندند؛ اگر هم عمیق می‌خواندند با آن در شعر خود تصنع پردازی نمی‌کردند؛ اما متنبی در کاربرد تصنع پردازانه آن حرص می‌ورزید تا اذهان لغویان و نحویان را تحت سیطره خود قرار دهد؛ از این رو آنان را با بیتی نظیر بیت قبلی اش:

نَحْنُ مِنْ ضَائِقِ الزَّمَانِ لَهُ فِيهِ كَ وَ خَائِئُهُ قُرْبَكَ أَلَيَّامُ^۲

غافلگیر می‌کند و آنان در توجیه و تفسیر آن سرگردان می‌شوند که: چگونه فعل ضایق که بدون نیاز به لام متعدی است با لام متعدی شده است. این سردرگمی عجیب در تعبیر که انسان آن را حس می‌کند اما قادر به توصیف آن نیست [برای] چیست؟ این سردرگمی را متنبی عمداً ایجاد می‌کند؛ از این رو بین فعل و مفعول فاصله می‌اندازد و آن را با لام متعدی می‌گرداند تا اختلال و آشفتگی مورد نظر را به وجود آورد؛ در حالی که اصل تعبیر چنین است: «نحن من ضایقه الزمان فیک». گویی متنبی در تعبیر خود طرفتی نمی‌بیند؛ به همین سبب به این طرافت نحوی متوسل می‌شود و آن را به این شکل مشوش در می‌آورد تا هیاهوی نحوی مورد نظر وی را ایجاد کند.

۸

تعقید متنبی در موسیقی ریتمیک شعر

این جنبه از انحراف در اسلوب متنبی ما را متوجه پدیده‌ای مهم می‌کند که در حرکت ریتمیک موسیقی شعر در اثنای این دورانها به وقوع پیوست؛ زیرا دیدیم که شعرای قرنهای دوم و سوم برای این که نوعی

۲- ترجمه بیت همین کتاب ص ۳۱۹.

۱- ذکری ابی الطیب، ص ۳۵۸.

وسعت تعبیر ایجاد کنند و اصوات را با معانی آن هماهنگ سازند شعر خود را به شدت پالایش می کردند و بحرری را به عنوان سبمل این عنایت وافر به هماهنگی زیر و بمهای شعر ذکر کردیم و [گفتیم] که چگونه با هماهنگ کردن دقیق کلمات و حرکات و سکانات، انعطاف پذیری غریبی در موسیقی ایجاد کرد هماهنگی که به سبکی هنری و بدیع تنظیم شده بود.

اما همین که به قرن چهارم می رسیم این موسیقی ریتیمیک یا در صندوق های تعقیدات قافیه چنان که نزد معری خواهیم دید، و یا در خود نغمات داخلی، چنان که اکنون نزد متنبی می بینیم، زندانی می شود؛ زیرا وی به این خلاف قیاس های نحوی تکیه می کرد تا اختلال و تشویش مورد نظر خود را در موسیقی و ریتم شعر ایجاد کند. شاید این موضوع بار دیگر پرده از پیچیدگی های عجیبی که در این دوران ها در هنر عربی پدید آمده بود بردارد. در فصل پیشین دیدیم که شعرا در انواع قدیمی تعقید ایجاد می کردند؛ اما جز تعقید در وسایل نتوانستند چیز تازه ای بر آن بیفزایند یا اشکال دیگر یکی از انواع را استخراج نمایند. گویی تمام زندگی عرب ها به مجموعه ای از تعقیدات بدل می شود؛ از این رو مهلبی در وسایل غذا و قاشقهایش تعقید ایجاد می کند؛ همان طور نیز شعرا در جناس ها و استعارات خود و همین گونه متنبی در زیر و بم ها و نغمات شعر خود.

این اختلال موسیقایی در شعر متنبی اختلالی از بعضی جهات مشابه را در موسیقی جدید به یاد می آورد؛ زیرا می بینیم هنرها پیچیده می شوند و سبک سمبولیسم در شعر و نقاشی ظهور می کند؛ همین طور نیز طایفه ای از موسیقیدانان ظهور می کند که در رأس آن را فائل (RAVEL) قرار دارد و سعی دارد در هنر خود حرکت جدیدی ایجاد کند و چون از نوآوری صریح و مستقیم عاجز می ماند به ایجاد نغماتی نادر در «نت های موسیقی» رو می آورد که خلاف روانشناسی متداول و عادت است تا با قیام علیه روشهای موروئی تحسین مردم را بر انگیزد، قیامی همچون قیام متنبی که موسیقیدانان با ساختن نغماتی نامأنوس و ناسازگار با گوش ایجاد می کنند و قاصداً و عامداً بدان اقدام می نمایند. متنبی نیز در موسیقی شعر خود، چیزی که از جهاتی شبیه این نغمه های ناسازگار [خارج] است، ایجاد می کرد؛ زیرا آن را از انواع انحرافات و خلاف قاعده ها انباشته بود. ابن هشام در کتاب مغنی فصلی گشوده و در آن مجموعه ای از [این] صیغه ها و اشکال آن را مورد بررسی قرار داده است. به این سخن وی که قبلاً ذکر کردیم بنگرید:

وفاؤکما - کالرّیع أشجاء طائمه بانّ تُسعدا، والدّمعُ أشفاه ساجمه

که با تقدیم و تأخیر اختلال مورد نظر خود را ایجاد کرده است، اختلالی غریب که گوشه ای از کار و حرفه شعرای قرن چهارم را نشان می دهد؛ زیرا در ترتیب الفاظ بیت به کارهایی نظیر این سردرگمی پناه می بردند و این اختلال را که موسیقی آن را می توان به نام «موسیقی ناسازگار» نامید، ایجاد می کردند. به بیتی که کمی پیشتر ذکر کردیم، توجه کنید:

قَلَقُ المِلْحَةِ - وَ هِيَ مِسْكٌ - هَتَكُهَا وَمِسِيرُهَا فِي اللَّيْلِ وَ هِيَ ذُكَاؤُ

متنبی در هر دو مصراع آشفتگی موسیقایی ایجاد کرده است که این مسأله با مراجعه به نحو روشن می شود. مصرع اول چنین تشکیل می شود: مبتدا - حال - خبر و مصرع دوم چنین: مبتدا - ظرف - حال، و خبر به دلیل معلوم بودن حذف شده است یعنی: مسیرها فی اللیل هتک لها. آیا می بینید که متنبی چگونه با دانش نحوی خود توانسته است این موسیقی جدید و عجیب را بیافریند؟ این بدعت قرن چهارم است؛ زیرا شعرا در شعر خود به انواعی از تعقید متوسل می شوند، و اینها تعقیداتی است که با ذوق ما سازگار نیست اما با ذوق هنرمندان این دورانها سازگار بوده است.

حقیقت این است که وقتی به متنبی می رسیم در شعر تصنع شدیدی احساس می کنیم که هم شامل عبارات وی و هم شامل نغمات او می شود. و شاعر همچنان به انحرافات موسیقایی یا فرهنگی متوسل می شود و شکی نیست که ما از این وضعیتی که برای شعر حادث شده خشنود نیستیم و این بدان معنا نیست که شاعر را از جستجوی وسایل جدید برای تعبیر و موسیقی شعر باز می داریم. البته که آن را برای بیان حالات عاطفی ضروری می دانیم، حالاتی که همواره در تطور و تغییر و تحول است و در هر یک از مراحل تطور و تغییر و تحول خود نیازمند وسایل جدیدی برای تعبیر از این اوضاع مختلف است. [آری] متنبی در این وسایل دست به نوآوری می زد؛ اما در این کار تنها به اسالیب هنری تکیه نمی کرد بلکه از محافل متشیعه و متصوفه و متفلسفه افکار و الفاظی را به وام می گرفت که شعر و هنر با آن آشنا نبود و با طبیعت آن نیز سازگاری نداشت حتی از این هم فراتر رفته از محیط لغویان و نحویان انواعی از الفاظ را به عاریت می گرفت تا نوعی اختلال و سردرگمی در موسیقی خود ایجاد کند، و این تمامی ابزارهای جدید اوست، وسایلی که ممکن است بیانگر فرهنگ باشند؛ اما بیانگر بدیع بودن تفکر هنری و تنوع در افقها و اندازه های آن نیست. البته او عنایتی نیز به تعدادی از ابزارهای قدیمی یعنی استعاره و مشاکله و جناس و طباق داشت؛ ولی اینها در کار وی نادر بود و چنان که در فصل پیشین دیدیم، اگر آنها را به کار می گرفت چنان تعقیدی بر آن می افزود، که رنگ [و شمایل] آنها را دگرگون می کرد؛ زیرا کاربرد طباق و استعاره را در شعر وی بررسی کردیم و دیدیم که این انواع قدیمی نزد شعرای این عصور از رنگهای خود دور شده اند و متنبی به همین سبب، از این وسایل که در تاریخ هنر گرفتار جمود شده بود روی برتافت و به وسایل جدید فرهنگی خود رو آورد. مهارت وی در ساخت قصیده عربی نیز در همین وسایل نهفته است، مهارتی که نشان می دهد افقهای گسترده شعر از قرن چهارم شروع به کوچک شدن کرده است؛ چرا که شاعران به متنوع کردن تفکر عاطفی پرداختند بلکه به همین تصنع فرهنگی پرداختند تا اشارتی دینی یا علامتی فلسفی و یا نادره ای موسیقایی را ادا نمایند.

قضاوتی کلی در مورد تصنع متنبی و شعر وی

شاید مبالغه نباشد اگر بگوییم که متنبی، با وجود تمامی انواع مختلف تصنع که در کار او دیدیم توانسته است در بالاترین افق شعر عربی به پرواز در آید؛ زیرا شعر وی علی‌رغم اشارات مذهبی و بی‌قاعدگی‌های موسیقایی و شواذ نحوی از حیویت و زیبایی و شکوهی برخوردار بوده و هست که به شدت بر اذهان تأثیر می‌گذارد. وی از چنان مهارت هنری برخوردار بود که می‌توانست علائم این تصنع و تکلف شدید نهفته در آن را پنهان کند تا جایی که «یازجی» در فصل بدیعی که در تعلیق بر دیوان وی آورده است گمان کرده چیزهای مغلفی که در [شعر] متنبی وجود دارد به بخش اول شعر او محدود می‌شود که در دوره نوجوانی سروده است و این توهم یازجی و امثال اوست؛ زیرا این مغلفات در شعر او تا آخرین نفس‌های زندگی استمرار یافت. نهایت این که توانایی متنبی در پرداخت عبارات و رشد این توانایی در طول زمان، این جنبه‌های تصنع وی را که بررسی کردیم، از [دید] ناقدین که در شعر دوره جوانی و قبل از تکامل مهارت هنری وی آشکارا مشاهده کرده بودند، مخفی نگه می‌دارد؛ تا جایی که خیال می‌کنند این جنبه‌ها بعد از آن از بین رفته است؛ حال آنکه به دلیلی ساده هیچ‌گاه از بین نرفته است و آن این که متنبی عمداً این مغلفات را می‌آورد؛ چرا که در طول زندگی آن را به عنوان سبک خود در سرودن شعر برگزیده بود. با این همه از طرف دیگر، باید اشاره کنیم که منظور یازجی از مغلفات متنبی انواع مختلف تصنع وی که بر شمردیم نیست؛ چه او سعی نکرده است متنبی را به شکلی منظم مورد مطالعه قرار دهد، مطالعه‌ای که در خلال آن وی را در برخورد با فرهنگ‌های روزگارش بسنجد و مقدار تأثیر پذیری او را در ساختار شعرش دریابد. یازجی به هیچ یک از این چیزها فکر نکرده است؛ بلکه منظور او فقط تکلف و پیچیدگی شعر نوجوانی اوست، ویژگی که تقریباً در نخستین دوره‌های زندگی تمامی شاعران دیده می‌شود؛ چرا که همگی با تقلید و تکلف آغاز می‌کنند و همچنان شاعر در این مرحله دور می‌زند تا این که خود را می‌شناسد و از گذشتگان بی‌نیاز می‌شود و برای خود سبک جدیدی خلق می‌کند. با این همه سبک متنبی در تصنع از همان مراحل آغازین زندگی هنری وی آشکار شد و به همین دلیل به نظر یازجی اشاره کردیم که مبدا بعضی از افراد تازه کار آن را بخوانند و گمان کنند که متنبی فقط در اوایل زندگی هنری خود به تصنع مورد اشاره ما مقید بوده است؛ حال آنکه در واقع این پدیده در کل زندگی وی عمومیت داشته است. در نوجوانی وی آغاز می‌شود و در پیری و سالخوردگی وی استمرار پیدا می‌کند. ممکن است حقیقتاً عجیب باشد که متنبی توانسته این چیزها را در شعر خود بیاورد بدون این که اکثریت ناقدان متوجه آن شوند؛ به استثنای ثعالبی در تیمه که به طور عام آن را مورد بررسی قرار داده

است؛ اما این بررسی از نظر مطالب و از نظر فکری نظم ندارد؛ همچنین منتهی به روشن شدن روش متنبی در سرودن شعر نمی‌شود. به احتمال قوی به فضل حیویت و جمالی که متنبی در شعر خود دمیده، این تصنعات بر بسیاری از ناقدین معاصر پوشیده مانده است، حیویت و جمالی که منشأ آن به نظر ما پنج مسأله است. برای توضیح این مسائل اندکی درنگ می‌کنیم تا خواننده بتواند به دقت در مورد شعر وی و تصنع موجود در آن، از یک سو، و انواع زیبایی‌های نهفته در آن، از سوی دیگر، قضاوت کند.

مسأله اول غزل اوست در مورد زنان بادیه نشین؛ زیرا خواننده دیوان وی احساس می‌کند که شاعر او را از زندگی پیچیده شهری و تکلف‌های موجود در آن بیرون می‌کشد و به سوی بداوت و بساطت و به آغوش طبیعت می‌برد. علاوه بر این، وجود عناصر بدوی در شعر عربی نوعی جلال و شکوه مندی به آن می‌بخشد. شاید به این علت که عناصر بدوی سبب می‌شود حجاز و اماکن مقدس موجود در آن جا را به یاد آوریم و به همین دلیل اثبوت این اسامی در شعر شعرای شیعه و صوفیه به وفور آمده است. در فصل بعد خواهیم دید که مهیار در غزلیات خود به شکلی گسترده به این جنبه اهتمام می‌ورزد. به هر حال متنبی در غزل خود به زنان بدوی توجه کرده و آنها را بر نظایر شهری شان ترجیح داده است و به زیبایی از این معنا تعبیر کرده است، آن‌جا که می‌گوید:

مَنْ الْجَاذِرُ فِي زِيِّ الْأَعْرَابِ	مُحَرُّ الْحُلَى وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ؟ ^۱
إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شَكَاً فِي مَعَارِفِهَا	فَنَ بَلَاكَ بِتَسْهِيدٍ وَتَعْذِيبِ ^۲
كَمْ زَوْزَةٍ لَكَ فِي الْأَعْرَابِ خَافِيَةٍ	أَذْهَى - وَقَدْ رَقْدُوا - مِنْ زَوْزَةِ الذَّبِيبِ ^۳
أَزْوَرُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي	وَأَتْنِي وَبِضَاضِ الصَّنِيعِ يُغْرِى بِي ^۴
قَدْ وَافَقُوا الْوَحْشَ فِي سُكْنَى مَرَاتِعِهَا	وَخَالَفُوا بِتَقْوِيضٍ وَتَطْنِيبِ ^۵
جِوَارِئُهَا وَهُمْ شَرُّ الْجَوَارِ لَهَا	وَصَحْبُهَا وَهُمْ شَرُّ الْأَصْحَابِ ^۶
فَوَادُكُلٍ مَحَبٍّ فِي بَسِيوَتِهِمْ	وَمَالٌ كُلِّ أَخِيذٍ الْمَالِ مَخْرُوبِ ^۷

۱- الجاذر: جمع جؤذر: بچه گوزن. آن آهوان کیستند که لباس زنان بدوی بر تن دارند و زیور و مرکب و جامه‌هایشان سرخ رنگ است. [یعنی زیورشان زر سرخ و مرکبشان شتران سرخ مو و لباسشان شاهانه است.]

۲- [خطاب به خود می‌گوید:] اگر از سر تردید در شناختن آنان سؤال می‌کنی پس چه کسی تو را به بی‌خوابی و رنج درافکنده است.

۳- درحالی که اهل قبیله خفته بودند چه بسیار دیدارهای نهانی و زیرکانه‌تر از دیدار گرگ که با آنان (زنان بدوی) داشتی.

۴- درحالی که دیدارشان می‌رفتم که ظلمت شب یاور من بود و چون بازمی‌گشتم سیدی صبح دشمن من.

۵- تقویض: جمع کردن خیمه‌ها و تطنیب: نصب آن، می‌گوید: به جهت سکونت در مراتع با وحوش همدستانند و از جهت برپا کردن و برچیدن خیمه‌ها متفاوت از آنان.

۶- با وحوش همسایه و بدترین همسایگانند و هم صحبت آنان و بدترین مصاحبانند.

۷- محروب: آن‌کس که مالش از دست رفته، می‌گوید: دلهای دلدادگان و اموال یغماشدگان در خانه آنان است. [یعنی زنانشان با زیبایی خود دلها را می‌ربایند و مردانشان با شجاعت خود اموال را.]

ما أَوْجُهُ الْحَضَرِ الْمُسْتَحْسَنَاتِ بِهِ كَأَوْجُهُ الْبَدَوِيَّاتِ الرَّعَائِبِ^۱
حُسْنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِطَطْرِيةٍ وَ فِي الْبَدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرٌ مَجْلُوبٌ^۲
أَفْدَى ظِبَاءٌ فَلَاةٍ مَا عَرَفْنَ بِهَا مَضْغُ الْكَلَامِ وَ لَا صَنَعُ الْحَوَاجِبِ^۳

متن‌ی بسیاری از نغمه‌های این آهنگ را استخراج و در گوشه گوشه دیوان خود پراکنده است و شکی نیست که این نغمه‌ها برای روح‌های بسیاری محبوب است، روح‌هایی که به بساطت تمایل دارند و جویدن کلام نمی‌دانند و ابروان خضاب کرده را نمی‌پسندند.

این مسأله یکی از پنج جنبه‌ای است که سبب می‌شود شیفته شعر متن‌ی شویم. اما جنبه دوم نوعی بدبینی است که در دیوان وی به نظر می‌رسد، بدبینی که سبب شده است از روزگار بیزار و از مردمان خشمگین باشد، چنان‌که گویی علیه دنیا شوریده است، شورشی که ماسینیون - چنان‌که گذشت - به قمرطی‌گری وی مربوط می‌داند؛ چراکه قرامطه علیه روزگار و مردم و قوانین ماده شوریده بودند، و از نظر ما این شورش از درون او سرچشمه می‌گرفت، مثل این که می‌گوید:

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانِ وَ عَنَاهُمْ مِنْ شَأْنِهِ مَا عَنَانَا^۴
وَتَوَلَّوْا بِغُصَّةٍ كُلَّهُمْ مِنْ هُ وَ إِنَّ سَرَّ بَعْضُهُمْ أَحْيَانَا^۵
یا می‌گوید:

زَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَزْزَاءِ حَتَّى فُؤَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِبَالٍ^۶
فَصِرْتُ إِذَا أَصَابَنِي سَهَامٌ تَكَثَّرَتِ النَّصَالُ عَلَى النَّصَالِ^۷
یا می‌گوید:

وَلَمَّا صَارُوهُ النَّاسِ خِبَاءً جَزَيْتُ عَلَى ابْتِسَامٍ بِابْتِسَامٍ^۸
وَصِرْتُ أَشْكُ فَيَمَنْ أَضْطَفِيهِ لَعَلَّمِي أَنَّهُ بَعْضُ الْأَنَامِ^۹

۱- الرَّعَائِب: جمه رعبوب، زن سفید و خوش اندام. می‌گوید: رخسار بزرگ شده زنان شهری به پای رخسار خوش قامتان بادیه نمی‌رسد.

۲- زیبایی شهری ساختگی و حاصل بزرگ است و زیبایی بادیه اصیل و طبیعی.

۳- جانم به فدای آهوان دشت که جویدن کلام و خضاب ابروان نمی‌دانند. [منظور از جویدن کلام با ناز و کرشمه سخن گفتن است.]

۴- پیش از ما مردمان در این زمانه زیستند و هر آنچه بر سر ما آمد برای آنان نیز روی داد.

۵- و همگی با اندوه از آن جدا شدند؛ هرچند که گاهی نیز برخی را خوشحال کرده بود.

۶- روزگار چنان مرا آماج تیرهای مصائب کرد که دلم در غلافی متشکل از پیکانها قرار گرفته است.

۷- از این رو چنان شدم که وقتی تیری به من اصابت کند پیکانی بر پیکان دیگر می‌شکند.

۸- و چون دوستی مردمان به خدعه و نیرنگ بدل گشت [که دل پرکنه دارند و لبخند بر لب] من نیز [به شیوه آنان] تبسم را با تبسم پاسخ گفتم.

۹- [از آن‌جا که فساد عالمگیر است و همه مردمان فاسد] چنان شده‌ام که در مورد دوستان برگزیده خود تردید می‌کنم؛ زیرا می‌دانم که او نیز یکی از همان مردمان است.

بدین گونه می بینیم که در دیوان خود نسبت به روزگار و مردمان و جامعه فاسد آنان به شدت خشمگین است. انسان وقتی اشعار او و ابوالعلاء را می خواند ارتباط آشکار این دو شاعر را از جهت بدینی احساس می کند، و من تصور می کنم که ابوالعلاء کاری بیش از پرورش همین جنبه که نزد استادش متنبی یافته بود انجام نداده است. این بیت را بخوانید:

وَمَا الدَّهْرُ أَهْلٌ أَنْ تُوَهَّلَ عِنْدَهُ حَيَاةٌ وَأَنْ يُشْتَقَّ فِيهِ إِلَى النُّسْلِ^۱

در این بیت گوشه ای از روش زندگی ابوالعلاء را می بینید؛ چه ازدواج و نیز طلب صله از خلفا و امرا را بر خود حرام کرد و معروف است که این شیوه بدینی را در لزومیات خود اشاعه داد. با این همه باید بدانیم که متنبی در بدینی خود همانند ابوالعلاء ناامید نبود. بدینی او بدینی شخص محرومی است که لذت ها و خوشی های زندگی را می فهمد اما نمی تواند به آن برسد و شاید به همین دلیل است که عشق خود را نسبت به دنیا اظهار می کند و دنیا را مورد عتاب قرار می دهد؛ چرا که دنیا از او روی گردان است و برای او ناز می کند، می گوید:

وَمَنْ لَمْ يَعْشِقِ الدُّنْيَا قَدِيماً وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الْوَصَالِ^۲
و می گوید:

وَلَذِيذُ الْحَيَاةِ أَنْفُسٌ فِي النَّفْسِ سِ وَأَشْهَى مِنْ أَنْ يُمَلَّ وَأُخْلِ^۳
و إِذَا الشُّيْخُ قَالَ أَفَّ فَمَ لَّ حَيَاةٌ وَ إِنَّمَا الضَّعْفُ مَلَا^۴
و می گوید:

أَرَى كُلَّنَا يَبْغِي الْحَيَاةَ لِنَفْسِهِ حَرِيصاً عَلَيْهَا مُسْتَهَاماً بِهَا صَبَاً^۵
فَحُبُّ الْجَبَانِ النَّفْسَ أَوْزَدَهُ الثُّقَى وَحُبُّ الشُّجَاعِ النَّفْسَ أَوْزَدَهُ الْحَزْبَاً^۶

که کاربرد قیاس در دو بیت اخیر مشهود است. متنبی در شعر خود به قیاس های منطقی اهتمام داشت و به مقدار زیاد و افراط آمیز در دیوان خود آن را به کار گرفته است. این قیاس ها نوعی شدت تعبیر و استحکام تفکر به شعر وی می بخشد. به هر حال متنبی آن گونه که نزد ابوالعلاء می بینیم بدین نبود؛ زیرا دنیا را طرد نمی کرد؛ بلکه در برابر آن احساس محرومیت می نمود. با این همه تردیدی نیست که او زمینه

۱- روزگار شایسته آن نیست که انسان در آن آرزومند زیستن و مشتاق نسل باشد.

۲- کدامین انسان است که از دیرباز عاشق دنیا نبوده باشد؛ اما [چه سود] که راهی برای وصال نیست.

۳- زندگی لذیذ ارزشمندتر و دلپذیرتر و شیرین تر از آن است که برای انسان ملال آور باشد.

۴- هرگاه پیری اف بگوید نه از زندگی که از ناتوانی ملول است.

۵- می بینم که هر یک با حرص و ولع زندگی را برای خود می خواهیم و شیدا و دل داده آن هستیم.

۶- چنان که عشق بزدلان به زندگی آنان را به پرهیزکردن از خطر وای می دارد و عشق شجاعان به زندگی آنان را به میدان جنگ می کشاند.

تمامی آن بدبینی و نقد اجتماعی را که نزد ابوالعلاء می‌یابیم، فراهم آورد؛ حتی مسأله مرگ و زندگی را که ابوالعلاء در لزومیات خود بسیار مورد توجه قرار داده است نزد متنبی نیز می‌بینیم زیرا می‌گوید:

نَحْنُ بَنُو الْمَوْتِ فَا بَالُنَا	نَعَاثُ مَا لَا بُدَّ مِنْ تُرْبِهِ ^۱
تَبْخُلُ أَيْدِينَا بِأَرْوَاحِنَا	عَلَى زَمَانٍ هِيَ مِنْ كَسْبِهِ ^۲
فَهَذِهِ الْأَرْوَاحُ مِنْ جَوْهِ	و هَذِهِ الْأَجْسَامُ مِنْ تُرْبِهِ ^۳
لَوْ فَكَّرَ الْعَاشِقُ فِي مُنْتَهَى	حُسْنِ الَّذِي يَنْسِبُهُ لَمْ يَنْسِبِهِ ^۴
لَمْ يُرَقِزْ الشَّمْسُ فِي شَرْقِهِ	فَشَكَّتِ الْأَنْفُسُ فِي غَرْبِهِ ^۵
يَمُوتُ رَاعِي الضَّأْنِ فِي جِهْلِهِ	مَوْتَةً جَالِينُوسَ فِي طِبِّهِ ^۶
وَرَبِمَا زَادَ عَلَى عُثْرِهِ	وَزَادَ فِي الْأَمْنِ عَلَى سِرِّهِ ^۷

در همین جنبه بدبینی و تفکر در حقایق هستی جنبه سومی نهفته است که شگفتی و تحسین قدما را برمی‌انگیخت و آن جنبه امثال و حکم است. عکبری در بخش اول شرح خود بر متنبی نمونه‌های بسیاری آورده است و در آغاز آن چنین می‌گوید: «افراد حاذق در دانش شعر و ناقدین، اتفاق نظر دارند که ابوالطیب را نوادری است که در شعر دیگران نیامده است و هوش از سر انسان می‌برد. از آن جمله این سخن است:

وَمَا الْحُسْنُ فِي وَجْهِ الْفَتَى شَرْفًا لَهُ	إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي فِعْلِهِ وَالْخِلَاقِ ^۸
--	--

و می‌گوید:

أَتَى الزَّمَانَ بَنُوهُ فِي شَكِيبَتِهِ	فَسَرَّهُمْ وَأَتَيْنَاهُ عَلَى الْهَرَمِ ^۹
--	--

و نیز این سخن:

-
- ۱- ما زاده مردگانیم؛ پس چرا از شرابی که ناگزیر خواهیم نوشید سرباز زنیم.
 - ۲- دستان ما از بذل جان به زمانه بخل می‌ورزند حال آنکه این جان دستاورد زمانه است [نه دستاورد ما]
 - ۳- [ارواح: در این جا به معنای نفس‌هاست]؛ می‌گوید: چرا که این جانها از هوای آن و این اجساد از خاک آن است.
 - ۴- اگر عاشق به سرانجام جمالی که وی را اسیر خود می‌کند می‌اندیشید عاشق نمی‌شد. [فاعل «لم یسب» ضمیر حُسن است].
 - ۵- اتفاق نیفتاده که به گاه طلوع، پرتو خورشید مشاهده شود و مردم در غروب آن تردید کنند [یعنی هرامر حادثی به زوال و فنا منتهی خواهد شد].
 - ۶- شبان گوسفندان با همه جهل خود همان‌گونه می‌میرد که جالینوس طبیب.
 - ۷- سرب: اینجا، جان. می‌گوید: بسا که عمرش از جالینوس فزون‌تر باشد و نسبت به جاننش ایمن‌تر.
 - ۸- اگر که عمل و خوی انسان نیک نباشد خوب رویی وی مایه فضیلت نیست.
 - ۹- مردمان در جوانی روزگار به سرای او درآمدند از این رو آنان را شادکام ساخت اما ما درایام پیری‌اش بر او وارد شدیم.

وَلَمْ أَرَ فِي عِيُوبِ النَّاسِ شَيْئاً كَنَقْصِ الْقَادِرِينَ عَلَى الْإِتْمَامِ^۱

به همین ترتیب عکبری امثال و حکم بسیاری را گرد می آورد و در خاتمه این مجموعه می گوید: «این چیزی است که هیچ شاعری نظیر آن را ارائه نداده است؛ اما فضیلت از آن خداوند است و به هر که بخواهد عطا فرماید و به هر که خواهد حکمت دهد.»^۲ و معروف است که متنبی - چنان که گذشت - در ساختن این حکمت ها از حکمت های منسوب به ارسطو که در عصر خود خوانده بود استفاده کرده است. به هر حال این جنبه ارزش بسیار به شعر متنبی بخشیده است؛ زیرا به گوشه هایی از دردهای انسانیت پرداخته و امراض آن را تبیین کرده است. همین طور نیز آراء بسیاری مطرح کرده که تجربه ما را نسبت به انسان و طباع وی، و زندگی و دگرگونی های آن افزایش می دهد که در این راه دیده پربصیرت و آگاهش او را یاری می رساند.

این تمامی آن چیزی نیست که ارزش متنبی را در دیوانش بالا می برد، بلکه جنبه چهارمی در آن هست که از نظر ماکم اهمیت تر از جنبه های پیشین نیست و آن سردادن سرود پهلوانی است؛ زیرا سیف الدوله امیر حلب، این امارت کوچک، در روزگار متنبی همچون زرهی بود که امت عرب را در برابر دولت روم شرقی حمایت می کرد. متنبی از این دلاوری وی تمجید می کرد و با شور و حرارت در مورد آن نغمه سرایی می نمود تا آشکارا بر شاعران نظیر خود که سران و پهلوانان عرب را ستایش می کردند فایق آید. این مسأله به نظر ما دو علت دارد: علت نخست آن روشن است و آن موضع سیف الدوله نسبت به رومیان و حمایت وی از عرب هاست؛ چرا که متنبی احساس وابستگی شدیدی نسبت به عربیت خود داشت و دلیل دوم این است که متنبی روحیه ای انقلابی داشت و می خواست دولت گمشده عربها را به آنان بازگرداند و [حتی در این راه] شمشیر به دست گرفت و جنگید. ولی قیام او توفیق نیافت؛ اما انقلاب و مبارزه با دشمن همچنان در جان او موج می زد؛ به خصوص که پهلوان بود و پهلوانی را تحسین می کرد و بدین ترتیب عوامل مادی و معنوی بسیاری دست به دست هم دادند تا توصیفات او از جنگ های سیف الدوله به شعله هایی از حماسه پر شور بدل گردد؛ چنان که می گوید:

لَه عَسْكَرًا خَيْلٌ وَ طَيْرٌ إِذَا رَمَى بَهَا عَسْكَرًا لَمْ يَبْقَ إِلَّا جَاهِجٌ^۳
فَقَدْ مَلَّ ضَوْءُ الصَّبْحِ مِمَّا تُغِيرُهُ وَ مَلَّ سَوَادُ اللَّيْلِ مِمَّا تَزَاجُهُ^۴
وَ مَلَّ الْقَنَا مِمَّا تَدَقُّ صُدُورُهُ وَ مَلَّ حَدِيدُ الْهَنْدِ مِمَّا تَلَاظُمُهُ^۵

۱- در میان عیوب مردمان عیبی همچون کوتاهی توانمندان از اتمام احسان ندیدم.

۲- تبیان، ۱/۱۶۱.

۳- او را دو لشکر است: یکی اسبان و دیگری پرندگان که چون لشکری را با آن هدف قرار دهد. جز جمجمه از آنان نماند.

۴- پرتو صبح از حملات تو ملول گشته و ظلمت شب از مزاحمت های تو به جان آمده است.

۵- نیزه ها نیز از درهم شکستن به تنگ آمده و شمشیرهای هندی از ضربات تو بی تاب گشته اند.

سحابٌ من العِقبانِ يَزْحَفُ تحتهَا سحابٌ إِذَا اسْتَقْثَ سَقَتْهَا صَوَارِمُهُ^۱

از زیباترین مفاهیمی که شدت احساسات عربیت را در جان وی به تصویر می‌کشد سخنی است که به هنگام پیروزی سیف الدوله بر رومیان در درب القلّة خطاب به وی سروده است:

لَقِيتَ بِدَرْبِ القَلَّةِ الفَجْرُ لُقِيَةً شَفَتْ كَمْدَى وَاللَّيْلُ فِيهِ قَتِيلُ^۲

پیروزی را عامل تشفی خشم درون خود می‌خواند و خمود دوره قبل از این پیروزی را شبی سنگین می‌شمارد، شبی که دیری نپایید و سیف الدوله ضربتی سخت بر آن وارد آورد و پیروزی آشکار شد و نور شادمانی بر جانها تابید.

بدین ترتیب متنبی در شعر خود به نغمه سرایی در مورد پهلوانی سیف الدوله می‌پردازد، نغمه‌هایی که بی‌تردید هر یک از عرب‌ها تصویر روح و ملت و تمامی مفاخر خود را در آن می‌یابند، مفاخری همچون جوانمردی، و قدرت مبارزه علیه دشمنانی که با آنها می‌جنگند و نابودشان می‌کنند. در این نغمه‌ها جنبه پنجمی نیز نهفته است و آن تعبیر متنبی از بلند نظری و اعتماد به نفس خود و نیز برتر داشتن خویش از تمامی افراد اطراف است. مثل این که می‌گوید:

يَحَاذِرُنِي حَتَّى كَأَنِّي حَتْفُهُ وَتَنْكُرُنِي الْأَفْعَى فَيَقْتُلَهَا سَمَى^۳

كَأَنِّي دَحَوْتُ الْأَرْضَ مِنْ خَبْرِي بِهَا كَأَنِّي بَنَى الإسْكَندَرُ السَّدَّ مِنْ عَزَمِي^۴

یا می‌گوید:

وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمِيسُورِ عَيْشِهِ وَ مَرْكُوبُهُ رَجُلَاهُ وَالْثَوْبُ جِلْدُهُ^۵

وَلَكِنَّ قَلْبًا بَيْنَ جَنْبَيَّ مَا لَهُ مَدَى يَنْتَهِي بِي فِي مَرَادٍ أَحَدُهُ^۶

یا می‌گوید:

إِذَا غَامَرْتَ فِي شَرَفٍ مَرْوَمٍ فَلَا تَنْتَفِعْ بِمَا دُونَ النُّجُومِ^۷

فَطَعْمُ الْمَوْتِ فِي أَمْرِ حَقِيرٍ كَطَعْمِ الْمَوْتِ فِي أَمْرِ عَظِيمٍ^۸

۱- [در میدان کار زارت] از عقابان ابری تشکیل می‌شود که در زیر آن ابر کرم حرکت می‌کند و چون عقابان تشنه گردند تیغ‌های تیز او سیرایشان کند.

۲- در درب القلّة، شب به هزیمت رفت و با طلّیعه فجر دیدار کردم چنان که خشم درونم فرو نشست.

۳- تنکر: می‌گزد، می‌گوید، مرگ من از من می‌گریزد گویی که من مرگ او هستم و افعی مرا می‌گزد اما سم من او را می‌کشد.

۴- دحا: گسترده. چنان [گسترده] زمین را می‌شناسم که گویی من آن را گسترده‌ام [و چنان عزمی دارم] که گویی اسکندر با عزم من سد [معروف] را بنا نهاد.

۵- بعضی از مردم که مرکبی جز پای و لباسی جز پوست ندارند، به وضع موجود راضی هستند.

۶- اما دلی که من در سینه دارم در اهداف خود نهایتی نمی‌شناسد.

۷- چون در پی فضیلتی مطلوب برآمدی به چیزی کمتر از ستارگان راضی مشو.

۸- چرا که طعم مردن در راه هدفی کوچک همانند طعم مردن در راه اهداف بزرگ است.

شکی نیست که متنبی در قراردادن این نغمه در شعر خود موفق بود و دلیل آن امری طبیعی است و آن این که هر عربی که این نغمه در وجودش باشد، حامل اعتماد به نفس بی انتها و صفات مربوط به آن یعنی سرافرازی و بلند نظری و احساس کرامت است، و به همین دلیل، شعر متنبی در طول زمان با جان اعراب عجین بوده و به شدت شیفته آن بوده اند.

اما همه این ها نباید آنچه را که قبلا گفتیم از یاد ما ببرد؛ چه متنبی شاعری ماهر بود و با مهارت خود توانست حقیقت هنر و حرفه خود را از شنوندگان و بینندگان مخفی کند، و در این راه، برخورداری وی از صدایی درشت که چون اوج می گرفت هیاهوی شدیدی ایجاد می کرد، یاور او بود، و همین است که ناقدین را در گذشته و حال در فهم وی گمراه کرده است؛ چرا که در وصف زنان بدوی و بدبینی و حکمت و ستایش از پهلوانی عرب ها و فخر و نیز بلند پروازی در روی آوردن به فضایل و دوری گزیدن از پستیها با او همگام شدند و به کلی از یاد بردند که او شاعری است متصنع و به شکلی حرفه ای فرهنگ های مختلف را به عنوان صنعت در شعر خود به کار می گیرد؛ زیرا قصد او نقل اشارتی شیعی یا صوفیانه و علامتی فلسفی یا منطقی و خلاف قاعده ای لغوی و نحوی و خارج از قیاسی ترکیبی یا موسیقایی است و به همین دلیل در سبک تصنع [نه تنها] قطبی بزرگ بود، بلکه کلیدی بود که نغمات این سبک، از آن در قصاید و نمونه های دیگر شعرا وارد می شد.

۱۰

شعرای یتیمه و تصنع آنان

اگر متنبی را رها کنیم و به دیگر شعرای یتیمه که معاصر وی بودند یا پس از او ظهور کردند بپردازیم، خواهیم دید که در این تصنع فرهنگی طریق او را می پیمایند، تصنعی که زیبایی هنری به بار نمی آورد به جز همین نوع گرد آوردن اسامی و اصطلاحات در عبارات و اسالیب شعر؛ گویا شعرای این عصور از نوآوری مستقیم عاجز مانده و ناگزیر به این راه های پیچ در پیچ پناه بردند؛ چنان که نزد قاضی تنوخی^۱ و بستی^۲ و صاحب بن عباد^۳ و نظایر آنان مشاهده می کنیم. به راستی دل انسان برای این شاعران که میل به نوآوری داشتند اما راه خود را گم کرده بودند می سوزد. در واقع این تمدن عربی بود که راه خود را گم

۱- یتیمه، ثعالبی ۳۱۰/۲.

۲- همان ۲۹۴/۴.

۳- همان ۲۳۱/۳.

کرده بود و دیگر نمی توانست تعبیرگر درون باشد، مگر به همین شکل پیچیده که اصطلاحات و فرهنگهای مختلف و نیز آراء منشعب از فرهنگهای مذکور، آن را سنگین می کرد، آرایبی که به ندرت به خوبی درک می شد و به هنر بدل می گشت؛ بر خلاف کار ابو تمام که دیدیم رنگ های تیره ای را که از فرهنگ و فلسفه به عاریت می گرفت به هنر بدل می کرد؛ تاریخ به هنر بدل می شد همانطور نیز فلسفه و نیز هر چشمه سار فرهنگی به چشمه ساری هنری تبدیل می شد که آب های هر یک با رنگ هایی جدید پر تو افشانی می کرد و این ها رنگ های سرزمین عرب بود که به دست او می رسید و او آن ها را به بدایعی از آرایه و تصنیع بدل می کرد.

بعد از ابو تمام چیزی نمی گذرد که به خاطر کثرت ورود جریان فرهنگ های بیگانه، به خصوص فرهنگ یونانی، بستر فرهنگ عربی گسترش می یابد؛ اما هیچ یک از شعرانی نمی تواند همانند ابو تمام از این جریان های بیگانه بهره برداری کند؛ چرا که به طور کامل مورد استفاده قرار نمی گیرد و کاملاً هضم نمی شود و به میراثی عربی بدل نمی گردد؛ بلکه همان طور که هست باقی می ماند و فقط به عاریت گرفته می شود؛ چنان که در شعر متنبی وقتی که از فرهنگ های بیگانه وام گیری می کرد، مشاهده کردیم. با این همه شاید متنبی از جهت بهره برداری هنری از فرهنگ بهترین شاعری باشد که بعد از ابو تمام ظهور کرده است؛ زیرا او توانست بخشی از حکمت های ارسطو را که زندگی و مشکلات آن و به خصوص مسایل مربوط به مردم و طبایع آنان را توضیح می دهد به شعر منتقل کند، جنبه ای که به شعر او جذابیتی خاص بخشیده است. همچنین وقتی از تصوف یا تشیع چیزی می گرفت سعی می کرد آن تعبیرات مذهبی را به تعبیراتی هنری تبدیل کند. گویا می خواست تمامی فرهنگ ها و فلسفه ها را در شعر خود گرد آورد.

متنبی، به حق، بهترین شاعری است که در قرن چهارم بار تصنع فرهنگی را به دوش کشید؛ زیرا بین تصنع و تعبیر هنری موازنه برقرار می کرد؛ به همین دلیل شعر عربی نزد او سقوط نکرد؛ بلکه بسیاری از زیباییهای آن همچنان محفوظ ماند؛ اما وقتی به معاصرین و کسانی که بعد از او آمدند می نگرییم می بینیم که از او عقب می مانند؛ زیرا هیچ یک از آنان نتوانست آن گونه که نزد او دیدیم گوشه هایی از حکمت را دریابد و به شعر بدل سازد؛ به استثنای معری و تفکر فلسفی وی که در فصلی خاص به آن خواهیم پرداخت؛ اما نوآوری دیگر شعرا به نقل اصطلاحات خاص فرهنگها منحصر شد بدون این که به زیبایی یا چیزی شبیه زیبایی بدل گردد.

به هر حال شعرای یتیمه نتوانستند از این جنبه تصنع فرهنگی به شکلی ارزشمند بهره برداری کنند مگر [در حد] همین انتقال اصطلاحات؛ علاوه بر این وضع آنان در مورد بهره برداری از انواع حسی تصنیع نیز همین طور بود؛ چرا که این انواع در شعر آنان به رنگ هایی مات بدل شده بود که نه زیبایی داشت و نه آن تعبیر آراسته که در قرن سوم دیدیم. دیگر رنگهای درخشان پیشین را نداشت بلکه به

انواعی دیگر بدل شده بود که زیور و تصنیع شمرده نمی شد بلکه تکلف و تصنع محسوب می شد؛ و چنان که در فصل قبل نزد متنبی و واثقه دمشقی و دیگران، وقتی که طباق و جناس و تصویر را به کار می گرفتند، مشاهده کردیم. گویا این چیزها در تاریخ زبان و هنر جامد و متحجر شده بود و هیچ یک از شعرا نمی توانست تنوعی با آن غنای آرایه ای که ابن معتر و ابو تمام برجا نهادند، در رنگهای آن ایجاد کند. به راستی نیز شاعران انواع تصنیع را زیاد به کار گرفتند تا جایی که تقریباً برخی در بعضی از آن فنون متخصص شدند. چنان که نزد بستی می بینیم، همان کسی که ثعالبی در مورد وی می گوید: «در جناس متین صاحب طریقتی زیبا و نوین بود. آن را متشابه می نامید و هر طرفه لطیفی را در آن می آفرید.»^۱ حقیقت این است که بستی از کاربرد هنری این نوع، آن گونه که نزد ابو تمام دیدیم ناتوان بود؛ چرا که ابو تمام آن را با تصویر و نیز با عقل و فکر دقیق در می آمیخت. این جناس را از بستی بخوانید^۲:

لم تر عینی مثله کاتباً لکل شیء شاء و شاء^۳
یُبْدِعُ فی الکُتُبِ و فی غیرها بدائعاً إن شاء إن شاء^۴

می بینید که جناسی شکلی بین کلمات به وجود می آورد که نه حاوی عقل است و نه اندیشه نه خیال و نه تصویر. آری شاعران بسیاری از انواع تصنیع را به کار گرفتند؛ اما به همین روشی که نزد بستی می بینیم، روشی که صنعت بدیعی با اندیشه ای که علامات آن را تغییر دهد همراه نیست حتی با دیگر انواع تصنیع حسی همراه نیست؛ بر خلاف آنچه نزد ابو تمام می دیدیم که انواع حسی را به دقت در هم می آمیخت. با این همه شاعران هم و غم خود را صرف تعبیر با این انواع کرده بودند. این پدیده در عصور میانه به شکل مهمترین مسأله مورد توجه شعرا نه تنها نزد شعرای یتیمه بلکه نزد کسانی که پس از آنان در مصر و اندلس ظهور کردند نیز استمرار یافت.

انواع حسی تصنیع - نزد شعرای یتیمه و پس از آنان - ارزش خود را به عنوان یک زینت و آرایه از دست داده بود، چرا که به تکلف و تصنع خالص بدل شده بود؛ با این همه در میان شعرا گاه کسانی بودند که زیاده روی در تصنع را رد می کردند و به پالایش تعبیر خود همت می گماشتند؛ مانند ابوفراس حمدانی و شریف رضی. که به سبب شهرت این دو بهتر است بحثی - هر چند کوتاه - به هر یک از آنان اختصاص دهیم.

ابوفراس حمدانی

وی حارث بن سعید بن حمدان، به سال ۳۲۰ هجری متولد شد. پدرش در آن زمان ولایت موصل را به

۱- یتیمه ۲۸۴/۴.

۲- همان ۲۹۱/۴.

۳- چشم من کاتبی چون او ندیده است که هر چه بخواهد ترسیم کند.

۴- چون قصد نگارش نماید در کتابها و دیگر نوشته ها بدایعی ابداع کند.

عهده داشت؛ اما مادرش رومی بود. هنوز چیزی از عمرش سپری نشده بود که پدرش به خیانت کشته شد و مادر سرپرستی وی را به عهده گرفت و شوهر خواهر و پسر عمویش سیف الدوله به تربیت وی همت گماشت. وقتی سیف الدوله در حلب به استقلال رسید ابوفراس بازوی راست او شد و سیف الدوله او را به حکومت منبج و حَرّان و توابع آن جاگمارد و همواره با رومیان در حال جنگ بود تا این که در سال ۳۵۱ رومیان از غفلتش استفاده کردند و او را به اسارت گرفتند. مدت چهار سال در اسارت باقی ماند و در اثنای آن با پسر عمویش مکاتبه می کرد تا با پرداخت فدیهِ وی را آزاد کند؛ اما سیف الدوله در پرداخت فدیهِ وی تعلل می کرد تا به همراه دیگر اسرای مسلمان که به جنگ رومیان افتاده بودند، آزاد شود. سیف الدوله همچنان به دنبال فرصت می گشت تا این که با فرارسیدن سال ۳۵۵ [ه.ق] او و دیگر اسرا را آزاد کرد. چیزی نگذشت که سیف الدوله در گذشت و ابوفراس تصمیم گرفت علیه پسر سیف الدوله ابوالمعالی قیام کند؛ اما لشکریان ابوالمعالی بر او غلبه کردند و در سال ۳۵۷ وی را به قتل رساندند.

بنابراین ما با یکی از قهرمانان حمدانی روبرو هستیم که نیروی سرودن شعر از همان آغاز جوانی در او بیدار شد و آن را در جهت غزل و فخر به خاندان و شجاعت و جنگ آزمودگی خود و خانواده اش و مبارزه با سپاهیان روم و دیگر کشورها به کار گرفت؛ مانند قصیده مشهور وی:

سِذْكَرْنِ قَوْمِي إِذَا جَدُّ جَدُّهُمْ وَ فِي اللَّيْلَةِ الظُّلُمَاءِ يُفْتَقَدُ الْبَدْرُ^۱

فخر او سرشار از حیویت است؛ زیرا در آن واقعیت را به تصویر می کشد نه اوهام ناشی از خیال را. تشیع وی - حمدانیان همگی شیعه بودند - منجر به نظم قصایدی شد که گاه در آن متعرض دشمنان عباسی آنان می شد. بهترین اشعار وی رومیات اوست که در اسارت سروده است؛ به خصوص قصایدی که به دلیل کوتاهی سیف الدوله در پرداخت فدیهِ در عتاب وی سروده بود. این قصاید لبریز از اظهار اشتیاق به خانواده و شکوه از روزگار و یاران است. از زیباترین آنها قصیده‌ای است که خطاب به مادر^۲ خود سروده و دیگری قصیده پرشوری است در سوگ مادر^۳. او در تصویر احساسات و عواطف خود مهارت داشت؛ چه در اسارت با پسر عموی خود سخن بگوید^۴، و چه کبوتری نوحه گر^۵ را مخاطب قرار دهد و چه این که شبی از شب‌های عاشقانه خود را به تصویر کشد^۶. اما به طور کلی شعر وی به بلندای افقی که متنبی در پرواز بود نمی رسد؛ به دلیلی ساده و آن این که وی امیری نازپرورده بود و همان طور که در آسایش زندگی می کرد، در آسایش و راحتی نیز به شعر خود می پرداخت.

۱- آن‌گاه که کار بر قوم من سخت شود مرا به یاد خواهند آورد؛ چرا که در شب ظلمانی نیاز به ماه احساس می شود.

۲- رک: دیوان ابوفراس (نشر سامی‌الدهان، چاپ آکادمی فرانسوی در دمشق) ۳/۳۳۰.

۳- همان ۲/۲۱۵. ۴- رک: رومیات وی در دیوان.

۵- همان ۳/۳۲۵. ۶- همان ۳/۳۹.

شریف رضی

وی محمد بن حسین موسوی، به سال ۳۵۹ هجری در بغداد متولد شد. پدرش نقیب علویان بود و به تحصیل وی در محضر اساتید بزرگ آن روزگار همچون ابن جنی، همت گماشت و بی تردید هم او بود که شریف را به حفظ شعر متنبی و تقلید از او تشویق کرد؛ زیرا ابن جنی به شدت شیفته متنبی بود. رضی همان طور که شاعری چیره دست بود عالمی زبردست نیز به شمار می‌رفت. وی تألیفات بسیاری در تفسیر قرآن کریم و موضوعات دیگر دارد و وقتی پدرش درگذشت بهاءالدوله دیلمی در سال ۳۹۷ او را به عنوان نقیب اشراف علوی منصوب کرد. سپس لقبهای رضی و شریف را به او اعطاء نمود و همچنان مورد احترام و مطاع بود تا این که در سال ۴۰۶ درگذشت.

شریف در شعر خود خلفای عباسی روزگار خود و امرای آل بویه و وزرای آنها را بسیار می‌ستود؛ با این تفاوت که در مدح و قار خود را حفظ می‌کرد و به درجه افراط و غلو نزول نمی‌نمود؛ بلکه شخصیت خود را حفظ می‌کرد، شخصیتی که به اصالت خانوادگی و منزلت وی در محیط و روزگارش بر می‌گشت. هر کس دیوان وی را بخواند ارتباط میان او و متنبی را به وضوح احساس می‌کند؛ چرا که از شعر متنبی تقلید می‌کرد و شاید همین مسأله سبب شده باشد که در فخر و مباهات به خود زیاد سخن بگوید؛ چنان که در نقد اخلاق و احوال جامعه و مردم زیاد سخن گفته است مانند این سخن:

وخلاتق الدنيا خلأتق مؤمیس لل منع آونة وللإعطاء^۱
طورا تبادلک الصفاء وتارة تلقاک تُنکرها من البغضاء^۲

همچنین همواره از روزگار شکوه می‌کند؛ چنان که می‌گوید:

فأین من الدهر استعاض ظلامتی إذا نظرت أيامه فی المظالم^۳
ولم أدر أن الدهر یخفف أهله إذا سکنت فیهم نفوس الضراغم^۴

این نوع شکوه در این عصر نزد شریف و دیگر شعرا بسیار مکرر بود؛ زیرا به سبب آشفتگی‌های سیاسی و اجتماعی که در زندگی عمومی مسلمانان به وجود آمده بود نوعی افسردگی بر زندگی آنان سایه افکنده بود که سبب می‌شد شعرا این نغمه را تکرار کنند و شریف از جمله شعرائی بود که به تقلید از متنبی چنان که گفتیم، بسیار آن را تکرار می‌کرد و همانند او در شعر خود امثال و حکم فراوان به کار می‌برد؛ مانند:

۱- اخلاق دنیا همانند اخلاق روسپیان است که زمانی عطاکنند و زمانی بخل ورزند.

۲- گاه باتو [نزد] عشق می‌بازند و گاه [چنان] کینه می‌ورزند که آنان را بازنمی‌شناسی.

۳- اگر قاضی روزگار به مظالم نظر کند کی به دادخواهی من گوش فرا خواهد داد؟

۴- نمی‌دانستم که وقتی جان شیران در جسم مردمان جای گیرد روزگار [دون پرست] آنان را به ذلت می‌کشانند.

إِذَا أَنْتَ فَتَشْتِ الْقُلُوبَ وَجَدْتَهَا قُلُوبَ الْأَعَادَى فِي جُسُومِ الْأَصْدَاقِ^۱

همین طور در تَغَزُل به زنان بدوی و امور مربوط به آن همچون ذکر شتر و صحرا نیز از او تقلید کرده است؛ مانند:

وَعُجْنَا الْعَيْسَ تَوْسَعُنَا حَيْنًا تُغْنِينَا وَتَوْسَعُنَا بُكَاءً^۲

و نیز:

حَیًّا دُونَ الْكُثْبِ مَزَتْعَ الظَّنِّ الرَّبِيبِ^۳

این غزلیات بخش وسیعی از دیوان او را در برگرفته و شاعر بر آن رنگ پاکدامنی و عفت زده است و همواره در آن نام اما کن نجد و حجاز را تکرار می‌کند؛ بنابراین معشوقه‌های او همگی حجازی هستند و در این موضوع قطعه‌های زیبایی دارد؛ مانند قطعه مشهور:

يَا ظَلِيَّةَ الْبَانِ تَزْعَى فِي خِمَالِهِ لَيْلَيْكَ الْيَوْمَ أَنَّ الْقَلْبَ مَزْعَاكِ^۴

در این موضوع نیز همچون حکمت زیاد سخن گفته است؛ اما شایسته است که وقتی متنی را در کنار شریف رضی ذکر می‌کنیم شریف را در جایگاهی پایین‌تر قرار دهیم؛ چرا که متنی در زیبایی و قوت تعبیر از او برتر است.

به هر حال شریف از متنی تقلید می‌کرد و بسیاری از معانی و حکمت‌های وی را در اشعار خود «تلفیق» می‌نمود. چه تلفیق در این دوران‌ها، در اطراف او، فراگیر بود؛ زیرا می‌بینیم شعرا آثار خود را از معانی موروثی و افکار تکراری تلفیق می‌کردند. شاید مهیار بهترین شاعری باشد که این جنبه را در شعر عربی به تصویر می‌کشد. چون او در شعر خود از فرهنگ و فلسفه استعانت نمی‌جست و زبان مادری وی عربی نبود و سعی می‌کرد که قصاید خود را طول دهد؛ به همین دلیل تلفیق وی عیان بود؛ از این رو در فصل آتی نزد او توقف خواهیم کرد تا این جنبه فنی از صنعت شعر عربی را به طور روشن توضیح دهیم.

۱- و چون درون دلها را جستجو کنی خواهی دید که آن قلب دشمنان است در جسم دوستان.

۲- شتران را درحالی به حرکت درآوردیم که بر اشتیاق ما می‌افزودند، آنها برای ما آواز می‌خواندند و ما گریه خود را فزون می‌کردیم.

۳- یاران! در آن سوی توده‌شن بر چراگاه آن آهوی نازپرورده درود فرستید.

۴- ای آهوی درخت بان که درچمنزار خود به چرا مشغولی! نوشت باد که امروز دل چراگاه توست.

تصنّع و تلفیق

له‌احدیثُ بکم حاضر ^۱	فی کل نادِ نازِحِ غائبِ
ماتعرضُ المعشوقَ العاطر ^۲	تعرضُ آیامُ التهانی بها
خاطرةٌ یتبعها الخاطر ^۳	تمیسُ منها بین آیامکم
وهی علی أبوابکم سافر ^۴	لثمها التحصینُ عن غیرکم

(مهیاری)

۱

مهیاری: اصل، تشیع و اخلاق او

در آخر فصل پیشین گفتیم که شعر عربی به پدیده‌ای عام منتهی شد و آن عبارت بود از تلفیق در خواطر و ساختار عبارات و اسالیب، و شاید بهترین شاعر برای تفسیر این جنبه، مهیار بن مرزویه دیلمی ایرانی تبار باشد. وی در بغداد و آن طور که به نظر می‌رسد، حوالی سال ۳۶۰ [ه‌ق] متولد شد و بنابر دین پدران خود با آیین زرتشت پرورش یافت. پدر در آموختن عربی به وی اهتمام ورزید و چون بزرگ شد به عنوان

۱- در هر محفل دور و غایب از نظر آنها [قصاید] از شما حدیثی حاضر دارند.

۲- آیام مبارک باد با آن قصاید رایحه‌ای همچون رایحه معشوق معطر می‌پراکنند.

۳- در میان آیام شما از این قصاید خاطره‌ای بر جای می‌ماند که از خاطر پاک نمی‌شود.

۴- اختصاص آنها به شما سبب شده است که در برابر دیگر مددو حان نقاب بر چهره زنند و در درگاه شما نقاب از چهره برگیرند.

منشی به دیوان‌های دولتی پیوست و ملازمت شریف رضی را اختیار کرد و در سال ۳۹۴ به دست او مسلمان شد و سرودن شعر را از او آموخت^۱ و در این مورد به حق شاگرد اوست، چه در مدایح و چه در غزل حجازی و بدوی. هرچند که می‌بینیم به شدت به دنبال کسب منزلت و تقرب است و تقریباً هیچ امیر دیلمی و یا خلیفه و وزیر و هیچ یک از اعیان شهر را بدون این که مدحش گوید رها نمی‌کند. در دیوان وی اثری آشکار از ایرانی بودن مشاهده نمی‌شود مگر شعوبی‌گری که در لابلای شعرش تکرار می‌شود. همچنین در مدح فخر الملک از آتش سده یاد کرده که عیدی زرتشتی و برای [بزرگداشت] آتش است، می‌گوید:

وکل نارٍ علی العُشاق مضرمةٌ من نارِ قلبی أو من لیلة السدّی^۲

او همواره در بغداد زیست تا این که در سال ۴۲۸ هـ درگذشت. ابوالفرج جوزی می‌گوید: وقتی اسلام آورد تبدیل به شیعه‌ای را فضی و غالی شد، و از صحابه با سخنان ناشایست یاد می‌کرد. نقل می‌شود که شخصی به او گفت: مهیار! با مسلمان شدنت از یک گوشه دوزخ به گوشه دیگر نقل مکان کردی. پرسید چگونه؟ پاسخ داد: زیرا تو زرتشتی بودی اکنون مسلمان شده صحابه را ناسزا می‌گویی^۳. از این جا در می‌یابیم که وی زبان عربی را به خوبی نمی‌دانست و خواهیم دید که این امر تأثیر گسترده‌ای در صنعت شعر وی داشته است؛ زیرا بسیاری اوقات در تعبیر از معانی دقیق به خطا می‌رفت و به [ورطه] انواعی از رکاکت می‌افتاد که رازکار او را بر ملا می‌کرد. به همین دلیل نمی‌توانست آن چه را که در دل دارد به خوبی و به دقت بیان کند. شکی نیست که این جنبه در او نسبت به دیگر شعرای ایرانی همچون بشار و ابو نواس، به نوعی، نوآوری محسوب می‌شود؛ چرا که آنان تربیت عربی داشتند و به گونه‌ای فرهنگ زبان را آموختند که سبب شد از وراثت و سلیقه زبان خودشان منسلخ شوند. اما تربیت ایرانی و به تعبیری تربیت زرتشتی مهیار دست نخورده باقی ماند؛ از این رو قصاید وی پر بود از پنجره‌هایی که انسان از خلال آن به ایران سر می‌کشید و اگر او خود را مجبور به پذیرش سبک عربی نمی‌کرد و در محضر شاعری عرب زبان و اصيل یعنی شریف رضی تحصیلات خود را به پایان نمی‌رساند، ایرانی بودن و بیگانگی او از زبان اثری گسترده‌تر از این که اکنون در دیوانش می‌بینیم، می‌داشت. خود نیز در اعماق جان این مسأله را شدیداً احساس می‌کرد و شاید همین امر سبب شده باشد که در وصف اشعار خود بگوید:

۱- وفيات الأعیان، ابن خلکان ۱۴۹/۲.

۲- تمامی آتشیایی که بر جان عاشقان افکنده شده یا از آتش دل من است یا از آتش شب سده.

۳- رک: شرح حال مهیار در مقدمه دیوان، چاپ دارالکتب و نیز رک: تاریخ بغداد ۲۷۶/۳ و دمیة القصر، باخرزی، ص ۹۶.

حُلِّيْ مِنَ الْمَعْدِنِ الصَّرِيحِ إِذَا غَشَّ تَجَارُ الْأَشْعَارِ مَا جَلَبُوا^۱
تَشْكُرُهَا الْفَرَسُ فِي مَدِيحِكَ لَا مَغْنَى وَتَرْضَى لِسَانَهَا الْعَرَبُ^۲

بنابراین مهیار ایرانی بودن را عمیقاً احساس می‌کرد و معتقد بود که این ایرانی بودن علامات و ویژه‌ای در شعر او دارد و این ویژگی‌ها را به آنچه که خود معنی می‌خواند بر می‌گرداند. اما کلمه معنی مفهومی گسترده‌تر دارد و شاید بهتر باشد که آن را روح ایرانی بنامیم؛ زیرا در معانی مهیار چیزی که بتوان آن را ایرانی نامید وجود ندارد. با این همه جنبه‌ای مهم وجود داشت که در شعر مهیار تأثیری گسترده بر جا گذاشت و آن مزاج خاص وی بود مزاجی مشتمل بر لطافت و حدت احساس که رفاه زدگی شدید تمدن عربی آن را پرورش داده تا جایی که به نوع عجیبی از نرمی و لطافت بدل می‌شود که در گوشه گوشه دیوان وی پراکنده است.

۲

تلفیق در آثار مهیار

زبان اصلی مهیار عربی نبود؛ اما این جنبه غنای فکری گسترده‌ای در شعر او به بار نیاورد؛ بلکه او نیز چون دیگر شعرا و به روش شعرای هم عصر و شعرای بعدی قصاید خود را تلفیق می‌کرد و تلفیق وی بر خلاف متنبی مبتنی بر فرهنگ نبود بلکه تنها تلفیقی داخلی بود اگر این تعبیر درست باشد. زیرا شعرا جز در محدوده افکار و خواطر قدیمی قادر به نوآوری نبودند؛ به همین دلیل دائماً این معانی را دست به دست می‌کردند تا آن نمونه‌هایی را که قصیده می‌خواندند، برای خود بسازند. اگر انسان شعر هر یک از شعرای آن عصر را بخواند به سادگی می‌تواند آنچه را که خوانده است به شعرای قبلی برگرداند. البته این درست است که گاهی برخی از آنان برای پنهان کردن این جنبه از سبکی اصیل و عربی که برای خود خلق کرده بودند استمداد می‌جستند؛ چنان که نزد شریف رضی می‌بینیم اما همین که به شاگرد وی مهیار می‌رسیم به وضوح این مهارت جدید را در هنر عربی به نمایش می‌گذارد؛ چرا که وی نمونه‌های خود را طول می‌داد و ابیات بسط پیدا می‌کرد و تلفیق آشکار می‌شد. به این معنا نزد متنبی توجه کنید:

أَنَافٍ بِهَا مَا بِالْفَوَادِ مِنَ الصَّلَى وَ رَشْمٌ كَجَسْمِي نَاحِلٌ مَتَهْدَمٌ^۳

۱- آن‌گاه که تاجران شعر در کالای خود تقلب کنند شعر من زیورآلاتی را ماند از کان [جواهر و زر و سیم] خالص.

۲- ایرانیان به خاطر معنای آن در مدح تو سپاسگزار آند و عربها از لفظ آن خشنود.

۳- صلی: سوختن، منزل او را اجاقی است چون دل من سوخته و آثاری چونان جسم من نحیف و فرسوده.

او این اندیشه را از ابوتمام گرفته، اما حدّت سبک عربی آن را حفظ کرده است؛ زیرا بدون این که مرتکب تکلف اطاله شود آن را در یک بیت ارائه داده است. ولی همین که به مهیار می‌رسیم می‌بینیم که آن را در چندین بیت ارائه می‌دهد. گذشت زمان و تطوری که پس از قرن سوم در شعر عربی حادث شد چه فایده‌ای دارد اگر شاعر از یک بیت قدیمی، ابیات جدید بسیاری تلفیق نکند، توجه کنید که این معنا چگونه نزد مهیار به چندین بیت بدل شده است:

هل عند هذا الطَّلَلِ الماحِلِ	مِنْ جَلَدٍ يُجَدِّي عَلَى سَائِلِ ^۱
أَصُمُّ ، بَلْ يَسْمَعُ ، لَكِنَّهُ	مِنَ الْبَلَى فِي شُغْلٍ شَاغِلِ ^۲
وَقَفْتُ فِيهِ شَبَحًا مَائِلًا	مُزْتَفِدًا مِنْ شَيْخٍ مَائِلِ ^۳
وَلَا تَرَى أَعْجَبَ مَنْ نَاحِلِ	يَشْكُو ضَرَى الْجَسَمِ إِلَى نَاحِلِ ^۴
هَفَفَكَ يَا دَاؤُ وَلَهْنَى عَلَى	قَطِينِكَ الْمُخْتَلِلِ الرَّائِلِ ^۵
قَلْبِي لِلْأَحْزَانِ بَعْدَ الثَّوَى	وَأَنْتِ لِلْسَّافِي وَلِلتَّائِلِ ^۶
مَثَلِكِ فِي الشُّقْمِ وَلِي فَضْلَةٌ	بِالْعَقْلِ، وَبِالْبَلَوَى عَلَى الْعَاقِلِ ^۷

می‌بینید که اساس معنا در این ابیات گریستن اثری بر اثری دیگر است. این معنا از آن متنبی است و پیش از او نیز از آن ابوتمام بوده است و تنها نوآوری که مهیار انجام داده این است که به تطویل و تفصیل دست زده است. اما آیا خواننده علی‌رغم توفیقی که مهیار در تحکیم موسیقی این قطعه به دست آورده احساس نمی‌کند که ابیات مذکور تأثیرگذاری مورد نظر مهیار را ندارد؟ چرا که مفاهیم نزدیک به هم است و سبک وی آرام و فاقد آن شدت عاطفه یا حدت تعبیر اصیل شعر است، اسلوبی که به نثر شباهت دارد و از این رو به مقایسه و تفصیل رو می‌آورد. علاوه بر این، به چیز دیگری نیز تکیه می‌کند که سبک وی را خراب می‌نماید و آن تکرار الفاظ است، تکراری که در شعر پیش از قرن چهارم نامأنوس است. چرا که آن را به نوعی ابتذال می‌کشاند که ممکن است در قطعه مذکور واضح نباشد؛ اما به دیوان مهیار مراجعه کنید. در تمامی دیوان آن را مشاهده خواهید کرد و خواهید دید که شعر او را به انواعی از رکاکت

۱- آیا این اطلال خشکیده را صبری هست که به سائل نیازمند عطا کنند.

۲- ناشنوا است یا که نه، می‌شنود اما به خاطر فرسودگی و کهنگی گرفتار و مشغول شده است.

۳- مرتفدا: طالب رفد یعنی عطا. در آن جا چون شبیحی ایستادم و از شبیحی دیگر درخواست صله کردم.

۴- عجیب‌تر از لاغر اندامی که از بیماری جسم خود به لاغر اندامی دیگر شکوه می‌کند نخواهی دید.

۵- القطین: ساکنان، المحتمل: سفر کرده. می‌گوید: ای سر منزل [دوست] افسوس مرا و افسوس تو را بر آن میهمان بار سفر بسته و کوچیده‌ تو.

۶- سافی و ناخِل: باده‌ها. می‌گوید: پس از جدایی قلب من خانه‌ اندوه گشت و تو محل وزش بادهای گونه‌گون.

۷- من چون تو بیمارم؛ اما چون عاقلم دردم فروتر است که بلایا از آن عقلاست.

و ضعف گرفتار می‌کند. آیا در همین قطعه مذکور گوش، کلمه فضله یا بلوی را می‌پسندد؟ نظایر اینها در شعر مهیار بسیار است؛ زیرا کلمات غیر شاعرانه بسیاری را وارد آن می‌کرد تا جایی که در قصاید او به یک اصل بدل می‌شود که در بافت آنها، وصله‌هایی پراکنده باشد که جز نوعی زیبایی غیر شعری هیچ نوع زیبایی دیگر به آن نمی‌بخشند. به معنای گم شدن دل به دنبال دوست توجه کنید. معنایی که پیش از او معروف بوده است و مهیار شیفته آن شده و سعی کرده است که ابیات بسیاری از آن در دیوان خود تلفیق نماید؛ چنان که می‌گوید:

نشدتک یا بانه الأجرع	متی رفع الحی من کفّلع ^۱
وهل مرّ قلبي في التابعی	ین أم خار ضعفا فلم یثبع ^۲
لقد کان یطمعنی فی المقام	ونیئته نیه المزمع ^۳
وسرنا جمیعاً وراء الحمول	ولکن رجعت ولم یزجع ^۴
فانته لک بین القلوب	إذا اشتبهت أنه الموجع ^۵
وشکوی تدلّ علی سقمیه	فإن أنت لم تبصری فاسمعی ^۶

[می‌بینید که] مهیار معنا را بسط داده و با چنین دَوْرانی که آن را از طبیعت مفاهیم غنایی دور می‌کند حول آن چرخیده است. اما مهیار را با افکار غنایی چه کار؟ او می‌خواهد نوآوری کند؛ اما غنای فکری لازم را در خود نمی‌یابد تا برای رسیدن به هدف از آن استمداد جوید؛ بنابراین به طول دادن و بسط بیش از حد افکار قدیمی رو می‌آورد؛ ولی در پیچ و خم این راه اسلوب شعر غنایی را گم می‌کند؛ چرا که مفاهیم طولانی می‌شود و دیگر چیزی به نام سوز و گداز و حدّت در آن باقی نمی‌ماند؛ شعر مهیار به دشت همواری می‌ماند که جز یک نوع گیاه در آن نمی‌یابید و چیزی نمی‌گذرد که به سبب تکرار و عدم تنوع از آن ملول و خسته می‌شوید. به راستی نیز اسلوب مهیار «اسلوبی هموار» است که هیچ نوع برجستگی فکر و تصویر در آن وجود ندارد بجز همین تفصیل ملال آور که انسان را از دنبال کردن و مطالعه طولانی دیوان وی می‌رماند؛ مگر این که محقق حریفه‌ای باشد و قصدش این نباشد که شعری با عاطفه فروزان و سبکی پرسوز و گداز بخواند. آیا انسان چیزی به نام سوز یا حدّت یا طرافت در آن ابیات

-
- ۱- اجرع: شنزاری که گیاه در آن خوب می‌روید. لعلع: کوهی است. ای تک درخت بان رسته در آن شنزار حاصلخیز! سوگندت می‌دهم [تا بگویی] قبیله دوست کی از ناحیه لعلع بار سفر بستند؟
 - ۲- آیا دلم به همراه دلشدگان در پی او روان شد یا از ناتوانی فرو ریخت و از رفتن باز ماند.
 - ۳- دل به من وعده می‌داد که بماند و در قصد خود نیز ثابت قدم بود.
 - ۴- جملگی به دنبال کاروان به راه افتادیم و من بازگشتم اما دل باز نگشت.
 - ۵- اگر در میان دلها ناله او بر تو مشتبه شود [بدان که] ناله او ناله دردمندان است.
 - ۶- او را رشک‌ایستی است که نشان از بیماری او دارد. پس اگر نمی‌بینی، [شکوه‌اش] بشنو.

به خصوص دو بیت آخر می‌یابد؟ و آیا کلمه «إذا شئت» شاعرانه است و آیا آن گونه که در بیت اول می‌گوید تعبیر «ارتفاع» برای بیان مفهوم کوچ مناسب است و آیا کلمه «نية» قابل قبول است؟ آیا در همه اینها انواعی از خمودی عاطفه و ضعف اسلوب مشاهده نمی‌کنیم؟

حقیقت این است که مهیار تعبیر قوی را در شعر عربی به خوبی نمی‌شناخت، زیرا که عرب نبود و برخوان زبان میهمان شده بود. همانند ابونواس به بادیه سفر نکرده بود و همچون بشار فصاحت را از بزرگان بنی عقیل نیاموخته بود؛ از این رو سلیقه عربی در او عمق نداشت؛ بنابراین هرگاه می‌خواست از مفهومی تعبیر کند از دور و بعد از پیچ و تابهای طولانی به سراغ آن می‌رفت و عیوب وی در تلفیق آشکار می‌شد. با همه اینها باید اشاره کنیم که مهیار تحسین بسیاری از معاصرین خود و متأخرین را برانگیخت و این به عصر حاضر نیز کشیده شده است. اما بهتر این است که شیفتگان وی بر خود ستم روا ندارند و او را یکی از نمایندگان بلاغت عربی‌نشانند؛ چرا که وی نمی‌تواند تعبیر دقیق عربی را بیابد. این قطعه او را بخوانید:

يَا لَوْ أَنَّ الدِّيُونَ هَلَّ فِي قَضَايَا آلِ	حُسْنٍ أَنْ يَنْطَلَّ الْغَنِيُّ الْفَقِيرُ ^۱
لِيْ فَيَكُمَّ عَهْدٌ أُغِيرَ عَلَيْهِ	يَوْمَ سَلَعٍ وَلَا أَسْمَى الْمُغِيرِ ^۲
احْذَرُوا الْعَارَ فِيهِ ، وَالْعَارُ أَنْ يُمَّ	سَى ذِمَامِي فِي رَغِيهِ مَخْفُورِ ^۳
أَوْ فَسَدُوا عَلَيَّ حَيْرَانٌ أَغْشَى	نَاطِرًا قَدْ أَخَذْتُمُوهُ بِصِرَا ^۴
أَنَا ذَاكَ اعْتَبَدْتُ قَلْبِي وَأَنْفَقَ	تُ دَمْعِي عَلَيْكُمْ تَنْبِذِيرِ ^۵
فَاحْفَظُوا فِي الْإِسَارِ قَلْبًا قَتْنَى	شَغْفًا أَنْ يَمُوتَ فِيكُمْ أُسِيرِ ^۶
وَقَتِيلًا لَكُمْ وَلَا يَشْتَكِيَكُمْ	هَلْ رَأَيْتُمْ قَبْلِي قَتِيلًا شُكُورِ ^۷

شاید خواننده متوجه غرابت این پیمانهایی که غارت می‌شود و به یغما می‌رود شده باشد؛ زیرا می‌دانیم که پیمان نقض می‌شود. اما این که غارت شود و به یغما رود تعبیری جدید و نامأنوس است؛ ولی مهیار قصد دارد در تعبیر نوآوری کند یا این که فارسی زبان است و کلمه اصلی را در زبان از یاد می‌برد.

۱- ای کسانی که در پرداخت دین خود امروز و فردا می‌کنید! آیا در قاموس زیبایی رواست که ثروتمند محتاج را سر بگرداند.

۲- سلع: کوهی در مدینه. مرا با شما عهده‌ای است که در روز سلع غارت شد و من غارتگر را نام نمی‌برم.

۳- از ننگ این امر بهره‌ییزید، زیرا ننگ این است که پیمان من بشکنید.

۴- یا آن سرگشته نیمه بینا را که شما دیده‌اش را روشن کردید، به من باز پس دهید.

۵- من همانم که دل را برده‌وار به شما سپردم و مسرفانه اشکهای خود را به پای شما ریختم.

۶- پس دلی را که از شیفتگی آرزومند است در اسارت شما بمیرد، در اسارت خود نگه دارید.

۷- و نیز کشته‌ای را که شکایتی ندارد. آیا پیش از من کشته‌ای سپاسگزار دیده‌اید.

سپس دقت کنید؛ تلفیق را به وضوح مشاهده خواهید کرد؛ زیرا به تفصیل افکار و بسط عبارات خود رو می آورد؛ به همین دلیل حشو و اطناب ممل در شعر او فراوان است. وگرنه این عاری که اول به طور مجمل و بعد به شکل مفصل می آورد چیست؟ به بیت چهارم و تقدیم صفت ها بر موصوف نگاه کنید. مسأله به همین جا ختم نمی شود؛ به قافیه نیز بنگرید که چگونه برای تکمیل بیت در شعر گنجانده شده است. این قافیه و تعابیر مربوط به آن، همانند قافیه بیت دوم و تعابیر آن [به تکلف] استخراج شده اند. در حقیقت تمامی این ابیات و الفاظ آن استخراجی و به عبارت دقیق تر تلفیقی هستند که هدف از آن ایجاد نمونه ای شعری بوده است وگرنه عبارت هایی نظیر انفاق اسراف آمیز اشکها و مردن دل در اسارت آنان، در این ابیات [برای] چیست؟

تردید نداریم که مرجع بسیاری از چیزهایی که در این قطعه و نظایر آن در دیوان مهیار ما را آزار می دهد این است که وی ذوق عربی نداشت؛ چرا که زبان را از طریق کتاب آموخته بود. از این رو نمی دانست که چگونه عربی را به رشته به نظم کشد و چگونه گوهرهای آن را مرتب کند صغرای آن را در کجا بنشاند و کبری را در کجا قرار دهد؛ از این رو تلفیق در شعر او نمایان است؛ در حالی که نزد دیگر شعرا مخفی است و به آن صورت وسیعی که نزد مهیار می بینیم، آشکار نیست. این ابیات را بخوانید:

مَنْ ذَلَّ رَبَّاتِ الْعَيُونِ النَّجْلِ	أَنَّ الْقُلُوبَ غَرَضٌ لِلْمُقَلِّ
فَا رَمَتْ سُودَاءَ مِنْهَا أَسْوَدًا	فَغَيْرُ أَنْ يُجْرَحَ إِنْ لَمْ يُقْتَلِ
بَاعَ رَخِيصًا لُبَّهُ يَوْمَ اللَّوَى	مَوَكَّلُ أَحْشَاءَهُ بِالْكِلِّ
حَكْمُ هَوَى مُسَلِّطٍ إِذَا جَنَى	لَمْ يَعْتَذِرْ وَإِنْ قَضَى لَمْ يَعْدِلْ
دَمِي - وَقَدْ حُرِّمَ إِلَّا بَدَمَ -	عَلَى اللَّوَى لِمَ حَلَّ يَا ذَاتَ الْحُلِيِّ
سَيَقُتْ لِبَلْبَالِكِ بَابِلِيَّةٌ	مَالِكِ يَا خَالِقَةَ السُّخْرَى
زَعَمْتَ لَا يُبْلِي هَوَاكِ جَسَدِي	بَلِي ! وَخِيَّكَ بَلِي ! لَقَدْ بَلِي

به وضوح احساس می کنید که مهیار قصاید خود را تلفیق می کند؛ [چرا که] الفاظ و افکار را از این جا و آن جا جمع می نماید وگرنه استفهامی که این ابیات را با آن شروع کرده برای چیست؟ و اگر چشم ها

۱- چه کسی درشت چشمان را گفته است که دلها هدف چشمان ایشان است؟

۲- هرچشم سیاهی که سويدای دلی را هدف بگیرد اگر نکشد مجروح کند.

۳- آنکه دل به سرا پرده ها سپرده بود در روز [ملاقات در ناحیه] لوی عقل خود را ارزان فروخت.

۴- حاکم عشق سلطه گر اگر جنایت کند عذری نخواهد آورد و اگر قضاوت کند عدالت نخواهد ورزید.

۵- خون من - که جز در قبال خون حرام است - چرا در ناحیه لوی حلال شد. ای آراسته به زیور!

۶- می بایلی برای وسوسه های تو خلق شده است. پس ای سحر آفرین! تو را با من چه کار است؟

۷- گمان کردی که عشق تو جسم مرا نمی فرساید. آری، به عشقت سوگند که فرسوده است، فرسوده است.

هدف را شناسند این تیرهایی که در قلبها فرو می‌شکند برای چیست؟ تمامی چیزی که در این بیت هست آوردن، دیدگان و چشمهای درشت است و در بیت دوم سیاهی است و تکلفی ملال آور در تعبیر به خصوص در مصرع دوم. به بیت سوم نگاه کنید و این انتقال از قتل به بیع و پس از آن به تکلف در جناس بین موکل و کلل توجه کنید، جناسی رنگ پریده که در آن، نه از جهت صوتی و نه از هیچ جهت دیگر طرفگی هنری احساس نمی‌شود. پس از آن به جناس بین حلّ و ذات الحُلّی و سپس بین بلبال و بابلیّة همچنین بین بَلّی و بَلّی در بیت آخر نگاه کنید. نمی‌توانیم بگوییم این جناسها عین همان جناسهایی است که در شعر شعرای قرن سوم ستایش می‌کردیم. چرا که اینها «جناسهایی مات» است و در برابر آنها این احساس که مبین زیبایی و هنر هستند به ما دست نمی‌دهد. علاوه بر این که این مات بودن در تمامی جنبه‌های قصاید و نمونه‌های مهیار عمومیت دارد؛ به طوری که می‌توان گفت اینها قصاید یا نمونه‌هایی مات است؛ از این رو در آنها چیزی که چشم یا گوش را بنوازد وجود ندارد چه رسد به چیزی که عقل و ذهن را بنوازد مگر به مقدار اندک. مدتی طولانی شعر مهیار را بخوانید سپس از خود بپرسید چه چیز بدست آورده‌اید؟ خواهید دید که به ندرت چیزی زیبا از جنس هنر یا شعر بدست آورده‌اید. حتی یقین دارم که نخواهید توانست مدت طولانی آن را بخوانید زیرا ملالت و خستگی به سراغتان خواهد آمد و مانع ادامه مطالعه خواهد شد؛ چرا که شعر وی چه در تصاویر و چه در رنگها و چه در مضامین، به تلفیقی صرف بدل شده است تلفیقی که مهیار برای دفع مشقت آن به تقلید تکیه می‌زد اما کدامین تقلید؟! همین تقلیدی که جز ملالتی غریب و بیزاری عجیب به بار نمی‌آورد. گویی تفکر هنری به خشکسالی گرفتار آمده بود و دیگر امکان نداشت به تصنیع قدیم و آرایه‌های حسی و عقلی موجود در آن بازگردد.

۳

مهیار و تطویل قصاید

مهیار تلفیق خود را منحصر به طول دادن مضامین تکراری و خواطر موروئی در سبک مبسوط خود نکرده بود بلکه از طرق دیگری نیز در تحقق بخشیدن به آن می‌کوشید و آن وارد کردن سنت‌های رسائل در قصاید بود تا بتواند آنها را بسیار طول دهد چنان که انسان در برابر بسیاری از نمونه‌های وی به وضوح احساس می‌کند که به سبک رسایل تألیف شده‌اند؛ چرا که در عنوان با کلمه «وکتب الی...» آغاز می‌شوند و خواننده از این عنوان به قصیده منتقل می‌شود و مشاهده می‌کند که به سبک رسائل و عرف اصحاب آن در ولع نسبت به آنچه «براعة الاستهلال» نامیده می‌شود تألیف گردیده است. گذشتگان به مهارت وی در

این جنبه معترف بودند. ابن حجة حموی می‌گوید: «از جمله لطیف‌ترین و بهترین براءات، براءت مهیار دیلمی است؛ زیرا [وقتی] به او خبر رسید که روزی نزد ممدوحش مورد سعایت قرار گرفته، در معرض تغزل و نسیب با لطیف‌ترین و آشکارترین عذر از اتهام شانه خالی کرد و گفت:

أما وهواها حلقةً وتنصلاً لقد نَقَلَ الواشي إليها فائحلاً^۱

و چه شیرین است. سخن بعدی او:

سعى جهده، لكن تجاوز حده وكثر فارتابث، ولو شاء قللاً^۲

مهیار همان‌گونه که قصاید خود را با براءت الاستهلال آغاز می‌کند، به روش منشیان در رسایل، با دعا نیز آن را به پایان می‌برد. به او بنگرید که در پایان یکی از قصاید خود می‌گوید:

فلا قلصت عني سحائب ظلكم فنها مُردُ تارةً وسكوب^۳

ولا عدمتكم نعمةً خلقت لكم ودنيا لكم، فيها الحياة تطيب^۴

يزروكم التَّيْرُوزُ مُقْتَبِلَ الصُّبا وقد دبَّ في رأس الزمانِ مَشِيب^۵

تَصَوَّحُ أَغْصَانُ الْأَعَادَى وَغَضَنُكُمْ من السَّعْدِ رِيَّانُ النَّبَاتِ رَطِيب^۶

دعاء حِیالی فيه أَلْفُ مُؤْمِنٍ تَوَافَقُ مِنْهُمْ أَلْسَنُ وَقُلُوبُ^۷

از سبک منشیان در رسایل چه چیز باقی مانده است؟ مهیار قصاید خود را با براءت الاستهلال آغاز و با دعا ختم می‌کند. گویی رساله می‌نویسد و اگر اطلاعات خود از [قواعد و] رسوم رسایل را در این طول دادن به کار نگیرد و هر آنچه را که از این رسوم و قواعد ممکن است به قصیده منتقل نکند، چگونه قصاید خود را طولانی سازد؟

اما این جنبه از نوآوری مهیار به شعر زیبایی نبخشیده، بلکه آن را به ضعف و سستی کشانده است؛ زیرا مهیار وقتی شعر را به سوی سنتهای نثری سوق داد، حشو و کثرت تکرار و عبارات معترضه موجود در این سنتها را به عاریت گرفت و در نمونه‌های خود تعمیم داد؛ تاجایی که به شدت انسان را آزار

۱- به عشقش قسم که این هم سوگند است و هم اعلام برائت که سخن چین خبر آورده و تهمت زده است.

۲- تا می‌توانست سعایت کرد و از حد درگذشت و زیاده گفت و معشوق به شک افتاد و اگر می‌خواست می‌توانست کم بگوید.

۳- قلصت: رفت، مرذ: از ارذاذ باران خفیف و ضد سکوب. می‌گوید: سایبان ابر [کرم] شما از سر من کم مباد که گاه نم‌م می‌بارد و گاه به شدت.

۴- و مباد نعمتی که برای شما آفریده شده شما را از دست بدهد که زندگی در دنیایی که شما در آن باشید شیرین است.

۵- درحالی که موی سپید در سر زمانه پدیدار گشته نوروز در اوج جوانی به دیدار شما می‌آید.

۶- تصوح: پزمرده می‌شود. شاخسار زندگی دشمنان پزمرده است و شاخه زندگی شما به سبب خوش یمنی پراطوت و شاداب است.

۷- این دعایی است که در برابر من هزاران آمین گو دل و زبانشان در آن همراه شده‌اند.

می دهد. توجه کنید که چگونه در ساختن ابیات خود به جملات معترضه تکیه می کند:

أَقُولُ وَقَدْ تَعَرَّمْتُ جُزْءَ حَالِي وَسُدُّ عَلَى مَطَالَعِي السَّرَّاحُ^۱
وَكَاشَفَنِي وَكَانَ بِجَامِلًا لِي عَبَّسُ الْوَجْهَ مِنْ زَمَنِي وَقَاحُ^۲
وَقَدْ مَنَعْتُ غَضَارَتَهَا وَجَفَّتْ عَلَى أَخْلَاقِهَا الْأَيْدِي الشُّحَّاحُ^۳
غَدًا يَا نَفْسُ فَاتَنْتَظِرِي أَنْسَاءً هُمْ فَرَجٌ لَصَدْرِي وَانْشَرَّاحُ^۴

بین «أقول» و متعلقات آن حدود سه بیت فاصله انداخته است، ابیاتی که به شکل حشو و فقط به خاطر طولانی کردن قصیده و تحقق کمیت مورد نظر خود آورده است. بنابراین انسان [وقتی قصیده او را می خواند] شعر نمی خواند بلکه نثر یا یکی از رسایل را می خواند. و تردید نداریم که مهیار با سوق دادن قصاید خود در جهت تطویل و کاربرد سنتهای رسایل نتوانسته است نه از جهت حسی و نه از جهت فکری زیبایی به آن ببخشد مگر به مقدار بسیار اندک. ابن رومی بیش از او قصاید را طول می داد؛ اما تطویل وی قابل درک بود؛ چراکه فرهنگ و منطق خویش را در آن به کار می گرفت؛ از این رو معانی وی درست همانند انبساط تکه خمیر در شعری که در وصف نانواپی سروده است منبسط می شوند:

مَا أَنَسَ لَا أَنَسَ حَبَّازًا مَرَّتُ بِهِ يَدُ حَوَالِقَاقِهِ وَشَكَ اللَّيْلُ بِالْبَصْرِ^۵
مَابَيْنَ رُؤْيَيْهَا فِي كَفِّهِ كُرَّةٌ وَبَيْنَ رُؤْيَيْهَا قَوْرَاءٌ كَالْقَمْرِ^۶
إِلَّا بِمَقْدَارٍ مَا تَنْدَاحُ دَائِرَةٌ فِي لُبَّةِ الْمَاءِ يُزْمَى فِيهِ بِالْحَجَرِ^۷

بنابراین ابن رومی نان معانی خود را به روش عقلانی می پخت؛ اگر این تعبیر درست باشد. اما مهیار دلیل عقلی برای اطالة قصاید خود نداشت بلکه به خاطر نفس اطاله آنها را طول می داد؛ به همین دلیل اگر رنگین کمانهای موسیقایی که در شعر خود وارد می کرد نبود، شعر وی حرارت و اشتعال عاطفه را به طور کامل از دست می داد.

به راستی قطعاتی از قصاید مهیار که ارزش های صوتی تحسین برانگیزی در آن ایجاد کرده مسلم و

۱- تعزم: شدت گرفت. درحالی که حال خرابم شدت گرفته و راه خروج بر من بسته شده...

۲- و چهره عبوس و وقیح زمانه که قبلاً با من مجامله می کرد نقاب برافکنده و...

۳- و دست بخیلان نعمت خویش را از من دریغ کرده و همگام با خوی ناپسندشان جفا پیشه کرده اند [به خود] می گویم:

۴- برای فردا منتظر مردمانی باش که مایه آسودگی و شادی خاطر تو هستند.

۵- يدحو: می گسترند. هرچه را از یاد ببرم نانواپی را که دیدم تکه خمیر را به یک چشم برهم زدن می گسترند از یاد نخواهم برد.

۶- قوراء: گسترده. بین زمانی که آن تکه خمیر را در دست وی چون کره می دیدی و زمانی که چون قرص ماه آن را گسترده مشاهده می کردی...

۷- تنداح: منبسط می شود. فاصله ای نبود مگر به اندازه گسترش یک دایره که با پرتاب سنگی در میانه آب پدید آید.

پذیرفته شده هستند؛ اما این ویژگی در اکثریت شعری جاری نیست. حتی در بقیه قسمت‌های قصایدی که قطعاتی از آن را تحسین می‌کنیم جریان ندارد و همواره تلفیق و حشو برما هجوم می‌آورد و من احساس می‌کنم که وقتی در حال بسط قصاید خود بوده زیبایی هنری در شعرش مشوش شده و شکوهمندی و نظم خود را از دست داده است.

۴

سستی در غزل مهیار

همان‌گونه که تعبیر قوی در لغت مهیار را مساعدت نمی‌کرد احساس تند و تیز نیز یار او نبود؛ چراکه در شعر مهیار به خصوص در غزلش نوعی وارفتگی و سستی وجود دارد؛ زیرا انسان همواره حس می‌کند احساس و عاطفه و نازک دلی او افراطی است. حتی انواعی از تذلل و تضرع از وی سر می‌زند؛ چراکه او، چنان که خود می‌گوید، رقیق القلب^۱ آفریده شده بود، رقت قلبی که از حد عادی خارج می‌شود تا جایی که نفسهای خزامی [خیری صحرایی] [سوزن‌وار] در وجود او فرو می‌رود^۲. این نوع فرو رفتن غریب است. اما نه، غرابتی ندارد؛ چراکه مهیار به ملایمت و نرم خوئی و احساس قوی و ادراک شدید تظاهر می‌کند. به همین دلیل شعر او فاقد حرارت و قوت موجود در عواطف است. شعر او سرشار از ملایمت و نازک دلی مفرط است و شاید همین مسأله سبب شده باشد که در وصف قصاید خود بگوید:

فی کل نادٍ نازحٍ غائبٍ	ها حدیثٌ بکم حاضِرٌ
تعرضُ آیامُ التهانی بها	ما تعرضُ المعشوقَ العاطِرُ
تمیَسُّ منها بینَ آیامکم	خاطرةٌ یتبعها الخاطرُ
لثَمها التحصینُ عن غیرکم	وهی علی أبوابکم سافرٌ ^۳

بنابراین او اعتراف می‌کند که قصاید وی - حتی در مدح - به معشوقی عطر آگین شباهت دارند. آنها از جنس معشوقه‌هایی هستند که تظاهر به اندوه می‌کنند و به سرعت تغییر حالت می‌دهند و در حالت خشم راضی می‌شوند و در حال رضایت خشم می‌گیرند.

مهیار در شعر و غزل خود به قوت یا چیزی شبیه به آن تکیه نداشت. بلکه بر ملایمت و نرم‌خوئی و

۲- همان، ۲۶۲/۳.

۱- دیوان مهیار، چاپ دارالکتب، ۲۲/۱.

۳- رک: همین کتاب، ص ۳۵۹.

وارفتگی شدید ناشی از آن، تکیه می‌کرد، ملایمتی که در لابلای آن اصالت تعبیر یا طرفگی اندیشه وجود نداشت و فقط همین تلفیقی که به آن اشاره کردیم موجد آن بود. این ابیات را بخوانید:

وَجَزَعَاءِ الْحِمَى قَلْبِي فَعُجْ	بالحِمَى فاقْرَأْ عَلَى قَلْبِي السَّلَامُ ^۱
وَتَرْجُلُ فَتَحَدَّثْ عَجَباً	أَنْ قَلْباً سَارَ عَنْ جَسْمٍ أَقَامَا ^۲
قُلْ لَجِرَانِ الْغَضَا آهِ عَلَى	طَيِّبِ عَيْشٍ بِالْغَضَا لَوْ كَانَ دَامَا ^۳
نَصْلُ الْعَامِ وَمَا نَسَاكُمُ	وَقُصَارَى الْوَجْدِ أَنْ تَسْلُخَ عَامَا ^۴
حَمَلُوا رِيحَ الصَّبَا نَشْرَكُمُ	قَبْلَ أَنْ تَحْمَلَ شَيْحاً وَثَمَامَا ^۵
وَابْعَثُوا أَشْبَاحَكُمْ لِي فِي الْكَرَى	إِنْ أَذْنَتُمْ لِحَفُونِي أَنْ تَنَامَا ^۶

ملایمت و ذوب شدن شاعران غنایی را که به گاه تلفیقی شدن شعر بدان گرفتار می‌آیند، مشاهده می‌کنید؟ ببینید که تلوتلو می‌خورند و نمی‌توانند خود را نگه دارند. همچنین حمی و قلب را تکرار کرده است. اما جمالی در این تکرار احساس نمی‌کنیم؟ به بیت دوم نگاه کنید. آیا در این ترجل [پیاده شدن] تکلف احساس نمی‌کنید؟ اما او این بیت را آورده است تا بین سار و أقام طباق ایجاد کند؛ ولی این طباقی است مات و مهیار همواره در کاربرد انواع [والوان] تصنیع همین گونه عمل می‌کند؛ زیرا احساس می‌کنیم گویی این انواع [والوان] نزد او صبغه خویش را از دست داده و یا رنگ باخته است. اگر ممکن باشد که رنگی، رنگ خود را از دست بدهد. او همچنان ادامه می‌دهد و برای تعبیر از نرمخویی و ملایمت خود می‌گوید: هر قدر زمان به طول انجامد یاران خود را از یاد نمی‌برد و نهایت اشتیاق او این است که سالی را سپری کند و سرانجام این که نخواهد خوابید مگر این که یاران اجازت دهند و اگر بخواب رود می‌خواهد خیال آنها را در خواب ببیند. آیا در همه اینها آن نرمی غزل مهیار را که ما می‌گوییم، احساس نمی‌کنید. و این ادنی که او به کار می‌گیرد تا منتهای ممکن حساسیت احساس و رقت عواطف را بیان کند چه صیغه‌ای است؟ به این ابیات نگاه کنید:

- ۱- جرعاء: شنزاری که در آن گیاه می‌روید و ناهمواری ندارد. عُجْ: روکن و توقف نما. می‌گوید: دل در شنزار حریم اوست پس به آن جا روکن و بر قلب من درود فرست.
- ۲- پیاده شو و با شگفتی بگو: قلبی که از جسمی سفر کرده بود رحل اقامت افکنده است.
- ۳- الغضا: از گیاهان بیابان. می‌گوید: به همسایگان گزو تاق‌ها بگویند: افسوس بر زندگی خوش سرزمین گزو تاق‌ها و ای کاش که استمرار می‌یافت.
- ۴- [نَصْلُ الْعَامِ: نَصْلُ الْعَامِ إِلَى الْعَامِ] می‌گوید: سالها را یکی پس از دیگری سپری می‌کنیم و شما را از یاد نبرده‌ایم و نهایت اشتیاقمان این است که سالی را سپری کنیم.
- ۵- شیع و ثمام: از گیاهان صحرا. می‌گوید: رایحه خود را به باد صبا بسپارید پیش از این که رایحه شیع و ثمام برگردد.
- ۶- و اگر اجازه خواب به چشمان من می‌دهید خیال خود را در خواب به سوی من روانه کنید.

عَلَّقْتُ دَمْعَةً عَلَى كُلِّ مَاقٍ ^۱	لم تزل تخدع العيونَ إلى أن
وَإِي لَوْلَا غَرَامَةُ الْأَحْدَاقِ ^۲	ما أَعَفَّ النَّفُوسَ يَا صَاحِبِي شَكَّ
لِلسَّوْفَى وَلَا لِتِيهِ الرِّفَاقِ ^۳	وَبِنَفْسِي الْمَحَلُّ لَيْسَ رَفِيقًا
إِنْسٍ فِيهِ حَوَالِي الْأَعْنَاقِ ^۴	فِي مَكَانِ الْوَحْشِ الْعَوَاطِلُ تَلْقَى الْ
سِ نَفُورًا وَلَا مِنْ الصَّيْدِ وَاقٍ ^۵	يَتَعَرَّضُنَّ مَالَهُنَّ مِنَ اللَّئِمِّ
بِهِ لَبِئْسَ الْخُلْخَالُ عِنْدَ السَّاقِ ^۶	كُلِّ مَحْبُوبَةٍ إِلَى الْحَقْبِ مُسْتَنَّةً

اشک‌هایی را می‌بینید که به گوشه‌های چشم آویزان شده است، اشک‌هایی که به شدت آزاردهنده است و این چه اشکی است که آویزان می‌شود؟ آیا در این اشکها تصنع شدید و مبالغه فراتر از احساس وجود ندارد؟ و ادامه می‌دهد و ناگهان می‌بینید دلبران از نوع مورد حفاظت و دور از دسترس که شمشیر و نیزه از آنها مراقبت می‌کند و شعرایی همچون ابوتمام و متنبی در مورد آنها نغمه سرایی کرده اند، نیستند. بلکه آنها از نوعی دیگر هستند که نمی‌گیرزند و نمی‌رمند. آنها همچون مهیار در عشق خود انحراف در پیش گرفته و سقوط می‌کنند.

و سرانجام بنگرید که چگونه این ابیات را با آن تصویر تلفیقی که به قصد نوآوری آورده به پایان برده و گفته است که دلبران او خلخال به پا دارند. آیا در این معنا شعر یا چیزی شبیه به شعر وجود دارد؟ این فقط یاوه سرایی اصحاب احساس وارفته است؛ چرا که به شکلی غریب به تلفیق صور خیال متوسل می‌شوند. این ابیات را بخوانید:

قَالُوا صَحُوتَ مِنَ الْجَنُونِ بِهِ	مَنْ رَدَّ جِثَّتَهُ عَلَى عَقْلٍ ^۷
وَسَعَى بِي الْوَاثِي وَكَانَ وَمَا	يَسْتَطِيعُنِي بِيَدٍ وَلَا رِجْلٍ ^۸
فَكَأَنَّهُنَّ بِمَا أُذِنُّ لَهُ	يَلْبَسْنَ أَقْرَاطًا مِنَ الْعَذْلِ ^۹

- ۱- همچنان چشم‌ها را می‌فریبد تا بدان‌جا که به هر گوشه چشمی اشکی آویخته است.
- ۲- ای مخاطبان شکوه من! اگر آسیب چشمها نبود همه انسانها عقیف و پالوده می‌ماندند.
- ۳- جانم به فدای آن منزلی که نه هم‌سفر بادهاست و نه همنشین تکبر همراهان.
- ۴- در جایگاه حیوانات وحشی با انسانهایی دیدار می‌کنی که گردنشان به یک سو متمایل شده است.
- ۵- به کنار تو می‌آیند؛ نه از لمس گریزانند و نه صیدشان ممنوع.
- ۶- الحقب: جمع حقاب: کمربندی مزین که زنان به کمر بندند. هر معشوقی علاوه بر کمر بند مزین، سنت آویختن خلخال در ساق پا را مراعات کرده است.
- ۷- گفتند از جنون عشق او رسته‌ای. [پس بگویند] چه کسی آن جنون را به عقل من بازگرداند.
- ۸- سخن چینی که با زور بازو توان غلبه بر من نداشت، با سعایت بر زمینم دازد.
- ۹- دلبران با چنین اجازهای به او گویا گوشوارهایی از ملامت بر گوش آویخته‌اند.

می بیند که در بیت دوم دست و پا را می آویزد^۱. همچنان که در بیت پیشین اشکها را آویخته بود و همان طور که در بیت سوم گوشواره های ملامت آویخته شده است. و بار دیگر تعبیر «إذن» را تکرار می کند و این احساس ساختگی و رقت افراطی را به نمایش می گذارد. به این قطعه فخر آمیز که در دوره معاصر تصنیف [ترانه] شده است مراجعه کنید، همان قطعه ای که این گونه آغاز می شود:

أَعِجْتُ بِبَيْنِ نَادِي قَوْمِهَا أُمُّ سَعْدٍ فَضْطُ تَسْأَلُ بِي^۲

در او عاشقی عجیب را خواهید دید که به طریقی نامعهود با دلبران خود سخن می گوید، می بیند که می گوید: این دلبر است که شیفته او می شود.؟ [آری] مهیار به راستی شاعری از شعرای عشق است؛ اما شاعری است از جنسی دیگر، غیر از آن جنسی که نزد عرب می شناسیم، جنسی که به افراط در احساس و عاطفه تظاهر می کند، و به تعبیر دیگر، جنسی مایع و بسیار نرم است. این جنس پس از مهیار رواج یافت و تا دوران معاصر ادامه پیدا کرد.

غَارُ الْمَحْبُونِ مِنْ أَبْصَارِ غَيْرِهِمْ صَدَاوُ غِرْتٍ عَلَى لَمِيَاءٍ مِنْ بَصَرِي^۳

و این حسادت نامأنوس است؛ زیرا تا آنجا که می دانیم عاشقان واقعاً حسادت می کنند. اما کسی را ندیده ایم به خود بلکه به چشم خود حسادت کند. در حقیقت شایسته بود که از این چشم تقدیر کند و اگر می خواست تعبیر و معنایی بلند ارائه دهد برای رسیدن به این هدف باید طریقی دیگر می پیمود که [به هدف] نزدیکتر باشد؛ مثلاً باید به معشوق می گفت می خواهد چشم خود را سایبان او کند تا بتواند او را ببیند؛ اما مهیار به دنبال چیزی دیگر غیر از اظهار لطافت احساس بود؛ می خواست تعبیر گر ملایمت و نرمی باشد؛ از این رو فقط به دیگران حسادت نمی کند بلکه به چشم خود نیز حسادت می کند تا لطافت و به تعبیر بهتر بیماری احساس خود و تبعات این نرمی بیش از اندازه را به اطلاع محبوب برساند. به این سخن وی توجه کنید:

وَحْيِي لَذِكْرِي حَتَّى لَمْ تُمْسَلِكُهُ مِنْ فَمِ الْعَاذِلِ^۴

تصویر دیگری می بیند که غرابتش کمتر از تصویر پیشین نیست. چرا که وقتی سرزنشگر از معشوق او یاد می کند، مهیار بر دهانش بوسه می زند. آیا تصنع را می بیند؟ تصنعی که هدف از آن اظهار افراط در احساس و به عبارت بهتر برای اظهار ملایمت بیش از حدی است که ریشه های آن در دیوان بزرگ مهیار

۱- از بیت دوم چنان که در تفسیر بیت آشکار است، چنین معنایی برداشت نمی شود. مترجم.

۲- ام سعد در محفل قوم خود شیفته من شد و رفت در مورد من به پرس و جو پرداخت.

۳- عاشقان برای حفاظت معشوق، نسبت به نگاههای دیگران حسادت می ورزند؛ اما من از نگاه خود به لمیاء احساس حسادت کردم.

۴- آن قدر یاد تو را دوست می دارم که بر راه آن در دهان سرزنشگر، بوسه زدم.

رسوخ و ثبوت پیدا کرده است. هر مقدار از آن را که می‌توانید بخوانید؛ بی‌تردید به طور مداوم با این ملایمت بیش از حد برخورد خواهید کرد.

۵

غزل مهیار و عناصر بدوی

با این همه جنبه مهم دیگری نیز در غزل مهیار وجود دارد و آن عبارت است از تمسک وی به عناصر بدوی و گرد آوردن آن‌ها در قصاید خود؛ به طوری که غزلی در قصیده‌ای نمی‌آید مگر این که احساس می‌کنیم از آن شاعری است ساکن نجد یا حجاز. بنابراین همواره محبوب او امامه یا زباب یا لمیاء و سُغْدی است و همیشه از ساکنان مِنی یا خَیْف یا قُبَاء یا سَلْع است؛ از این رو زیاد از اماکن حجاز و نجد، همانند اُحُد و جُمُع و سلم و نَعْمَان و اَلال و مُحَصَّب و اِضْم و زمزم، و بسیاری دیگر از این مکان‌ها که در مطلع قصایدش پراکنده است، یاد می‌کند. علاوه بر این همیشه به ذکر اطلال اهتمامی وافر دارد. ممکن است برای انسان تعجب آور باشد که مهیار در غزل خود ملایمت افراطی را با انتقال این غزل از زندگی شهری به زندگی بدوی و سختی و خشونت موجود در این نوع زندگی، می‌آمیزد و به راستی این مسأله بیانگر نوعی تناقض در شعر اوست؛ اما این حالت در شعر عربی این دوران‌ها عمومیت داشته و نزد مهیار و دیگر شعرا نظیر متنبی معروف بوده است و چنان که در فصل پیشین گذشت، متنبی نیز در غزل خود به زنان بدوی می‌پرداخت.

به احتمال قوی این حالت گرایش به بداوت در غزل، به دلیل تأثیرپذیری شعرا از اسالیب شیعه و صوفیه در شعر خاص آن‌ها، به دیگر شعرا سرایت کرده است؛ زیرا اینان غزل خود را به سبک بدوی می‌سرودند و در آن اماکن نجد و حجاز را یاد می‌کردند. گویی می‌خواستند نوعی معبودیت و قداست به آن ببخشند و به همین سبب به طور خاص به اماکن مقدس حجاز متوسل می‌شدند. پیش‌تر نیز بین متنبی و اسالیب صوفیه ارتباط برقرار کردیم؛ ولی در آغاز این فصل دیدیم که مهیار شیعه و از رافضیان افراطی بود و غزل خود را در این جهت سوق داد تا بتواند به وسیله آن به این شکل گسترده از عشق خود تعبیر کند، علی‌رغم این که ممکن است تصور شود این عناصر بدوی خواطر و افکار وی را محدود می‌کنند. حقیقت این است که عناصر مذکور به غزل مهیار و دیگر شعرا نوعی وسعت در بیان احساس و عاطفه بخشیده است و مگر از غزل چه می‌خواهیم. آیا نمی‌خواهیم که تعبیر عشق و عواطف باشد؟ تعبیری که ضرورت ندارد به زندگی حاضر شعرا مربوط باشد؛ چه، شعرا در تعبیر از عواطف متفاوت هستند. آنها

گاه بوسیلهٔ عناصر حاضر تعبیر می‌کنند و گاه به عناصر قدیمی رجوع می‌نمایند، که انواع مختلفی از احساسات و عواطف از آن تشعشع می‌کند.

شاید عجیب باشد که می‌بینیم گروهی از ناقدین معاصر، پیروان این سبک یعنی به کارگیری عناصر بدوی را در شعر، مورد ملامت قرار می‌دهند. گویی تعبیر از عاطفه، تعبیری منحصر به [زمان] حاضر است. زمان حاضر کدام است؟ عاطفه گسترده‌تر از این است که به مکان یا زمانی خاص مقید شود. بسا که تعبیر با عناصر قدیمی وسعتی به آن تعبیر می‌بخشد که عناصر حاضر قادر به آن نیستند. چرا راه دور برویم؟ تعبیر عاطفی در واقع نوعی رمز است برای آنچه در دل داریم و شعرا حق دارند عناصر قدیمی و یا عناصر جدید را رمز آن قرار دهند حتی شاید در عناصر قدیمی چیزی باشد که آنها را در بیان دقیق‌تر و عمیق‌تر آنچه در دل دارند، یاری رساند، عمقی به اندازهٔ عمق خود این عناصر در گذشته و قدیم، و به گمان من همین امر سبب شده است که اصحاب تصوف و تشیع در شعر خود به آن عناصر متوسل شوند. چرا که آنها را برای بیان عواطف عمیق خود به کار گرفتند و به کمک آنها توانستند در زبان عربی نوعی شعر رمزی ابداع کنند.

به هر حال مهیار در شعر خود عناصر بدوی را زیاد به کار می‌گرفت؛ چه آن عناصری که مرتبط با اسامی معشوق‌های وی بود و چه آن‌ها که مربوط به اماکن آنان بود و یا گیاهان و درختان و دره‌ها و بادهای آن اماکن. چنان که در مطلع یکی از قصایدش می‌گوید:

بَكَرَ الْعَارِضُ تَحْدُوهُ النُّعَامُ فَسَقَاكَ الرَّيِّ يَا دَارَ «أَمَامَا»^۱
و تَمَشَّتْ فَيْكِ أَرْوَاحُ «الصَّبَا» يَتَأَوَّجُنْ بِأَنْفَاسِ «الْخَزَامَى»^۲

می‌بینید که از همان مطلع به عناصر قدیمی متوسل می‌شود و بی‌شک این مسأله نوعی وسعت تعبیر به غزل می‌بخشد. همچنین به او که در قصیده‌ای دیگر، قطعهٔ خوب و معروف خود را می‌سراید، نگاه کنید:

سَلْ طَرِيقَ الْعِيسِ مِنْ «وَادِي الْغَضَا» كَيْفَ أُغْشِقَتْ لَنَا رَأْدُ الضُّحَى^۳
أَلْشَيْءُ غَيْرِ مَا جِيرَانِنَا نَفْضُوا «نَجْدًا» وَ حَلَّوْا «الْأَبْطَحَا»^۴
يَا نَسِيمَ الصُّبْحِ مِنْ «كَاطِمَةَ» شَدَّ مَا هَجَّتْ الْجَوَى وَ الْبَرْحَا^۵

۱- عارض: ابر، نعما: باد جنوب. می‌گوید: ابری که باد جنوب آن را به پیش می‌راند سپیده‌دم پدیدار شد. خانهٔ امامه! باشد که این ابر تو را سیراب کند.

۲- خزامی: گیاهی خوشبو. می‌گوید: و نسیم باد صبا درحالی که از نفسهای خزامی معطر است بر تو وزد.

۳- عیس: شتران، رأد: بالا آمدن. از آن راه کاروان رو در وادی غضا پیرسید که در اوج روز چگونه بر ما تیره و تار شد.

۴- آیا دلیلی جز این داشت که یاران ما نجد را ترک گفتند و در ابطح اقامت گزیدند.

۵- ای نسیم صبح‌دم که از کاظمه می‌وزی! چه سخت است آتش و دردی که [در دلم] افروختی.

«الصَّبَا»، إِنْ كَانَ لَا بَدَ، «الصَّبَا» إِنَّمَا كَانَتْ لِقَلْبِي أَرْوَخَا^۱
یا ندامای «بسلع» هل أرى ذَلِكِ الْمَقْبُوعُ وَ الْمُصْطَبِحَا^۲
اذْكُرُونَا ذِكْرَنَا عَهْدَكُمْ رُبَّ ذِكْرِي قَرِيبٌ مِنْ نَزَحَا^۳
و اذكروا صَبَا إِذَا غَنَى بِكُمْ شَرِبَ الدَّمْعَ وَ عَافَ الْقَدَحَا^۴

موسیقی خوب موجود در این قطعه نباید تحسین شما را برانگیزد؛ چرا که گذشته از دیگر قصاید، در بقیه همین قصیده استمرار ندارد؛ بلکه به شکل ابیات و قطعاتی است که به صورت نادر در دیوان وی می آید و موسیقی آن درست و تعبیرش متعادل است. با این همه زیبایی این قطعه در واقع قبل از هر چیز از شیدایی و اشتیاق موجود در آن نشأت می گیرد؛ زیرا به ملایمت [مفرطی] که نزد مہیار می شناسیم رو نمی آورد و به همین سبب تأثیر خوبی می گذارد. البته ما شیدایی موجود در غزل را نفی نمی کنیم؛ بلکه ملایمت، وارفنگی و زن مآبی نهفته در آن را نفی می کنیم. شاید مهمترین چیزی که سبب می شود مہیار در غزل خود به طور کامل سقوط نکند همین عناصر بدوی باشد که در شعر خود از آن استمداد می جست و در لابه لای آن نوعی احساس درد و اندوه نهفته بود و این احساسی است که مہیار از شیع خود گرفته است؛ چرا که شیعیان همیشه اندوهگین هستند و به همین سبب همواره درد می کشند و این درد و اندوه به شعر مہیار سرایت کرده و از آن شور و اشتیاق و به عبارت بهتر افراط در شور و اشتیاق پدید آمده است. با خواندن دیوان مہیار گویا دیوان شاعری شیعه را می خوانیم و البته حقیقتاً نیز دیوان شاعری شیعه را می خوانیم که درد سینه وی را می خراشد، دردی که او را به این شور عاشقانه می کشاند و شاید همین امر سبب شده باشد که متصوفه غزل وی را به آواز بخوانند. آورده اند آنان در سماع خود ابیات زیر را می خوانند:

مَنْ نَاطَرْ لِي بَيْنَ «سَلْعٍ» وَ «قُبَا» كَيْفَ أَضَاءَ الْبَرْقُ أَمْ كَيْفَ خَبَا^۵
نَهْنِي وَمَيْضُهُ وَ لَمْ تَمَّ عَيْنِي وَلَكِنْ رَدَّ عَقْلًا عَزَبَا^۶

۱- صبا اگر صبا بود دل را آرامتر می کرد.

۲- مغیق: جای غبوق و آن نوشیدن در شبانگاه است. مصطبیح: جای صبح است یعنی نوشیدن در صبح. آوردن این دو از باب تشبیه است. ای یاران سلع! آیا بار دیگر آن محفل غبوق و صبح را خواهیم دید.

۳- همان گونه که ما عهد شما را به یاد داریم از ما یاد کنید. بسا که یادها دورشدگان را به هم نزدیک کرده است.

۴- یاد کنید از دلدادهای که چون شعر شما بسراید قدح رد کند و اشک دیده بنوشد.

۵- قباء: جایی نزدیک مدینه. می گوید: کیست که به خاطر من نظری میان سلع و قبا افکند که برق چگونه نور می افشاند و چه سان به خموشی می گراید.

۶- درخشش آن هوشیارم ساخت و چشمم به خواب نرفت اما عقل از دست رفته را به من باز پس داد.

و استبردته أضلعي مُلتهبا ^۱	برق له قد صار قلبي خافقاً
- يوهني الصدق - بُريق كذباً ^۲	يا لبعيد من «منی» دنا به
ردت به عهد الصبار رج الصبا ^۳	ولنسیم سحر «بحاجر»
أعقب منه نفساً و أطيباً ^۴	أليّة ما فتح العطار عن
على الطريد ويرد السلباً ^۵	سل من يدلّ الناشدين «بالغضا»
فطالع نجم زمان غرباً ^۶	أراجع لي والمنى هل هلكة
لا خائفاً عيناً ولا مرتقباً ^۷	وطوفة بين القباب «بمى»

شکی نیست که این قطعه بیان گر روح متصوفه است؛ نه تنها بخاطر اماکن حجازی موجود در آن، بلکه اضافه براین، به خاطر شور عاشقانه‌ای که در آن نهفته است. این ویژگی شعر مهیار سبب می‌شود متوجه این نکته شویم که شیخ و تصوف از قرن چهارم به دو اصل مهم از اصول شعر عرب تبدیل شدند. چراکه در مواد تشکیل دهنده آن وارد می‌شوند، یا به این دلیل که شاعر صوفی یا شیعه است و یا به این دلیل که در شعر خود از این دو محیط وام می‌گیرد؛ چنان که نزد متنبی دیدیم؛ زیرا بسیاری از مواد عناصر تصوف را در الفاظ و عبارات شعر خود وارد کرده بود و راز ارتباط آشکاری که بین شعر، به طور عام و شعر شیعه و صوفیه می‌بینیم نیز در همین است. آیا میان مقدمات مهیار و شعر شاعری صوفی چون ابن فارض تفاوتی هست؟ قصاد هر دو سرشار از این شور عاشقانه است و نیز سرشار از اماکن حجاز و شوق عاطفی غریبی که این اماکن در شعر می‌پراکند. به راستی نیز صوفیه در تعبیر از عشق الهی به گستردگی رموز ممتاز هستند، و رمزهای آنان همین مواد بدوی و عناصر قدیمی است که توسط شعرای عشق انسانی [مجازی] نیز به عنوان رمز مورد استفاده قرار می‌گرفت و تعبیری چنین گسترده که خیال در آن به پرواز در می‌آید و احساس و عاطفه در آن شناور است به وجود می‌آمد.

۱- برقی آتشین که دلم از دیدن آن به لرزه در افتاد و سینه [ی سوزان]م آن را سرد پنداشت.

۲- ای دور از منی که برقی دروغین آن را نزدیک می‌نماید و سبب می‌شود که گمان کنم حقیقت داشته است...

۳- الحاجر: کوهی در دیار غطفان در شرق مدینه. و ای نسیم سحرگاهی حاجر که باد صبا با آوردن آن عهد جوانی را بازپس داد؛

۴- تو را سوگند، سوگندی که عطار عطر آگین تر و خوشبوتر از آن عرضه نکرده است....

۵- بیرس که چه کسی جستجوگران غضا را به سوی آن صید سرگشته رهنمون می‌شود و آن به یغما رفته را باز پس می‌گیرد؟

۶- آیا آن نغمه‌سرایي‌ها و کامجویي‌ها باز خواهد گشت و ستاره روزگار سپری گشته بار دیگر طلوع خواهد کرد؟

۷- و آیا آن گردش میان خیمه‌های منی بدون ترس از چشمی و نگهبانی تکرار خواهد شد؟

مدح مهیار و تبدیل آن به شعر مناسبت‌ها

بار دیگر تکرار می‌کنیم و می‌گوییم که عناصر بدوی مذکور در شعر مهیار کل آن چیزی است که مانع سقوط وی می‌شد؛ چرا که شعر او به نوعی تلفیق و اطالۀ شدید تبدیل شده بود، اطالۀ ای که آنقدر آن را ادامه می‌داد که بیزاری و ملالت ایجاد می‌کرد؛ چرا که از سرمایه‌ای عقلانی استعانت نمی‌جست و فقط از بسط و گسترش اسلوب مدد می‌گرفت. به موضوع عامی که در دیوان، وی را به خود مشغول کرده بود یعنی به شعر مدح رجوع کنید، خواهید دید که مدح وی صبغه عقلانی قدیم را که نزد ابوتمام دیدیم ندارد؛ حتی فاقد رنگ آمیزی حسی است. گویی همانند غزلش به نوعی مدح مات بدل می‌شود حتی غزل وی به اندازه مدح سقوط نکرده است؛ زیرا می‌دانست که در این مورد چگونه از عناصر بدوی قدیم و چیزهایی که امکان داشت به وی وسعت تعبیر ببخشد، کمک بگیرد؛ اما در مدح نتوانست از این سقوط جلوگیری کند و این همان چیزی است که سبب می‌شود بگوییم: شعر عربی از قرن چهارم رکود خود را آغاز کرد و دیگر پدیده‌ای تازه و زیبا در آن ظهور نکرد؛ مگر گرد آوردن مواد قدیمی، موادی باستانی که اگر دستان نوگرا به آن اهتمام نورزد تمامی زیبایی هنری خود را از دست می‌دهند.

حقیقت این است که مهیار نتوانست در معانی مدح تنوع ایجاد کند؛ زیرا از فرهنگ و عمق بهره‌چندانی نداشت. همچنین نتوانست همانند شریف رضی و متنبی و امثال آنان اصالت کلام عرب را در عبارت حفظ نماید؛ بلکه به اطالۀ رو آورده و با بسط افکار و صور قدیمی در این اطالۀ زیاده روی می‌کرد و این عمل به قصاید وی آسیب رسانده است؛ چرا که شعر غنایی وقتی زیاد بسط داده شود خطوط آن پریشان و رنگ‌های آن در هم و برهم می‌شود.

تعبیر مهیار در قصیده مدح فاقد استحکام بود؛ چرا که به شکلی ملال آور آن را طولانی می‌کرد، تا جایی که به یک رسالۀ [انشا] شباهت پیدا می‌کرد. از این رو با براعت الاستهلال آغاز می‌شد و با دعا خاتمه می‌پذیرفت و این فاصله پر بود از حشو، و گسیختگی و تلفیق ناشی از آن. گویا تمدن عربی و به عبارت دیگر تفکر هنری خشکیده بود؛ از این رو [پدیده‌ای] نو وجود نداشت به جز همین «اسلوب مشروح» که معنای مورد نظر را با ابیات بسیار بیان می‌کرد. شاید جالب باشد که در این جا روایت صاحب اغانی را از عبد الملک بن مروان نقل کنیم که به شعرا گفته بود: گاه مرا به شیر و گاه به باز و گاه به شاهین تشبیه می‌کنید، چرا همچون کعب اشقری نمی‌گویید:

ملوک یزلون بكل ثغر إذا ما الهام يوم الرّوع طارا^۱

۱- هام: سرها. چون در روز جنگ سرها به پرواز درآیند آنان شاهانی هستند که در مرزها مستقر می‌شوند.

رِزَانٌ فِي الْأُمُورِ تَرَى عَلَيْهِمُ
مِنْ الشَّيْخِ الثَّمَانِلَ وَالنَّجَارِ^۱
نَجُومٌ يُهْتَدَى بِهِمْ إِذَا مَا
أَخُو الظُّلَمَاءِ فِي الْغَمَرَاتِ جَارًا^۲

اگر عبدالملک تا عصر مهیار زنده می ماند و می دید که او و شعرای معاصرش اشکال موروئی مدح را به کار می گیرند و تکرار می کنند بیشتر آزرده می شد. علاوه بر این که می بینیم همین معانی که از کعب اشقری ذکر کرده و نظایر آن، در عصر عباسی دست به دست شده و به طور کامل به مصرف رسیده بود؛ به طوری که وقتی به مهیار می رسم می بینیم شاعر عرب کار خود را محدود می کند به تلفیق آن ها برای همه ممدوحین و در مناسبت های مختلف، بدون اینکه فرقی بگذارد و یا در انطباق آن ها تفاوت قائل شود. ما مهیار و دیگر شعرا را به خاطر این که در مدح، اشکال قدیمی و افکار موروئی را به عاریت گرفتند، ملامت نمی کنیم؛ بلکه به این دلیل آن ها را ملامت می کنیم که نتوانستند بر خلاف ابوتمام، به این اشکال و افکار غنایی آرایه ای از جنس تصنیع عقلی و حسی بیفزایند. آیا می توانیم یکی از قصاید مهیار را همپایه قصیده عموری به بشماریم؟ و نیز همپایه کاری که ابوتمام در آمیختن عناصر فرهنگ های مختلف انجام داد تا موسیقی زیبای وی در آن قصیده حاصل آید؟ به احتمال قوی گزاف نگفته ایم اگر بگوییم از مهمترین دلایل خمود قصیده مدح در این دوران، اغلب، فقدان حادثه ای مهم بوده است که قصیده به خاطر آن سروده می شد و نوعی حیویت و قوت به آن می بخشید؛ همانند وقتی که ابوتمام معتصم را با قصیده عموری مدح می گفت و همانند متنبی که در مدح سیف الدوله، جنگ های او را با رومیان وصف می کرد. اما پس از متنبی همین که به مهیار می رسم مدح به عملی رسمی بدل می گردد که در مناسبت هایی همچون تبریک نوروز یا عید یا وزارت سروده می شد و اگر جنگ های صلیبی را استثنا کنیم دیگر انگیزه و حادثه مهمی که سبب نظم آن شود و به آن حدت و قوت ببخشد وجود نداشت و تا عصر حاضر نیز به همین منوال باقی ماند. به هر حال قصیده مدح نزد مهیار و دیگر شعرای این عصور غالباً قصیده ای مناسبتی بود و فاقد چیزی به نام لذت و زیبایی هنری؛ و بدین گونه شعر مدح در زبان عربی به چیزی تبدیل شد که می توان آن را شعر تهنیت ها یا «شعر مناسبات» نامید و هر شعله ای که امکان داشته حرارتی از آن برخیزد یا نوری از آن منبث شود در آن به خاموشی گرایید، و نه در مدح و نه در هیچ یک از دیگر موضوعات شعر، جز همین تلفیقی که در شعر مهیار بیان کردیم، باقی نماند و شاید همین امر یکی از دلایلی باشد که سبب شد معری در لزومیات خود از این نوع شعر که نه مضامینی نادر در آن می یابیم و نه غنایی گسترده از آرایه، گریزان باشد.

۱- رزان: جمع رزین، باوقار، شمانل: خویها، نجار: اصل و حسب. می گوید: در کارها باوقار هستند و خوی و اصالت مهران را در آنان می بینید.

۲- غمرات: سختی ها. می گوید: آن گاه که ظلمت زدگان در سختی راه خود را گم می کنند آنان همچون ستارگان راهنمای مردمانند.

تعقید در تصنع

أَرَانِي فِي الثَّلَاثَةِ مِنْ سُجُونِي فَلَا تَسْأَلْ عَنِ الْخَبْرِ النَّبِيثِ^۱
لِإِفْقَدِي نَاطِرِي وَ لَزُومِ بَيِّتِي وَكُونَ النَّفْسِ فِي الْجِسْمِ الْخَبِيثِ^۲
(أبو العلاء المعري)

۱

أبو العلاء: اصل، زندگی و فرهنگ وی

دیدیم که شعر نزد مهیار به نوعی تلفیق صرف بدل می‌شود؛ گویا شعر عربی منجمد شده بود و دیگر به سختی امکان داشت به طرایفی جدید بدل گردد، مگر همان‌که از متنبی دیدیم یعنی تصنع وی در کاربرد اصطلاحات فرهنگهای مختلف و تعقید نهفته در این تصنع. پس از متنبی همین‌که به نیمه دوم قرن چهارم و سپس قرن پنجم می‌رسیم با شاعری مواجه می‌شویم که این تعقید را به نهایت می‌رساند. وی احمد بن عبدالله بن سلیمان تنوخی معروف به معری است، منسوب به «مَعْرَةُ نَعْمَان»، شهرکی بین حلب و حماة. کنیه وی أبو العلاء بود و در شعر خود آن را ذکر کرده است، آن‌جا که می‌گوید:

دُعِيتُ أَبَا الْعَلَاءِ وَ ذَاكَ مَيِّنٌ وَ لَكِنَّ الصَّحِيحَ أَبُو الْزُّوْلِ^۳

أبو العلاء در سال سیصد و شصت و سه متولد شد و هنوز به چهار سالگی نرسیده بود که به بیماری آبله

۱- از آن خبر خبیث هیچ می‌رس که خود را در سه [زندان] اسیر می‌بینم.

۲- چرا که چشم خویش از دست داده و گوشه‌نشین شده و روحم نیز در جسم پلید گرفتار آمده است.

۳- أبو العلاء خوانده شدم و این دروغ است اما درست آن است که أبو الزول خوانده شوم.

دچار شد و بینایی خود را از دست داد. در یکی از نامه‌هایی که به داعی الدعاة نوشته به این مسأله اشاره کرده است، آنجاکه می‌گوید: «خدا می‌داند که گوشم سنگین است و چشم از دیدن ناتوان. وقتی که چهار ساله بودم و قادر نبودم میان کُرّه شتر از شیر گرفته شده و شتر نه ساله فرقی قائل شوم، از دست رفتم^۱. همچنین می‌گفت: «از میان رنگ‌ها جز رنگ قرمز را نمی‌شناسم؛ زیرا وقتی آبله گرفته بودم لباسی که با عَصْفَرُ رنگ شده بود به من پوشانده بودند و جز همین را به یاد ندارم»^۲.

ابوالعلاء در خاندان علم و شعر و قضاوت به دنیا آمد؛ چرا که اجدادش متولی قضاوت معره بودند. یاقوت ضمن شرح حال وی به طور مفصل از آنان سخن گفته و مقداری از اشعار آنان را ذکر کرده است. این میراث علمی در تربیت معری تأثیری بسزا داشت؛ زیرا سبب شد به تحقیق و درس علاقه مند شود. علاوه بر این؛ نایبایی این تمایل را در او تشدید کرد و او را بر آن داشت که به دنبال علم برود و شیفته آن شود. وی درس و تحصیل خود را در معره آغاز کرد؛ زیرا در محضر پدر و شاگردان ابن خالویه که در شهر او می‌زیستند، تحصیل کرد. قفطی می‌گوید: «چون ابوالعلاء بزرگ شد و به سن تعلیم رسید عربی را در محضر تعدادی از همشهریانش آموخت، مانند خاندان کوثر و افرادی نظیر آنان که از جمله اصحاب ابن خالویه و هم طبقه وی بودند. لغت را نیز از اصحاب ابن خالویه فراگرفت و علاقه مند شد که در مورد آن بیشتر بیاموزد؛ از این رو به طرابلس سفر کرد. در این شهر کتابخانه‌هایی بود که ثروتمندان آنجا وقف کرده بودند. سپس از لازقیه عبور کرد و در دیر فاروس اقامت گزید. در آن جا راهبی بود که تا حدی از علوم گذشتگان آگاهی داشت. ابوالعلاء سخنانی از نخستین اقوال فلاسفه را از او شنید و تردیدهایی در او به وجود آمد که قادر به دفع آن نبود؛ از این رو چیزهایی در ذهن او جا گرفت که سبب بی‌قیدی او شد، و نتوانست آنچه را در دل دارد کتمان کند و در جوانی آن را بر زبان آورد و در قالب اشعاری ریخت»^۳.

ممکن است قفطی بدون تحقیق خبر ملاقات ابوالعلاء را با راهب دیر فاروس آورده باشد تا ابیاتی را که از زبان او جعل شده و در لزومیات و سقط الزند نیست، توجیه کند. ابیات [مذکور] به شکل زیر آمده است:

فی	اللاذقیة	فتنة	ما بین اُحمدَ والمسیح ^۴
هذا	بناقوس	یدق ^۵	وذا بمئذنة یصیح ^۵

۱- معجم الأدباء، یاقوت (چاپ مرجلیوث) ۱/۱۹۸، الرُّبْع: کُرّه شتر و بازل: شتر نه ساله.

۲- بغیة الوعاة، سیوطی (چاپ چاپخانه السعادة) ص ۱۳۶.

۳- تعریف القدماء بابی العلاء (چاپ دار الکتب) ص ۳۰.

۴- میان احمد و مسیح در لازقیه فتنه‌ای برپا شده است.

۵- آن یک بر ناقوسی می‌کوبد و دیگری در مئذنه‌ای فریاد می‌کند.

کَلُّ يُعَزَّزُ دِينَهُ يَالَيْتَ شِغْرِي مَا الصَّحِيحُ^۱

از لزومیات دریافت می‌شود که ابوالعلاء همان گونه که علوم لغوی و شرعی را آموخت در اثنای گردش در شام و دیرهای آن مسیحیت و یهودیت را نیز آموخت. چون به سی سالگی رسید از خداوند لطفی طلب کرد و خداوند روزه مادام العمر را به وی انعام فرمود؛ از این رو در سال و ماه جز در عیدین افطار نمی‌کرد و در سن سی و شش سالگی به بغداد سفر کرد و با علمای آن دیار همچون ربیعی و واجکا و سُکری و مرتضی^۲ آشنا شد که اولی و آخری برخوردی ناپسند با وی داشتند و او در حالی که می‌گفت:

رحلت فلا دُنْیا ولا دینَ نِلْتُهُ وما أُوتِیَ إِلَّا السَّفَاهَةُ وَالْخُرْقُ^۳

آن جا را ترک کرد و چون به معرّه بازگشت سه چیز را برخورد واجب کرد: «طرّد [نفس] چنان که دانه پوسته خود طرد کند و خروج از عالم آن چنان که جوجه از تخم خارج شود، و باقی ماندن در شهر، هر چند که اهالی آن از ترس رومیان جلای وطن کنند»^۴. و خود را «رهین المحبّسین» [اسیر دوزندان] نامید که منظور وی حبس خود در منزل و حبس دیدگان از دیدن بود^۵. وی حدود پنجاه سال در این دوزندان باقی ماند؛ در خلال آن کتاب‌های فراوانی را که یاقوت در معجم خود ذکر کرده است، تألیف نمود. این کتاب‌ها نشان می‌دهد که او از دانشی گسترده برخوردار بوده است؛ زیرا با ادیان و اعتقادات مختلف و نیز با فلسفه و نجوم و تاریخ و تصوف، و مسائل مربوط به آنها، نظیر فرهنگ‌های یونانی و فارسی و هندی آشنا بود و به طور خاص به فرهنگ لغوی اهتمام داشت؛ از این رو در نحو و عروض دست به تألیف زد و در همه آثار خود از سر تصنع الفاظ غریب به کار می‌برد و مبالغه نیست اگر بگوییم وی یکی از ائمه ممتاز لغت بوده است؛ زیرا لغتی شاذ نبود که آن را نشناسد و در نوشته‌های نثر یا نظم خود به کار نبرد. گذشتگان نیز متوجه مهارت وی در این جنبه شده بودند، مثلاً صفدی [وقتی] کسانی را بر می‌شمارد که از جهاتی سعادت نصیبشان شده و هیچ کس به پای آنان نرسیده است، ابوالعلاء را از جهت اطلاع از لغت نام می‌برد و تبریزی می‌گوید: «تصور نمی‌کنم که عرب کلمه‌ای را بر زبان آورده باشد و معری آن را نشناسد». همچنین او را در کنار ابن سیده لغت شناس معروف قرار می‌دادند و می‌گفتند: در عصری واحد در شرق یک لغت شناس و در غرب نیز یک لغت شناس وجود داشت که سومی نداشتند؛ این دو ابوالعلاء و ابن سیده بودند»^۶. به راستی نیز ابوالعلاء از دانش لغوی گسترده‌ای برخوردار بود که معجونی پریشان و

۱- هریک به نصرت دین خود برخاسته است و ای کاش می‌دانستم کدام یک راست می‌گوید.

۲- تعریف القدمات بأبی العلاء، ص ۵۱۵

۳- سفر کردم اما نه دنیا به دست آوردم و نه دین، و بازگشتم نیز جز سفاهت و بی‌خردی نبود.

۴- رسائل أبی العلاء (چاپ مرجلیوث) ص ۳۴. ۵- معجم الأدباء، ۱/ ۱۷۰.

۶- در مورد این اقتباسات رک: کتاب ابوالعلاء و ما الیه از راجکوتی.

مشکل از فرهنگ‌های متعدد را نیز به آن می‌افزود، به خصوص آنچه به فرهنگ هنری شعر مربوط می‌شد؛ زیرا اهتمامی شدید به گرد آوردن افکار و صور قدیمی و جمع کردن آن در اشعار و نوشته‌های خود داشت، چنان‌که در الفصول و الغایات و لزومیات مشاهده می‌کنیم؛ گویا شعر خود را به طور خاص برای فرهیختگان تألیف می‌کرد؛ از این رو هر آن چه از انواع فرهنگ‌ها و اقسام دانش که فرهیختگان می‌شناختند برای آنان در شعر خود گرد می‌آورد؛ به خصوص دانش هنری و نیز اشکال غریب و الفاظ نامأنوس موجود در آن را، تا بوسیله این طرفه‌های نادر که در این دوران‌ها بدایعی نو به شمار می‌رفت و مردمان و نقاد مهارت و ابتکار شاعر را با آن می‌سنجیدند، دل آنان را به دست آورد.

۲

هوش و حافظه ابوالعلاء

ابوالعلاء بسیار تیز هوش و سریع الانتقال بود و احساسی دقیق داشت تا جایی که مصیصی شاعر نقل می‌کند که وی شطرنج و نرد بازی می‌کرد^۱. همچنین راویان روایت کرده‌اند که ابو محمد خفاجی حلبی بر او وارد شد و سلام کرد. ابوالعلاء که او را نمی‌شناخت سلام او را پاسخ داد و گفت: این مردی قد بلند است. سپس از حرفه او پرسید؛ پاسخ داد: قاری قرآن هستم. پس گفت: مقداری قرآن برایم بخوان، و او ده آیه قرائت کرد. در این هنگام ابوالعلاء گفت: تو ابو محمد خفاجی حلبی هستی؟ پاسخ داد: آری و چون در این مورد از او سؤال شد گفت: بلندی قامت او را از سلامش دریافتم و خود او را از صحت قرائت و ادا کردن آیات بالهجة اهل حلب شناختم؛ چرا که در مورد او شنیده بودم. قفطی آورده است: او را سردابی بود که وقتی می‌خواست چیزی بخورد به آنجا می‌رفت و پنهانی می‌خورد. سپس می‌گوید: روزی به سرداب خود رفت و مقداری شیر یا شهد خرما تناول کرد و بدون این که بفهمد چند قطره از آن روی سینه او ریخت. وقتی به تدریس نشست یکی از شاگردانش آن را دید و گفت: سرور من! شیر میل کرده اید؟ و او به سرعت دست خود را به سوی سینه برد و آن را پاک کرد و گفت: آری! خداوند شکمبارگی را لعنت کند. و همگان سرعت فهم او را در مورد چیزی که روی سینه اش ریخته بود و این که مسأله مورد اشاره آن بوده است تحسین کردند. شکی نیست که همه این‌ها نشان می‌دهد احساس ابوالعلاء بسیار تیز بوده است. علاوه بر این سرعت حفظ وی نیز بسیار بوده است. ابن فضل الله عمری در مسالک

۱- تمة الیتمة، ثعالبی، ص ۴.

الابصار نقل کرده است « که وقتی ابوالعلاء وارد بغداد شد، خواستند امتحانش کنند. از این رو [کتاب] قانون خراج را که در دیوان بود آوردند و چندین روز آن را برای او می‌خواندند و او گوش می‌داد تا این که به پایان رسید و ابوالعلاء از اول تمامی آنچه را که برایش خوانده بودند برای آنها تکرار کرد. فقط روایت می‌کند که هر چه به گوشش می‌خورد حفظ می‌کرد» و [می‌گوید]: مردی یمنی کتابی در [علم] لغت به دستش رسید که اول آن افتاده بود. جمع و ترتیب آن تحسین وی را برانگیخت؛ از این رو آن را با خود حمل می‌کرد و به حج می‌رفت و هرگاه به کسی که اهل ادب بود برمی‌خورد آن را نشان می‌دهد و از نام کتاب و مصنف آن سؤال می‌کرد. اما کسی را نمی‌یافت که پاسخ او را بدهد. [تا این که] بر حسب اتفاق با کسی آشنا شد که ابوالعلاء را می‌شناخت و او را راهنمایی کرد. بنابراین کتاب را برداشت و به شام رفت و به معزّه رسید و به نزد ابوالعلاء رفت و داستان خود را برای او تعریف کرد و کتاب را که اول آن افتاده بود به او نشان داد. ابوالعلاء به او گفت: مقداری از آن را بخوان و او خواند. سپس ابوالعلاء گفت: نام این کتاب فلان است و مؤلف آن فلان کس. پس از آن، از آغاز کتاب شروع به خواندن کرد تا این که به قسمتی رسید که در دست آن مرد بود و آن مرد قسمت ناقص کتاب را از ابوالعلاء گرفت و زیر نظر او نسخه صحیح را تکمیل کرد و به یمن رفت و ادبای آن جا را خبر کرد. گفته شده این کتاب «کتاب دیوان ادب» از فارابی لغت شناس است که بر اساس وزن افعال نوشته شده است.^۱

چنان که به نظر می‌رسد حافظه ابوالعلاء نیز بسیار قوی بوده است. هر کتابی برای او خوانده می‌شد قسمت‌هایی از آن را حفظ می‌شد تا جایی که راویان می‌گویند وقتی به بغداد رفت درخواست کرد که کتاب‌های مخزن‌های آن جا به او معرفی شود؛ پس هرگاه چیزی برای او خوانده می‌شد آن را حفظ می‌کرد و نقل می‌کنند که او المحکم والمخصّص را حفظ بود و از بر آن‌ها را املا می‌کرد.^۲ داستان‌های مربوط به حافظه ابوالعلاء محدود به متون و کتاب‌های زبان عربی نمی‌شود؛ بلکه فراتر از آن رفته و تصور شده است چیزهایی را که میان دو نفر به فارسی و آذربایجانی رد و بدل می‌شد و او می‌شنید نیز حفظ می‌کرد.^۳ شاید بسیاری از این داستان‌ها مبالغه آمیز باشد؛ ولی با این همه نشان می‌دهد که این مرد در روزگار خود به تیز هوشی و قدرت حافظه مشهور بوده است. ابن عدیم می‌گوید: «ابوالعلاء در هوش و قدرت حافظه سر آمد بود. به او گفته شد: چگونه به این رتبه علمی رسیدی؟ پاسخ داد: هر چه شنیدم حفظ کردم و هر چه حفظ کردم از یاد نبردم».^۴

۱- تعریف القدماء: ص ۳۳.

۲- النور السافر، عیدروسی (چاپ بغداد)، ص ۴۱۲.

۳- همان، ص ۵۵۱.

۴- تعریف القدماء بابی العلاء، ص ۱۳، ۲۲۵.

۳

لزومیات و بدبینی ابوالعلاء

ابوالعلاء زندگی هنری خود را در زمینه شعر با تقلید از متنبی آغاز کرد؛ زیرا به شدت نسبت به او تعصب می‌ورزید^۱ و سقط الزند بهترین توضیح برای این مرحله از تقلید اوست؛ زیرا می‌بینیم به سبک متنبی که قبلاً از آن سخن گفتیم، می‌سراید. از این رو به ترکیبات غریب و شاذ اهتمام می‌ورزد؛ همچنان که از سر تصنع الفاظ فرهنگ‌های مختلف را به کار می‌گیرد و در مورد بیابان‌ها و حکم و امثال و فخر به خود و مذمت روزگار و شکوه از آن، نغمه سرایی می‌کند، همان طور که در کار متنبی دیدیم. چرا که تمامی نغمه‌هایی را که از وی می‌شنیدیم تکرار می‌کند و جز اهتمام گسترده به جناس چیز تازه‌ای به آن نمی‌افزاید. ابوالعلاء این تقلید را ادامه می‌دهد تا این که خود را باز می‌شناسد و از متنبی مستقل می‌شود و لزومیات را تألیف می‌کند، که سبکی جدید است؛ زیرا متضمن نوعی نقد اجتماعی توأم با دعوت گسترده به زهد و زندگی خشن و ترک دنیا است و در همه این موارد بدبینی گسترده‌ای حاکم است: بنابراین زندگی همه درد است و رنج و عذاب. [البته] شعرای پیش از ابوالعلاء نیز به این جنبه توجه داشتند؛ به خصوص ابوالعاهیه و متنبی. [مثلاً] ابوالعاهیه قطعه‌های بسیاری در ذم دنیا و دعوت به دوری از آن دارد؛ چرا که [از نظر او] دنیا همواره آمیخته با تلخی‌هاست و متنبی در دیوان خود و اغلب در مدح، نوع گسترده‌ای از بدبینی پراکنده است که با انتقاد شدید از زندگی اجتماعی و بیان دردهای دنیا و تفکر در حقایق زندگی و مرگ همراه است. شکی نیست که اگر بخواهیم ریشه‌های افکار را در لزومیات بیابیم - چنان که در جای دیگر گفتیم - همه آن‌ها را نزد متنبی خواهیم یافت.

بنابراین موضوع لزومیات موضوع تازه‌ای نیست؛ همین طور بدبینی و دعوت به ترک دنیا و نقل

۱- ابوالعلاء نسبت به متنبی متعصب بود و اعتقاد داشت او برجسته‌ترین شاعر نوپرداز است و وی را بر بشار و افراد پس از او مثل ابونواس و ابوتمام ترجیح می‌داد، از هر شاعری با نام خودش یاد می‌کرد اما هرگاه می‌گفت: قال الشاعر، همگان می‌فهمیدند که منظور وی متنبی است و همه ما جریان او را با مرتضی در بغداد می‌دانیم؛ چرا که روزی از متنبی انتقاد کرد و ابوالعلاء به او اعتراض نمود و گفت: اگر متنبی شعری جز قصیده: (لک یا منازل فی القلوب منازل) نداشت همین شعر برای دلالت بر فضل وی کافی بود و مرتضی به خشم آمد و دستور داد پای او را بگیرند و کشان‌کشان از مجلس بیرونش بیندازند سپس رو به حاضرین کرد و گفت آیا می‌دانید منظورش از این قصیده چه بود؟ هیچ‌کس پاسخ نداد. سپس گفت: منظور وی این بیت متنبی در آن قصیده بود:

وَإِذَا أَتَيْتَكَ مَذْمُوتِي مِنْ نَاقِصٍ فَسَهِي الشَّهَادَةَ لِي بِأَنِّي كَامِلٌ

هرگاه ناقصی نزد تو بدگویی مرا کرد بدان این خود شاهی بر کمال من است. در این مورد رک: معجم الادباء، یاقوت ۱۶۹/۱.

حکمت و موعظه‌ای که در آن می‌بینیم. [آری] این‌ها موضوعاتی جدید و بکر نیست؛ چرا که پیش از ابوالعلاء وجود داشت. اما به حق باید گفت که او آن را برجسته ساخت و توسعه داد و توانست در دیوانی مخصوص که بر اساس حروف هجائی تألیف کرده بود، ارائه دهد و آن را از این بدبینی گسترده و تبعات آن که دنیا را خانه درد و عذاب می‌شمارد، پرکند. او در این دیوان زندگی را از همه جنبه‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد و با جسارت و صراحتی شدید، به شکلی تمسخرآمیز، آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد. مثلاً در نقد زندگی سیاسی می‌گوید:

وَأَرَى مَلُوكًا لَا تَحُوطُ رَعِيَّةً فَعَلَامَ تُؤْخَذُ جِزْيَةٌ وَمَكُوسٌ^۱
یا در نقد حکام عصر خود می‌گوید:

يَسُوسُونَ الْأُمُورَ بِغَيْرِ عَقْلِ وَيَنْفُذُونَ أَمْرَهُمْ فَيَقَالُ سَاسَهُ^۲
فَأَفَّ مِنْ الْحَيَاةِ وَأَفَّ مِنْ وَمِنْ زَمَنِ رِيَاسَتِهِ خَسَاسَهُ^۳
یا می‌گوید:

مُلُّ الْمَقَامِ فَكَمْ أَعَاشِرُ أُمَّةً أَمْرٌ بِغَيْرِ صِلَاحِهَا أَمْرَاوَهَا^۴
ظَلَمُوا الرِّعِيَّةَ وَاسْتَجَاوَا كَيْدَهَا فَعَدَوْا مَصَالِحَهَا وَهُمْ أَجْرَاوَهَا^۵

و آن‌گاه که اوضاع سیاسی را می‌کند به زندگی عمومی مردم و نیز به ریا و نفاق و فراگیر بودن عشق به مادیات و شرور نهفته در آن که بر این زندگی حاکم است می‌پردازد. در این هنگام نسبت به دنیا و مردم اطراف خود به شدت خشمگین است و با کینه و خشم علیه آنان می‌شورد و آنان را به همراه دنیا به شکلی مفتضحانه مورد مذمت قرار می‌دهد. مثلاً می‌گوید:

يَحْسُنُ مَرْأَى بَنِي آدَمَ وَكَلَهُمْ فِي الذَّوْقِ لَا يَعَذِبُ^۶
أَفْضَلُ مِنْ أَفْضَلِهِمْ صَخْرَةٌ لَا تَظْلُمُ النَّاسَ وَلَا تَكْذِبُ^۷
یا می‌گوید:

-
- ۱- شاهانی را می‌بینم که به رعیت توجهی ندارند. پس چرا جزیه و مالیات می‌گیرند؟
 - ۲- بی‌عقل و تدبیر کارها را اداره می‌کنند و فرامینشان اجرا می‌شود و سیاستمدار نام می‌گیرند.
 - ۳- پس بیزار از این زندگی واز خویشتن و این روزگاری که ریاستش با پستان است.
 - ۴- از این اقامتگاه بیزار شدم؛ تا به چند با مردمی معاشرت کنم که امرای آنان خلاف مصالحشان حکم می‌کنند. [مقام می‌تواند مصدر میمی به معنای اقامت و ماندن نیز باشد.]
 - ۵- بر مردمان ستم روا داشتند و فریفتن آنها را مجاز شمردند و مصالح آنان را نادیده گرفتند. حال آن‌که جیره‌خوار انسان هستند.
 - ۶- ظاهر بنی آدم زیباست: حال آنکه طعم همگی ناگوار است.
 - ۷- صخره‌ای از بهترین آنها بهتر است؛ چرا که نه بر مردمان ستم روا می‌دارد و نه دروغ می‌گوید.

لعمرك ما الدنيا بدارِ إقامة
ولا الحي في حال السَّلامةِ آمِنٌ^۱
و إنَّ وليدًا حَلَّهَا لُعْدَبُ
جرت لسواه بالسعودِ إِيامِنٌ^۲
یا می گوید:

عجبتُ للأَمِّ ماتَ واحدُها
بكتُ وساعدها ناسٌ يَبْكُونَهُ^۳
هُمُ أَسَارَى مَنایاهُم فَما هُمُ
إذا أَتاهُم أُسیرٌ لا يَفْكُونَهُ^۴
یا می گوید:

نُفِی وَنُضْحی فی ضلالتنا
وما على الغبراءِ إِلَّا سَفِیةُ^۵
فنسألُ الواحدَ إنْقاذنا
من عالمِ السوءِ الذی غنن فیهِ^۶
یا می گوید:

خَسِستِ یا أُمَّنا الدُّنیا فَأَفَّ لُنا
بنی الخسیسةِ أوباشُ أُخِساءِ^۷
بدین شیوه ابوالعلاء ادامه می دهد و این عالم را با هر آنچه در آن است مورد حمله قرار می دهد؛ چرا
که در چشم او نمودی ابلهانه و زشت دارد. حتی بدبینی وی به حدی می رسد که آدم و حوا و همه مردم را
هجو می کند:

إن مازتِ الناسَ أخلاقُ یعاشُ بها
فإنهم عند سوء الطبعِ أسواءُ^۸
أو كان كل بنی حواءَ یُشْبهنی
فبش ما ولدت للناسِ حواءُ^۹
حوا و دختران وی از این هجو نصیبی گسترده داشتند؛ چرا که آنان ریشه این بلا در کره زمین و اصل
این نسلی هستند که در دار نحوست و بدبختی بسر می برد.

فلیتَ حواءَ عقیماً غدت
لا تلد الناسَ و لا تُحْبِلُ^{۱۰}
وای کاش مردم از تولید نسل و ازدواج خودداری می کردند تا این عالم که در توزیع نعمت ها و ارزاق

۱- به جان تو سوگند که دنیا جای اقامت نیست و هیچ کویی نیز در حال سلامت ایمن نیست.

۲- نوزادی که در آن فرود آید در رنج است و مبارکبادهای سعادت برای کسان دیگر ایراد می شود.

۳- از مادری که یگانه فرزندش مرده و می گرید و مردم نیز در گریستن با او همنوایی می کنند در شگفتم.

۴- آنان اسیر مرگند. پس چرا وقتی اسیری به نزدشان می آید آزادش نمی کنند؟ [یعنی انسان اگر بمیرد از اسارت مرگ می رهد].

۵- شبها و روزها را در ضلالت سپری می کنیم؛ که بر روی زمین جز سقیه نیست.

۶- از این رو از خدای یگانه مسألت داریم که ما را از این عالم بدسرشت که در آن هستیم بربانند.

۷- دنیا! ای مادر ما! تو پستی و دون پایه. پس نفرت بر ما. فرزندان آن مادر بی مقدار که اوباشی بی مقدار هستیم.

۸- هر چند که اخلاق، مردمان را از هم متمایز می کند اما همگی در بدسرشتی همسان و برابرند.

۹- و اگر همه فرزندان حواء نظیر من باشند پس چه بد هستند فرزندانی که حوا برای مردمان زاده است.

۱۰- ای کاش حوا عقیم می شد و باردار نمی گشت و فرزندی نمی زاد.

چنین بیراهه می‌رود در هم می‌شکست:

لو أَنَّ كُلَّ نَفْسٍ النَّاسِ رَائِيَةً
كُرَأَى نَفْسٍ تَنَاهَتْ عَنْ خَطَايَاهَا^۱
لَعَطَلُوا هَذِهِ الدُّنْيَا فَمَا وَلَدُوا
وَلَا اقْتَنَوْا وَاسْتَرَحَوْا مِنْ رَزَايَاهَا^۲

بنابراین جهان فاسدی که ابوالعلاء نمی‌تواند نظامی برای آن تصور کند اعتدال ندارد و شر صرف است و این شر دارویی ندارد مگر این که در هم شکند تا بزرگترین آسایش را به دست آوریم و اگر این عالم خود در هم نشکست ما با دست خود آن را با مبارزه منفی در هم شکنیم و ازدواج و تولید نسل را تعطیل کنیم و شاید به همین دلیل است که به سختی زن را مورد تهاجم قرار می‌دهد؛ مثلاً می‌گوید:

وَمِنْ صِفَاتِ النِّسَاءِ قِدْمًا
أَنْ لَسْنَ فِي الْوُدِّ مُنْصِفَاتٍ^۳
وَمَا يَبِينُ الْوَفَاءُ إِلَّا
فِي زَمَنِ الْفَقْدِ وَالْوَقَاةِ^۴

یا می‌گوید:

أَلَا إِنَّ النِّسَاءَ حِبَالٌ غَيٍّ
بِهِنَّ يُضَيِّعُ الشَّرَفُ التَّلِيدُ^۵

ابوالعلاء همچنان ادامه می‌دهد و خشمی را که نسبت به دنیا و مردمی که در آن به سر می‌برند اعم از مرد و زن دارد، تکرار می‌کند. انسان وقتی در لزومیات او را دنبال می‌کند مکرر نغمه‌هایی می‌شنود که نشان می‌دهد شدیداً از همه مردم خشمگین است. پس بر آنان غضب کرده و از همه چیز آنان حتی تقوا و دینشان به تنگ می‌آید:

نَادَتْ عَلَى الدِّينِ فِي الْإِفَاقِ طَائِفَةٌ
يَا قَوْمٍ مِنْ يَشْتَرِي دِينًا بِدِينَارٍ^۶
جَنُّوا كِبَائِرَ آثَامٍ وَ قَدْ زَعَمُوا
أَنَّ الصَّغَائِرَ تَجْنِي الْخُلْدَ فِي النَّارِ^۷
و در مورد بعضی از وعاظ و زهاد می‌گوید:

بِخَيْفَةٍ اللَّهِ تَعَبَّدْنَا
وَأَنْتَ عَيْنُ الظَّالِمِ اللَّاهِي^۸
تَأْمُرُنَا بِالزُّهْدِ فِي هَذِهِ الْأَيَّامِ
دُّنْيَا وَمَا هُمُكَ إِلَّا هِي^۹

۱- اگر همه مردمان بصیرتی بسان بصیرت جان کسی که از خطا خودداری کرده است داشتند...

۲- این دنیا را تعطیل می‌کردند و فرزندی نمی‌زادند و مالی جمع نمی‌کردند و از مصایب آن راحت می‌شدند.

۳- از قدیم‌الایام از جمله صفات زنان بوده است که در مودت انصاف ندارند.

۴- وفاداری آنان آشکار نمی‌شود مگر اینکه آنان را ترک گفته و یا مرده باشی.

۵- بدانید که زنان دام گمراهی‌اند و شرف‌آبا و اجدادی [انسان] را تباه کنند.

۶- گروهی در دنیا ندای حراج دین سر داده می‌گویند: ای مردم! چه کسی با دادن دیناری دین خریداری می‌کند؟

۷- مرتکب گناهانی بزرگ می‌شوند و ادعا می‌کنند: گناهان کوچک جاودانگی در دوزخ را به ارمغان می‌آورد.

۸- به بهانه خوف خدا ما را به بردگی کشیده‌ای؛ حال آنکه خود ستمگری بی‌بندوبار هستی.

۹- ما را به ترک این دنیا فرا می‌خوانی حال آنکه هم و غم تو فقط همان است.

و می‌گوید:

تَوَهَّمْتُ يَا مَغْرُورُ أَنَّكَ دَيْنٌ عَلَيَّ يَمِينُ اللَّهِ مَا لَكَ دَيْنٌ^۱
تَسِيرُ إِلَى الْبَيْتِ الْحَرَامِ تَنْشُكًّا وَيَشْكُوكَ جَارٌ بِائِسٍ وَخَدِينٌ^۲

و نیز می‌گوید:

سَبَّحَ وَصَلَّ وَطَفَّ بِمَكَّةَ زَائِرًا سَبْعِينَ لَا سَبْعًا فَلَسْتُ بِنَاسِكٍ^۳
همان گونه که به واعظان و عابدان و دیگر علمای دین حمله می‌کند، به سختی صوفیان را نیز مورد انتقاد قرار می‌دهد. به طور خاص رقصی را که در روزگار وی میان آنان رواج داشت، مورد تمسخر قرار می‌دهد، همان رقصی که اکنون در حلقات ذکر می‌بینیم. می‌گوید:

تَزَيُّوْا بِالتَّصَوُّفِ عَنْ خُدَاعٍ فَهَلْ رُزَّتِ الرِّجَالُ أَوْ اغْتَمَبَتْ^۴
و قَامُوا فِي تَوَاجِدِهِمْ فِدَارُوا كَأَنَّهُمْ إِثَالُ مَنْ كُمَيْتٍ^۵

همچنین می‌گوید:

تَسْتَرُوا بِأُمُورٍ فِي دِيَانَتِهِمْ وَانْمَادِيْنَهُمْ دِيْنُ الزَّنَادِيْقِ^۶
نَكَذَّبَ الْعَقْلُ فِي تَصْدِيْقِ كَاذِبِهِمْ وَالْعَقْلُ أَوَّلَى بِإِكْرَامٍ وَتَصْدِيْقٍ^۷
و این چنین ابوالعلاء دنیا را سیاه می‌بیند. ظلمات بسیاری گرداگرد او جمع و روی هم انباشته شده است. دنیا همه درد است و عذاب و بلا و مصیبت و یا شری است فراگیر که باید از آن خلاص شویم و از این عالم دهشتناک و تاریک به در آییم و از رنجها و دردهای آن بیاساییم!

حَيَاتِي تَعْذِيْبٌ وَمَوْقِي رَاحَةٌ وَكُلُّ ابْنِ أَثْنَى فِي التَّرَابِ سَجِيْنٌ^۸
بی تردید ابوالعلاء با بدبینی و خشم خود نسبت به دنیا و مردمان اطراف خود، انواعی از احساس ترحم را در ما برمی‌انگیزد؛ زیرا زندگی را همچون [جامی لبریز از] غصه خالص، جرعه جرعه می‌نوشید. اما اگر رضایت و تسلیم پیشه می‌کرد و به سهم خود و سهم مردم اطراف و نیز رنج و عذابی که

۱- ای گمراه! گمان می‌کنی که متدین هستی، من به خدا سوگند می‌خورم که تو را دینی نیست.

۲- از سر زهد و عبادت به خانه خدا می‌روی، حال آنکه همسایه و دوست فقیرت از تو شاکي است.

۳- تسبیح گوی و نمازگزار و در زیارت کعبه نه هفت که هفتاد بار طواف کن، [با این همه] زاهد و عابد نیستی.

۴- راز: آزمون، اعمتی: برگزید. به نیرنگ لباس تصوف به تن کردند. آیا مردان را آزموده و یا قصد انتخاب آنان کرده‌ای؟ [از سر تعجب می‌گوید: آیا می‌بینی چه نیرنگ بازند.]

۵- کمیت: شراب، ثمال: مست. در حالت وجد و اشتیاق برمی‌خیزند و چرخ می‌زنند گویی که از باده سر مستند.

۶- در دیانت، خود را و رای چیزهایی پنهان کرده‌اند حال آنکه به حقیقت زندیق هستند.

۷- در تأیید آن دروغگویان عقل را که سزاوارترین چیز به اکرام و تصدیق است، تکذیب می‌کنیم.

۸- زنده بودنم رنج است و مرگ آسایش؛ که همه انسانها زندانی خاکند.

در دنیای ماست قناعت می نمود آرامش پیدا می کرد و در سایه ساری گسترده می غنود. اما او رضایت پیشه نکرد و تسلیم نشد و قناعت نورزید؛ بلکه خود را آتش زد و در دوزخ تاریک احساس نگونبختی و تیره روزی و بدبینی حاصل از آن افکند و در این دوزخ آنقدر با مردم و زندگی جنگید تا این که زندگی او را بر زمین زد.

۴

لزومیات و فلسفه ابوالعلاء

کسی که لزومیات را می خواند و سیره ابوالعلاء را دنبال می کند درمی یابد که وی در زندگی و تعقل و تفکر خود روشی مشخص دارد. بیش از هر چیز لذت های خود را محدود می کند و در لباس و غذا خود را به قوانینی سخت ملزم می گرداند؛ چرا که لباس و غذای خشن اختیار می کرد. این مسأله را در شعر خود نیز نقل کرده و گفته است: غذای وی عدس و انجیر و به تعبیر خود او بُلْسَن و بَلَس بوده است و همین ها او را کفایت می کرد و در طول زندگی غذای وی بود، غذایی که او راحت جان را در آن می یافت؛ زیرا غذای زاهدان ژنده پوشی بود که از لذایذ زندگی و از جمله لذت های غذایی امتناع می کردند.

يُقْنِعُنِي بُلْسَنُ يُمَارِسُ لِي فَبِإِنْ أَتَيْتَنِي حَلَاوَةً فَبُلْسَنٍ^۱
فَلَسْتُ مَا اخْتَرْتُ إِنَّ أَرْوَاحَ مِنْ يسَارِ قَارُونَ عِقَّةً وَ فَلَسَ^۲

ناصر خسرو جهانگرد [مشهور] که در حیات ابوالعلاء از معرّه عبور کرده بود، می گوید: «وی زهد پیشه کرده و لباسی ساده پوشیده و خانه نشینی اختیار کرده بود و قوت وی نیم من نان جو بود»^۳ و قفطی می گوید: «ابوالعلاء در زندگی وضعیتی مرفه نداشت؛ زیرا موقوفاتی برایش به ارث گذاشته بودند که افراد دیگری از خویشان در آن با او سهیم بودند و روحیه ای داشت که از قبول منت امتناع می کرد؛ از این رو زندگی وی به اندازه موجودی اش می گذشت و این وضع، لباس و غذای خشن و دوری از لذت های دنیا را اقتضا می کرد. درآمد وی در سال حدود سی دینار بود که نیمی از آن را به خدمه می داد و نیمی دیگر را برای خرجی خود گذاشته بود. به همین دلیل هرگاه می خواست چیزی بخورد عدس پخته می خورد و شیرینی وی انجیر بود و لباس وی پارچه های خشن از جنس پنبه و فرش وی در زمستان نمد بود و در

۱- عدسی که برایم مهیا می گردد مرا کفایت کند و اگر غذایی شیرین برایم دست دهد انجیر خواهد بود.

۲- بُلْسَن: بخور، لَسَن: خورد. پس هرچه خواهی خور که [از چشم] من عفت و افلاس جان فزاتر از ثروت قارون است.

۳- الحضارة الإسلامية، متر ۱۱۰/۲.

تابستان حصیری از نی و جز اینها را ترک گفته بود»^۱.

همه این‌ها نشان می‌دهد که ابوالعلاء خود را به زندگی خشن و زاهدانه ملزم می‌کرد و شاید همین مسأله سبب شده باشد که وی از مدح بزرگان به قصد طلب جایزه و پاداش گریزان باشد. در مقدمه سقط الزند می‌گوید: «با شعر خود [درگاه] سمع رئیسان نکوتم و از برای پاداش مدح نگفتم و این کار به قصد ریاضت و تهذیب نفس بوده است. پس سپاس خدایی را که از نعمت‌های زندگی با قوت روزگذار [عیب] می‌پوشاند و شعبه‌ای از قناعت روزی می‌کند که بالاتر از ثروت بی حساب است». بنابراین ابوالعلاء برای طلب جایزه مدح نمی‌گوید؛ که جایزه به چه کار او می‌آید؟ او که همه چیز را ترک گفته و با حد کفاف و زهد روزگار می‌گذراند و همه این کارها را عامداً و قاصداً انجام می‌داد. راویان روایت کرده‌اند «مستنصر، حاکم مصر، تمامی موجودی بیت المال معره را به وی بخشید؛ اما او هیچ چیز از آن را نپذیرفت و گفت:

لَا أَطْلُبُ الْأَرْزَاقَ وَالْأَمْوَالَ
مَوْلَى يُفِيضُ عَلَيَّ رِزْقِي^۲
إِنْ أُعْطِيَ بَعْضُ الْقَوْتِ أَغْنَى
لَمْ أَنْ ذَلِكَ فَوْقَ حَقِّي^۳

ابوالعلاء به دنبال مال و جایزه نبود؛ چرا که در زندگی زهد پیشه کرده بود و ریاضت می‌کشید و اندک مالی که نیاز وی را بر طرف کند برای وی کافی بود و بیشتر از آن را نمی‌پذیرفت. دنیا که ما را به فنا می‌کشد و با کوله باری از اندوه و درد به سوی مرگ سوق می‌دهد به چه کار ما می‌آید؟ بلکه باید با زهد خود را تقویت کنیم تا [بتوانیم] با این سرنوشت محتوم روبرو شویم:

لَا تَشْرَفَنَّ بِدُنْيَا عَنْكَ مُغْرِضَةٌ
فَا التَّشَرُّفُ بِالْدُّنْيَا هُوَ الشَّرَفُ^۴
وَاصْرِفْ فَوَادِكَ عَنْهَا مِثْلًا أَنْصَرَفْتُ
فَكَلْنَا عَنْ مَغَانِيهَا سَتَنْصَرَفُ^۵
يَا أُمَّ دَفْرِ لِحَاكِ اللَّهِ وَالِدَةُ
فِيكَ الْعِنَاءُ وَفِيكَ الْهَمُّ وَالشَّرَفُ^۶
لَوْ أَنَّكَ الْبَعْزُ أَوْ قَعْتُ الطَّلَاقِ بِهَا
لَكُنَّكَ الْأُمُّ مَالِي عَنْكِ مُنْصَرَفُ^۷

ابوالعلاء حدود چهل و پنج سال به طور مداوم این دعوت آتشین به زهد و ریاضت را در میان مردم فریاد می‌کرد و از خود شروع نمود و قوانینی سخت زاهدانه برای خود وضع کرد و در طول زندگی خود را بدان ملزم نمود و به هیچ یک از زیب و زیورهای دنیا تعلق خاطر پیدا نکرد؛ بلکه آن را نیز در میان

۱- تعریف القدماء بآبی‌العلاء، ص ۳۱.

۲- من روزی [از کس] نمی‌طلبم که پروردگارم روزی عنایت فرماید.

۳- تعریف القدماء بآبی‌العلاء، ص ۲۶۹. اگر مقداری مال به من داده شود می‌دانم که آن بیش از حق من است.

۴- شرف را در دنیایی که از تو رویگردان است جستجو مکن زیرا که افتخارات دنیا شرف [حقیقی] نیست.

۵- دل از دنیا برکن چنان که او از تو دل برکند که جملگی منزلگاه‌های آن را ترک خواهیم گفت.

۶- ای دنیا! خدایت لعنت کناد [ای] مادری که مایه رنج و اندوه و افراط هستی.

۷- اگر همسرم بودی طلاق می‌دادم اما [چه کنم] که مادرم هستی و گریزی از تو نیست.

دیگر مطرودات خود، طرد نمود و به همراه آن نعمت فرزند و ازدواج را نیز ترک گفت و تنها دلیل آن نیز همین محرومیتی است که بر خود تحمیل نموده بود. در این مورد می‌گوید:

لَوْ أَنَّ بَنِيَّ أَفْضَلُ أَهْلِ عَصْرِي لَمَا آتَزْتُ أَنْ أُحْطَى بِنَسْلِي^۱

خودداری وی از ازدواج و فرزند جنبه‌ای از بدبینی سیاه وی را برای ما عیان می‌سازد، بدبینی که ظلمت خود را بر زندگی و تمامی افکار وی گسترده بود و شاید همین امر سبب شده باشد که وصیت کند بر قبرش بنویسند:

هَذَا جَنَاهُ أَبِي عَلَيَّ وَمَا جَنَيْتُ عَلَيَّ أَحَدًا^۲

و به راستی نیز ابوالعلاء نه تنها از جهت فرزند و ازدواج بلکه از جهت نیازهای زندگی نیز در حق هیچ کس مرتکب جنایتی نشد. چرا که به شدت از دنیا رویگردان بود و نمی‌خواست هیچ پیوندی با آن داشته باشد، نه با ازدواج و فرزند و نه با هیچ چیز دیگر. اندیشه ازدواج و تولید نسل را نیز به شدت در شعر خود مورد حمله قرار داده است؛ نظیر همین بیتی که پیش‌تر ذکر کردیم:

فَلَيْتَ حَوَاءَ عَقِبًا غَدَتْ لَا تَلِدُ النَّاسَ وَلَا تَحْبِلُ^۳

ابوالعلاء از زندگی بیزار بود و آن را سلسله‌ای از دردها می‌پنداشت؛ از این رو بسیار از دنیا و کسانی که در آن به سر می‌بردند انتقاد می‌کرد و همین نغمه‌هایی که ابوالعلاء تکرار می‌کرد برای بعضی از مردم خوشایند واقع شد و از این که او را نسبت به مردم روزگارش آزاداندیش می‌دیدند تحسینش می‌کردند. بر این اساس گفتند او فیلسوف بوده است و او را از جمله فلاسفه برشمردند و عجیب است که کسی مثل نیکلسون^۴ و هوارت^۵ نیز چنین اعتقادی دارند. در حالی که نه نظر آن دو و نه نظر پیروان ایشان مستند به هیچ دلیلی نیست مگر این که هر زاهدی را که به زهد و ریاضت در زندگی دعوت می‌کند، فیلسوف بشماریم. [چه] زهد ابوالعلاء و دید توأم با جسارت وی نسبت به مسائل دین که ناشی از زهد اوست کافی نیست تا او را فیلسوف به معنای یونانی این کلمه بشماریم؛ زیرا شنیده نشده که او به سبک فارابی و دیگر افراد جماعت فلاسفه، فلسفه یونان را خلاصه کند. همچنین شنیده نشده که یکی از مذاهب فلاسفه را تکامل بخشیده باشد؛ به همین دلیل اشتباه است که بعضی نقاد ابوالعلاء را به معنای یونانی این کلمه فیلسوف بشمارند؛ چرا که صرف نظر از تعالی بخشیدن به فلسفه یونان یا وابستگی به یکی از مذاهب آن

۱- اگر فرزندان من بهترین مردم روزگار می‌شدند [باز هم] ترجیح می‌دادم فرزندی نداشته باشم.

۲- این جنایتی است که پدرم در حق من روا داشت. اما من برکس جنایتی روا نداشتم.

۳- رک همین کتاب، ص ۳۸۶.

۴- Nicholson, A literary History of the Arabs, p. 313/ -۴

۵- Huart, litterature Arabe, p. 99 -۵

حتی فلسفه یونان را خلاصه نکرده است.

به احتمال قوی شبهه فیلسوف بودن ابوالعلاء از آنجا به وجود آمده که وی گیاه خوار بوده و خوردن گوشت و شیر و تخم مرغ و ماهی و غسل را بر خود حرام کرده بود. در این مورد می گوید:

غَدَوْتُ مَرِيضَ الْعَقْلِ وَالرَّأْيَ فَالْقَنِي	لَتَعْلَمَ أَنْبَاءُ الْأُمُورِ الصَّحَائِحَ ^۱
فَلَا تَأْكُلْنَ مَا أَخْرَجَ الْمَاءُ ظَالِمًا	وَلَا تَبْنِغِ قُوتًا مِنْ غَرِيضِ الذَّبَائِحِ ^۲
وَأُيَيْضُ أَمَاتٍ أَرَادَتْ صَرِيحَهُ	لَأُطْفِئَهَا دُونَ الْغَوَانِي الصَّرَائِحِ ^۳
وَدَغٍ ضَرَبَ النَّخْلَ الَّذِي بَكَرَتْ لَهُ	كَوَأَسِبُ مِنْ أَزْهَارٍ نَبَتْ قَوَائِحِ ^۴

مراد وی از اییض شیر است.

مشهور است که ابوالعلاء خوردن گوشت و مشتقات آن را به سبب ترحم نسبت به حیوانات ترک گفته بود. راویان آورده اند که شخصی از او پرسید: «چرا گوشت نمی خوری؟» پاسخ داد: دلم برای حیوانات می سوزد. گفت پس در مورد درندگان که غذایی جز گوشت حیوان ندارند چه می گویی: اگر خداوند چنین حکم کرده باشد تو مهربان تر از او نیستی و اگر طبایع آن را اقتضا کرده باشد تو حاذق تر از آنها نیستی و عملکرد آنها کمتر از تو نیست». ابن جوزی در توضیح این روایت می گوید: «او به دلیل ترحم می توانست ذبح نکند؛ اما حیوانی را که دیگری ذبح کرده چه ترحمی در ترک خوردن آن وجود دارد»^۵. به هر حال ابوالعلاء گیاه خوار بود و از خوردن گوشت امتناع می کرد و دیگران را نیز به این عمل فرا می خواند. گفتگوی جالبی نیز در مورد این مسأله با داعی الدعاة داشت که خواننده می تواند در شرح حال وی در [معجم] یا قوت به آن مراجعه کند. اما آیا این گیاه خواری ابوالعلاء می تواند سبب شود که وی را فیلسوف بخوانیم؟ چرا که این کار شیوه ای است برای زندگی، نه نوعی تفکر. با این همه اگر بخواهیم قیاس را تصحیح کنیم، برای این که فیلسوف بودن وی را از این مقدمه اثبات نماییم، باید یقین داشته باشیم که این گیاه خواری یونانی یا یکی از مذاهب فلسفی یونان است؛ در حالی که گیاه خواری نه از مذاهب یونانیان و نه از جمله [مکتب های] فلسفی آنان است؛ بلکه مذهبی هندی است که متشاء آن برهمنیان هستند و تمامی کسانی که برای ابوالعلاء شرح حال نوشته اند، این مطلب را ذکر کرده اند. ابن انباری می گوید: «نقل می شود که وی برهمایی بود و چون برای بیماری جوجه ای تجویز شد او گفت: تو را

۱- عقل و بصیرت بیمار گشته است پس نزد من بیا تا از اخبار کارهای صحیح مطلع شوی.

۲- پس ستمگرانه دستاورد آب را مخور و در پی غذایی از گوشت تازه حیوانات ذبح شده مباش.

۳- و نیز طالب شیر مادرانی که آن را فقط برای اطفال خود می خواهند، نه برای دخترکان زیبارو، مباش.

۴- و عسلی را که زنبورهای کارگر، سپیده دمان، برای جمع کردن آن از گلهای خوشبوی گیاهان می شتابند، رها کن.

۵- تعریف القدماء بابی العلاء، ص ۱۹.

ضعیف یافتند و تجویز نمودند»^۱ و ابن جوزی می‌گوید: «در دین خود متهم بود و همانند برهمنیان می‌اندیشید و معتقد بود که صورت [ظاهری] از بین نمی‌رود. گوشت نمی‌خورد و به پیامبران و به قیامت و معاد اعتقاد نداشت»^۲ و ابوالفداء می‌گوید: «به ابوالعلاء نسبت اعتقاد به مذهب هندیان را داده‌اند؛ چرا که مدت چهل و پنج سال گوشت و همین طور تخم مرغ و شیر نخورد و آزردن حیوانات را حرام می‌شمرد»^۳ و ابن فضل الله عمری می‌گوید: «ابوالعلاء خوردن گوشت حیوانات و تمامی چیزهای از این دست، از قبیل عسل و شیر را ترک گفت و در این مورد به رأی حکما گروید و در اجتناب از خون ریزی به مذهب برهمنیان اعتقاد داشت»^۴. و سلفی می‌گوید: «از نظریات عجیب ابوالعلاء آن بود که به دلیل ترحم نسبت به حیوانات از تناول خوردنی‌هایی که از زمین نمی‌روید امتناع می‌کرد، تا جایی که متهم شد برهمایی است و در اثبات صانع و انکار رسل به طریق برهمنیان می‌رود. در شعرش نیز چیزهایی هست که بیانگر این مذهب است»^۵. از این متون آشکار می‌شود که عرب‌ها گیاه‌خواری ابوالعلاء را به فلسفه یونان ربط نداده‌اند؛ بلکه آن را به برهمایی گری و برهمنیان ربط داده‌اند؛ پس این امر پدیده‌ای یونانی نیست و اشتباه است که بعضی از محققین در اثبات فیلسوف بودن ابوالعلاء بر آن تکیه می‌کنند؛ در حالی که مستقیماً به یونانیان و فلسفه آنان ربطی ندارد. در حقیقت ابوالعلاء به معنای یونانی کلمه فیلسوف نبود، مگر این که در معنای فیلسوف توسعه قائل شویم و هر انسانی را که آزاداندیش است فیلسوف یعنی دوستدار حکمت بخوانیم، هر کس را که به قوانین عقل متوسل شود و به عرف مردم و آراء و افکاری که گردن می‌نهند تقیدی ندارد. در این صورت ابوالعلاء فیلسوف خواهد بود. از مهمترین ویژگی‌هایی که وی را متمایز می‌کند، بدینی شدیدی است که در او می‌بینیم؛ چرا که [از دید او] عالم لبریز از شر است، و نیز تردیدهایی که در وی مشاهده می‌کنیم. تبریزی می‌گوید: «روزی ابوالعلاء از من پرسید اعتقاد تو چیست؟ با خود گفتم: امروز از اعتقاد وی آگاه خواهم شد. پس گفتم: من اهل شک هستم و او گفت: شیخ نیز چنین است»^۶. همچنین در یکی از نامه‌هایی که به داعی الدعاة نوشته به این شک اقرار کرده است، آن جا که می‌گوید: «آن که به جهل خود معترف و به حیرت خود مقرر است و از خدای سبحان مسألت دارد که اندکی از رحمت خود به وی ارزانی نماید چنین آغاز می‌کند.»^۷ به نظر می‌رسد مصیبت نایبانی ابوالعلاء در تکوین این شک علایی مؤثر بوده است؛ زیرا از بلایی که به دلیل این آفت در آغاز

۱- نزهة الألبانی طبقات الأدباء، ابن الأتباری، (چاپ مصر) ص ۴۲۷.

۲- تعریف القدماء بأبی العلاء، ص ۱۹.

۳- رک: المختصر فی أخبار البشر، ابوالفداء، در حوادث ۴۴۹.

۴- لسان المیزان، ابن حجر، (چاپ حیدرآباد) ۲۰۴/۱.

۵- تعریف القدماء بأبی العلاء، ص ۲۱۷.

۶- معجم الأبناء (چاپ مرجلیوث) ۱۷۱/۱.

۷- معجم الأدباء، ۱۲۰/۱. و نیز رک: ۲۰۴.

زندگی بر سر او آمد دلتنگ می شد و نمی توانست توجیهی برای آن پیدا کند؛ از این رو در بعضی حقایق شک می کرد حتی در خود شک، شک می کرد و منشاء تناقضی که در آرای وی می بینیم همین است. تردیدی نیست که لزومیات نشان می دهد ابوالعلاء به شدت متحیر بوده است. چه تمامی دنیا و ماورای آن ظلمت بود و سیاهی و امواجی وسیع از حیرت:

الحمد لله قد أصبحت في الجحيم مكابداً من هموم الدهر قاموساً^۱

این امواج در گرداگرد او گسترش یافت و او نتوانست در برابر آن مقاومت کند و یا از آن خارج شود؛ بنابراین سرگردان و متحیر در آن باقی ماند. در لزومیات قصه این طوفان را برای ما نقل می کند که امواج از هر سو او را احاطه کرده اند. گویا تمامی راه ها و گذرگاه ها بر او بسته شده اند:

قد ترامت إلى الفساد البرايا واستوت في الضلالة الأديان^۲
أنا أعمى فكيف أهدي إلى المنى هج والناس كلهم غميان^۳

به راستی نیز ابوالعلاء نتوانست در بسیاری از مسائل و مشکلات راه [درست] را بیابد. از این رو گرفتار شک شد و این شک در او بزرگ شد تا جایی که به هیچ چیز یقین نداشت. در مرثیه ای که برای پدر سروده به وضوح این [مطلب] را بیان کرده است، آن جا که می گوید:

طلبت يقيناً من جهينة عنهم ولم تخبريني يا جهين سوي الظن^۴
فإن تعهديني لا أزال مسائلاً فأني لم أعط الصحيح فاستغني^۵

و همچنین می گوید:

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهد أن أظن وأخذساً^۶

بنابراین ابوالعلاء در جستجوی یقین است؛ اما جز ظن و حدس نمی یابد. پس اشتباه است که محققى بیاید و ببیند که او نظری می دهد و آن را یقین بپندارد، سپس ببیند که از آن نظر منصرف می شود و بگوید او پریشان و تناقض گوست. چرا که ابوالعلاء در هیچ یک از نظریات صاحب یقین نبود؛ بلکه صاحب گمان و حدس و شک بود و این شک را در همه چیز تعمیم می داد به جز ایمان به پرودگار، آن جا که می گوید:

۱- قاموس: اقیانوس. سپاس خدا را؛ در امواجی افتاده ام و با اقیانوسی از اندوههای روزگار دست و پنجه نرم می کنم.

۲- تمامی مردم به سوی فساد می شتابند و ادیان در ضلالت همسانند.

۳- من نیز کورم؛ پس چگونه راه را بیابم در حالی که همه مردم کورند.

۴- به ضرب المثل مشهور عرب: «عند جهينة الخبر اليقين» اشارت دارد. علم یقینی در مورد آنان را از جهینه خواستم اما ای جهینه تو نیز خبری جز حدس و گمان به من ندادی.

۵- پس اگر می بینی که همچنان در جستجو هستم از این روست که پاسخ صحیح نگره تمام تا بی نیاز شوم.

۶- در مورد یقین [باید گفت که] یقینی وجود ندارد و نهایت سعی من این است گمان کنم یا حدس بزنم.

أَثْبَتُ لِي خَالِقًا حَكِيمًا وَلَسْتُ مِنْ مَعْشَرِ نُفَاةٍ^۱

بنابرین ابوالعلاء در پروردگار تردید نداشت؛ زیرا می دید که همه چیز در اطرافش بر وجود او گواهی می دهد. همین طور در عقل خود نیز تردید نداشت و به شدت به آن ایمان داشت؛ در قسمتی از شعر خود می گوید:

كَذَبَ الظَّنُّ لَا إِمَامَ سِوَى الْعَقْلِ لِ مَشِيرًا فِي صَبْحِهِ وَالْمَسَاءِ^۲
و نیز می گوید:

وَشَاوِرَ الْعَقْلَ وَاتْرَكَ غَيْرَهُ هَدْرًا فَالْعَقْلُ خَيْرٌ مَشِيرٍ ضَمُّهُ النَّادَى^۳

اما این عقل قاصر بود و نمی توانست اسرار هستی و حقایق خیر و شر موجود در آن را تفسیر کند و از این رو - چنان که پیش تر گذشت - اعتراف کرده است که یقین تقریباً یافت نمی شود و نهایت انسان این است گمانه زنی کند و حدس بزند. گویا عقل گاهی ناگزیر می شود در مسیر رسیدن به یقین پشت دیواره های ظن و حدس توقف کند و به طور خاص ایمان داشت که عقل در مسائل شرعی نباید سرکش باشد و سعی نکند علیه شرع قیام کند، بلکه باید تابع آن باشد؛ می گوید:

وَجَدْنَا اتِّبَاعَ الشَّرْعِ حَزْمًا لِدَى اللَّهِ وَمَنْ جَرَّبَ الْأَيَّامَ لَمْ يَنْكَرِ الشُّخَا^۴

برخی محققین به بعضی ابیات لزومیات استناد کرده و گفته اند که وی به ادیان حمله می کند و گمان کرده اند که واقعاً ادیان را مورد حمله قرار داده است؛ در حالی که مقصود وی پیروان آن ادیان هستند. می گوید:

هَفَّتِ الْخَنِيفَةُ وَالنَّصَارَى مَا هَتَدَتْ وَيَهُودُ حَارِثُ وَالْمَجُوسُ مُضَلَّلَةٌ^۵
اِثْنَانِ أَهْلُ الْأَرْضِ ذُو عَقْلٍ بَلَا دِينٍ وَآخِرُ دِينٍ لَا عَقْلَ لَهُ^۶
و می گوید:

دِينٌ وَكَفَرٌ وَأَنْبَاءُ تُقَالُ وَقُرْ قَانَ يَنْصُ وَتَوْرَةٌ وَإِنْجِيلٌ^۷

۱- خالقی حکیم را برای خود اثبات کرده ام و از گروه منکران نیستم.

۲- ظن و گمان دروغ است و پیشوایی جز عقل که در صبح و شب راهنماست وجود ندارد.

۳- با عقل مشورت کن و باقی را بگذار که عقل بهترین مشاور است که در مجلسی جای گرفته است.

۴- پیروی از شروع برای خردمندان دوراندیشی است و هر کس که در روزگار مجرب شده باشد منکر نسخ نخواهد شد. به نظر می رسد منظور از نسخ مرحله اول تناسخ یعنی انتقال روح از جسمی به جسمی دیگر و برتر است. رک: اللزومیات الجزء الاول، دارالکتب العلمیه، بیروت، الطبعة الثانية، ۱۹۸۶ م، ص ۲۰۵. مترجم.

۵- ابوحنیفه یاوه گفت و مسیحیان راه نیافتند و یهودیان متحیر ماندند و زرتشتیان گمراه شدند.

۶- اهل زمین دو دسته اند: عاقلانی که دین ندارند و دین دارانی که عقلشان نیست.

۷- دین و کفر و روایاتی که نقل می شود و قرآن که مسائل را بیان می کند و تورات و انجیل...

فی کل جیل اَباطیلُ مَلَقَّةُ فهل تفرَدَ یوماً بالهُدی جیلُ^۱

روشن است که ابوالعلاء در دو بیت نخست پیروان ادیان را مورد حمله قرار می‌دهد که فرقه‌گرایی و هواهای نفسانی آنان را از هم گسسته است و عقل خود را تعطیل کرده‌اند تا جایی که حیرت فراگیر گشته و امر [بر همگان] مشتبّه شده است، و در دو بیت بعد به صراحت می‌گوید که هیچ طایفه‌ای از مردم عاری از کفر و ضلالت نیستند و در این ابیات، بر خلاف تصور برخی معاصرین، نه به پیامبران حمله کرده و نه آنها را هجو نموده است.

از همه اینها نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که ابوالعلاء زندیق یا ملحد بوده است، چنان که بعضی از قداما گفته‌اند. اینان، در واقع با نسبت دادن زندقه و الحاد به ابوالعلاء به افراط رفته‌اند. زیرا این نتیجه را از ابیاتی گرفته‌اند که بر خلاف مقصود شاعر تأویل کرده‌اند، ابیاتی که جداً در لزومیات اندک هستند؛ چه بیشتر آنها ستایش و تقدیس و تمجید خداوند است. با این همه اگر ما هم به افراط رویم و همدستان با این گذشتگان ابوالعلاء را زندیق یا ملحد بشماریم، توجیهی برای فیلسوف شمردن وی نداریم؛ زیرا الحاد و زندقه به معنای فلسفه نیستند؛ بلکه فلسفه چیزی است و الحاد و زندقه چیزی دیگر؛ در غیر این صورت بسیاری از فلاسفه مسیحی و مسلمان از تاریخ فلسفه حذف خواهند شد.

حقیقت این است که ابوالعلاء متفکری آزاد اندیش بود و نیز زاهدی که در زهد خود صادق بود و بسیار بدین. اما نتوانست از همه اینها به ابداع نظریه‌ای معین یا شیوه‌ای مشخص که بتوان آن را «منهج فلسفی ابوالعلاء» نامید، برسد؛ مگر این که از آن کسانی باشیم که بعضی سخنان شعرا را از این جا و آن جا جمع می‌کنند و سعی می‌کنند بیش از مدلول آن بر آن بار نمایند و سپس برای خود فلسفه‌ای استخراج می‌کنند که دارای اصول و فروع پیچیده‌ای است. [آری] با این روش می‌توانیم ابوالعلاء را فیلسوف بشماریم، همچنان که می‌توانیم متنی و ابوتام و ابوالعتاهیه را به کمک افکاری محدود و آرای مختصر که در اشعارشان آمده، فیلسوف بشماریم. واقعیت این است که همه اینها نوعی مبالغه در تحقیق است که عادتاً افراط محقق در تحسین شاعر مورد تحقیق منجر بدان می‌شود، و از خوش شانسی ابوالعلاء بسیاری از معاصرینی که در مورد وی تحقیق کرده‌اند به دلیل بدبینی و تحیر و شک و زهدی که در او دیده‌اند، مبالغه کرده و از او به عنوان یک فیلسوف یاد کرده‌اند. اما آیا بدبینی یا زهد یا تحیر کافی است تا کسی را فیلسوف بخوانیم. ما تردید نداریم که ابوالعلاء اگر به راستی فیلسوف می‌بود اصول و مبادی بدبینی خود را در زندگی بیان می‌کرد و آن را در قالب کلیتی عام مطرح می‌نمود و این کلیت را به طور کامل بر جزئیات مختلف انطباق می‌داد و آنگاه این سؤال را مطرح می‌کرد: چگونه در مورد اشیاء حکم کنیم و ابزار ما

۱- در میان هر طایفه‌ای اباطیلی است جعلی و دروغین، آیا هیچ روزی طایفه‌ای بوده‌اند که راه درست را یافته باشند.

برای شناخت کدام است؟ آیا این ابزار حواس است یا اندیشه و یا هر دوی آنها. اما او هیچ یک از این کارها را نکرد؛ تنها کاری که انجام داد این بود که در حکم کردن در مورد اشیاء به عقل تکیه زد و همه بار را به دوش آن افکند. اگر او صاحب عقلی فلسفی بود در خود این عقل شک می کرد و آن را مورد آزمایش قرار می داد و به تجربه و امتحان به گونه ای که شناخت طبیعت و ماورای طبیعت را تحلیل نماید، و ما انتظار داشتیم این سؤال را مطرح کند که آیا عقل می تواند ماورای طبیعت همچون معاد و زنده شدن مردگان را بشناسد یا نمی تواند، و اگر امکان آن اثبات شود آیا راه رسیدن بدان عقل است یا احساس؟ و آیا برای عقل امکان دارد همان طور که در مورد قضایای طبیعت حکم می کند در مورد مسائل ماورای طبیعت نیز حکم کند و آیا احکام عقل مجرد همواره درست است یا این که در معرض خطاست؟ اثری از هیچ یک از این مسائل را نزد ابوالعلاء نمی بینیم؛ زیرا وی فیلسوف به معنای دقیق این کلمه نبود و دلیل آن این است که او هیچ نظریه فلسفی معلّل و موضّحی از خود باقی نگذاشت. و چطور می توانست نظریه پردازی کند؟ وی فاقد تفکر فلسفی قادر به ساختن کلیات بود. وی تفکری ادبی داشت که بر مبنای بدینی و خشم بنا شده بود و این تفکر را در ضمن آرائی پراکنده و افکاری گسسته که فاقد نظامی عام و سیاق فکری یکپارچه بود، ارائه می داد.

۵

ساختار لزومیات

هر کس لزومیات را بخواند و با نگاهی فنی به ساختار و تنظیم آن بنگرد مشاهده خواهد کرد که از جهات بسیاری ضعف دارد؛ زیرا ابوالعلاء آن را غرق در تکرار کرده است تا جایی که در موارد متعددی به سقوط نزدیک می شود. البته در برخی ابیات موفق بوده است؛ اما رکاکت و ضعف بر بیشتر آن حاکم است. گویا آن سبک شعری را که در سقط الزند می شناخت از یاد برده است، و آیا انسان می تواند بپذیرد که ابوالعلاء لزومیات را بعد از دیوان «سقط الزند» با همان شکل و ساختار تألیف کرده است؟! علاوه بر این باید بدانیم که سقط الزند نمونه برجسته ساختار هنری شعر عربی به شمار نمی آید؛ چه دیوانی همچون دیوان متنبی از این جهت بر آن تفوق دارد و شاید به همین دلیل ابوالعلاء دیوان متنبی را «معجزه احمد» می نامید. در سقط الزند نیز [در سطحی] پایین تر از این معجزه حرکت می کند، به استثنای مراثی که تفوقی نادر را در ساختار آن به نمایش می گذارد، به خصوص مرثیه:

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَ اعْتِقَادِي نَوْحُ بَاكِ وَلَا تَرْثُمُ شَادِ۱

این قصیده از تمامی آنچه در لزومیات نوشته برتر است و اگر بگوییم اختلال و ضعف ساختاری بر لزومیات حاکم است مبالغه نکرده ایم. قدما نیز به تفاوت بین این دو دیوان معترف بوده اند. ذهبی می‌گوید: سقط برخلاف لزومیات نیکوست^۲. همچنین در موارد متعدد می‌بینیم سقط را ستایش می‌کنند^۳. نیکلسون به حق گفته است: ابوالعلاء برای شهرت خود در شرق مدیون نخستین مجموعه شعر خود موسوم به سقط الزند^۴ است. چه در سقط با ابوالعلاء شاعر روبرو می‌شویم. اما در لزومیات جز صفت شاعر باید صفت دیگری را نیز به او بیفزائیم و او را ابوالعلاء واعظ یا زاهد یا بدبین و نظیر اینها بنامیم که بیانگر موضوع دیوان باشد. اما سخت خواهد بود که کلمه شعر و شاعر را بر او اطلاق کنیم. آری می‌توانیم او را ناظم بنامیم؛ اما سخت خواهد بود که به او لقب شاعر دهیم و محتوای لزومیات را شعر بخوانیم. شاید منشأ این امر از جهاتی آن باشد که وی در سرودن لزومیات با تأنی و دقت عمل نکرده است. ابن فضل الله عمری در مسالک الابصار به نقل از یکی از قضات روایت می‌کند که او گفته است: «وقتی در زمان املائی شعر موسوم به لزوم مالا یلزم نزد ابوالعلاء معری بودم او در یک شب دو هزار بیت املا کرد. وی مدتی سکوت می‌کرد سپس حدود پانصد بیت املا می‌نمود و باز به اندیشیدن و کار می‌پرداخت تا این که عدد مذکور تکمیل می‌شد»^۵. این روایت را آوردیم تا نشان دهیم که ابوالعلاء به تجوید و زیباسازی شعر خود در لزومیات توجهی نداشت؛ زیرا وقت کافی به صیقل زدن و انتخاب و تنقیح و سپس تألیف و تنظیم آن اختصاص نمی‌داد؛ از این رو ساختار شعرش به ضعف گرایید و چیزی به نام استحکام تعبیر و زیبایی تصویر در آن وجود ندارد مگر به مقدار بسیار اندک. اما تمامی علت منحصر به همین نبود؛ زیرا دلیل دیگری هم وجود داشت که شاید مهمتر از دلیل قبلی باشد و آن طریقی است که ابوالعلاء لزومیات را بر مبنای آن بنا کرده است یا به عبارت دقیق تر، هدفی است که ابوالعلاء برای لزومیات در نظر گرفته است. زیرا به نظر می‌رسد که وی می‌خواست آن را در شکل خطبه‌های وعظ و ارشاد ارائه کند. در مقدمه آن می‌گوید: «این اشعار تمجیدی است از خدایی که از تمجید بی نیاز است و گردنبند نعمتهایش، زیب هر گردنی، و بعضی از آنها تذکری است برای فراموشکاران و تنبهی است برای خواب غافلان و هشدار است برای پرهیز از دنیا». بنابراین هدف وی وعظ و نصیحت است و به همین دلیل لزومیات بر است از تکرار ملال آوری که اسالیب وعظ از آن انباشته است. به همین سبب به هنگام

۱- در دین و اعتقاد من مویه مویه گران و ترنم نغمه‌سرایان حاصلی ندارد.

۲- تعریف القدماء بأبی العلاء، ص ۳۱۸.

۳- الأتساب، السمعانی، ص ۱۱۰.

۴- المجلد الأول من دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة العربية) ص ۳۸۱.

۵- تعریف القدماء بأبی العلاء، ص ۲۴۹.

خواندن لزومیات ملالت و خستگی شدید احساس می‌کردم؛ زیرا شاعر حول برخی افکار می‌گردد و آنها را تکرار می‌کند در حالی که اسلوب ارائه آنها نیز سست [و ضعیف] است و به استثنای اندکی، فاقد زیبایی و یا طرافت هنری است.

در حقیقت ابوالعلاء در لزومیات نتوانسته است به ساختار هنری بپردازد؛ زیرا به تکرار افکار تکیه می‌کند، تا جایی که انسان تصور می‌کند ابوالعلاء مجموعه‌ای مشخص از افکار را با قوافی و حروفی متفاوت به نظم می‌کشد و تنها در قافیه یا دو حرف آخر تغییر ایجاد می‌کند. اما به ندرت معانی و افکار را تغییر می‌دهد. از این رو محقق می‌تواند مجموعه‌ای از قطعات لزومیات را بخواند و باقی را رها کند؛ زیرا به ندرت چیز جدیدی خواهد یافت، مگر همان قیودی که ابوالعلاء در الفاظ و قوافی بر خود محتم کرده بود.

[بنابراین] غالباً زیبایی ساختاری و تنوع افکار در لزومیات وجود ندارد. بلکه تنها چیزی که در آن وجود دارد اعاده و تکرار عجیب معانی است، مفاهیمی عام که اکثراً فاقد عمق و ابتکار است، و معری مکرراً این معانی را با یکی از حروف همچون باء به نظم می‌کشد؛ سپس به حرف دیگری همچون تاء می‌پردازد. گاه آنها را با حرفی همچون باء یا حروف دیگر به شکل مضموم به نظم درمی‌آورد و بار دیگر برمی‌گردد و آن را با حرف باء یا دیگر حروف به شکل مکسور یا منصوب یا ساکن به نظم می‌کشد. به خاطر همین تکرار مکررات از ادامه مطالعة لزومیات ابوالعلاء خسته می‌شدم؛ زیرا به طور مداوم افکار معینی را با قوافی و اوزان مختلف نشخوار می‌کند. شاید رساله وی موسوم به «ملق السبیل» به روشنی پدیده مذکور را به تصویر کشد؛ زیرا می‌بینیم اول معنا را در قالب نثر می‌ریزد و سپس به شکل زیر در قالب شعر می‌ریزد. آن جا که می‌گوید: «چقدر انسان گناه می‌کند و به خطا می‌رود؛ در حالی که می‌داند مرگ به سرعت به سوی او در حرکت است.»

إِنَّ الْأَنَامَ لَيُخْطِئُوْنَ نَ وَيَسْفُرُ اللَّهُ الْخَطِيئَةَ^۱
 كَمْ يَبْطُونُ عَنِ الْجَمِيعِ لَ وَمَا مَنَیَاهُمْ بِطِيئَةٍ^۲

بدین شکل که در «ملق السبیل» می‌بینیم ابوالعلاء در لزومیات به نظم می‌پرداخت. اما [چنین نبود] که اول در قالب نثر و سپس در قالب شعر به نظم کشد؛ بلکه شعری می‌سرود و سپس همان معنا را در قالب شعری دیگر اما با قافیه‌ای جدید و قیود لفظی جدیدی به نظم در می‌آورد، و این کل تغییری است که ایجاد می‌کند، تغییری که به ندرت موجد طرفگی اندیشه است؛ زیرا ابوالعلاء تکرار را وارد آن می‌کند،

۱- مردمان خطا می‌کنند و خداوند از خطا چشم می‌پوشد.

۲- و چقدر در نیکی کوتاهی می‌ورزند در حالی که مرگ به سرعت به سوی آنان در حرکت است.

تکراری که ساختار لزومیات را گرفتار انواعی متعدد از ابتذال می‌گرداند.

به احتمال قوی وقتی می‌گوییم ابوالعلاء در لزومیات واعظ بوده است و از این رو نتوانسته به خوبی افکار خود را در قالب‌های مخصوص شعر بریزد، مبالغه نکرده ایم؛ زیرا طبیعت وعظ تکرار را اقتضا می‌کند و با نثر مناسبت دارد نه با شعر. به همین دلیل خطبا و وعاظ برای تعبیر از افکار و معانی تکراری خود از ابزار نثر استفاده می‌کردند. اما اگر خطیب یا واعظی بیاید و در خطابه یا وعظ خود از ابزار شعر استفاده کند، هر قدر هم قدرت بیان او زیاد باشد، ناگزیر در کاربرد این ابزار جدید دچار سقوط خواهد شد؛ به همین دلیل عجیب نیست که می‌بینیم ابوالعلاء در کاربرد شعر به عنوان ابزار وعظ و بدینی که در لزومیات از او دیدیم، شکست می‌خورد؛ به خصوص که این وعظ و بدینی را طول داده و نفسش آن را به ده‌ها و بلکه صدها صفحه می‌رساند؛ در نتیجه این انحطاط و سقوط و ابتذال ناشی از آن، در اسلوب او پدید می‌آید؛ و جز به ندرت چیزی [در آن] نمی‌یابیم که حس هنرپسندانه ما را به تحسین وادارد. چه، افکار عریان است و هیچ چیز آن را از ابتذال حفظ نمی‌کند. به همین سبب به ندرت در اثنای قراءت لزومیات احساس طراوت هنری به انسان دست می‌دهد؛ زیرا ابوالعلاء نتوانسته است از پس ساختار آن برآید، مگر به همین شکل ناقص که شعر را به عقب می‌برد و آن را به چیزی شبیه اسالیب پند و نصیحت بدل می‌کند.

۶

الزامات ثابت در لزومیات

ابوالعلاء برای استحکام بخشیدن به ساختار لزومیات تلاش چندانی نکرده است؛ زیرا در این دیوان به گره‌ها و الزامات غریبی مشغول بود و به ساختار توجهی نداشت؛ چرا که گذرگاه‌های شعر را برای خود صعب‌العبور کرد و خود را به الزاماتی ثابت مقید کرده، در کار خود از آن تبعیت می‌نمود. شاید مهمترین این الزامات همانی باشد که در مقدمه دیوان به آن اشاره کرده است، آن جا که می‌گوید: «در این تألیف خود را به سه تکلف مکلف کرده‌ام: نخست این که حروف الفبا را از آخر در بگیرد و دوم این که زوئی آن با سه حرکت و سپس با سکون بیاید و سوم این که لزوماً با هر زوئی چیزی دیگر که ضرورت ندارد، همچون باء یا تاء یا دیگر حروف، آورده شود.» و ما از این تکلفات در می‌یابیم که لزومیات یک دیوان به معنای متداول آن نزد عرب‌ها نیست و شاید همین امر سبب شده باشد که ابوالعلاء در مقدمه خود بر لزومیات، آن را تألیف بخواند و در جای دیگر آن را کتاب بنامد. به راستی نیز به شکل تألیفات و کتب

نوشته شده است؛ چه به ابوابی تقسیم شده و ابواب نیز به فصولی، و آیا پیش از لزومیات دیوانی هست که به شکل شعر سروده شده باشد و بدین گونه به ابواب و فصول تقسیم شده باشد، همان کاری که نثرنویسان با تألیفات و کتاب‌های خود می‌کنند؟!

به هر حال لزومیات نخستین دیوانی است که در زبان عربی به روشی خاص تألیف می‌شود، روشی که شاعر در مقدمه خود آن را ذکر می‌کند و در یک به یک ابیات پیاده می‌کند. این روش را ابوالعلاء با سه تکلف تعریف می‌کند؛ اما باید از این تعریف پرهیزیم؛ چرا که تکلف‌ها بیشتر و گسترده‌تر از این است، و من کلمه‌ای را نمی‌یابم که همچون لزومیات بتواند بیانگر این تکلفات فراوان باشد، کلمه‌ای که به نظر می‌رسد از کتاب‌های منطقیان برای این دیوان به عاریت گرفته شده تا مبین نسبت‌ها و معادلاتی باشد که میان الفاظ و قوافی آن وجود دارد. بنابراین تصنع معری در لزومیات منحصر به تکلفات عروضی نیست؛ بلکه از آن فراتر رفته و شامل تکلفات دیگری نیز می‌شود، که با آن خلأ خود را پر می‌کرد، خلأیی طولانی که حدود پنجاه سال به طول انجامید و او در حالی که زندانی خانه و نظریات و افکار تاریک خود درباره زندگی و هستی بود، آن را سپری کرد که به زیباترین شکل آن را بیان نموده است؛ آن جا که می‌گوید^۱:

أُرَانِي فِي الثَّلَاثَةِ مِنْ سُجُونِي فَلَا تَسْأَلُ عَنِ الْخَبْرِ النَّبِيَّ
لَفَقْدِي نَظْرِي وَلِزُومِ بَيْتِي وَكُونِ النَّفْسِ فِي الْجِسْمِ الْخَبِيثِ

و شروع کرد به حبس افکار خود در زندان‌های عروضی مذکور و به آن هم بسنده نکرد بلکه در آن تنوع ایجاد کرد؛ همچنان که زندان‌های خود او متنوع بود. برای وصول به تنوع مورد نظر از دانش خود کمک گرفت و شاید مهمترین دانشی که آثار خود را در آن به بند کشید، دانش لغوی وی باشد؛ زیرا می‌بینیم در الفاظ خود متکلفانه به غرابت رومی کند و آن را در همه اشعار و نوشته‌های خود تعمیم می‌دهد تا جایی که بسیاری اوقات انسان احساس می‌کند در حال مطالعه یکی از متون پیچیده لغوی است؛ درحالی که تصور می‌شد با آوردن الفاظ غریب از [هدف] لزومیات دور شود؛ زیرا وعظ موجود در آن با الفاظ غریب تناسب ندارد؛ چرا که مخاطب وعظ عادتاً توده مردم هستند و آنان با الفاظ غریب آشنا نیستند. اما ابوالعلاء این الفاظ غریب را ضرورتی ثابت در ساختار لزومیات خود شمرده و نتوانسته خود را از آن برهاند حتی ضرورت ثابت دیگری یعنی جناس را نیز بر آن افزوده است.

شاید جالب باشد که ابوالعلاء توانسته است جناس را به شکل دوگانه [دو بعدی] به کار گیرد؛ زیرا غالباً جناس را [به گونه‌ای] می‌آورد که از یک سو جناس بسازد و از سوی دیگر لفظی غریب مطرح کند.

ابوالعلاء جناس را به شکلی لغوی به کار می‌برد تا بدین وسیله قبل از این که مهارت خود را در یکی از انواع قدیمی تصنیع نشان دهد، مهارت لغوی خود را به نمایش گذارد. ابوالعلاء به دوگانگی که میان جناس و الفاظ غریب ایجاد کرده بود اکتفا نکرد؛ بلکه کار را همچنان بر خود سخت می‌کرد؛ تا جایی که می‌بینیم این سختی را در داخل بیت و قافیه نیز جستجو می‌کند و آن ارزشهای پیچیده را در قوافی خود به وجود می‌آورد. از این رو خود را به دو حرف یا بیشتر ملزم می‌کند، همچنین خود را به آوردن لفظ غریب نیز مقید می‌گرداند و سرانجام خود را ملزم می‌کند که میان آن لفظ غریب و دیگر کلمات بیت جناس برقرار کند. تعقید را می‌بینید؟ این تعقیدی است که تعقید متنبی را در ایجاد موسیقی داخلی [شعر] که در جای دیگر به آن پرداختیم، از یاد ما می‌برد؛ بلکه تعقید مهلبی را نیز در قاشق‌های غذاخوری اش از یاد ما می‌برد. چرا که مهلبی فقط وسیله را تکرار می‌کرد؛ اما ابوالعلاء می‌تواند به سبکی که در این ابیات می‌بینیم به شدت در آن تعقید ایجاد کند:

عَذِیری مِنَ الدُّنْیَا عَرَّتْنِی بِظَلْمِهَا	فَتَمَنُّنِی قُوقِ لَتَأْخَذَ قُوقِ ^۱
وَجَدْتُ بِهَا دِیْنِی دَنِیًّا فَضَرَّتْ	وَأَضَلَّتْ مِنْهَا فِی مُرُوتٍ مُرُوقِ ^۲
أَخُوْتُ کَمَا خَاتَتْ عُقَابُ لَوَائِنِی	قَدَرْتُ عَلٰی أَمْرِ قَعْدَ أَخُوْقِ ^۳
وَأَصْبَحْتُ فِی تَبِیهِ الْحَیَاةِ مَنَادِیًّا	بِأَرْفَعِ صَوْقِ أَيْنِ أَطْلُبُ صُوقِ ^۴
وَمَا زَالَ حُوقِ رَاصِدِی وَهُوَ آخِذِی	فَمَا لَمَتَابِی لَیْسَ یَغْسِلُ حُوقِ ^۵
رَأَیْتُ رَبُّ النَّاسِ فِیْهَا مُتَابِعًا	هَوَیِّ فَوَیْحِی یَوْمَ أُسْكُنُ هُوقِ ^۶
أَبُوتُکَ یَا إِثْمِی وَمَنْ لِی بِأَنْنِی	أَتِیتُکَ فَاشْکُرْ لَا شُکْرَ أَبُوقِ ^۷

۱- چه کسی در برابر دنیا به یاری من خواهد شتافت که با ظلم خود بر من مسلط گشته و مرا از قوتم محروم می‌کند تا نیروی مرا از من بگیرد.

۲- مروت: ج مرت، بیابان. دین خود را در دنیا دنی یافتم [همین دین] به من آسیب رساند و مروت خود را در بیابانهای بی آب و علف آن گم کردم.

۳- اخوت: فرود می‌آیم. همچون عقاب از بالا به پایین فرود می‌آیم و اگر توانایی کاری را داشته باشم می‌توانی روی برادری من حساب کنی.

۴- صوة: مناره‌ای که بدان راه بیابند و [مطلق نشان که بر راه نهند]. می‌گوید: در بیابان زندگی با صدای بلند فریاد می‌زنم: در کجا نشان راه خود بجویم.

۵- حوت: [منظور] گناه است. همیشه گناهانم در کمین من هستند؛ مرا به بند می‌کشند اما چه افتاده که توبه سیاهی گناه را از من نمی‌زداید.

۶- پروردگار جهانیان شاهد است که من پیرو هوای نفس هستم. وای من از آن روز که در گور سکنا گیرم.

۷- ای گناهان من! برای شما پدری کردم و اکنون که مرتکب شما شدم چه کسی به فریادم خواهد رسید؟ پس سپاسگزار ابوت من باشید که این کاش هرگز سپاسگزار نمی‌شدید. [یعنی ای کاش مرتکب شما نمی‌شدم تا در این خلقت سپاسگزار من باشید.]

می بینید که چگونه به شکلی عجیب میان قوافی و اجزای داخل بیت جناس برقرار می‌کند. گویی ابوالعلاء به زور کلمات را مجبور می‌کرد که مفید این جناس ساختگی فاقد زیبایی و شکوه هنری باشند. و کدام زیبایی و شکوه هنری در جناس بین قُوت و قُوَّت و مُرُوت و مُرَوَّت و أُخُوت و أُخَوَّت وجود دارد. گویا شعر در این دوران‌ها نتوانسته بود جناس قدیم را که در قرن سوم می‌دیدیم ارائه دهد و به این پیچیدگی‌ها و تعقیدات متنوع رو آورده بود. به او مشددی که ابوالعلاء ابیات خود را به آن ختم کرده است نگاه کنید. این واو سبک کار او را در لزومیات نشان می‌دهد؛ زیرا او می‌خواست مهارت خود را در به نظم کشیدن همه حروف اثبات کند؛ به همین دلیل به ورطه این واو مشدد غریب می‌افتد. اما جهت غرابت آن کدام است؟ [فقط] به این دلیل که حاوی تعقید و صعوبت است؟ [آری چرا که] تعقید و صعوبت نوآفرینی این روزگار بوده است، و شاعر همواره در هنر خود، وسایل آن و ابوابی که از آن به حرفه خود وارد می‌شد، صعوبت ایجاد می‌کرد و چنین است که ابوالعلاء می‌خواهد با همه حروف ساکن و متحرک و با حرکات مختلف شعر بسراید؛ اما باز هم راه‌های منتهی به شعر خود را سهل می‌یابد؛ بنابراین کار را بیشتر بر خود سخت می‌کند و سعی می‌کند میان قافیه و حشوبیت جناس برقرار کند تا صعوبت بیشتری بیافریند؛ شاید که هیچ‌کس نتواند در این کار از او تقلید کند یا شبیه نمونه‌های وی را ارائه دهد. حتی به نظر می‌رسد این صعوبت رانیز در دایره امکان می‌بیند؛ از این رو سعی می‌کند اندکی آن را به دایره محالات وارد کند؛ چه اگر دیگر شعرائیز می‌توانستند کار او را انجام دهند از نظر او شعر دیگر چیز تازه‌ای نداشت. از نظر او، هنر صحیح همان است که وسایل و ادوات آن به سختی و مشقت ممتاز باشد و اگر پسندیده است که شاعر میان قافیه و کلمه‌ای در بیت جناس برقرار کند باید آن را در جایی ایجاد کند که برای دیگران سخت و ناممکن باشد. این فکر در ذهن ابوالعلاء دور می‌زد؛ به همین دلیل در پی این بود که چگونه در جناس ایجاد صعوبت کند تا به صعوبت و مشقت مورد نظر خود دست یابد و پس از تجربه و آزمون بسیار به این نتیجه رسید حوزه‌ای که می‌تواند کار را بر خود و دیگران سخت نماید این است که جناس را در اول و آخر بیت قرار دهد؛ بنابراین میان قافیه و حشوبیت جناس نمی‌سازد؛ چرا که این جناس [برای دیگران نیز] ممکن است. بنابراین می‌آید و میان قافیه و اولین کلمه بیت جناس می‌سازد؛ چنان که در ابیات زیر می‌بینیم:

أُتْرَاكَ يَوْمًا قَائِلًا عَنْ نَيْيَّةٍ	خَلَصْتَ لِنَفْسِكَ يَا لَجُوجُ تَرَاكِ ^۱
أَذْرَاكَ دَهْرُكَ عَنْ ثَقَاكِ بِجَهْدِهِ	فَدْرَاكِ مِنْ قَبْلِ الْفَوَاتِ دَرَاكِ ^۲

۱- تَرَاكِ: ترک کن. آیا در صورت می‌گنجد روزی از سر نیتی پاک به نفس خود بگویی: ای لجوج دست از خطا بگیر.
 ۲- دَرَاكِ: منع کرد. در اصل دَرَاک است. می‌گوید: آیا روزگار با سعی و کوشش خود، تو را از تقوا بازمی‌دارد. پس پیش از این که فرصتها از دست برود [خود را] دریاب، دریاب.

أَبْرَاکُ رَبُّکَ فَوْقَ ظَهْرِ مَطِیَّةٍ سَارَتْ لِتَبْلُغَ سَاعَةَ الْإِبْرَاکِ^۱
 أَفْرَاکُنْ أَنَا لِلزَّمَانِ بِمُخَصَّدٍ بَانَتْ عَلَيْهِ شَوَاهِدُ الْإِفْرَاکِ^۲
 أَشْرَاکَ ذَنْبُکَ وَالْمَهِیْمُ غَافِرٌ مَا کَانَ مِنْ خَطَا سَوَى الْإِشْرَاکِ^۳

در این ابیات مشاهده می‌کنیم که معری می‌داند چگونه در نظم این ابیات راه را دشوار سازد. چه در یا درهای ورود به ساختار بیت را تنگ کرده و خواسته است که این تنگنا فقط در کلمه آغازین ابیات ظاهر شود. چرا که بین آن و قافیه، این جناس خسته‌کننده را ایجاد کرده است.

شعرای پیش از معری، در شعر، خود را به یک حرف رَوِی ملزم می‌کردند؛ اما او که خواستار صعوبت و تعقید بود این کار را سهل شمرد؛ از این رو خود را ملزم کرد که با دو رَوِی اقدام به نظم کند، مثل این که احساس کرده بود، نظم هنوز ساده است؛ از این رو شروع کرد به مبالغه در شکلی که می‌توانست به واسطه آن در نظم تعقید ایجاد کند. وی این کار را آن قدر ادامه داد تا به این شکل از جناس که بین اول و آخر بیت برقرار می‌شد رسید، و عجیب این که فقط در یک بیت یا ابیاتی پراکنده از قطعاتی که مد نظر قرار می‌داد، اقدام به این کار نمی‌کرد؛ بلکه آن را در تمامی ابیات خود تعمیم می‌داد و هر گاه در قطعه‌ای بدان اقدام می‌کرد آن را طول می‌داد و از حد می‌گذراند تا قدرت و مهارت خود را در ساختن این «جناس لغوی» به اثبات رساند، جناسی که آن قدر در آن تعقید ایجاد می‌کرد تا به این شکل مرکب در می‌آمد: که در اول و آخر بیت خود را مقید به آن می‌کرد و گاه نیز خود را به مشقت می‌افکند و در قطعه‌های بلند آن را مراعات می‌کرد. و الحق که معری با رو آوردن به این جناس به شدت بر خود ستم روا داشت؛ اما اگر به این گذرگاه‌های صعب العبور نمی‌لغزید و برای رسیدن به شعر و حرفه خود آن مسیر را نمی‌پیمود چگونه می‌توانست توانایی خود را در پیچیده کردن شعر به اثبات رساند. چرا که هنر به صعوبت و تعقید صرف بدل شده بود و مهارت شاعر در این خلاصه می‌شد که در شعر خود نصیبی از این صعوبت و آن تعقید برده باشد، و چنین است که معری در طلب این جناس عجیب برمی‌آید، و احتمالاً بهترین توصیف ممکن برای این جناس «جناس لغوی» است؛ چه جناس نزد معری وجهه نخستین و بدیع بودن و طرافت خود را از دست داده بود و وجهه‌ای لغوی پیدا کرده بود که شاعر می‌خواست به وسیله آن توانایی لغوی

۱- أبراک: از بُرَة است و آن حلقه‌ای است که در بینی شتر نهند تا آن را افسار زنند. می‌گوید: خداوند به تو عقل داده است که تو را از شهوات بازمی‌دارد، همچنان که شتر با حلقی بینی‌اش هدایت می‌شود. و منظور از مطیه: شب و روز است. یعنی: بر فراز شتر روزگار که راه می‌پیماید تا به ساعت نشستن رسد پروردگارت تو را به زمام عقل مسلح کرده است.

۲- محصد: زراعت که درو شود. إفراک: شدت یافتن. می‌گوید: آیا با محصولی که نشانه‌های فرا رسیدن زمان درو بر آن پدیدار شده، [می‌توانم] به دنیا اعتماد کنم؟

۳- اشراک: از شری، نوعی بیماری پوستی که به ثوراتی را در پوست ایجاد می‌کند [مخملک]. گناهانت وجودت را از تاول انباشته است اما خداوند هر خطایی جز شرک را می‌بخشاید.

خود را در به کارگیری الفاظ غریب به اثبات رسانند. این بیت را بخوانید:

ذَوِی کَالرَّوْضِ رَوْضُکَ یَوْمَ شُبَّتْ جَهَّازٌ مِنْ لَطْفِ اَسَفٍ ذَوَاکِ^۱

ابوالعلاء [در این بیت] توانسته است جناسی سخت‌تر از انواع پیشین [تلفیق] کند؛ زیرا آن را از [ترکیب] یک کلمه با یک حرف در کلمه دیگر تألیف کرده است. گویا می‌خواهد گامی تازه در مسیر تعلیق شعر بر دارد. بنابراین میان قافیه و «ذوی» ی اول و حرف کاف پس از آن، جناس برقرار می‌کند. می‌بینید که چگونه جناس نزد ابوالعلاء به یک بازی لغوی تبدیل می‌شود که هدف از آن چیزی بیش از ایجاد صعوبت و تعلیق نیست؟ و آیا از دیدگاه ابوالعلاء و معاصران وی چیزی طرفه‌تر از این که در شعر گره جدیدی ابداع کنند، وجود دارد؟ [صد البته که خیر] حتی او خود را به گره‌های فراوان ملزم می‌کند، و در قافیه خود را مقید کرده و با مراجعه به دانش لغوی خود الفاظ غریبی را استخراج می‌کند و این جناس معقد بین قافیه و حشو بیت را به وجود می‌آورد. گویا این را [برای دیگران نیز] ممکن می‌بیند؛ از این رو میان قافیه و اول بیت جناس می‌سازد؛ ولی همچنان آن را ممکن می‌بیند از این رو مدتی طولانی به تأمل می‌پردازد تا این که جناس میان قافیه و کلمه اول بیت به همراه حرف یا حروف مجاور آن را کشف می‌کند.

شکی نیست که همه این‌ها از اسلوب پند و اندرز به دور است. مثل این که لزومیات فقط برای همین به وجود آمد تا صعوبت‌ها و تعلیقات مذکور و نیز شکاف‌ها و پیچ خوردگی‌های ناشی از آن را در شعر ایجاد کند. اما وعظ و زهد به تبع این کار به شدت پیچیده، وارد عمل می‌شدند و به نظر انسان می‌رسد که لزومیات قبل از این که مبنایی زهدی داشته باشد مبنایی لغوی دارد. آیا معری با الزاماتی که در قوافی یا در الفاظ خود داشت به دنبال به انجام رساندن رسالتی از جنس پند و اندرز بود؟ او با این التزامات رسالتی لغوی را به انجام می‌رساند؛ چرا که دانش لغوی مهمترین چیزی بود که در اثنای تألیف لزومیات به آن می‌اندیشید.

۱- روزی که اخگرهای تأسف سوزان، برافروخته شد، باغ وجودت نیز بیژمرد.

التزامات عارضی در لزومیات

این التزامات دائمی در لزومیات با التزاماتی عارضی همراه بود که گاه ظاهر می شد. مراد از این التزامات عارضی به کارگیری الفاظ معارف مختلف از قبیل عروض و نحو و فقه بود که ابوالعلاء به آن تمایل نشان می داد و شاید او نخستین کسی باشد که استفاده از اصطلاحات علوم و فنون را برای شعر توسعه داد. پیش از او نیز متنبی آن ها را به کار می گرفت؛ اما همانند معری که تزئین شعر با اصطلاحات علوم و فنون را پیشه خود کرده بود در آن راه مبالغه نپیمود؛ اما می بینیم معری مسائل علوم و فنون را چنان در آرای خود وارد می کند که گویی می خواهد حجت و دلیلی برای فکر یا نظر خود اقامه کند. به او بنگرید که چگونه عروض را برای تعلیل افکار خود به کار می گیرد. می گوید:

إِذَا إِنَّا أَبِ وَاحِدٍ أَلْفِيَا جَوَادًا وَ عَيْرًا فَلَا تَعَجَّبْ^۱
فَإِنَّ الطَّوِيلَ نَجِيبٌ الْقَرِيبُ أَخُوهُ الْمَدِيدُ وَلَمْ يُنْجِبْ^۲

می بینید که احوال انسان ها را با صفات [بحر] طویل و مدید بیان می کند و تصویری عروضی از آنان ارائه می دهد؛ بنابراین شخص نجیب [همانند بحر] طویل است و غیر نجیب [همانند] مدید. نوآوری را می بینید؟ شعر عربی به جمود گراییده و جز همین انحرافات که شعرا از ظرف های معارف می گرفتند، چیزی در آن باقی نمانده بود و چنین است که ابوالعلاء می گوید:

بَقَائِي الطَّوِيلُ وَغَيِّي الْبَسِيطُ وَأَصْبَحْتُ مُضْطَرِبًا كَالرَّجَزِ^۳

آیا زندگی ابوالعلاء را می بینید که چگونه به اوزان عروضی تبدیل می شود؟ اما ابوالعلاء برای توضیح اندیشه فیثاغورثیان در مورد هستی و هماهنگی موسیقایی آن به این اصطلاحات متوسل نمی شد؛ بلکه فقط برای اثبات آگاهی خود از عروض و اصطلاحات آن به این کار دست می زد. گویی این ها آینه ای مسطح است که فیلسوف می تواند حالات مردم را که به بهترین شکل ممکن ارزیابی و سنجیده شده است در آن مشاهده کند، و من شک ندارم که ابوالعلاء به شدت این ابزار جدیدی را که به دست آورده بود، و احوال مردم و زندگی را با آن می سنجید، تحسین می نمود و گمان می کرد که می تواند احوال مذکور را توضیح دهد و به احتمال قوی می دانست این ابزار چنین توانی ندارد و قادر به این کار نیست اما بدان دست می زد تا در ایجاد تعقید و صعوبت در هنر به پیروزی جدیدی نایل آید.

۱- اگر دو پسر از پدری واحد را دیدی یکی کریم است و دیگری بسان درازگوش در شگفت مشو.

۲- منظور از نجابت کثرت استعمال است. که بحر طویل شعرش نجیب است و برادرش مدید برخلاف آن.

۳- بقیام طویل است و گمراهیم بسیط و گسترده و همچون رجز نیز پریشان شده ام.

اما این فقط اصطلاحات عروض نیست که می تواند مشکلات زندگی را تفسیر کند بلکه اصطلاحات دیگری همچون صرف و نحو نیز چنین ویژگی دارند. توجه کنید که چگونه ارتباط بین اصول و فروع را به شکلی صرفی تفسیر می کند و می گوید:

و فی الأصل غِشٌّ والفُروعُ توابِعُ وکیف وفاء النَّجْلِ والأُبُّ غادرٌ^۱
إذا اعتلَّتْ الأفعالُ جاءتْ عَلیلَةً کحالاتها أساؤها والمصادرُ^۲

بنابراین می توان تفسیر اصول و فروع و وراثت موجود میان آن ها را نه در فلسفه که در صرف یافت. پس اگر افعال معتل باشند مشتقات آن ها نیز از آن افعال تبعیت می کنند و نمی توانند از آن ها سرپیچند و یا خلاص شوند و بدین گونه فروع از اصول تبعیت می کنند. اگر اصول سالم باشند آن ها نیز سالم خواهند بود و اگر بیمار باشند فروع نیز بیمار خواهند بود. می بینید چگونه می توان تفسیر و تصویر مشکلاتمان را از صرف استخراج کنیم؟ این یکی از کلیدهای کوچکی است که ابوالعلاء به آن دست یافته بود و برای وصف احوال انسان ها از آن استفاده می کرد و البته صرف تنها چیزی نیست که این کلیدها را در آن می یابیم بلکه چنان که دیدیم، در عروض نیز یافت می شود و همین طور در نحو؛ به این گفته وی توجه کنید:

سِرٌّ سِیْلُنٌ والحِیاءُ مُعارَةٌ ولتُنْقِضِنَّ بها دیونُ المَغیرِ^۳
کخبی نَعَمَ وبسَّ یُخْبَأُ فیها ویكونُ ذاکَ علی اشتراطِ مفسِّرِ^۴

حقایق [وجودمان] را دیدید؟ از این جهت فقط به هم شبیه نیستیم؛ بلکه با مسائل نحو و عروض و صرف نیز شباهت داریم و تردیدی نیست که این کار جز نزد اصحاب همین فنون بر زیبایی شعر نمی افزاید و آیا به راستی این فنون و اصطلاحات آن می توانند مشکلات ما را توضیح دهند؟ خود آن ها پر از مشکلاتی هستند که به نوبه خود نیازمند چیزی هستند که آن ها را توضیح دهد.

به هر حال ابوالعلاء با تعیین این معارف به عنوان الزامات شعری خود به شدت اغراق کرده است؛ هر چند الزاماتی عارضی باشند که گاه بروز می کنند. ممکن است مبالغه وی را در این که خود را به مشقت می افکند و در قوافی روشی جدید در پیش می گیرد و به وسیله آن موسیقی خود را پیچیده می کند، درک کنیم. اما نمی توانیم تصنع وی را در به کارگیری اصطلاحات نحو و صرف و عروض - که بسیار هم در آوردن آن ها مصر بود - درک کنیم. آیا این نشان نمی دهد که دیگر چیزی تازه در تفکر هنری ظهور

۱- وقتی اصل ناخالص باشد فرع نیز همانند آن خواهد بود. چگونه پسر وفادار باشد درحالی که پدر خائن است.

۲- وقتی افعال معتل باشد اسامی و مصادر آن نیز همچون افعالش معتل خواهد بود.

۳- این رازی است که عیان خواهد شد و زندگی عاریتی است که با [سپردن] آن دین تنگدستان ادا خواهد شد.

۴- همانند ضمیر مستتر در نعم و بس که به شرط وجود مفسر در فعل پنهان می شود.

نمی‌کرد و شاعران به نوعی، بی حاصلی خود را احساس کرده بودند؛ از این رو به این تکلفات رو آوردند که به هیچ وجه بیانگر زیبایی هنری نبود مگر همین تعقید که شعرا از راه‌ها و درهای بسیاری وارد آن می‌شدند، گاهی از طرق پیچیده موسیقایی و گاه از درهای انحرافی بدیعی و سرانجام از این معابر علمی که چیزی تازه بیش از ذکر برخی الفاظ و مسائل و اصطلاحات، بر شعر نمی‌افزود؛ و با این همه این معابر در قرن چهارم و پس از آن بدایعی طرفه به شمار می‌رفت و ابوالعلاء کاربرد آن را گسترش داد؛ از این رو به فنون گذشته بسنده نکرد بلکه در فقه و مطالعات دینی نیز به جستجوی آن برخاست و چنین است که می‌گوید:

حیرانُ أَنْتَ فَأَيُّ النَّاسِ تَتَّبِعُ تجرِي المَحْظُوطُ وَكُلُّ جَاهِلٍ طَبَعُ^۱
وَالأُمُّ بالسُّدُسِ عَادَتْ وَهِيَ أَرَأَفُ مِنْ بَنَاتِهَا النِّصْفُ أَوْعِزُّ لَهَا الرُّبْعُ^۲

می‌بینید که مسائل خاص دین را با بدبینی خود و مشکلاتی که در زندگی می‌بیند و او را به شک و حیرت می‌کشانند، در می‌آمیزد؛ و بدین ترتیب ابوالعلاء به طور مداوم در لزومیات به مسائل علوم و فنون مختلف رو می‌آورد و از آن برای افکار و آرای خود دلیل و برهان می‌سازد و در این کار افراط می‌کند تا جایی که خواننده دیوان وی احساس می‌کند کتابی علمی می‌خواند نه دیوان شعر. در حالی که باید این قیود عارضی فرهنگی را از شعر خود می‌زدود و به قیود دائمی پیشین بسنده می‌کرد؛ ولی او می‌خواهد کار خود را سخت کند و برای رسیدن به آن تنگ‌ترین راه‌ها و درها را بی‌مایند؛ و چنین است که مکرر خود را به چیزی ملزم می‌کند که لازم نیست. گاهی در حروف قافیه و حرکات آن و گاه در آن الفاظ غریب و بار دیگر در جناس‌های پیچیده و سرانجام در این الزامات عارضی، تا جایی که شعر به الزاماتی صرف بدل می‌شود.

و بیهوده خواهد بود اگر بعد از آن در شعر از چیز تازه‌ای سخن بگوییم؛ چرا که شعرا پس از ابوالعلاء به این راه‌های تنگ هجوم آوردند، نظیر آنچه نزد حریری و دیگر شعرائی که صاحب معاهد التنصيص به آنان پرداخته، می‌بینیم. وی قطعه‌هایی را از آنان نقل می‌کند که از بالا به پایین و بالعکس یکسان خوانده می‌شود یا شاعر در آن خود را ملزم به حروف بی‌نقطه یا نقطه‌دار و دیگر بازی‌هایی می‌کند که سودی برای شعر در بر ندارد.^۳ گویی عباسیان شعر عربی را به اوج رساندند؛ اما اندک اندک شروع به سقوط کرد تا جایی که به قصایدی تلفیقی بدل شد و به ندرت در برگرفته زیبایی آرایه و مضمون بود؛ حتی انواع قدیمی تصنیع گرفتار همان بلایی شد که صنعت جناس نزد ابوالعلاء به آن گرفتار آمده بود؛ زیرا به اشکالی هندسی بدل شده بود و انسان به ندرت در آن طرفه‌ای می‌یافت مگر تعقید که بر هر نوع لذت شعری یا تمتع هنری زائیده شعر خط بطلان می‌کشید.

۱- تو حیرانی [و نمی‌دانی] از کدامین انسان تبعیت کنی. روزی‌ها نیز تقسیم می‌شود و همگان جاهلانی فرومایه‌اند.

۲- مادر شش یک ارث می‌برد درحالی‌که رؤوف‌تر از دختر است که نیمی از ارث از آن اوست یا از عروسی که چهار یک از آن اوست.

۳- معاهدالتنصيص ۱۰۲/۲ و پس از آن.

کتاب سوم

سبک‌های هنری

در اندلسی و مصر

فصل اول

اندلس و سبک‌های هنری

فی أرض أندلس تلتذُّ نغماءُ ولا تفارق فيها القلب سراءُ^۱
وکیف لاثبَّجُ الأبصارَ رؤیتها وکلُّ روضٍ بها فی الوشی صنعاءُ^۲
أنهارها فضةٌ و المسکُ تربتها والحزُّ روضتها والدرُّ حصباءُ^۳
(ابن سفر مرینی)

۱ اندلس

هرکسی که نقشه سرزمین اندلس و کثرت رودهای آن جا را می بیند که برخی به اقیانوس اطلس می ریزند و برخی به دریای مدیترانه، زیبایی این سرزمین و جمال مناظر و اوضاع طبیعی آن جا را احساس خواهد کرد. مورخین عرب در وصف جلوه گاه‌های آن جا به تفصیل سخن گفته اند و شعرا در نغمه سرایی برای مناظر آن داد سخن داده اند. ابن سعید می گوید: «اندلس جزیره ای است که دریاها آن را احاطه کرده اند؛ از این رو حاصلخیزی و آبادانی در همه جای آن به وفور است. هرگاه از شهری به شهری دیگر سفر کنید به سبب آبادانی، میان روستاها و آب‌ها و مزارع آن فاصله نمی افتد، بخصوص که روستاهای آن به غایت زیباست؛ چرا که ساکنانش به زیباسازی شکل و نیز سفیدکاری آن اهتمام ورزیده اند تا چشم بیننده را

۱- در سرزمین نعمتها لذت بخش هستند و شادی از قلب دور نمی شود

۲- چگونه دیدار آن چشم را ننوازد که همه باغ‌های آن در نقش و نگار بسان صنعا هستند.

۳- رودهای آن نقره فام است و تربتش مشکین و باغ‌هایش حریر و سبزه‌هایش بسان در.

نیازارد. بنابراین اندلس همان گونه است که یکی از شاعران می‌گوید:

لاحت قُراها بين خضرة أئیکها کالدرُ بین زبرجدِ مکنون^۱

و ابن یسع می‌گوید: «به دلیل کثرت رودها و چشمه‌ها مردم به هر کجای که بروند هیچ یک توشه‌ای بر نمی‌دارند. بسا که مسافر در یک روز با چهار شهر مواجه می‌شود و تعداد دژها و روستاها از شمار بیرون است و همه این‌ها دشت‌هایی است سرسبز و قصرهایی است سپید».^۲

پیش از ورود اعراب، ملت‌های مختلف به این سرزمین آمدند. در آغاز قبایل باسک و سلت و جُلُقیان از شمال، از سرزمین گال به آن جا آمدند؛ چنان‌که بسیاری از بربرهای ساکن آفریقای شمالی نیز در آن رحل اقامت افکندند. پس از آن‌ها وقتی قرطاجنه [کارتاژی‌ها] قسمت‌هایی از آن جا را مستعمره خود کردند، فنیقیها به آن جا آمدند. این واقعه چند قرن پیش از میلاد مسیح اتفاق افتاد. استعمار مذکور سبب شد که رومیان متوجه آن جا شوند. از این رو وقتی جنگ معروف بین رومیان و کارتاژی‌ها روی داد، می‌بینیم رومیان در اوائل قرن سوم میلادی قصد این سرزمین کرده بر آن مسلط می‌شوند و اسم معروف آن یعنی اسپانیا را بر آن می‌نهند. از این زمان است که اسپانیا یکی از ولایات روم می‌شود و رومیان تأثیر بسیاری بر آن می‌گذارند؛ بنابراین می‌بینیم زبان لاتین را به عنوان زبان خود برمی‌گزینند؛ هم‌چنان‌که به مسیحیت گردن می‌نهند؛ به طوری که وقتی اعراب وارد آن جا می‌شوند بیشتر ساکنان آن مسیحی بودند.

این تمامی حوادثی نیست که پیش از فتح عرب در اندلس اتفاق افتاد؛ زیرا حوادثی دیگر و شاید سخت‌تر از حوادث مذکور، نیز در آن جا اتفاق افتاد. منظور حملات «وندال‌ها» از شمال است که به آن جا آمدند و در حاشیه رود وادی الکبیر مملکتی تأسیس کردند که به نام خود «مملکت وندال» خواندند و کلمه «وندلس» از همین نام گرفته شده است و پس از آن در قرن پنجم میلادی طوایف قوط به آن جا حمله کردند.

و سرانجام در اواخر قرن هفتم میلادی، در سال ۹۲ هجری، اعراب آن را فتح کردند؛ در حالی که لشکر فاتح فقط متشکل از اعراب نبود بلکه اکثریت آن‌ها بربر بودند. پس از فتح، اعراب و بربرها به تدریج در اندلس اقامت گزیده، مستقر شدند تا جایی که موفق به تعریب آنجا گردیدند و از همان آغاز، آن جا را به سرزمینی عربی تبدیل کردند و پس از این که عبدالرحمن داخل، اندکی پیش از اواسط قرن دوم هجری به آن جا رفت به سرعت به دولت بزرگی بدل شد که با پایتخت خود قرطبه با بغداد و نواحی

۱- نفع الطیب، چاپ بولاق. ۹۷/۱. روستاهای آن در میان درختان سرسبز بسان دانه‌های در در میان زبرجد مکنون جلوه گر شده است.
۲- همان، ص ۹۸.

اطراف آن رقابت می‌کرد. بیش از دو قرن ونیم از [عمر] این دولت بزرگ نگذشته بود که به شعبه‌ها و شاخه‌های مختلفی تقسیم شد و در هر شهر بزرگی حکومتی مستقل تشکیل شد. در این نظام مشهور به ملوک الطوائف، هر حکومت پادشاهی داشت و هر پادشاه وزیران و شاعران مخصوص به خود را. چیزی نمی‌گذرد که تحت فشار مسیحیان شمال این امارت‌ها به دلیل تفرقه و درگیری فیمابین ضعیف می‌شوند و شاهان آن از دولت مرابطین در مغرب تقاضای کمک می‌کنند؛ مرابطین در سال ۴۸۴ دست کمک به سوی آن‌ها دراز می‌کنند و به سرعت بر آن‌ها چیره می‌شوند و در سال ۵۴۱ دولت موحدین جانشین دولت مرابطین می‌شود و اندلس به دست آنان می‌افتد. مدت زیادی از قرن هفتم نگذشته بود که این دولت نیز رو به ضعف می‌نهد. در این اثنا شهرهای اندلس یکی پس از دیگری به دست مسیحیان سقوط می‌کند و مسلمانان به گوشه‌ کوچکی در جنوب یعنی سرزمین غرناطه عقب نشینی می‌کنند و در آن جا قصرهای حمراء را که تا به امروز نیز در آن جا می‌درخشد بنا می‌نهند و حدود یک قرن ونیم به خوبی از آن دفاع می‌کنند و چون در ترکش آن‌ها تیری باقی نماند - پس از این که هشت قرن در آن زیستند و کاخ فرهنگ و تمدن درخشانی را بنا نهادند - آن جا را تسلیم کردند و به دشت‌های مغرب گریختند.

۲

شخصیت اندلس

شاید مهمترین امتیاز اندلس رفاه و برخورداری و توصیف شعرا از طبیعت و زیبایی مناظر آن باشد. چرا که شعرا در مورد مناظر و فریبندگی‌های آن جا نغمه‌سرایی‌ها کرده و بی‌نهایت آن را ستوده‌اند؛ مانند [این] ابیات از ابن سفر مرینی:^۱

فِي أَرْضِ أُنْدَلُسٍ تَلْتَدُ نَعْمَاءُ	وَلَا تَفَارِقُ فِيهَا الْقَلْبَ سَرَاءُ
وَكَيْفَ لَا تُبْهِجُ الْأَبْصَارَ رَوْيَتُهَا	وَكُلُّ رَوْضٍ بِهَا فِي الْوَشْيِ صَنْعَاءُ
أَنْهَارُهَا فِضَّةٌ وَالْمَشْكُ تَرْبَتُهَا	وَالْخَزُّ رَوْضَتُهَا وَالْدُّرُّ حَصَبَاءُ

اندلسی‌ها در این مورد به شکلی گسترده و متنوع هنرنمایی کرده‌اند. به همین دلیل توده عظیمی از شعر طبیعت بر جانها ده‌اند. رفاه نیز آنان را به سوی وصف شراب توأم با وصف گلها و مجالس می‌گساری و وصف آوازه خوانان حاضر در این مجالس، سوق می‌داد. از تبعات همین رفاه رواج گسترده غنا بود که

۱- ترجمه ابیات در اول همین فصل.

ظهور موشحات و زجلها از آثار آن به شمار می‌رود و این تصویری کلی از شخصیت اندلس است، شخصیتی که محیط و طبیعت زمینه ساز آن بود.

اما ساکنان آن جا، چنان که گفتیم، از نژادهای متفاوت بودند و همین تفاوت‌ها سبب شده بود که آرام و قرار نداشته باشند، بلکه همواره در حال شورش و جنگ داخلی بودند و به احتمال قوی همین آشوب‌ها و جنگ باعث شد که اندلس بهره‌چندانی از تمدن‌های قدیمی که با آن آشنا بود، اعم از تمدن فنیقی یا رومی، نبرد.

اگر بگوییم که شخصیت اندلس در ادبیات عرب چنان که شایسته است از قوت برخوردار نیست، مبالغه نکرده ایم، به خصوص اگر جنبه محیطی را فروگذاریم. زیرا تردیدی نیست که این جنبه تأثیری آشکار در چگونگی ادب اندلس اعم از شعر و نثر داشته است. اما اگر این جنبه را رها کنیم تقریباً چیز دیگری در آن نخواهیم یافت. زیرا بلوک اندلس به تقلید از همه چیز مشرق زمین متمایل بود، حتی در شعر طبیعت نیز چیز تازه‌ای جز کثرت ارائه نکردند؛ اما شکل کلی و افکار و خیال‌ها و اسالیب آن، همان شکل شرقی بود و اگر بگوییم ادبیات اندلس در نهضت خود و امداد میراث عام عربی است گزاف نگفته ایم و این میراث میان همه بلاد عربی مشترک بود و ویژه سرزمینی خاص نبود. احساس می‌کنم اندلس در آن روزگار علی‌رغم این که فرهنگ لاتین داشت چیزی که بتواند فرهنگ خود را عمق بخشد نیافت با این که از قدیم بدان مجهز بود. وقتی اعراب [به آن جا] آمدند دیدند که اندلس میراث لاتین گسترده‌ای که بتواند آن را برای خود حفظ کند و به میراث عرب بیفزاید ندارد و از حقیقت به دور نیست اگر بگوییم که اندلس همانند دیگر بلاد، نهضت و پویایی خود را از بغداد می‌گرفت. اما اگر یک زندگی عقلی مستقل از مشرق زمین را آغاز می‌کرد و به ترجمه آثار شناخته شده لاتین تکیه می‌زد، این امکان وجود داشت که فوارق و فواصل بسیار میان آن و مشرق زمین به وجود آید؛ اما در این جهت حرکت نکرد بلکه تابنا گوش در فرهنگ عمومی عرب که بغداد خاستگاه آن بود، فرورفت و نشانه آن این که در آن جا، حرکت ترجمه نظیر آن چه در بغداد به وجود آمده بود، پدید نیامد؛ چه فرهنگ‌های بیگانه از کتاب‌هایی که از بغداد می‌رسید، خوانده می‌شد.

به نظر می‌رسد که اندلس در همه جنبه‌های زندگی از مشرق تقلید می‌کرد. همانند وضعیت آمریکای جدید که اهالی آن از اروپا مهاجرت کردند اما همچنان ابزارهای تشکیل زندگی و علم و هنرشان را از قاره قدیم خود می‌گرفتند و این همان چیزی است که در اندلس نیز اتفاق افتاد؛ مثلاً اعراب آن جا برخی از شهرهای محل اقامت خود را به نام شهرهای مشرق نام‌گذاری کردند. درست همانند اروپائیان به هنگام اقامت در آمریکا؛ بنابراین همان‌طور که اینان نیواورلئان و نیویورک و نظایر آن را نامگذاری کردند اعراب اندلس نیز شهرهایی قدیمی را با نام‌های دمشق و قُسَیرین و حمص و فلسطین

نامیدند و زندگی کردن به شیوه زندگی عرب‌های مشرق زمین را در پیش گرفتند. این پدیده در همه اشکال و مظاهر زندگی آنان اعم از سیاسی و اجتماعی و عقلی و هنری ساری و جاری بود. مثلاً سعی کردند زندگی سیاسی خود را به سبک زندگی سیاسی بغداد پی ریزی کنند؛ زیرا می‌بینیم ناصر خود را خلیفه می‌خواند^۱ و امرای طوایف خود را رشید و مأمون و متوکل و ناصر و منصور و معتمد می‌نامند؛ ابن شرف قیروانی می‌گوید^۲:

مَا يُزْهَدُنِي فِي أَرْضِ أُنْدَلُسٍ أَسَاءُ مَعْتَصِدٍ فِيهَا وَ مَعْتَمِدٍ^۳
الْقَابُ مَمْلُكَةٍ فِي غَيْرِ مَوَاضِعِهَا كَالْهَرِّ يَحْكِي انْتِفَاحاً صَوْلَةَ الْأَسَدِ^۴

اما در زندگی اجتماعی تأثیرپذیری همه چیز را شامل می‌شد؛ زیرا خلفا همان طور که در دربار هارون الرشید و مأمون دیدیم، به غنا و موسیقی اهتمام می‌ورزند. این موج با آمدن زریاب در سال ۲۰۶ هجری به اندلس آغاز شد. وی هنر موسیقی و خوانندگی را نزد اسحق موصلی آموخت و سپس به اندلس رفت. صاحب نفع الطیب می‌گوید: وی تأثیری گسترده در زندگی اجتماعی بر جا گذاشت، تأثیری که به غنا و ایجاد یک سبک [جدید] در آن جا و اصلاح عود و افزودن یک تار بر تارهای آن به عنوان نماینده نفس، منحصر نمی‌شد؛ بلکه جنبه‌های دیگری را نیز در بر می‌گرفت؛ چه انواع تازه‌های بغدادی را در زینت و غذا و نوشیدنی و استقبال رواج داد. آورده‌اند که شیشه بودن ظرف‌های شراب را که قبلاً از طلا و نقره بود او سنت کرد؛ همین طور چیزهایی را که خوب است بپوشند و بخورند و یا این که زنان چگونه خود را بیارایند و چگونه گیسوان خود را مرتب کنند و چیزهای بسیار دیگر از لوازم زندگی اجتماعی و تجمل را وی در آن جا بنیان نهاد^۵.

از جهت وضعیت هنری یعنی وضع عمران و ساختمان سازی نیز، به نظر می‌رسد که اندلس از شکل و آرایه‌های عمومی عرب‌ها تأثیر پذیرفته باشد؛ زیرا می‌گویند تزیینات قصر مشهور حمراء در غرناطه که جایگاهی ویژه را در میان جاودانه‌های اندلسی به خود اختصاص داده است، بیش از آن که با سنت‌های اسپانیایی و آفریقایی پیوند داشته باشد، با سنت‌های هنر اسلامی عام و به خصوص هنر بین النهرین

۱- ابوالفداء زیر [حوادث] سال ۳۵۰ هـ و رک: نفع الطیب، المقرئ، ۲۱۲/۱.

۲- نفع الطیب ۱۰۱/۱.

۳- از جمله چیزهایی که مرا نسبت به اندلس بی‌میل می‌کند [وجود] اسامی معتضد و معتمد در آن جاست.

۴- [این‌ها] القاب [مردمان] مملکتی است در مملکتی دیگر همچون گربه که با سیخ کردن موی خود از صولت شیر تقلید کند.

۵- رک: شرح حال وی در نفع الطیب، (چاپ بولاق) ۷۴۹/۲ و نیز رک: R.DOZY, Histoire des Musulmans

d'Espaghe, 1, p. 312.

پیوند دارد.^۱

از نظر وضعیت اندیشه [نیز] تأثیرپذیری از مشرق کاملاً روشن بود. صاحب «نفع الطیب» در دو سند طولانی کسانی را که از اندلس به قصد آموختن علم به مشرق سفر کردند و کسانی را که از مشرق برای کسب ثروت یا منزلت علمی و شهرت به اندلس سفر کردند مورد بررسی قرار داده است. همچنین اندلسیان به محضر این دانشمندان می‌آمدند و از آن‌ها کسب فیض می‌کردند و علم می‌آموختند. چنان که [این مسأله را] در سیره ابوعلی قالی و امالی وی که در آن جا املا کرد نیز، می‌بینیم. البته به نظر می‌رسد که اندلس به خاطر کثرت آشوب‌ها و خصومت‌ها، در فراگرفتن حرکت اندیشه مشرق زمین کند حرکت می‌کرد.

[آری] حقیقت این است که اندلس از جهت حرکت اندیشه کند بود و بهتر است با فصلی که «صاعد» در کتاب «طبقات الأمم» گشوده و در آن به بررسی علم در اندلس پرداخته و اسامی جماعتی همچون ابو عبیده بلنسی را ذکر کرده که در قرن چهارم می‌زیسته‌اند، با احتیاط برخورد کنیم. زیرا اینان عالم به معنای دقیق این کلمه، نبوده‌اند بلکه فقط فرهیختگانی بوده‌اند آشنا با فرهنگ عمومی که چیزی بیش از مقداری ریاضیات و طبیعیات و برخی معارف پزشکی نبود. اما اندلس به سرعت به سوی اهتمام به فرهنگ دینی روی آورد حتی تقریباً به چیزی جز آن توجه نداشت. صاحب «نفع الطیب» می‌گوید: «قران را با هفت قراءت می‌خواندند و روایت حدیث نزد آنان منزلتی رفیع داشت و فقه از رونق و جاه برخوردار بود و تنها مذهب آنان مذهب مالک بود» و می‌گوید: «همه علوم نزد آنان منزلتی داشت بجز فلسفه و نجوم؛ زیرا هرگاه گفته می‌شد فلانی فلسفه می‌خواند یا به نجوم اشتغال دارد عوام اسم زندیق بر او می‌نهادند و حق نفس کشیدن از او سلب می‌شد و اگر به [گودال] شبه‌ای می‌لغزید او را سنگسار می‌کردند و یا قبل از این که فرمان سلطان به او رسد یا خود سلطان به قصد تقرب به عوام او را بکشد، در آتشش می‌افکندند و اگر کتاب‌های مربوط به این معنا یافت می‌شد بسیاری اوقات ملوک آنان فرمان می‌دادند آن‌ها را بسوزانند. منصور بن ابی عامر به همین وسیله در آغاز کارش خود را در دل‌های مردم جا کرد».^۲ منصور بن ابی عامر مهمترین وزیر امویان در قرن چهارم است؛ زیرا به سال ۳۹۲ هجری وفات یافته است. ابن عذاری در مورد وی می‌گوید: «منصور سخت‌گیرترین افراد در مجازات کسانی بود که با فلسفه سروکاری داشتند یا در مسائل اعتقادی به مجادله می‌پرداختند و یا در قضایا و دلایل نجوم بحث می‌کردند و یا جسارتی نسبت به بعضی از امور شریعت روا می‌داشتند و [هم‌او بود که تمامی] کتاب‌های

۱- الحضاره الإسلامية، تألیف بار تولد (نشر دارالمعارف) ص ۶۱.

۲- رک: نفع الطیب ۱/۱۰۴.

دهریان و فلاسفه موجود در کتابخانه حکم - خلیفه اموی - را در حضور دانشمندان بزرگ به آتش کشید^۱.

شکی نیست که همه این‌ها عاملی بود برای کندی حرکت اندیشه و تأخیر رشد آن در اندلس. می‌دانیم که نخستین فیلسوف اندلسی ابن باجه متوفای ۵۳۳ هجری است؛ بنابراین اندلس فقط در عصور متأخر به طور عمیق فلسفه را شناخت و شاید به همین دلیل به مذهب مالک گردن نهاد و آن را بر دیگر مذاهب ترجیح داد؛ چرا که این مذهب تحت تأثیر فلسفه، پیچیدگی پیدا نکرده بود. ابن خلدون نیز متوجه این نکته شده و علت آن را بداوت اهل اندلس شمرده است و این که آنان با تمدن مردم عراق آشنا نبودند؛ یعنی چون از نظر بداوت شبیه اهل حجاز هستند این مذهب را برگزیدند.^۲ حتی می‌توان با همین تعلیل عدم گسترش موج تفکر بی بند و بارانه رانزد آنان - آن گونه که در مشرق می‌بینیم - توجیه کرد؛ چنان که شاعر فیلسوف مآب و بدینی همچون ابوالعلاء نیز در میان آنان ظهور نکرد.

اگر اوضاع اندیشه را در اندلس رها کنیم و به اوضاع ادبی پردازیم پدیده تقلید از مشرق را واضح و آشکار مشاهده خواهیم کرد؛ زیرا کتاب‌های ادبی اندلسیان به همان شکل کتاب‌های ادبی مشرق تألیف می‌شد؛ «عقد الفرید» به شکل «عیون الأخبار» تنظیم می‌شود و چون صاحب بن عباد آن را می‌بیند می‌گوید: این بضاعت ماست که به ما باز پس داده شده است و کتاب «الحدائق» ابن فرج جیانی در مورد مردم روزگارش به شکل کتاب «الزهره» اصفهانی نوشته می‌شود و کتاب «الذخیره» ابن بَسام به شکل کتاب «الیتیمه» ثعالبی تألیف می‌شود.^۳ حقیقت این است که حرکت ادبی اندلس به شکل حرکت ادبی مشرق تنظیم شده بود. ممکن است امروز از این امر متعجب شویم؛ اما کسی که عمیقاً به مطالعه اندلس پردازد متوجه سرعت ارتباط میان آن و مشرق خواهد شد؛ چرا که علما و ادبای آن به شرق سفر می‌کردند؛ همان طور که علما و ادبای شرق به اندلس می‌رفتند و هر کس که از مشرق به اندلس نمی‌رفت آثار خود را به آن جا می‌فرستاد یا اندلسیانی که در جستجوی منابع مهم فرهنگ و ادب در بلاد شرق به سیر و سفر مشغول بودند آثار آن را با خود به اندلس می‌بردند. شاید عجیب باشد که خوانندگان بدانند کتاب‌های «البيان والتبيين» و «الترييع والتدوير» در حیات جاحظ به اندلس منتقل شدند^۴ و ابوالفرج اصفهانی یک نسخه از کتاب «اغانی» را برای عبدالرحمن ناصر فرستاد؛ چنان که دیوان متنبی در زمان حیات وی به اندلس منتقل شد؛ ابن اَشَّج که متنبی در سال ۳۴۶ هجری در فسطاط با او ملاقات کرده بود آن را با خود [به اندلس] برد و این چنین بود که ابن هانی معاصر متنبی، امکان یافت به وضوح تحت تأثیر

۱- البيان المغرب فی أخبار الأندلس والمغرب. ابن عذاری (چاپ لیدن) ۳۱۴/۱.

۲- مقدمه ابن خلدون، ص ۳۱۵.

۳- رک: مقدمه کتاب الذخیره.

۴- معجم الأدباء ۷۴/۶.

وی قرار گیرد و صاحب ذخیره می‌گوید که ابن شهید در برخی اشعار خود از معانی ابوالعلاء وام می‌گرفت^۱ و اگر بدانیم که ابن شهید در سال ۴۲۶ هجری درگذشته است و ابوالعلاء در سال ۴۴۹ هجری، در خواهیم یافت که سرعت ارتباط بین اندلس و شرق تا چه حد بوده است.

کسی که ذخیره را مطالعه می‌کند و ادبا و شعرا را در تقلید از ادبا و شعرای شرق تعقیب می‌نماید به نظرش می‌رسد که این مردم خود را داخل چهارچوب عام ادبیات عربی محبوس کرده بودند. چه شرق را نصب العین قرار می‌دادند و سرمشق‌های والای ادبی خود را از آن می‌گرفتند. مثلاً ابن شهید رساله «التوابع و الزوابع» را می‌نویسد و اسامی شیاطین شعرایی را که به او جواز سرودن دادند، ذکر می‌کند و همه آن‌ها از شعرای مشهور مشرق همچون ابونواس و ابوتمام و بحتری و متنبی هستند.^۲ اندلسیان تا دوره ابن خلدون همچنان می‌گفتند: «اصول و ارکان علم ادبیات چهار کتاب است که عبارتند از: ادب الکاتب از ابن قتیبة و کتاب الکامل از مبرّد و کتاب البیان و التبيين از جاحظ و کتاب النوادر از ابوعلی قالی بغدادی»^۳؛ درحالی که در میان این اصول و ارکان چیزی از آن اهل اندلس نیست و بعد از این [اوصاف] اگر بگوییم اندلسیان با تقلید از مردم مشرق زندگی می‌کردند گمان نمی‌کنم مبالغه کرده باشیم. شاید همین مسأله سبب شده باشد صاحب ذخیره در مورد آنان بگوید: «مردم این سرزمین جز تقلید از اهل مشرق را نمی‌خواهند. چنان که حدیث به قتاده رجوع کند به اخبار روزمره آنان رجوع می‌کنند. حتی اگر در کرانه‌های آن سرزمین کلاغی غارغار نماید یا در دورترین نقاط شام و عراق مگسی وزوز کند در برابر آن چون بتی زانو زنند و چون کتابی محکم آن را تلاوت کنند»^۴.

۳

شعر در اندلس

دیدیم که اندلس اوضاع فکری و ادبی خود را بر پایه‌هایی شرقی بنا نهاد و همین امر سبب شد که از نظر هنر و شعر نیز در محدوده عمومی مشرق زمین به سر برد؛ زیرا مبنای فکری کسی که می‌خواست شعری بنویسد این بود که شعرش به شیوه شرقیان قدیم یا عباسیان باشد و معنای آن این است که شاعر اندلسی سعی نمی‌کرد شعر عربی را تحت سیطره شخصیت خود در آورد؛ بلکه دیدیم که خود تحت

۱- الذخيرة ۲۸۷/۱.

۲- رک: رسالة التوابع و الزوابع در الذخيرة ۲۱۰/۱.

۳- الذخيرة ۲/۱.

۴- المقدمة، ص ۴۰۸.

سیطره آن در می‌آید. بنابراین تسلیم موضوعات معروف آن در مشرق می‌شود؛ چنان‌که تسلیم افکار و معانی و صور خیال و اسالیب آن می‌شود. شاید مهم باشد که بدانیم اندلس پیش از این که صاحب شاعر ممتازی شود و بتواند با شعرای شرق به رقابت برخیزد مدتی طولانی را پشت سر گذاشت و به احتمال قوی منشأ این امر کثرت فتنه‌ها و شورش‌ها و جنگ و ستیزهای جاری در آن جا بود. گویا با آرامش به خود نپرداخته بود تا بتواند شاعری برجسته ارائه دهد؛ زیرا همواره مشغول جنگ‌های داخلی بود، جنگ‌هایی که [نخست] عرب‌ها با خصومت‌های قدیمی میان مضریان و یمینیان موجد آن بودند و سپس وقایعی که از یک سو میان عرب‌ها و بربرها اتفاق می‌افتاد و از سوی دیگر میان آنها و مسیحیان شمال. به هر صورت الگوهای اندلسیان در شعر همان الگوهای شرقیان بود؛ با این همه تقریباً در قرن‌های دوم و سوم هجری شاعر برجسته‌ای از اندلس نمی‌شناسیم، به جز یحیی بن حکم غزال، شاعر امیر عبدالرحمن ثانی (۲۰۶ - ۲۳۸ هـ) که سفارت وی را نزد امرای اروپا به عهده داشت و در یکی از این نمایندگی‌ها در جزایر دانمارک به حضور یکی از امرای نورماندی رسید و ابن دحیة بعضی اشعار او را در «المطرب» ثبت کرده است که اشعاری نیکوست. از او مهمتر ابن عبدربه، صاحب کتاب «عقد الفرید» متوفای سال ۳۲۸ هجری است. وی به سرودن شعر علاقه مند بود و دیوانی از خود برجانه‌ا که به دست ما نرسیده است؛ اما اشعاری که یاقوت و ابن خلکان از او نقل کرده‌اند نشان می‌دهد که وی متکلف بوده است؛ مانند این سخن:

یا ذا الذی خَطَّ العِذارُ بوجهه خَطَّینِ هاجا لوعةً و بلا بلا^۱
ما صَحَّ عندی أَنْ لحظک صارمٌ حتی لبستَ بعارضیک حمائلًا^۲

تکلف در این تصویر آشکار است؛ زیرا نگاه را به شمشیر تیز تشبیه کرده است و تا این جا تشبیه طبیعی است؛ اما او می‌خواهد معنا بلندتر باشد؛ بنابراین بقیه توصیف را که دو خط عذار وی را حمایل شمشیر می‌خواند، اضافه می‌کند. استبعاد خیال و تکلف را می‌بینید؟ با این همه ابن عبدربه قطعات دیگری دارد که این تکلف شدید در آن مشاهده نمی‌شود، مانند:

و بدت لی فأشرق الصبحُ منها بین تلک الجیوبِ والأطواقِ^۳
یا سقیمَ الجفونِ من غیر سُقیمٍ بین عینیک مصرعُ العشاقِ^۴

۱- هان ای آنکه عذارش در رخسار دو خط ترسیم کرده که سوز دل و [پیشانی] در من افکنده‌اند.

۲- باور نمی‌کردم که نگاهت شمشیر باشد تا اینکه دو خط عذار را چون حمایلی بر چهره افکندی.

۳- در برابر من پدیدار شد که سپیده دم از میان آن گریبان و گردن‌بند درخشیدن آغاز کرد.

۴- ای بیمار چشم عاری از بیماری! منظر دو چشم‌ت قتلگاه عشاق است.

إِنَّ يَوْمَ الْفِرَاقِ أَفْطَعُ يَوْمَ لَيْتَنِي مَتَّ قَبْلَ يَوْمِ الْفِرَاقِ^۱

قطعات دیگری نیز دارد که از این لطیف تر و روان تر است. شاید مهم باشد که بدانیم شعر اندلسی از زمان ابن عبدربه یکپارچگی خود را از دست می دهد؛ زیرا می بینیم که شاعر در قطعه ای تکلف پیشه می کند و در قطعه ای دیگر تکلف خود را تخفیف می دهد. از این رو متحیر می شویم که آیا او پیرو سبک صانعان است یا پیرو سبک متصنعان و یا پیرو سبک مُصَنِّعَان. چرا که قطعه ای حاوی صنعت و دیگری شامل تصنع و سومی محتوی تصنیع است، بدون این که نظم و نسق معینی داشته باشد.

از این رو محقق در اظهار نظر نسبت به شاعر اندلسی دچار آشفتگی می شود؛ پس در حالی که تصور می کند ذوق وی از جنس ذوق اهل صنعت است ناگهان نمونه ای بر مبنای ذوق اهل تصنیع و یا متصنعین نزد او یابد، و همین طور در مورد هر یک از دو سبک دیگر. ممکن است از جمله دلایل آن این باشد که سبک های مذکور در مشرق تفاوت های آشکاری با یکدیگر داشتند؛ زیرا همراه با تطور زندگی و تمدن پدید آمده بودند چنان که صانعان متقدم بر مُصَنِّعَان بودند و متصنعان پس از مُصَنِّعَان ظهور کردند؛ ولی در اندلس در بین این سبک تطوری وجود نداشت؛ زیرا در آن جانهضت شعر بعد از پیدایش این شیوه ها در شرق، آغاز شد. بنابراین همه شعرا بدون نظم و نسقی روشن از آن تقلید می کردند. و اکنون در کنار دو شاعر مهم که بعد از ابن عبدربه در قرن چهارم ظهور کردند اندکی توقف می کنیم؛ این دو عبارتند از: ابن هانی اندلسی و ابن درّاج قسطلی.

ابن هانی اندلسی

او ابوالقاسم محمد بن هانی^۲ و از تبار عرب است؛ زیرا نسبش به مهلب بن ابي صُفْرة اُزدی می رسد که به سبب جنگ ها و پیروزی هایش علیه خوارج و نیز در خراسان عصر بنی امیه اشتها ر یافت. ابن هانی اندلسی خوانده می شود تا از ابن هانی حکمی مکنی به ابونواس، شاعر معروف، متمایز باشد. وی به سال ۳۱۶ هجری در ایشیلیه متولد شد. پدرش از مهدیه واقع در شمال آفریقا به آن جا مهاجرت کرده بود و به فرزند خود و تربیت وی اهتمام داشت. چیزی نگذشت که شعر بر زبانش جاری شد و اسم او شروع به درخشیدن کرد و حاکم شهر او را مقرب خود گردانید؛ اما او در لذت جویی زیاده روی کرد و پرده دری و الحاد پیشه نمود و اهل ایشیلیه از او به خشم آمدند. خشم آنان به حاکم حامی وی نیز سرایت کرد؛ از این

۱- روز جدایی هولناک ترین روز است. ای کاش پیش از روز جدایی مرده بودم.

۲- برای شرح حال وی رک: وفيات الأعيان: ابن خلکان ۴/۲ و مطمح الأنفس، الفتح بن خاقان (چاپ الجوائب) ص ۷۴ و التكملة، ابن الأثير، ص ۱۰۳ و الإحاطة، لسان الدين بن الخطيب، ۲/۲۱۲ و المغرب (القسم الأندلسي - چاپ دارالمعارف) ۹۷/۲ و معجم الأدباء (چاپ قاهره) ۹۲/۱۹.

رو او را نصیحت کرد که مدتی از اشبیلیه دور شود. بنابراین در حالی که بیست و هفت سال سن داشت رهسپار مغرب شد. [در این زمان] لشکر فاطمیان به فرماندهی جوهر صقلی تا اعماق مغرب نفوذ کرده بود. بنابراین به حضور او رفت و یکی از مدایح خود را به وی تقدیم کرد؛ اما پاداشی را که انتظار داشت دریافت نکرد؛ از این رو جوهر را ترک گفت و به نزد جعفر و یحیی، پسران علی، رفت که از طرف معز فاطمی ولایت زاب در مغرب میانه را عهده دار بودند. آنان جوایز بسیار به او دادند. خبر ابن هانی به گوش معز رسید و خواست که وی را به نزدش بفرستند و ابن هانی به دربار او رفت. معز بسیار وی را نواخت تا این که قلب شاعر نیز به او پیوست و به اعتقاد شیعی و همه مبادی دینی وی ایمان آورد و به هنگام فتح مصر با معز همراه شده، مدایح خود را نثار او می‌کرد. اما به اندلس بازگشت تا فرزندان و خانواده خود را [به مصر] منتقل کند. آنها را به برقه رسانده بود که در سال ۳۶۲ هجری به ناگهان با قتل وی غافلگیر می‌شویم. چه بسا یکی از دشمنان معز توطئه این قتل را در آن جا چیده باشد تا معز از این ارمغان بی نظیر محروم شود.

کسی که به دیوان وی مراجعه کند بیشتر آن را در مدح خواهد یافت. معانی وی نیز عین همان معانی است که در شعر عربی عباسیان و پیشینیان آن‌ها مشاهده می‌کنیم؛ هر چند که در مدح معز بسیار به صفات امامیه وی می‌پردازد و شعرش از این جهت مرجع مهمی است برای کسانی که درباره عقیده فاطمی تحقیق می‌کنند و نیز درباره تمامی اعتقاداتی که مبلغین فاطمیان در مورد صفات الهی امام داشته‌اند؛ زیرا معتقد بودند که امام معصوم است و از ظاهر و باطن با خبر است و در روز قیامت شفیع اولیای خود خواهد بود، و آن قدر این صفات را ادامه می‌دادند تا این که او را در جایگاهی بالاتر از بشر می‌نهادند و قداست و جلالتی به او می‌بخشیدند که او را به روح خدا و بلکه علت وجود و عامل حیات بدل می‌کرد. این معانی و موارد شبیه به آن در شعر ابن هانی بسیار زیاد است. مانند^۱:

وما كُنْتُ هذا النور نورُ جبينه ولكنَّ نور الله فيه مشارِكُ^۲

و نیز:^۳

ولله علمٌ ليس يُحجَبُ دونكم ولكنه عن سائر الناس محجوبُ^۴

و نیز:^۵

۱- دیوان (چاپ زاهد علی) ص ۵۱۱.

۲- کنه این نور، نور رخسار وی نیست بلکه نور خدا با آن درآمیخته است.

۳- همان، ص ۶۶.

۴- خداوند را علمی است که از شما پوشیده نیست ولی از دیگر مردم پوشیده است.

۵- همان، ص ۹۵.

مؤیدٌ باختيار الله یضحیه
ولیس فیأ آراه الله من خلل^۱
وقد شهدت له بالمعجزات کما
شهدت لله بالتوحید والأزل^۲
ونیز:^۳
أری مدحه کالمدح لله إنه
قنوتٌ و تسبیحٌ یحطُّ به الوزر^۴
ونیز:^۵
هو علّةُ الدنیا و من خلقت له
ولعلّة ما کانت الأشياء^۶
ونیز می‌گوید:^۷

ما شئت لا ما شاءت الأقدارُ
فاحکمُ فانت الواحدُ القهار^۸
ونیز مانند سخن وی به هنگام آمدن معزّ به شهر رقاده واقع در مجاورت قیروان:^۹
حلّ برقاده المسیح
حلّ بها آدم و نوح^{۱۰}
حلّ بها الله ذو المعالی
وکلّ شیء سواه رج^{۱۱}
بنابراین از نظر او روح انبیاء و فراتر از آن، روح خدای منزّه از این صفات، در معز حلول کرده است. مقداری از این مبالغات را نزد متنبی نیز یادآور شدیم که او نیز شیعه بود. اما ابن هانی در این مورد حد و مرزها را می‌شکند و عقیده شیعه اسماعیلیه را در مورد امامشان مکرر تکرار می‌کند. خود نیز از پیروان و مریدان وی بود و شاید همین مسأله سبب شده باشد که وقتی خبر مرگ او به معز می‌رسد اندوهگین می‌شود و افسوس می‌خورد.

من نخستین کسی نیستم که او را به متنبی تشبیه می‌کنم؛ چه خود اندلسیان وی را متنبی مغرب می‌نامیدند و هر کس دیوان وی را بخواند خواهد دید که، در بسیاری از اشعار خود از متنبی تقلید می‌کند، با این تفاوت که تنها از آبشخور وی بهره نمی‌گرفت؛ بلکه شیفته مکتب تصنیع نیز بود و در دیوان خود جای وسیعی را به تخیلات و تصاویر اختصاص داده است؛ مانند ابیات زیر در آغاز یکی از قصاید وی در

۱- با اختیارات خدایی که همراه اوست مؤید گردیده و در آنچه خدایش رهنمون ساخته خللی راه ندارد.

۲- و من همان‌گونه که توحید و ازلیت خد را گواهی می‌دهم، گواه معجزات او هستم.

۳- همان، ص ۳۴۲.

۴- مدح او را مدح خدا می‌شمارم؛ زیرا چون قنوت و تسبیح است که گناه را پاک می‌کند.

۵- همان، ص ۱۵.

۶- او علت [خلقت] دنیا و اهل آن است که خلقت اشياء را علت و [حکمتی] است.

۷- همان ص ۳۶۵.

۸- هرچه تو خواهی [همان شود] نه آن که قضا و قدر خواهد پس حکم فرما که تو همان یگانه قهاری.

۹- همان، ۸۱۷. ۱۰- مسیح به رقاده آمد و آدم و نوح به رقاده آمدند.

۱۱- خدای بلند مرتبه به رقاده آمد که همه چیز جز او به منزله باد است.

مدح معز^۱:

فُتِّقَتْ لَكُمْ رِيحُ الْجِلَادِ بِعَنْبَرٍ وَأَمَدَّكُمْ فَلَقُ الصَّبَاحِ الْمُسْفِرِ^۲
وَجَنِيمٌ غَمَرَ الْوَقَائِعَ يَانَعًا بِاللَّضَرِّ مِنْ وَرَقِ الْحَدِيدِ الْأَخْضَرِ^۳

جنگ و مبارزه پهلوانان را به شکل تندبادی به تصویر کشیده است که بوی عطر و عنبر از آن برمی‌خیزد و در صبح درخشان می‌وزد و در این تصور و تکلف آنقدر مبالغه می‌کند که شمشیرها را به شکل درختی که برگ و بار می‌دهد مجسم می‌سازد، درختی که از آن پیروزی و ظفر بر می‌چینند و [هنر] تصویر [گری] تصنیع سازان نزد او به این مبالغات عجیب منتهی می‌شود و به حق در این باب موفق بود و شاید همین امر سبب شده باشد که قصاید وی در وصف ناوگان‌های معز به دلیل هنرنمایی در تصویرسازی، خواننده خود را، شگفت زده کند. اما او این هنرنمایی را به مدح و وصف ناوگان‌های جنگی منحصر نکرده است؛ بلکه به انواع دیگر شعر همچون غزل و غیر آن نیز گسترش داده است؛ مانند قطعه مشهور وی^۴:

فَتَكَاتُ طَرْفُكِ أُمَ سَيُوفٍ أَبِيكِ وَكُؤُوسُ خَمْرِ أُمَ مَرَّاشِفُ فَيْكِ^۵

بنابراین او در شعر خود دو سبک تصنیع و تصنع را با هم مخلوط می‌کند و آنچه شکی در آن نیست این است که شیفته متنبی بود و در بسیاری از قصاید و معانی خود از او الهام می‌گرفت. همچنین می‌بینیم که به سبک متنبی در رثا، به مذمت روزگار و شکوه از زندگی می‌پردازد؛ مانند سخنان وی در سوک پسر بچه ای^۶:

وَهَبِ الدَّهْرُ نَفِيسًا فَاسْتَرَدَّ رَجَا جَادَ بَخِيلٌ فَحَسَدُ^۷
كَلَّمَا أُعْطِيَ فَوْقَ حَاجَةٍ بِيْدٍ شَيْئًا تَلَقَّاهُ بِيْدُ^۸
خَابَ مَنْ يَرْجُو زَمَانًا دَائِمًا تُغْرِفُ الْبِأْسَاءَ مِنْهُ وَالنَّكَدُ^۹
فَإِذَا مَا كَدَّرَ الْعَيْشَ نَمَا وَإِذَا مَا طَيَّبَ الزَّادَ نَقَدُ^{۱۰}

۱- همان، ص ۳۲۱.

۲- جلاد: جنگ، فُتِّقَتْ: بوی خوش داد. تندباد جنگ برای شما بوی عنبر به ارمغان آورد و طلیعه صبح درخشان به یارستان شتافت.

۳- یانعا: رسیده. میوه وقایع جنگ را که با پیروزی پخته و رسیده بود از برگهای سرسبز آهن چیدید.

۴- دیوان، ص ۵۳۱.

۵- [این] شبیخون چشم توست یا شمشیرهای پدرت؟ و [آن] جام شراب است یا لب و دندان تو؟

۶- همان، ۲۴۵.

۷- روزگار هدیه‌ای نفیس داد و باز پس گرفت، پساکه بخیلی می‌بخشد و بر داده خود حسد می‌ورزد.

۸- هرگاه به یک دست عنایتی کند و حاجتی بر آورد با دست دیگر باز پس می‌گیرد.

۹- هرکس از روزگاری که همواره به بلا و کاستی شهره است چشم امید داشته باشد نومید گردد.

۱۰- هرگاه عیش مکرر سازد تکدرش فزون شود و چون نعمتی نیک دهد زود به پایان رسد.

بدین ترتیب گاه به متنبی اقتدا می‌کرد و گاه به تصنیع سازان؛ بنابراین بر سبک معینی ثابت نمی‌ماند. از جمله تقلیدهای وی از متنبی می‌توان عنایت وی به غریب و قوافی نادر را برشمرد. از این رو اقدام به نظم با [قافیه] ثاء و خاء و دیگر حروف سخت می‌کرد تا تفوق خود را به اثبات رساند و اگر در جای دیگر در کار متصنعین مشاهده کردیم که هرگاه می‌خواستند تصنیع سازی کنند به پیچاندن و تلفیق اقدام می‌کردند، عین همین پدیده را نزد ابن هانی نیز مشاهده می‌کنیم؛ زیرا از دور به معانی و صورخیال می‌پرداخت و با سترگی تعبیر که عادت وی بود آن را می‌پوشاند. راویان گفته‌اند که ابوالعلاء وقتی شعر وی را می‌شنید می‌گفت: شعر او را به آسیابی تشبیه می‌کنم که قرن‌ها در گردش است، به خاطر چکاچکی که در الفاظ او بود و اعتقاد داشت که این الفاظ فایده‌ای در بر ندارد. این چکاچک و عدم سود و فایده محتوای آن چیزی نیست مگر همین طمطراق الفاظ و اسالیب سترگ که مورد نظر ماست. اگر این اسالیب را مورد بحث و بررسی قرار دهیم چیزی جز تلفیق و پیچاندن و پرداختن به معانی دور از ذهن نخواهیم یافت و شاید همین امر ابن رشیق را بر آن داشت تا در مورد وی بگوید: «طایفه‌ای طرفدار هیاهو و چکاچک هستند که فایده‌چندانی ندارد؛ مانند ابوالقاسم ابن هانی و امثال وی. [مثلاً] در آغاز مُدَّهَبَةٌ خود می‌گوید:

أَصَاخَتْ فَقَالَتْ وَقَعُ أَجْرَدُ شَيْظُمٍ وَشَامَتْ، فَقَالَتْ لَعُ أُبَيْضُ مِخْذَمٍ^۲
وَمَا دُعُرْتُ إِلَّا بِجُرْسٍ حُلَيْهَا وَلَا رَمَقْتُ إِلَّا بُرَى فِي مُحْذَمٍ^۳

همه این‌ها نادر و خلاف مراد است. چه معنایی دارد که این معشوق زر و زیور خود را به تن کند و بعد از گوش دادن و نظر کردن، آن را صدای پای اسب یا درخشش شمشیر پندارد جز این که در خانه خود مورد حمله قرار گرفته یا این که از زیورهایی که به تن دارد بی‌خبر باشد. در حالی که منظور شاعر مبنی بر این که معشوق او را زیر نظر داشته بر ما پوشیده نیست. پس این‌ها چیست؟^۴

از این متن در می‌یابیم که ابن رشیق دو چیز را بر ابن هانی خرده می‌گیرد: نخست این که به معنایی پرداخته که تازگی ندارد و دوم این که در تعبیر از فکر خود قبل از رساندن معنا بسیار دور و چرخ زده است و من احساس می‌کنم که از این سخن متنبی تأثیر پذیرفته است:

۱- وفيات الأعيان ۵/۲.

۲- أصاخَتْ: به دقت گوش داد. الاجرد: از صفات اسبان اصیل. شَيْظُم: اسبان قوی و کشیده. شام البرق: به آن نگریست مخذم: بران. می‌گوید: گوش بنهاد و [باهر اس] گفت: صدای پای اسبان اصیل کشیده قامت است و نظر افکند و گفت: درخشش شمشیری بران است.

۳- جرس: صدا. رمق الشیء: نگاهی کوتاه به آن افکند. بُرَى: جمع بُرة در این جا به معنای خلخال است. مخذم: جای خلخال. می‌گوید: حال آنکه تنها از صدای زیورهای خود خوف کرده و تنها به خلخالهای پای خود نظر افکنده بود.

۴- العمده، ابن رشیق ۸۰/۱ و پس از آن.

يَزُونُ مِنَ الذُّعْرِ صَوْتَ الرِّيحِ صَهِيلَ الْجِيَادِ وَ خَفَقَ الْبُؤْدُ^۱

متنبی می‌گوید: دشمنان ممدوح از دست او گریختند در اثنای گریز از شدت ترس و وحشت صدای باد را شبیه اسبان و صدای اهتزاز پرچم‌ها می‌پنداشتند. ابن هانی آمده است و این معنا را از وصف جنگ به شعر غزل منتقل کرده است و در اطراف آن، این چنین طولانی دور و چرخ زده است و چنین است که معشوق از ترس، صدای زیورهای خود را، صدای پای اسبان وی و درخشش خلخال خود را درخشش شمشیر وی می‌پندارد.^۲ تکلف تعبیر را می‌بینید؟ این تکلف زاده هنر و آرایه نیست بلکه زاده تصنع ابن هانی و تلفیق وی از صورخیال و افکار عباسی است به همراه جابجایی و پیچاندن و دَوْرانی که خود بر آن افزوده است.

با این همه بار دیگر تکرار می‌کنیم که این شاعر متصنع ادوات تصنع و به خصوص ادوات تصویرسازی را نیز به کار می‌گرفت؛ اما این ادوات از جهاتی در شعر او به انواع جدیدی از تکلف و تصنع بدل شده بود و معنای این که می‌گوییم شاعر اندلسی نمی‌تواند در سبک عباسی واحد باقی بماند، همین است. [یعنی] دست به نوآوری نمی‌زند و سبک جدیدی نمی‌آفریند و وقتی هم که در یک سبک عباسی به سر می‌برد این کار را ادامه نمی‌دهد بلکه این سبک را با سبک‌های دیگر مخلوط می‌کند و این ابن هانی، نزدیکترین شاعر اندلس به ذوق تصنع است که در شعر خود ادوات تصنع و تصنع را با هم گرد می‌آورد. این قطعه را که لبریز از تصاویر و تشبیهات است بخوانید:

كَأَنَّ رَقِيبَ النِّجْمِ أَجْدَلُ مَرْقَبٍ	يُقَلِّبُ تَحْتَ اللَّيْلِ فِي رِيشَةِ طَرْفَا ^۳
كَأَنَّ بَنِي نَعَشٍ وَنَعَشًا مَطَافِلُ	بِوَجْزَةٍ قَدْ أَضَلُّنَ فِي مَهْمِهِ خَشْفَا ^۴
كَأَنَّ سُهَيْلًا فِي مَطَالِعِ أَفْقِهِ	مُفَارِقُ إِلْفٍ لَمْ يَجِدْ بَعْدَهُ إِلْفًا ^۵
كَأَنَّ سُهَاهَا عَاشِقٌ بَيْنَ عَوْدٍ	فَأَوْنَةً يَسْبُو، وَأَوْنَةً يَخْنُقُ ^۶

۱- از ترس، صدای باد را شبیه اسبان و اهتزاز پرچم‌ها می‌پندارند.

۲- مگر عاشق قصد جان معشوق را کرده است؟ مراد شاعر بیان ظرافت و لطافت معشوق است که حتی از صدا و برق زیورهای خود می‌هراسد. بنابراین توضیح مؤلف درست به نظر نمی‌رسد. مترجم.

۳- رقیب النجم: ستاره‌ای که با طلوع دیگری ناپدید شود؛ همچون اکلیل که با طلوع ثریا ناپدید می‌شود [این معنا مناسب شعر نیست. رقیب به معنای زیر مناسب متن خواهد بود. نام ستاره‌ای، طلیعه، نگهبان. مترجم] أجدل: باز، مرقب: جای بلند. می‌گوید: ستاره رقیب همانند بازی است بر فراز جایی بلند که در ظلمت شب در میان پرهای خود چشم می‌گرداند.

۴- بنو نعلش و نعلش: نام هفت ستاره است. مطافل: جمع مَظفَل، آهوی مادر. وجرة: سرزمینی در بادیه نجد. مهمه: بیابان، خشف: آهو بره، می‌گوید: بنو نعلش و نعلش همانند آهوان سرزمین وجره هستند که در بیابان بره‌ای گم کرده باشند.

۵- سهیل بر فراز نای افق همانند کسی است که از دوستی بی‌نظیر جدا شده باشد.

۶- سُها: ستاره‌ای کم نور از بنات نعلش. عَوْد: جمع عائد، عیادت‌کننده. می‌گوید: و سها که گاه جلوه گر می‌شود و گاه نهان بسان عاشقی [بیمار] است در میان عیادت‌کنندگان.

كَأَنَّ مُعَلَّى قُطِبَهَا فَارِسٌ لَهُ لَوَاءُ اَن مَرْكُوزَانِ قَدْ كَرِهَ الزَّخْفَا
كَأَنَّ قُدَامَى التَّنْسِرِ وَالنَّسْرِ وَاَقَعَ قُصِصُنْ فَلَمْ تَنْمُ الْخَوَاقِ بِهِ ضَعْفَا

به همین ترتیب قصیده را ادامه می‌دهد و با آوردن این تشبیهات تصنیع سازی می‌کند، تشبیهاتی که انسان در برابر آن‌ها احساس می‌کند آمده‌اند تا تعبیرگر نوعی تلفیق باشند نه تعبیرگر احساس و زیبایی. همه هم و غم شاعر این است که مهارت خود را در کاربرد «كَأَنَّ» و تصاویر و تخیلات ناشی از آن، به اثبات رساند و بدین گونه شاعر اندلسی در شعر خود صورخیال تصنیع و تصنع را با هم گرد می‌آورد.

ابن درّاج قسطلی

این شخص یکی دیگر از شعرایی است که در کنار متنبی قرار داده می‌شود. وی در قرن چهارم و اوایل قرن پنجم زندگی می‌کرد و کاتب منصور بن ابی عامر وزیر امویان و نیز شاعر وی بود.^۳ ثعالبی در تیمه از او یاد کرده و در حق او گفته است: «وی در منطقه اندلس همپایه متنبی بود در شام، و یکی از شعرای برجسته به شمار می‌رفت و نیک شعر می‌سرود.» و ابن بسام در مورد او می‌گوید: «وی زبان جزیره بود و شاعر [آن]؛ آن‌گاه که معاصران وی شعرای مشهور را بر می‌شمردند اولین بود و آخرین پرچمدار آن ناحیه و نیز شادی آسمان و زمینش و سرمشق منشیان و شاعرانش. افتخارات مشهور اندلس به نام او ثبت شده و نام نیکش به او آغاز و ختم گردیده است. نام او در میان آرزوها همپایه آرامش است و نظم و نثرش در دور و نزدیک همسفر خورشید، و یکی از کسانی است که کرانه‌های زمین در مقابل عظمت قدر وی متواضع...^۴». همچنین ابوحیان در مورد او می‌گوید: «ابوعمر بن دراج قسطلی پیشتاز میدان شعرای بنی عامر است و خاتم تمامی نیکان اندلس»^۵. ابن شهید از او یاد کرده و گفته است: «تفاوت میان او و دیگران در این است که ساختار کلامش محکم است و افزون بر این، به خاطر اطلاعاتی که از اخبار و انساب و لغت در شعر او وجود دارد و نیز به خاطر بافت کلام و تسلط بر الفاظ زیبا و وسعت علم و جوشش ذوق و صحت قدرت نسبت به بدیع و بلندای گام در وصف، و جستجوی معانی و ترداد آن‌ها و به بازی گرفتن و

۱- و ستاره رفیع قطبی بسان پهلوانی است که دو علم در زمین فرو کرده و تمایلی به حرکت ندارد.

۲- در میان ستارگان دو نسر وجود دارد: نسر واقع و نسر طائر. قدامی: پرهای بلند جلوی بال. خوافی: پرهای ریز که در زیر شاهپرها می‌رویند. می‌گوید: و گویا شاهپرها نسر واقع چیده شده است و پرهای ریز به دلیل ناتوانی قادر به بلند کردن او نیستند.

۳- برای شرح حال وی رک: وفيات الأعیان، ابن خلکان ۴۲/۱ و بیتمة الدهر، الثعالبی ۴۳۸/۱ و المجلد الأول از الذخيرة، ص ۴۳ و بغية الملتبس، الضبّي ص ۱۴۷ و الصلة از ابن بشکوال ص ۴۲ و المغرب ابن سعید (چاپ دارالمعارف) ۶۰/۲. دیوان وی نیز در دمشق با تحقیق محمود علی مکی به چاپ رسیده است.

۴- الذخيرة، ابن بسام ۴۳/۱. ۵- همان، ص ۴۴.

تکرار آن‌ها و نیز آسودگی در آنچه دیگران را به زحمت می‌افکند و فراخی نفس در چیزهایی که نفس را بر دیگران تنگ می‌گرداند، برتر از ایشان است».^۱

از آراء همه این ناقدین روشن می‌شود که ابن دراج شاعری ممتاز بوده است؛ تا جایی که ابوحیان وی را خاتم تمامی نیک سرایان اندلس می‌شمارد؛ و هر چند که این سخن از جهاتی مبالغه است اما حقیقتی را در خود نهفته دارد و آن این که ابن دراج از جمله شعرای بی نظیری که در اندلس ظهور کردند محسوب می‌شود و می‌بینیم که صاحب یتیمه او را در کنار متنبی قرار می‌دهد و روشن است که در شعر به شدت از متنبی متأثر بوده است، تأثری که کمتر از ابن هانی نیست؛ هر چند که دیدیم در شعر خود به هیچ وجه از عبارات شیعه و صوفیه استعانت نجسته اما به قطع نظر از این جنبه، از همه ویژگی‌های متنبی مدد گرفته است. زیرا در شعر خود از یک سو به الفاظ غریب و از سوی دیگر به تصنع در استفاده از فرهنگ‌ها تمایل نشان می‌دهد. علاوه بر این همچون ابن هانی به الفاظ پرتنین و چکاچک آن‌ها اهتمام داشت. همچنین مانند متنبی در مطلع قصاید خود به شکوه از روزگار و ابراز خشم نسبت به مردم عصرش متوسل می‌شد. وجود فتنه‌ها و شورش [های مختلف] علیه امویان و فراهم آمدن مقدمات ظهور ملوک الطوائف نیز زمینه این کار را برای او مساعد کرده بود و به نظر می‌رسد که در میان شورشیان نوحاسته به طرفداری از امویان مشهور بوده است؛ زیرا چنان که گفتیم شاعر ابن ابی عامر بود؛ از این رو دل‌های ملوک اطراف از او برگشت. ابوحیان می‌گوید: «ابن دراج از جمله کسانی بود که آن فتنه شنیع وی را بر زمین زد و به در یوزگی واداشت؛ بنابراین دست سؤال به سوی همه شاهان آن جا، از جزیره خضراء گرفته تا سرقسطه واقع در ثغراعلی، دراز کرد؛ هر یک را با مدح خود تحریک می‌کرد و در مصیبت خود از آنان استعانت می‌جست؛ اما کسی نبود که به او گوش دهد یا حق ضایع شده و گوهر نفیس از بها افتاده‌اش را حفظ نماید؛ شاخه پر خار زبانش بر آنان تازیانه می‌زد ولی آنان سخنش را نمی‌شنیدند تا این که بر حریم منذر بن یحیی، امیر سرقسطه، گذر کرد و نزد کسی رحل اقامت افکند که پناهش داد و گرامیش داشت و پذیرایی شایان نثارش نمود. از این رو همچنان نزد او و سپس پسرش باقی ماند و به مدح و ستایش و اعتلا بخشیدن به نام نیکشان پرداخت و حاضر نبود مجاورت آنان را با دیگری عوض کند تا این که به سرای باقی شتافت، پس از آن که با وجود مهارت شگفت آور، در آشوب بربرها و شاهان جزیره، حوادثی مشهور توأم با غربت و حاجتمندی برای او رخ داد که پندی نغز برای خردمندان است».^۲

این جنبه در زندگی ابن دراج سبب شده بود که از شکوه روزگار لبریز باشد و در این راه بهترین مدد را نزد استادش متنبی یافت. پس این نغمه را از او به عاریت گرفت و تمام توان خود را در بزرگ نمایی آن

بذل نمود و بسا که کثرت فتنه‌های روزگار در شعله ور شدن این شکوه که شعر او را در خود غرق کرده است، مؤثر بوده باشد. همچنین وی دو سبک تصنیع و تصنع را در قصاید خود به هم درآمیخته است. به سخنان او گوش فرا دهید که با مژده الطافی که در سایه منذر بن یحیی دیده است، خطاب به پسرش می‌گوید:

أُبَيِّ لَا تَذْهَبْ بِنَفْسِكَ حَسْرَةً	عن غَوْلٍ رَخِلَى مُنْجِدًا أَوْ مُغَوَّرًا ^۱
فَلَنْ تَرَكْتَ اللَّيْلَ فَوْقَ دَاجِيَا	فَلَقَدْ لَقِيتُ الصُّبْحَ بَعْدَكَ أَزْهَرَا ^۲
وَحَلَلْتُ أَزْضًا بُدِّلَتْ حَضْبَاوَهَا	ذَهَبًا يَرِفُ لِنَاطِرِي وَجَوْهَرَا ^۳
وَلَتَعْلَمَ الْأَمْلاَكُ أَنِّي بَغْدَهَا	أَلْقَيْتُ كُلَّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الْفَرَا ^۴
وَرَمَى عَلِيٌّ رِءَاةً مِنْ دُونِهِمْ	مَلِكٌ تُخَيِّرُ لِلْعُلَا فَتَخَيَّرَا ^۵
ضَرَبُوا قَدَاحَهُمْ عَلَيَّ فَنَازَ بِي	مَنْ كَانَ بِالْقَذْحِ الْمَعْلَى أَجْدَرَا ^۶

از این اندک روشن می‌شود که دوست ما - چنان که ابن شهید گفته - به خبر ولغت اهتمام داشته است؛ زیرا از سر تصنع مثل معروف (كُلُّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الْفَرَا) و نیز تیرهای معروف قمار نزد اعراب قدیم را به کار می‌گیرد. علاوه بر این - باز هم چنان که ابن شهید گفته - به بدیع نیز اهتمام می‌ورزد؛ مثلاً در ابیات نخستین میان نجد و غور، و لیل و صبح، و حصباء و ذهب طباق ایجاد می‌کند. در این قصیده با وی همراه شوید خواهید دید که می‌گوید:

كَلَّا وَقَدْ آتَسْتُ مِنْ «هُودٍ» هُدًى	وَلَقِيتُ «يَعْرُبَ» فِي الْقُيُولِ وَجَنَارًا ^۷
وَأَصْبْتُ فِي «سَيِّئٍ» مَوْرَثٌ مُلْكُهَا	يَسْبِي الْمُلُوكَ وَلَا يَدْبُ لَهَا الضَّرَارًا ^۸
فَكَأَنَّمَا تَابَعْتُ «تُبَّعَ» رَافِعًا	أَعْلَامُهُ مَلِكًا يَدِينُ لَهُ الْوَرَى ^۹

- ۱- پسرکم! مباد که حسرت مشقت سفر من در پیمودن پستی‌ها و بلندیها تو را هلاک کند.
- ۲- زیرا هرچند تو درحالی مرا ترک گفستی که ظلمت شب بر فراز من سایه افکنده بود اما پس از جداشدن از تو با صبح درخشان دیدار کردم.
- ۳- و در سرزمینی رحل اقامت افکندم که سنگریزه‌های آن به طلا و جواهر تبدیل شده بود و در برابر دیدگانم می‌درخشید.
- ۴- شاهان بدانند که من در این سرزمین تمامی شکارها را در دل گوری یافتم. (بر مبنای ضرب‌المثل مشهور عرب: الصید فی جوف الفراء) یعنی: با یافتن این ممدوح بزرگ از دیگر ممدوحین بی‌نیاز شدم.
- ۵- و به جای همه آنها شاهی، ردای خود بر من افکند که برای بزرگی انتخاب شده و خود نیز آن را برگزیده بود.
- ۶- القذح المعلى: تیری که بیشترین سهم را داراست و بهترین تیر است. می‌گوید: آنان برای به‌دست آوردن من تیرهای قمار درافکندند و آن کسی که به تیر پیروز سزاوارتر بود مرا به چنگ آورد.
- ۷- هرگز؛ که هدایت را در «هود» دیدم و «يعرب» و حمیر را در میان رئیسان ملاقات کردم.
- ۸- و در میان قوم «سبا» وارث ملک او را یافتم که شاهان را به اسارت می‌کشد و در خفا به کمین آنان نمی‌نشیند.
- ۹- [وقتی به دنبال او در حرکت بودم] گوئیا به دنبال «تبع» روان شده‌ام که پرچمهای خود برافراشته و مردمان در برابر شاهنشاهی او خاضع و خاشعند.

و «الحارث الجفنی» ممنوعَ الحِمْیِ
 وحططتُ رَحلی بین نارِی «حاتم»
 ولقیْتُ «زَید الخَیل» تحت عِجَاجِ
 وعقدتُ فی «یَمَن» مواثقَ ذَمَّةِ
 وأُتیتُ «بَحدل» وهو یرفع منبراً
 بالخیل والآسادِ مَبذولَ القَرِیْ^۱
 أيامَ یَقْرِی مُوسِراً أو مُغِیراً^۲
 تکسو غلائلُها الجِیادَ الضُّمراً^۳
 مشدودَ الأسبابِ مُوثِقَ العَرِی^۴
 للَدين والدنیا و یخفُض منبراً^۵

تصور می‌کنم که اکنون نغمهٔ ابن دراج برای ما کاملاً روشن شده باشد. وی همچنان که ابن شهید گفته است - به [مسأله] نسب می‌پردازد؛ زیرا ممدوح خود «منذر بن یحیی» را به یمن می‌برد و به شاهان و مشاهیر آن جا منسوب می‌کند و در این اثنا برای ایجاد جناس بین هود و هدی و سبأ و یسبی و تابع و تبع به تصنیع رو می‌آورد. ابن دراج را دیدید؟ همان گونه که ابن شهید گفته به تصنیع بدیع می‌پردازد؛ همچنان که از سر تصنع به الفاظ غریب و امثالی نظیر این مثل معروف «یدب له الضراء» رو می‌آورد و به این حد هم بسنده نمی‌کند، بلکه در آخر این ابیات رفع و خفض معروف در علم نحو را به کار می‌گیرد که تکلف و تصنع موجود در ذکر این دو اصطلاح آشکار است. این همان نغمهٔ کلی ابن دراج است، مخلوطی از تصنع و تصنیع یا به عبارت دقیق مخلوطی از سبک ابو تمام و متنبی. خود همین قصیده نیز به سبک قصیده‌متنبی در مورد ابن العمید سروده شده است:

بادِ هواک صَبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِرْ
 ویکاکَ إِنْ لَمْ یَخْبِرْ دَمْعُکَ أَوْ جَرِی^۶

وی شیفتهٔ تبعیت از شعر متنبی و غارت معانی وی بود. صاحب ذخیره نیز در چندین جای شعرش به این نکته اشاره کرده است؛ مانند این بیت:

أُواصلُ آناءَ الأَصْائلِ بِالضُّحی
 وزادَی من جَهْدِی، وراحلتی رِجلی^۷

که از این سخن متنبی گرفته است.^۸

- ۱- و [به دنبال] «حارث جفنی» که حرمش توسط سپاهیان ایمن بود و خوان کرمش گسترده.
- ۲- و [گوئیا] بار خویش در کنار آتش «حاتم» بر زمین نهاده‌ام، در روزگاری که در فراخی و تنگدستی پذیرای میهمانان بود.
- ۳- و [گوئیا] «زید الخیل» را در غباری دیدم که پرده‌های نازکش اسبان اصیل را دربر گرفته بود.
- ۴- و [گوئیا] در «یمن» عهد و پیمان‌هایی بستم که رشته‌ها و گره‌های آن بسیار محکم بود.
- ۵- بحدل: وی بحدل بن أنیف کلبی داماد و یاور معاویه است. و گوئیا به حضور «بحدل» رسیده‌ام که برای دین و دنیا، منبری برپا می‌کند و منبری دیگر برمی‌گیرد.
- ۶- صبری کنی یا نکنی و اشکت روان شود یا نشود عشقت هویدا است.
- ۷- لحظات شبها را به سپیده دم پیوند می‌زنم درحالی‌که زاده و توشه‌ام دسترنج من است و پای من مرکبم.
- ۸- الذخيرة ۶۱/۱.

لا نَاقِي تَقْبِلُ الرَّدِيفَ وَلَا بالسَّوْطِ يَوْمَ الرِّهَانِ أَجْهَدَهَا^۱
شِرَاكُهَا كَوْرُهَا، وَمِشْفَرُهَا زِمَامُهَا، وَالشُّسُوعُ مِشْقُودَهَا^۲

همین طور سخن زیر را که در وصف اسبی است:

و ذُو غُرَّةٍ مَعْرُوفَةِ السَّبْقِ فِي الْمَدَى وَقَدَرِحَ التَّحْجِيلُ مِنْ حَلَقِ الشُّكْلِ^۳
از این سخن متنبی گرفته است:

وإن تَكُنْ مُحْكَمَاتِ الشُّكْلِ تَمْنَعُنِي ظَهْرَ جَزْيٍ فَلِي فِيهِنَ تَضْهَالُ^۴
ابن دراج به تقلید از متنبی اکتفا نمی‌کرد بلکه به تقلید از دیگر شریان نظیر شریف رضی و ابونواس نیز
علاقه مند بود. عملاً نیز در معارضه با قصیده ابونواس در مدح خصیب:

أَجَارَةً بَيْنَنَا أَبُوكَ غَيُورٌ وَ مِيسُورٌ مَا يُزَجِّي لَدَيْكَ عَسِيرُ^۵
قصیده‌ای در مدح منصور بن ابی عامر سروده است با مطلع:

أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ الثَّوَاءَ هُوَ التَّوَى وَأَنَّ بِيوتَ الْعَاجِزِينَ قُبُورُ^۶
در قسمتی از آن در توصیف وداع با همسر و فرزند کوچک خود می‌گوید:

وَلَمَّا تَدَانَتْ لِلْوَدَاعِ وَقَدْ هَفَا بِصَبْرِي مِنْهَا أَنَّهُ وَزْفِيرُ^۷
تَنَاشَدُنِي عَهْدَ الْمَوَدَّةِ وَالْهَوَى وَفِي الْمَهْدِ مَبْعُومُ النَّدَاءِ صَغِيرُ^۸
عَيِّي بِمَزْجِوعِ الْخَطَابِ، وَلَفْظُهُ بِمَوْقِعِ أَهْوَاءِ النُّفُوسِ خَبِيرُ^۹
تَبَوُّاً مَمْنُوعِ الْقُلُوبِ وَمُهْدَّتْ لَهُ أَذْرُعُ مَحْفُوفَةٍ وَخُحُورُ^{۱۰}

۱- ردیف: آن کسی که پشت سوار بر مرکب نشیند. الرهان: مسابقه. شرک: بندهای چرمین کفش. شمع: بندهای چرمین قسمت انگشتهای پا. روشن است که منظور متنبی از ناقه کفش اوست و بندهای آن را به رحل و کور شتر و لبه آن که قسمت بالای بندهاست به زمام و بندهای ناحیه انگشتان پا را به دهنه تشبیه کرده است. می‌گوید: شتر من ردیف نمی‌پذیرد و من در روز مسابقه با تازیانه او را آزار نمی‌دهم.

۲- بندهای چرمینش رحل و لبه‌اش زمام و بندهای انگشتان دهنه آن است.

۳- تحجیل: سفیدی پاهای اسب. شکل: جمع شکال: ریسمانی که بدان پاهای اسب را می‌بندند. می‌گوید: اسبی پیشانی سفید و پیشتاز در بی‌نهایت راهها که پاهای سفیدش از گره ریسمانها مجروح گشته است.

۴- هرچند گره‌های محکم ریسمان پای مرا از حرکتی آشکارا باز می‌دارد، شبیه می‌توانم کشید.

۵- ای همسایه هر دو خانه من! پدرت مردی غیر تمند است و کمترین خواهش من از تو سخت است و [دور از دسترس].

۶- التوی: هلاکت. آیا نمی‌دانی که اقامت به معنای مرگ است و خانه‌های عاجزان بسان گور.

۷- و چون برای وداع نزدیک شد درحالی که ناله و آه او دامن صبرم از کف ربوده بود...

۸- و مرا به پیمان عشق و مودت سوگند می‌داد و درون گهواره کودکی بود بی‌زبان...

۹- که از تکرار سخن ناتوان بود اما الفاظش در تمییز محبت جانها چیره‌دست...

۱۰- [کودکی] که در محدوده ممنوعه دل‌ها نشسته و بازوان و سینه‌هایی شفیق برایش آماده بود...

فَكُلُّ مَفْدَاةٍ التَّرَائِبِ مُرْضِعُ وَكُلُّ مُحَيَّاةٍ الْمُحَاسِنِ ظِيرُ^۱
عَصِيْتُ شَفِيعِ النَّفْسِ فِيهِ وَقَادَنِي رَوَّاحُ بَتْدَائِبِ السَّرَى وَبَكُورُ^۲
وَطَارَ جَنَاحُ الْبَيْنِ بِي وَهَفْتُ بِهَا جَوَاحُ مِنْ دُغْرِ الْفِرَاقِ تَطِيرُ^۳

این قطعه لبریز از عواطف و احساسات زنده است و خود دلیلی است بر قدرت شعری ابن دراج، و اگر به جای اهمیت به تقلید از شیوه‌های مشرق نظیر صنعت و تصنیع و تصنع به ذوق خود اجازه می‌داد بر اساس فطرتش عمل کند، شعری لبریز از حیویت و قوت و احساسات سرشار برای ما باقی می‌گذاشت؛ ولی او می‌خواست تفوق و مهارت خود را به اثبات رساند و به همین دلیل سعی می‌کرد شعر خود را به شیوه شعر متنبی یا ابوتمام یا دیگر شعرای مشرق بسراید. خود همین قصیده که قطعه زیبای مذکور را در آن آورده است، به این دو بیت ختم می‌کند:

أُزِنِي لِخَطْبِ الدَّهْرِ وَالْدَّهْرِ مُعْضِلُ وَكِلْنِي لِلْيَثِ الْغَابِ وَهُوَ هَصُورُ^۴
وَقَدْ تَخَفَضَ الْأَسْمَاءُ وَهِيَ سَوَاكِنُ وَيَعْمَلُ فِي الْفَعْلِ الصَّحِيحِ ضَمِيرُ^۵

و این بدان معناست که او در شعر، خود را به صنعت مقید کرده بود حتی در قصایدی که می‌کوشد آزادانه از عواطف خود تعبیر کند که البته این سخن مبالغه است؛ چرا که در تعبیر او آزادی وجود ندارد. مگر همین قصیده‌ای که در آن وداع وی را با همسر و فرزندش ستایش می‌کنیم در چهارچوب قصیده ابونواس سروده نشده است؛ زیرا وزن و قافیه را از او به عاریت گرفته چنان که بسیاری از خواطر و افکار وی را اخذ کرده است. این قطعه را از یکی از قصاید وی در مورد منذر بن یحیی بخوانید:

عَلَا فَحَوَى مِيرَاثَ عَادٍ وَتُبَّعِ بِهِيَّةِ الْعُلْيَا وَنَسْبَتِهِ الدُّنْيَا^۶
فَأَعْرَبَ عَنْ إِقْدَامِ «يَعْرَبٍ» وَاخْتَبَى فَلَمْ يَنْسَ مِنْ «هُودٍ» سَنَاءً وَلَا هَدْيَا^۷
وَمِنْ «حَمِيرٍ» رَدُّ الْقَنَا أَحْمَرَ الذَّرَى وَمِنْ سَيِّأٍ قَادَتْ كِتَابَتُهُ السَّيِّئَا^۸

۱- ظئر: دایه. و زنانی که جان به فدای سینه [چون آینه] آنان می‌شد شیرش می‌دادند و دایگانی داشت که بر جمال رخسارشان مرحبا گفته می‌شد...

۲- [در چنین احوالی وقتی برای وداع به من نزدیک شد] از فرمان دل شفاعتگر آن کودک سرپیچیدم و کوچ شبانه توأم با تداوم سفر در شب و رحیل سپیده دمان، هدایت مرا به دست گرفت.

۳- و بالهای پرندۀ جدایی مرا به پرواز درآورد و دل از خوف فراق به پرواز درآمده وی نیز، به دنبال من روان شد.

۴- در حوادث سخت روزگار مرا بخوان و شیر شریزه جنگل را به من واگذار.

۵- چرا که گاه اسامی ساکن مجرور می‌شود و ضمیر در فعل صحیح عمل می‌کند.

۶- اوج گرفت و با همت بلند و خویشاوندی نزدیک خود میراث عاد و تبع را به دست آورد.

۷- اقدام «يعرب» به نمایش گذارد و جامه به خود پیچید و بنشست. لیک والایی و سیره «هود» را از یاد نبرد.

۸- از «حمیر» است که پیکان نیزه‌ها را خونین کرد و از سبا است که لشکریانش [دشمنان را] به اسارت گرفتند.

وما نام عنه عِرْقُ «قَحْطَان» إِذْ قَدَى
ولا أَشْكَنْتُ عَنْهُ «السَّكُونُ» زِيَادَةً
ولا كَتَدْتُ أَسِيافَهُ مُلْكَ «كَنْدَةٍ»
وكانن له في «الأَوْسِ» من حَقِّ أَسْوَةٍ
عُرُوقُ الثَّرَى من غُلَّةِ القَحْطِ بالسُّفْيَا^۱
ولا رَضِيتُ «طِيَّ» لِراجَتِهِ طَيًّا^۲
فَتَرَكْتُ في أَرْكانِ عِزَّتِهِ وَهَيًّا^۳
بَنَصْبِ الهُدَى جَهْزًا وَبَذَلِ النَّدَى خَفِيًّا^۴

این قطعه را از جناس پرکرده است؛ زیرا بین یعرب و اعرب و ینس و سناء و هود و هدی و حمیر و أحمر و سبأ و السبی و قحطان و قحط و اسکنت و سکون و طی و طیًا و کنتت به معنای انکار کردن و کِنْدَه و أَوْس و أَسْوَة جناس ایجاد کرده است. این همه جناس تکلف آمیز را دیدید؟ آیا احساس نمی‌کنید که صنعت جناس نزد شاعر ما به چیزی تبدیل شده است که برگوش و زبان سنگینی می‌کند؟ اما این بدعت جدیدی است که شاعر اندلسی در شعر مشرقیان می‌دید و مشتاقانه آن را به کار می‌گرفت. همان طور نیز طباق را به کار می‌گرفت؛ چنان که در همین قطعه نیز می‌بینیم، همان طور نیز دیگر انواع تصنع نظیر ذکر انساب و الفاظ غریب و امثال و حکم یا نحو را به کار می‌گرفت. [البته] ابن دراج به این موارد اکتفا نمی‌کرد؛ بلکه در شعر خود به اقتباس از قرآن کریم و حدیث شریف نیز توجه نشان می‌داد؛ مانند سخن وی در مورد وزیر، ابو الأصبغ، عیسی بن سعید قطاع:

أَبَا الْأَصْبَغِ الْمَغْنِيُّ هَلْ أَنْتَ (مُضَرَّخِي؟)
و هل أنت لي مُغْنٍ؟ و هل أنت لي مُغْلِي؟^۵
و نظیر این سخن در مورد علی بن حَمُود:

تَجَزَّأُ مِنْ جَنَّتِي مَأْرِبٍ
و سخن وی در مورد خیران عامری امیر مرّیه:

فَتَى سَيْفِهِ لِلدِّينِ أَمْنٌ وَإِيمَانٌ
فَقُضَّتْ سَيْفُ حَارِبَتِهِ وَأَيْمُنٌ
وَيُنْأَهُ لِلْأَمَالِ رَوْحٌ وَرَيْحَانٌ^۶
(و شَاهَتْ) وَجْهَهُ فَاخِرَتُهُ وَتَيْجَانٌ^۷

به احتمال قوی اکنون سبک ابن دراج برای ما روشن و همه صفات و خصایص آن مشخص شده

۱- رگ و ریشه قحطان نیز از او بیگانه نیست؛ چرا که با آبیاری خود ریشه‌های خاک را از عطش خشکسالی رهانید.
۲- قبیله سکون نیز زیادت [و تفضلی] را از او دریغ نکرده و قبیله طی نیز به درهم پیچیدن دست کرم وی رضا نداده‌اند.

۳- و شمشیرهای او به قلع و قمع و یا انکار ملک «کنده» نبرداخته‌اند تا وهنی در ارکان عزت او به وجود آورند.
۴- و چه بسیار که با برپایی آشکار [پرچم] هدایت و بذل نهانی کرم در میان «أوس» صاحب حق مقتدایی شده است.
۵- ای أَبَا الْأَصْبَغِ منظور نظرها! آیا به فریادم خواهی رسید؟ و نیازم را برآورده خواهی کرد؟ و علو منزلتم خواهی بخشید؟
۶- با درختان بزرگ خاردار و گزهای عظیم و درختان سدراندکش [گویا] قسمتی از بهشتهای مارب است.
۷- جوانمردی است که شمشیر او [حافظ] امنیت و ایمان و دین است و دست راست او [مایه] آسایش و برکت.
۸- پس شکسته باد شمشیرها و دستانی که با او بستیزند و سیاه باد چهره و تاجهایی که بر او فخر فروشند.

است. و این سبک، سبک جدیدی نیست؛ چه اندلس توان آن ندارد، سبکی جدید به ادبیات عرب هدیه کند، نه از جهت موضوعات و نه از نظر معانی و نه از نظر صورخیال و اسالیب، و تنها دستاورد آن این است که می‌تواند به شاعرانی مباحثات کند که در چهارچوب شعر عباسی زندگی می‌کنند و نوع زندگی آنان در این چهارچوب نیز آشفته است. زیرا می‌بینیم شاعر واحد سبک‌های هنر عباسی را به شدت با هم مخلوط می‌کند. براین اساس گاه صناعی سرشار از احساس است که اجازه نمی‌دهد آرایه به شعر او راه یابد چنان‌که نزد ابن دراج، به هنگام وداع با همسر و فرزندش مشاهده کردیم، و گاه او را متصنعی می‌بینیم که به کاربرد متصنعه فرهنگ‌ها و نیز الفاظ غریب و انساب و ضرب المثل‌ها و اقتباس از قرآن کریم اهتمام می‌ورزد، باز هم چنان‌که نزد ابن دراج مشاهده کردیم، و سرانجام متصنعی است که شعرش را با انواع تصنیع و آرایه‌های عباسی نظیر جناس و طباق و تصویرگری تقویت می‌کند؛ همان‌گونه که در مورد ابن دراج گفتیم. بدین ترتیب می‌بینیم شاعر اندلسی در شعر خود تمامی شیوه‌های عباسی را گرد می‌آورد و معنای سخن ما که می‌گوییم شعرای اندلسی به شدت سبک‌های هنری را با هم مخلوط می‌کنند همین است؛ زیرا جملگی بدون هیچ تفاوت و یا اختلافی در نوع کاربرد از آن‌ها اقتباس می‌نمایند. با این همه بهتر است در این قضاوت کلی در مورد اندلس و شعرای آن اندکی درنگ کنیم تا شعر ایشان و نهضتی را که در عصر ملوک الطوائف در آن به وجود آمد، ملاحظه نماییم.

۴

نهضت شعر اندلسی

هنوز به قرن پنجم هجری گام نهاده ایم که می‌بینیم دولت اموی که عبدالرحمن داخل و فرزندان وی کاخ آن را برافراشتند در هم می‌شکند و نظامی جدید جایگزین آن می‌شود. اساس این نظام آن بود که هر شهر بزرگ اندلس خود بر خود حکومت کند. این نظام به اسم نظام ملوک الطوائف شناخته می‌شود. زیرا در هر شهر، فرد یا خانواده‌ای وجود داشت که به شکلی منظم بر آن شهر حکم می‌راند و رقابت میان این شهرها شدید بود و اندلس از طریق همین رقابت توانست به بزرگترین بهره از فعالیت علمی و ادبی نایل شود. زیرا هر امیر یا پادشاهی، آن‌گونه که خود به آن‌ها نام داده بودند، می‌خواست از نظر قدرت و حاکمیت و ثروت مادی و فکری و هنری برتر از امرای اطراف خود باشد. [در حقیقت] انسان از جهاتی شباهت بسیاری بین نظام اندلس در این عصر و نظام یونان در دوران‌های پیشین احساس می‌کند؛ زیرا آتن با اسپارت و دیگر شهرهای یونان در رقابت بود؛ چنان‌که همین نظام قدیم یونانی به سبب آثار هنری

وفلسفی و ادبی به جا گذاشته، از درخشان‌ترین دوران‌های یونان به شمار می‌رود، دوره ملوک الطوائف نیز از حیث تمدن از جمله درخشان‌ترین دوران‌های اندلس محسوب می‌شود. این حرکت پیش برنده در دو عصر بعد یعنی عصر مرابطین و موحدین نیز استمرار یافت؛ زیرا اندلس چنان که توانست صاحب مجموعه بزرگی از علما در مباحث دینی و نحوی شود توانست از فلاسفه‌ای همچون ابن باجه و ابن رشد نیز بهره مند شود. همچنین از پیشرفت ادبی وسیعی در دو شاخه شعر و نثر برخوردار شد و بدین وسیله در شعر اندلسی در این دوران‌ها انقلابی گسترده برپا شد، انقلابی که در محدوده شکل کلی شعر عربی باقی ماند؛ بدین معنا که شعرا علیه خطوط و سایه روشن‌های این شکل نشویدند بلکه همواره ترسیم آن را تکرار می‌کردند و خسته و ملول نمی‌شدند و در این اثنا به تشبیهات و استعاراتی بدیع دست می‌یافتند. گاهی نیز این پدیده شامل قطعه‌هایی بدیع در غزل و دیگر موضوعات می‌شد؛ مانند این اشعار از یحیی بن یقّی^۱:

عاطیتُهُ واللیلَ یَسْحَبُ ذیلَهُ	صَهْبَاءُ کَالْمَسْکِ الْفَتِیقِ لِنَاشِقٍ ^۲
وَضَمَّتُهُ ضَمَّ الْکَیِّ لَسِیفِهِ	وَذَوَابِتَاهُ حَمَائِلُ فِی عَاتِقٍ ^۳
حَتّٰی إِذَا مَالَتْ بِه سَنَةُ الْکَرِی	رَخَزَخْتُهُ شِیْئًا وَکَانَ مَعَانِقٍ ^۴
بَاعَدَتْهُ عَنْ أَضْلَعِ تَشْتَاقِهِ	کِی لَا یَنَامُ عَلٰی وِسَادٍ خَافِقٍ ^۵
و مانند این ابیات از ابن شَطْرٍ ^۶ :	
سَتَرَ الصَّحیحَ بِطَرَّةٍ	وَجَلَّ اللَّیْلَ بِغُرَّةٍ ^۷
وَأَرٰی مِنْ وَجْهِهِ فِی	قَدَّهُ غُضْنًا وَرَهْرَةً ^۸
جَاءَ فِی کَالظُّنِّ فِی أَش	رَاکِهِ إِذْخَلَ شَغْرَةً ^۹

۱- معجم الأدباء (چاپ قاهره) ۲۲/۲۰ و المغرب، ابن سعید (چاپ دارالمعارف) ۲۱/۲.

۲- درحالی که شب دامن کشان می‌خرامید شرابی سرخ به او نوشاندم که چون مشک سوده معطر بود.

۳- و چونان مرد جنگی که شمشیر خود را در آغوش گیرد او را در آغوش گرفتن درحالی که دو زلفش حمایلی بود بر دوش من.

۴- و چون خواب او را سنگین کرد اندکی او را از خود دور کردم درحالی که دست در گردن من افکنده بود؛

۵- او را از سینه‌ای که مشتاق وی بود دور کردم تا بر بستری لرزان نخسبد.

۶- المغرب ۱/۱۴۰.

۷- باطره زلف، صبح را نهان کرد و با پیشانی سپید ظلمت شب را سترد.

۸- و با نمایان کردن چهره و قامت خود گلی را بر شاخه به نمایش گذاشت.

۹- آن‌گاه که زلف پریشان کرد چون غزالی که در دام افتاده باشد به سوی من آمد. [یعنی گیسوان بلندش چون دامی او را دربر گرفته بود.]

ومضى عني ولكن
فتراني في افتراح
بعد ما خَلَفَ نَشْرَهُ^۱
كلما أخفيتُ سِرَّهُ^۲

و نیز مانند سخن ابوحفص عمر بن عمر:^۳

همْ نظروا لواظَها فهاموا
يخاف الناسُ مُقَلَّتْها سواها
وتشرب عقلَ شارِها المدام^۴
أَيَذَعُرُ قلبَ حامله الحسام^۵
وما طَزَفِي إليها و هو باكي
وأذكر قَدَّها فانوحُ وَجَدًا
على الأغصان يَنْتَدِبُ الحسام^۶
إذا غرِبتْ دُكَّاءُ أُنَى الظلام^۷
وأعقب يَبْنُها في الصَّدْر غمًا

تمامی این قطعات بریده‌هایی است که هم از نظر معانی و هم از نظر صورخیال، از شعر مشرق گرفته شده است ولی در چشم اندازهایی جدید ارائه گردیده‌اند که از طرافت خیال و مهارت تصویر برخوردار هستند. بسیاری اوقات وداع با معشوق در سبیده دم را به تصویر می‌کشیدند؛ اما گمان نکنید در این باب بر شرقیان تقدم دارند. چه همین وصف را نزد عمر بن ابی ربیع در قصیده مشهور (أمن آل نَعْم أنت غادِ فُمبَكِر) می‌یابیم که شعرای عباسی نظیر ابوفراس از او اقتباس کرده‌اند و به نقل از آنان در اندلس میان شعرا و موشح سرایان و زجل‌گویان رواج یافته است.

شاید مهمترین موضوعی که اندلسیان در آن مهارت پیدا کردند وصف طبیعت باشد؛ زیبایی مناظر سرزمینشان نیز در این زمینه آنان را یاری می‌رساند به طوری که اشعار زیبای بسیاری در مورد طبیعت سروده‌اند، اشعاری که از گنج‌های شعر عباسی استخراج و خیال‌های نازک بسیار بر آن افزوده می‌شد؛ نظیر ابیات رصافی در وصف جوی آبی و درختان دو طرف آن که تصویر آن‌ها در سطح جوی منعکس شده بود:^۹

۱- سپس از من دور شد اما پس از اینکه رایحه خود را برجا نهاد.

۲- و چنین است که هرگاه راز [عشقش] پنهان می‌کنم مرا رسوا می‌بینی.

۳- برای ابیات رک: رایات المبرزين، ابن سعید.

۴- آنان بر چشمان وی نظر افکندند که [چنین] دیوانه شدند و [بدیهی است] که شراب عقل شارب خود را می‌نوشد.

۵- جز خود او همه مردمان از مردم دیده‌اش در هراسند. آیا شمشیر قلب حامل خود را در هراس می‌افکند؟ استفهام برای انکار است. یعنی بدیهی است که خود او از چشمان خود نهراسد چنان که حامل شمشیر از شمشیر خود نمی‌ترسد. مترجم.

۶- درحالی که می‌گریست به او نظر کردم و باران را دیدم که در زیر پرتو خورشید می‌بارید.

۷- قامتش را به یاد می‌آورم و از سر شوق مویه می‌کنم؛ که کبوتران بر شاخه‌ها نوحه‌سرایی می‌کنند.

۸- جدایی از او در دلم غمی برجا نهاد؛ که چون خورشید غروب کند ظلمت فرا می‌رسد.

۹- برای ابیات رک: رایات المبرزين.

ومَهْدَلِ الشَّطِئِنِ تحسب أنه
متسائلٌ من دُرَّةٍ لصفائه^۱
فأث عليه مع الهجيرة سُرْحَةً
صَدِثَتْ لِقَيْثَتِهَا صَفِيحَةٌ مائه^۲
وتراه أزرَق في غِلالة سندسٍ
كالذَّارِع استلقى لظلِّ لوائه^۳

گاهی وصف طبیعت را با وصف شراب می‌آمیزند همین طور وصف صبح یا شب را، و به همین سبب در اشعار آنان به تصاویر زیبایی بر می‌خوریم؛ مانند این تصویر که باز هم از رصافی است، آن جا که می‌گوید:

وعشِّي رائِقٍ منظرُهُ
قد قطعناه على صِرَفِ المساءِ^۴
وكان الشمس في أثنائه
ألصقت بالأرض خَدًّا لِلزَّوْلِ^۵
والصَّبَا ترفع أذيال الرُّبَى
ومعًا المجو كالنَّهْرِ الصَّقِيلِ^۶
حَبَّذَا منزلنا مُغْتَبَقًا
حيث لا يُطربنا إلا الهديل^۷
طائرٌ شادٍ وغصنٌ مننٍ
والذُّجَى يشرب صَهْبَاءَ الأصيل^۸

همواره با چنین تصاویر بدیعی در اشعار آنان برخورد می‌کنیم نه تنها در وصف طبیعت و غزل بلکه در مدایح و مرثیای آنان نیز؛ مانند سخن ابن عمار در مدح معتضد، شاه اشبیلیه^۹:

أُنْدَى على الأَكْبَادِ من قَطْرِ النَّدى
وَأَلَدُّ في الأَجْفَانِ من سَنَةِ الكَرَى^{۱۰}

و نیز مانند سخن ابوعامر بن حماره در سوگ همسرش^{۱۱}:

ولما أن حَلَلَتِ التُّرْبَ قلنا
لقد ضَلَّتْ مواقعها النُّجُومُ^{۱۲}

۱- بسانه‌ری که شاخسار درختان در دو طرف آن به پایین آویخته است تو گویی که دست خواهش به سوی درّی شفاف گشوده‌اند.

۲- سرچه: درخت. فاء: فیء یعنی سایه خود را گسترده است. می‌گوید: در گرمای نیمروز بر آن جوی، تناور درختی سایه گسترده که [گویی] صفحه آب از سایه آن زنگار گرفته است.

۳- آن جوی را در پرده نازکی از حریر سبز، آبی رنگ می‌بینی همچون مردی زره پوش که در سایه پرچم خود آرمیده است.

۴- بسا شبهای خوش منظر که با شراب ناب سیری کردیم.

۵- گونیای آن، خورشید برای فرود آمدن رخ بر زمین نهاده است.

۶- درحالی که باد صبا دامن تپه‌ها را بالا می‌زد و رخسار هوا همچون سطح رودی صیقلی بود.

۷- مغتبق: مکان اغتباقی یعنی شراب شبانگاهی، هدیل: آواز کبوتر و جوجه آن، چه خوش منزلی بود برای غبوق، آن جا که جز آواز کبوتر ما را به طرب نمی‌آورد.

۸- پرنده آواز می‌خواند و شاخه خمیده بود و ظلمت، شراب سرخ غروب می‌نوشتید.

۹- المغرب ۳۹۱/۱.

۱۰- از قطره شب‌نم برای جگرها دل‌نشین تر و در پلکها از خواب شیرین تر است.

۱۱- همان، ۱۲۰/۲.

۱۲- چون در خاک سکنی‌گزیدی گفتیم که ستارگان راه خود گم کرده‌اند.

أَلَا يَا زَهْرَةً ذَبِلْتَ سَرِيعاً أَضَنَّ الْمُنْزَنُ أَمْ رَكَدَ النَّسِيمُ^۱

همچنین در مرثیه‌سرایی برای دولت‌های زوال یافته مشهور هستند. [مثلاً] مرثی ابن لبّانه در مورد بنی عباد مشهور است؛ همین طور مرثی ابن عبدون در مورد بنی افطس امرای بَطْلَیُوس. از بدایع اشعار او در این موضوع، این مطلع زیبای یکی از مرثی‌ها است:^۲

مَا لِلَّيَالِي أَقَالَ اللَّهُ عَثْرَتَنَا مِنْ اللَّيَالِي وَخَانَتْهَا يَدُ الْغَيْرِ^۳
تَسْرُّ بِالشَّيْءِ لَكِنْ كَيْ تَغُرَّ بِهِ كَالْأَيْمِ ثَارِلِي الْجَانِي مِنَ الزَّهْرِ^۴

و هرگاه شهری به دست مسیحیان شمال سقوط می‌کرد بر آن می‌گریستند و نوحه‌های آتشین بر آن سر می‌دادند، نوحه‌هایی که در ضمن آن مسلمانان غرب و شرق زمین را به فریاد رسی می‌خواندند به این امید که آن شهرها را از چنگ اسپانیائیان نجات دهند و قبل از این که تمام کاخهای اسلام در آن جا ویران شود و تمامی پرچم‌ها و درفش‌های آن پایین کشیده شود، به اردوگاه اسلام بازش گردانند.

بی تردید شعر عربی در این بهشت مفقود نهضتی شکوهمند داشت؛ اما بهتر است در تصویر این نهضت مبالغه نکنیم؛ زیرا اندلسیان همیشه به شرق نظر داشتند و در سبک‌ها و آثار خود از شعرای آن تقلید می‌کردند و شاید به همین دلیل اندیشه معارضة با قصاید شرقیان در اندلس رایج بود؛ مثلاً ابن برد اصغر قصیده خود:

بَخْدَاعٍ عَالُوهُ وَبَهْجَةٍ وَصَلُوهُ^۵

را در وزن و قافیه به شیوه قصیده یکی از شعرای بغداد به نظم کشیده است^۶ و ابن زیدون قصیده مشهور خود:

بِئْتَمُّ وَ بِنَّا فَمَا ابْتَلَتْ جَوَاحِرُنَا شَوْقاً إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَّتْ مَا قِينَا^۷
را به سبک قصیده بحرّی:

يَكَادُ عَاذِلُنَا فِي الْحُبِّ يُغْرِينَا فَاَلْجَأُكَ فِي عَذْلِ الْحَيْنِ^۸

و ابن خفاجه قصیده خود:

۱- ای شکوفه‌ای که به سرعت پژمرده شدی! آیا ابر بخل پیشه کرد یا نسیم سکون اختیار نمود.

۲- ۳۷۶/۱-۲.

۳- روزگار را - که خدا ما را از شر آن مصون بدارد و به خیانت حوادث گرفتار آید - چه می‌شود که...

۴- خوشحال می‌کند تا بفریید چونان ازدهایی که به چینندگان گل حمله برد.

۵- به نیرنگی سرگرمش نمودند و هجران پاداشش دادند.

۶- الذخيرة ۴۳/۲.

۷- از یکدیگر دور شدیم و از اشتیاق نه سوز دل آرام گرفت و نه اشک پایان پذیرفت.

۸- هر که در عشق ملامتان کند محرک ما می‌شود. پس از چه در ملامت عشاق اصرار می‌ورزی؟

کفانی شکوی أن أرى المجدَّ شاكيا
وحسبُ الرزایا أن ترانی باکيا^۱
راه سبک قصیده متنی:

کفی بک داءٌ أن ترى الموت شافيا
وحسبُ المنايا أن یکنَّ أمانیا^۲
سروده است؛ او همچنین قصیده:

قل لمسرى الريح من إضمٍ
وليالينا بذی سلم^۳
راه شیوه این قصیده ابو نواس - اگر انتساب آن به وی صحیح باشد - سروده است:

یا شقیق النفس من حکمٍ
نمت عن لیلی ولم أتم^۴

بدین گونه شعرا قصاید خود را به شکل قصاید عباسی می ساختند، شکلی که منحصر به شباهت در وزن و قافیه نبود؛ بلکه شامل شباهت در معانی و اسالیب نیز می شد. گویی در چشم آنان قصیده چیزی نبود جز تلفیقی از مواد فنی که عباسیان از خود به جا گذاشته بودند؛ بنابراین معانی و صور موروئی را می گرفتند و تکرار می کردند و جز به مقدار اندک چیز تازه‌ای بر آن نمی افزودند؛ در واقع این‌ها مواد و عناصری بود که روی هم انباشته و جمع می شد و قصیده‌ای را به وجود می آورد؛ ولی به ندرت یک اثر هنری ارزشمند خلق می کرد؛ اما اکثریت آن‌ها تحت تأثیر مواد کهنه ساخته می شد در حالی که شایسته بود شعرا تمامی چیزهای کهنه را از شعر خود دور بریزند؛ ولی تفکر هنری عرب توان ابتکار و نوآوری را به طور کامل از دست داده بود؛ از این رو اندلسیان نتوانستند افق‌های جدیدی را بر شعر خود بگشایند جز موشحات و ازجالی که اندکی بعد به مطالعه آن خواهیم پرداخت. از این که بگذریم شعر اندلسی جز نوآوری در اوزان موشحات و ازجال، که غنا ایشان را مجبور به آن کرده بود گذشته عربی خود را [همچنان] حفظ کرد؛ جز این، اسالیب و صورخیالشان همان اسالیب و صور مشرق است و جستجویی بیهوده خواهد بود اگر بکوشیم نزد اندلسیان تمایلی به تغییر کامل ساختار [یعنی تمایلی] که شاعران راه به ابداع سبکی جدید ترغیب بیایم؛ چرا که آنان در محدوده هنری عام عباسی و سبک‌های صنعت و تصنیع و تصنع موجود در آن به سر می بردند؛ این سبک‌ها را بدون نظم و نسقی معین با هم مخلوط می کردند؛ چنان که قبلاً نزد ابن هانی و ابن درّاج دیدیم و اکنون در کنار تعدادی از شعرای این عصر توقفی می کنیم تا حقیقت و مقدار صحت این نظر را دریابیم.

۱- این شکایت مرا بس که شرف را شاکی ببینم و مرگ را نیز همین بس که مرا گریان ببیند.

۲- این درد تو را بس که مرگ شفای تو باشد و مرگ را نیز همین بس که آروزی انسان باشد.

۳- به مسیر بادی که از اضم می وزد و به شبیهایی که در ذی سلم سپری کردیم بگو...

۴- ای همزاد جان که از قبیلۀ حکم هستی! غافل از شبهای من به خواب رفتی و خواب به چشم من نیامد.

ابن برد اصغر

ابو حفص احمد اصغر، نواده ابن برد اکبر است که در روزگار بنی عامر وزیر و کاتبی بلیغ بود.^۱ حمیدی نقل کرده است که بعد از سال چهار صد و چهل چندین بار او را در مریه دیده است و صاحب ذخیره او را ستایش کرده است^۲، آن جا که می‌گوید: «ابو حفص بن برد اصغر در روزگار خود مدار دوار و مثل سیار بلاغت بود که با سحر خود در آن دمید و با نظم درخشان و نثر ماهرانه کثری‌های آن را زدود. او را در سرای بلاغت اذن ورود بود و در میان ریشه‌های صالح آن، ریشه‌ها داشت»^۳. هر کس به قطعه بزرگی که صاحب ذخیره از شعر وی نقل کرده است^۴، رجوع کند مشاهده خواهد کرد همواره به عباسیان اقتدا می‌کند و در این مورد به درجه‌ای می‌رسد که در ذهن انسان نمی‌گنجد، و به ندرت معنایی در شعر او یافت می‌شود که مسبوق به سابقه نباشد. چرا که شاعران پیش از او در مورد آن طبع آزمایی کرده‌اند و صاحب ذخیره در موارد متعدد به هنگام روایت شعر وی، به این مطلب اشاره کرده است. از آن جمله ابیات زیر در غزل غفیف است:

لما بدا في لازو ز دي الحرير وقد بهزه
كبرت من فوط الجما ل وقلت ما هذا بشره
فأجاني لا تنكرن ثوب السماء على القمر^۵

که از این سخن ابن رومی گرفته شده است:

يأتوبه الأزرق الذي قد فاق العراقي في السناء^۸
كانه فيه بدر تم يشق في رزقة السماء^۹

و نیز از این سخن ابن معتر:

وبنفسجي الثوب قت ل محبه من دابه^{۱۰}
الآن صرت البدر ح ين ليست ثوب سحابه^{۱۱}

۱- برای شرح حال وی رک: المغرب ۸۶/۱ و بغية الملتبس، الضبی، ص ۱۵۳ و المطمح، الفتح، ص ۲۴ و الذخيرة ۱۸/۲ و

۲- معجم الأدباء، یاقوت ۱۰۶/۲.

۳- الذخيرة ۱۸/۲.

۴- رک: الذخيرة جزء دوم از ص ۳۷ تا ص ۵۰.

۵- چون در حریر لاجوردی پدیدار شد و نفس در سینه‌ها حبس نمود...

۶- از فرط جمالتش به تکبیر آمدم و گفتم این نه انسان است.

۷- و او پاسخ گفت: لباس آسمان را بر قامت ماه عجیب نشمار.

۸- شگفتا از لباس آبی رنگ او که در درخشندگی برتر از آسمان عراق است.

۹- او در آن لباس همچون بدر کاملی است که آبی آسمان را شکافته است.

۱۰- پیراهن بنفشی است که کشتن دلدادگان عادت اوست.

۱۱- اکنون ماه شده‌ای چرا که لباس ابر آسمانش بر تن کرده‌ای.

خواندن شعر ابن برد را ادامه می‌دهیم و می‌بینیم که می‌گوید:

بَابِي أَنْتَ وَأُمِّي	لَمْ تَطْبَعْتَ بِظُلْمِي ^۱
أَبْدَأُ تَأْتِي بَعَثِي	دُونَ أَنْ آتِي بِجُزْمِي ^۲
بَيْنَنَا فِي الْحُبِّ قُرْبِي	سُقْمُ عَيْنِيكَ وَجِسْمِي ^۳

که از این سخن ابن رومی است:

يَا عَلِيًّا جَعَلَ الْعَدُوَّ	سَةً مِفْتَاحاً لِسُقْمِي ^۴
لَيْسَ فِي الْأَرْضِ عَلِيلُ	غَيْرُ جَفْنِيكَ وَجِسْمِي ^۵

بنابراین همچنان که از ابن رومی تقلید می‌کند از ابن معتز نیز تقلید می‌نماید و شاید تقلید او از ابن معتز بیشتر و آشکارتر باشد؛ چرا که همچون او به اوصاف و تشبیهات علاقه مند بود؛ از آن جمله سخن زیر است:

عَارِضٌ أَقْبَلَ فِي جُنْحِ الدُّجَى	يَتَهَادَى كَتَهَادَى ذِي الْوَجَى ^۶
أَتَلَفْتُ رَيْحُ الصَّبَا لَوْلُوهُ	فَانْخَى يُوقِدُ عَنْهُ السَّرْجَا ^۷

و نیز:

وَكَانَ اللَّيْلُ حِينَ لَوَى	هَارِباً وَالصُّبْحُ قَدْلَا ^۸
كَلَّةٌ سَوْدَاءُ حَرَّقَهَا	عَامِذٌ أَشْرَجَ مَصْبَا ^۹

همه این‌ها از این سخن ابن معتز گرفته شده است که در جای دیگر نیز ذکر کردیم:

وَالصَّبْحُ يَتَلَوُ الْمُشْتَرَى فَكَأَنَّهُ	عَزِيَانُ يَمْشِي فِي الدُّجَى بِسَرَا ^{۱۰}
---	--

همچنین ابن برد در وصف لکه‌های ماه می‌گوید:

۱- پدر و مادرم به فدایت! از چه ستم بر من را خوی خود کرده‌ای؟

۲- همواره عتابم می‌کنی بدون اینکه جرمی از من سرزده باشد.

۳- میان ما در عشق قربانی است و آن بیماری چشم تو و جسم من است.

۴- ای بیمار چشمی که این بیماری را کلید بیماری جسم من کرده‌ای!

۵- در روی زمین بیماری نیست جز چشمان تو و جسم من.

۶- العارض: ابر بارانی. الوجی: سائیدگی کف پا یا بدتر از آن. ابری است که در ظلمت شب پدیدار شد و چون کسی که پایش مجروح باشد به آرامی و بدون تعادل به حرکت درآید.

۷- باد صباگوهر وی را گم کرده است؛ از این رو خم شده و برای یافتن آن پی در پی چراغ می‌افروزد.

۸- شب آن‌گاه که رخ بر تافت و پا به گریز نهاد و صبح پدیدار شد...

۹- چونان پشه‌بندی سیاه بود که فردی چراغ به‌دست عمداً آن را به آتش کشیده است.

۱۰- سپیده‌دم که مشتری را تعقیب می‌کند همچون برهنه‌ای است که در تاریکی با چراغی راه می‌رود.

والبدر كالمرآة غَيْرَ صَقَلَهَا
عَبَثُ الْعَذَارَى فِيهِ بِالْأَنْفَاسِ^۱
والليل ملتبسٌ بضوء صَبَاحِهِ
مثل التباسِ النَّفْسِ بِالْقِرْطَاسِ^۲

که ارتباط آن با این سخن ابن معتر در وصف تزیینات روی شیشه آشکار است:

جری فوق مَثْنِيهِ الْفَرْنَدِ كَأَنَّمَا
تَنْفَسُ فِيهِ الْقَيْنُ وَهُوَ صَقِيلُ^۳

بدین ترتیب می‌بینیم ابن برد شعر خود را تألیف می‌کند؛ گویی نسخه‌ای مطابق با اصل از شعر شرعی مشرق و به‌خصوص ابن معتر و ابن رومی است.

در حقیقت بهتر است رأی رایج را مبنی بر این که اندلس در تاریخ شعر عربی شخصیتی متمایز دارد، نپذیریم؛ چرا که این شخصیت به کمیت زیاد، به خصوص در مورد شعر طبیعت، منحصر می‌شود. اما از این که بگذریم اندلس، موضوعات و معانی و اسالیب و همه چیز مربوط به شعر خود را از مشرق به عاریت می‌گیرد، عاریتی که تقریباً مطابق با اصل است، نظیر آن چه اکنون نزد ابن برد می‌بینیم. زیرا در اذهان شعرا جا گرفته بود که بهترین و درخشان‌ترین ادوار شعر، همان عصر عباسی، با شعرای بزرگی همچون ابونواس و ابو تمام و بحرّی و ابن رومی و ابن معتر و متنبی است. به همین دلیل [دواوین] این شعرا و نظایر آن‌ها را می‌خواندند و از آن تقلید کردند بدون این که سبک‌های آنان را به روشنی بفهمند یا تفاوت‌های گسترده میان آن‌ها را بشناسند و من احساس می‌کنم که اندلسیان به این نتیجه رسیدند که [باید] تقلید کنند و این راه برای خود برگزیدند و در [حریم] شعر عربی چنین مقلدانه زندگی کردند که آثار آن را اکنون نزد ابن برد و دیگر شعرا مشاهده می‌کنیم.

ابن زیدون

شاید بهتر باشد نزد ابن زیدون^۴ نیز توقفی کنیم تا حقیقت این حکم عام را که در مورد شعرای اندلس صادر کردیم در یابیم. وی پرچمدار شعر در روزگار خود بود؛ از خانواده‌ای که به فقاہت مشهور بود و از ثروت برخوردار. به سال ۳۹۴ هجری در قرطبه به دنیا آمد. پدرش از همان کودکی به تربیت وی همت گماشت و ادبای برجسته و فقها و فرهیختگان را برای [تعلیم] او به کار گرفت. چیزی نگذشت که قریحه شعری وی چون چشمه‌ای گوارا بر زبانش جاری شد؛ چندان که مقامش بالا گرفت و ستاره بختش شروع

۱- ماه چون آینه است که بازی دخترکان با نفسهای خود سطح صیقلی آن را دگرگون کرده است.

۲- النفس: جوهر. و شب با روشنایی روز مخلوط و مشتبه گردیده چنان که جوهر بر سطح کاغذ بیاشد.

۳- دو طرف آن چنان حکاکی شده است که گویی آهنگر بر سطح صیقلی آن دمیده است.

۴- رک: کتاب نگارنده «ابن زیدون» چاپ دارالمعارف، بخشی که به تفصیل از زندگی و شعر وی سخن گفته‌ایم و نیز الذخيرة ۲۸۹/۱ و قلاند، الفتح بن خاقان، ص ۷۰ و المغرب فی حلی المغرب ۶۳/۱ و المعجب، المراكشي (چاپ دوزی) ص ۷۴ و الحلة السیراء، ابن الأثیر، ص ۴۵.

به درخشیدن کرد.

اخبار روشنی از موضع وی در حوادث سقوط دولت اموی در دست نداریم؛ هر چند که تصور می‌کنیم در برابر حوادث دست بسته نبوده است و شاید از جمله کسانی بوده که به برپایی دولت بنی‌جهور و برافراشتن تخت قرطبه توسط ابو حزم در سال ۴۲۶ کمک کرده است. همچنین در عشق ولّاده، دختر خلیفه، مستکفی، غرق شده بود. ابن عبدوس در این عشق با او رقابت می‌کرد و به نظر می‌رسد این شخص یکی از کسانی بود که نزد ابو حزم سعایت وی کردند؛ زیرا متهم شد به این که علیه او توطئه چیده است تا زمام امور به بنی‌امیه بازگردد؛ به همین دلیل چندین سال به زندان افتاد؛ در حالی که با شعر و نامه جدی خود به ابو حزم التماس می‌کرد حتی از پسرش ابو ولید خواست تا شفاعتش کند؛ اما بخشوده نشد؛ به همین دلیل در یک شب عید از زندان گریخت و سرانجام ابو حزم از او درگذشت و ابو ولید او را مقرب خود کرد و چون پدرش درگذشت و خود جانشین او شد ابن زیدون را بر امور اهل ذمه گماشت؛ سپس او را به رتبه وزارت ارتقا داد و به عنوان سفیر به نزد بسیاری از شاهان بلاد اندلس رفت و سرانجام رابطه او با ابو ولید همانند پدرش در گذشته، بر هم خورد، و به سوی اشبیلیه رهسپار شد. پادشاه آن جا معتضد، به گرمی از او استقبال کرد و او را وزیر خود گردانید همچنان که پسرش معتمد نیز پس از پدر وی را به وزارت و مشاورت خود برگزید. معتمد به لطف تلاش‌های او توانست که به قرطبه حمله کند و بر آن جا مستولی شود و یک بار که معتمد طی مأموریتی او را به اشبیلیه فرستاده بود قضای الهی در آن جا او را به جوار پروردگارش فراخواند.

خصوصیت ابن زیدون با ابن عبدوس - چنان که گفتیم - منشأ سیاسی نداشت بلکه علت آن عشق به ولّاده دختر خلیفه مستکفی بود؛ زیرا ابن عبدوس نیز عاشق او بود و همین سبب شد تا با ابن زیدون درگیر شود؛ از این رو آن قدر توطئه چینی کرد تا وی را به زندان افکند. زندگی ابن زیدون از نظر ادبی جذاب است؛ زیرا به ولاده علاقه مند شد و عاشق و شیدای او گشت. ولاده محفلی نیک داشت که مردان و شاعران در آن حضور می‌یافتند و به نظر می‌رسد که وی بی‌بند و بار و فاسق بوده است. صاحب ذخیره می‌گوید: «با بی‌مبالاتی و تجاهر به لذتجویی راه را برای حرف و حدیث در مورد خود باز کرد. گفته می‌شود بر یکی از شانه‌هایش نوشته بود:

وَأُمِّیْ مِشِیَّتِی وَأَتِیْهِ تِیْهًا

أَنَا وَاللَّهِ أَصْلَحُ لِلْمَعَالِی

و بر شانه دیگر:

وَأَمْكُنْ عَاشِقٍ مِنْ صَخْنٍ خَدَى

وَأُعْطَى قُبْلَتِي مَنْ يَشْتَهِيهَا^۱

صاحب ذخیره متن بلندی را از ابن زیدون روایت می‌کند که در آن یکی از ماجراهای عاشقانه خود با ولاده را در شبی وصف می‌کند.^۳ هر کس به مجموع چیزهایی که از زندگی ولاده در ذخیره و نفع الطیب روایت شده است مراجعه کند و سپس به روایاتی که در نفع الطیب در مورد دیگر زنان آزاد اندلس نقل شده مراجعه نماید.^۴ احساس خواهد کرد که زن اندلسی در ادبیات اندلس از جهاتی نقشی شبیه زن در ادبیات فرانسه در اثنای قرن‌های هفده و هجده داشته است و بی تردید این جنبه اهمیت خاصی را در تاریخ شعر اندلس به دیوان ابن زیدون می‌بخشد. با این همه بهتر است بدانیم که عشق وی به ولاده با موانعی برخورد؛ زیرا می‌بینیم ولاده ابن عبدوس را بر او ترجیح می‌دهد. سپس زندان آن‌ها را از هم جدا می‌کند و نمی‌تواند راهی برای دیدار ولاده بیابد سپس با خروج از قرطبه و رفتن به اشبیلیه از او محروم می‌شود. این مسائل رنگ‌های متنوعی از عشق و سوز بر شعر وی زده است؛ مثلاً می‌بینیم ایام گذشته خود را با ولاده وصف می‌کند همین‌طور وعده‌گاه‌هایی را که در آن جاگردش و تفریح می‌کردند و این بدان معناست که شعر وی لبریز از عواطف و سرشار از احساس است. شاید به همین دلیل منتقدین وی را بحرتری اندلس می‌خواندند؛ زیرا ذوق او به ذوق بحرتری شبیه بود. چرا که در پی آن بود تا در شعر آزادانه و بدون تقید به انواع تصنیع و تصنع، خواطر خود را به رشته تعبیر کشد. اما باید این سخن را مقید کنیم؛ زیرا کسی که ابن زیدون را در دیوانش مورد مطالعه قرار می‌دهد درمی‌یابد که وی همچون دیگر شعرای اندلس مکتب‌های صنعت و تصنیع و تصنع عباسیان را بدون روشی معین و یا طرحی مشخص با هم مخلوط می‌کند و چنان‌که گذشت مهمترین قصیده وی قصیده (بنتم و بنا) است که مطابق یکی از قصاید بحرتری سروده است و در دیگر قصاید خود نیز در چنین تقلیدی به سر می‌برد. این قطعه مشهور او را بخوانید:

مَا عَلَى ظَنِّي بَأْسٌ	يَجْرِحُ الدَّهْرُ وَيَأْسُو ^۵
رَبِّمَا أَتَرَفَ بِالْأَزْ	ء عَلَى الْأَمَالِ يَأْسُ ^۶
وَلَقَدْ يُنْجِيكَ إِغْفَا	لُ وَيُزْدِيكَ احْتِرَاسُ ^۷

۱- و به عاشق خود اجازه می‌دهم صورت خود به صورت من بساید و بوسه‌ام را به هر که خواهد دهم.

۲- الذخيرة ۳۷۶/۱.

۳- رک: جزء دوم از نفع الطیب، (چاپ بولاق) از ص ۱۰۷۶ تا ۱۱۷۳.

۴- اندیشه به خود راه نمی‌دهم که روزگار گاه مجروح کند و گاه مداوا.

۵- بسا که نویدی انسان را به آرزوهایش رسانده است.

۶- و گاه غفلت نجات می‌دهد و احتیاط نابود می‌کند.

والمقادیر قیاس ^۱	والمقادیر قیاس ^۱
واک فی فلهم ایاس ^۲	یا ابا حفص و ماسا
ظلم الخطب اقتباس ^۳	من سنا رأیک لی فی
لم یخالفه القیاس ^۴	وودادی لک نص

می بینید که به تصنیع رو آورده میان یجرح و یأسو طباق ایجاد می کند؛ چنان که بین یأسو در بیت اول و یأس در بیت دوم جناس برقرار می نماید. همچنین با ذکر نص و قیاس و اقتباس تصنع پیشه می کند حتی در نمونه واحد مکاتب با هم مخلوط می شوند و شاعر گاه مصنع است و گاه متصنع. با این همه، همین قطعه به دلیل زیبایی آهنگ و موسیقی به طریقه صانعان نزدیک است.

اگر پدیده عام آمیختگی مکتب های هنری عباسی را در شعر اورها کنیم و به بررسی معانی و خیال ها و اسالیب وی پردازیم خواهیم دید که شکل کلی آن همان شکل عباسی است. صاحب ذخیره به توضیح این جنبه در شعر وی پرداخته است و دهها مورد از ابیات و اشعار وی را به دواوین شعرای عباسی و به خصوص بهتری و ابوتمام و متنبی و معری ارجاع داده است. از آن جمله این بیت است در وصف سیاهی شبی:

یالیت ذاک السواد المجنون مُتَّصِلُ	قد استعار سواد القلب والبصر ^۵
که از این سخن ابوالعلاء به عاریت گرفته شده:	
یودُ أَنْ ظلامَ الیل دامَ له	وزیدَ فیهِ سوادُ القلب والبصر ^۶
همچنین ابن زیدون در مورد بنی جهور می گوید:	
بنی جهورٍ أحرقتُمُ بحفانکم	جَنانی، فإبال المدائح تَعَبُ ^۷

-
- ۱- قیاس در این جا: جمع قوس است. و [گاه] احتیاطها تیر است وقضا و قدر کمان.
 - ۲- وی ایاس بن معاویه از قضات عراق در عصر اموی است و به هوش و ذکاوت مشهور بوده است. ای ابوحفص که ایاس در فهم و زیرکی همپایه تو نیست!
 - ۳- سنا: پرتو. من در ظلمت حادثه از نور اندیشه تو قبسی می گیرم...
 - ۴- و محبت نسبت به تو چون سندی قطعی است که قیاس توان مخالفت با آن ندارد.
 - ۵- جون: بسیار سیاه. ای کاش آن سیاهی مطلق استمرار می یافت و سیاهی سویدای دل و مردمک چشم را نیز به عاریت می گرفت.
 - ۶- الذخیره ۲۹۹/۱. دوست دارد که ظلمت شب همچنان پابرجا بماند و سیاهی سویدای دل و مردمک چشم نیز بر آن افزوده شود.
 - ۷- تعبی: بوی خوش ساطع می کند. ای بنی جهور! با جفای خود دلم را آتش زدید؛ پس از چه رو مدایحم درمورد شما خوشبو است؟

تَطِيبُ لَكُمْ أَنْفَاسُهُ حِينَ يُحَرِّقُ^۱

تعدوني كالعنبر الوزد إنما
که ارتباط آن با این سخن ابوتمام آشکار است:

مَا كَانَ يُعْرِفُ طِيبَ عَرَفِ الْعُودِ^۲

لولا اشتعال النار فيما جاورث

همچنین سخن وی:

وَلَكِنْ لَشَيْبِ الْهَمِّ فِي كَيْدِي وَخَطُّ^۳

هَرَمْتُ وَمَا لِلشَّيْبِ وَخَطُّ بِمُفَرِّقِ

آشکارا به این سخن متنبی مربوط می‌شود:

شَيْباً إِذَا خَضِبْتَهُ سَلَوَةٌ نَصَلَا^۴

إِلَّا يَشِبُّ فَلَقَدْ شَابَتْ لَهُ كَبْدُ

همچنین این سخن وی در مدح:

بِهَا يُتْلَفُ الْمَالُ الْجَسِيمُ وَيُخْلَفُ^۵

وَصَلْنَا فَقَبَّلْنَا النَّدَى مِنْكَ فِي يَدِ

از بحتری گرفته شده که می‌گوید:

كَرِيمِ مُخَيَّاهُ سِبَاطِ أَنْامِلِهِ^۶

دَنَوْتُ فَقَبَّلْتُ النَّدَى مِنْ يَدِ امْرِئٍ

صاحب ذخیره می‌گوید: «بیت ابن زیدون لفظاً و معنأ همان بیت بحتری است. [حتی] برخی ادبای ما

می‌گویند ابن زیدون بحتری روزگار ماست و راست گفته اند». ^۷ به راستی صدای او شبیه بحتری است. اما

- همچنان که هم اکنون می‌بینیم - دیگر شعرا را نیز تعقیب می‌کرد و از افکار و معانی آنان تقلید می‌نمود؛

مانند این سخن وی در مدح:

فَتَكَادُ تَوْهْمُكَ الْمَدِيحَ نَسِيَا^۸

وَمَحَاسِنُ تَنَدَى رَقَائِقِ ذِكْرِهَا

که مأخوذ از این سخن ابوتمام است:

فَاقَ وَصَفَ الدِّيَارِ وَالشَّيْبِ^۹

طَابَ فِيهِ الْمَدِيحُ وَالتَّذْ حَتَّى

۱- الورد: سرخ، شاید منظورش زعفران باشد. زیرا زعفران سرخ رنگ است. عنبر خالص می‌شمارید که نفسهای آن تنها به گاه آتش زدن بوی خوش به شما هدیه می‌کند.

۲- اگر آتش، چیزهای مجاور خود را شعله‌ور نمی‌کرد، بوی خوش عود کشف نمی‌شد.

۳- و خط‌الشیب: ظهور موی سفید در میان موهای سیاه. پیر شدم حال آنکه موی سفید در سر ندارم لیک پیری اندوه به دل دارم.

۴- نصل الشعر: خضاب آن زایل شد. هرچند که موی او سپید نشده اما گیسوی دلش چنان سپید گشته که هرگاه آرامش بر آن خضابی زند زود از آن زایل گردد.

۵- به تو پیوستیم و جایزه را از دستی دریافت کردیم که بدان اموال فراوان تلف گردد و جایگزین.

۶- سباط: جمع سبط ضد مجعد و سباط انامله: کنایه از کرم است. به تو نزدیک شدم و جایزه از دست مردی دریافت کردم که رویش گشاده و دستانش بخشنده است. ۷- الذخیره، ۳۲۶/۱.

۸- [وی را] فضایی است که زیبایی‌های ذکر آنها چنان لطیف است که مدح وی را در شکل غزل ممثل می‌کند.

۹- مدح او چنان شیرین و لذتبخش است که از وصف دیار و تغزل برتر است.

و نیز این سخن:

إِن السَّيْفَ إِذَا مَا طَابَ جَوْهَرُهَا فِي أَوَّلِ الطَّنْعِ لَمْ يَغْلُقْ بِهَا الطَّنْعُ^۱
 که از این سخن ابوتمام است:
 وَالسَّيْفُ مَا لَمْ يُلَفَّ فِيهِ صَيْقَلُ مِنْ سِنْخِهِ لَمْ يَسْتَفْعِ بِصَيْقَالٍ^۲

حقیقت این است که انسان وقتی شعر این زیدون را دنبال می‌کند احساس می‌نماید که گویا این شعرها می‌خواهد از دیوان وی بیرون بیاید و به جای اصلی خود در اشعار عباسیان باز گردد و شاید همین سبب شده باشد که صاحب ذخیره بگوید: «ابوالولید بن زیدون با این که بسیار نیک می‌سراید، بسیار نیز نظم‌ها و نثرها را منهدم می‌کند.»^۳ به راستی نیز اشعار عباسیان را منهدم می‌کرد و بر آن یورش می‌برد و آن‌ها را از میان دواوین آن‌ها بیرون می‌کشید و آن‌گونه که دیدیم، به سبک شعر خود در می‌آورد. شک ندارم که اکنون صدای ابن زیدون برای ما آشکار شده است، صدایی که علی‌رغم درخشندگی و شیرینی صدایی مصنوعی است؛ چراکه انعکاس صدای عباسیان است و سبکی واحد را نیز دنبال نمی‌کند؛ زیرا شاعر برای خود نظم و نسق معینی که در آن بسر برد، اختیار نکرده، بلکه هر نظم و نسقی را که بخواند همان را در پیش می‌گیرد؛ از این روگاه در فضای بحرتری به سر می‌برد و گاه در جَو ابوتمام یا ابوالعلاء یا متنبی، بدون این که میان این شعرا تمایزی قائل شود و بداند که هر یک نماینده سبک خاصی است و مفهوم سخن ما که می‌گوییم شاعر اندلسی همواره در شعر خود شیوه‌ها و سبک‌های عباسی را در هم می‌آمیزد، همین است.

ابن خفاجه

وی ابواسحق، ابراهیم^۴ بن ابوالفتح بن عبدالله بن خفاجه و از تبار عرب است. به سال ۴۵۰ هجری در جزیره شُقَر از توابع بلنسیه به دنیا آمد. این شهر را رودی احاطه کرده و سبب شده است که به یکی از بهشت‌های اندلس تبدیل شود. وی در خاندان علم و ادب پرورش یافت و به درس خواندن رو آورد. خیلی زود استعداد شعری وی شکوفا شد و نامش درخشید و به شهرت رسید. شعر خود را به تصویر

۱- طبع: زنگار. اگر اصل شمشیرها از آغاز ساختن از جنس خوبی باشد زنگار نمی‌گیرد.

۲- سنخ: اصل و جنس. شمشیر اگر اصالتاً خوب و صیقلی نباشد صیقل خوردن آن را سودی نبخشد.

۳- الذخيرة ۳۰۵/۱.

۴- برای شرح حال او رک: الذخيرة (نسخة خطی کتابخانه الجامعة) المجلد الثالث، الورقة ۸۷ و پس از آن، و الفتح قلاند، ص ۲۳۱ و ابن الأثير در التكملة (بخش چاپ شده در الجزائر) ص ۱۷۵ و وفیات الأعيان، ابن خلکان و المغرب، ابن سعيد ۳۶۷/۲ و المطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دحية (چاپ وزارة التربية والتعليم) ص ۱۱۱. معجم الصدفی ص ۵۹ و فتح الطيب، المقرئ (چاپ اروپا) ۳۲۸.

کردن طبیعت زیبای اطراف اختصاص داد. ابن بسام در ذخیره می‌گوید: با وجود اهتمام ملوک الطوائف به ادبیات، وی دست تکسب به سوی آنان دراز نکرد؛ اما همین که به عصر مرابطين (۴۸۴ - ۵۳۹ هـ) می‌رسیم می‌بینیم والی آنان در اندلس، ابراهیم بن یوسف بن تاشفین و کارگزاران و قضات مساعدت کننده به وی همچون ابن تیفلوت، حاکم شرق اندلس، و ابوالعلاء بن زهر، طبیب و فقیه مشهور را ثنا می‌گوید. به دربار مرابطين در غرب نیز سفر کرد و سلطان آنان علی بن یوسف بن تاشفین و وزرا و در رأس آنان دوست وی ابن عائشه را ثنا گفت؛ از این رو اموال و جوایز از هر طرف به سوی او سرازیر می‌شد. وی آن اموال را به شهر خود می‌برد و در کامرانی‌ها و لذت جویی‌های خود خرج می‌کرد. گفته می‌شود وی سرانجام از این شوریدگی دست کشید. از جزیره خود بیرون می‌رفت و در میان کوه‌ها و دره‌ها می‌ایستاد و با صدای بلند فریاد می‌زد: ای ابراهیم خواهی مرد و صدایش منعکس می‌شد و او بی هوش بر زمین می‌افتاد و سرانجام در سال ۵۳۳ در سن هشتاد و دو سالگی ندای پروردگار را لبیک گفت. اندلسیان شیفته او و شعرش بودند تا جایی که او را به اعلی علین می‌رساندند. ابن بسام می‌گوید: «ناظم نیک طبع که همگان بر تقدم وی گواهند و بر انواع بدیع مسلط است.» و فتح [بن خاقان] در قلاند می‌گوید: «وی مالک عنان محاسن و سالک طریق آن و آشنا با ترصیع و تزین آن، به نظم کشنده گردنبندها و نگارگر بردهای آن است» و ججاری در مُشهب می‌گوید: «امروز او شاعر این جزیره است و در شرق و غرب آن مانند ندارد»^۱

بیشتر دیوان او حول محور مدح دور می‌زند و در آن طبق سنت شعرای پیشین حرکت می‌کند و به ندرت چیز تازه‌ای جز مبالغات افراط آمیز به آن می‌افزاید، حتی نمی‌بینیم به شیوه متنبی آن را با مفاهیم انسانی و امثال و حکم در آمیزد. شاید دلیلش این باشد که هیچ شبیحی از اندوه و بدبینی بر او گذر نکرد و زندگی او به خوشی و سعادت در جریان بود. در مقدمه دیوان خود می‌گوید در شعر خود شیوه شریف رضی و مهیار و عبدالمحسن صوری را می‌پیماید. بر تغزل خود صبغه دوفرا اول رازده بود؛ از این رو ذکر رؤیا و خیال و هودج نشینان و شتران نجیب و اماکن حجاز و نجد و نسیم صبا و نفس‌های خُزّامی در شعر او زیاد است و شاید ذکر عبدالمحسن صوری اشاره به این باشد که وی در وصف طبیعت پیرو شاعران شام است. همچنین به انواع بدیعی عشق می‌ورزید و در این مورد به ذوق اصحاب تصنیع نظیر ابوتمام نزدیک بود.

مهمترین موضوعی که ابن خفاجه بدان پرداخته وصف طبیعت است؛ زیرا شیفته وصف نهرها و گل‌ها و چیزهای مربوط به آن‌ها بود و شاید مهمترین نکته‌ای که در هنر وی مشاهده می‌شود اهتمام به

تشخیص طبیعت و تصویر زیبایی‌های آن باشد و این تصویرگری نوعی جدید نیست؛ چراکه پیش از او عباسیان همچون ابوتمام و ابن رومی و ابن معتر و دیگران این زیبایی‌ها را چنان به تصویر می‌کشیدند که کمتر از تصویر ابن خفاجه نبود و شاید گزاف نباشد اگر بگوییم تمام آن چه که او در این زمینه دارد کمیت زیاد است؛ اما از این که بگذریم چیز تازه‌ای ندارد. حتی صنعت تشخیص را که در تصویر طبیعت به کار گرفته عاریتی است از ابوتمام و شاگردان وی. انسان به طور کلی متوجه می‌شود که ذوق ابن خفاجه به ذوق تصنیع گران مشرق نزدیک بوده است؛ زیرا انواع تصنیع همچون تشخیص و جناس و طباق و تصاویر و خیال‌های در زمره آن‌ها را زیاد به کار می‌گرفت و کار خود را به همین انواع حسی تصنیع که قبلاً نزد ابوتمام به آن پرداختیم، منحصر می‌کرد؛ اما اهتمامی به انواع عقلی نداشت و به عبارت دقیق‌تر آن‌ها را درک نمی‌کرد. به هر حال ابن خفاجه به سمت انواع حسی تصنیع متمایل شد و در این مورد مهارت گسترده‌ای نشان داد. چراکه به شکلی بدیع آن‌ها را با هم ممزوج می‌کرد. به او که راهپیمایی شبانه خود را وصف می‌کند بنگرید:

بَعِثْكَ هَلْ تَذِرِي أَهْوَجُ الْجَنَائِبِ	تَحَبُّ بِرَحْلِي أَمْ ظَهَرُ النَّجَائِبِ ^۱
فَالْتُ فِي أَوَّلِي الْمَشَارِقِ كَوَكْبًا	فَأَشْرَفْتُ حَتَّى جِئْتُ أُخْرَى الْمَغَارِبِ ^۲
وَجِدَادًا تَهَادَانِي الْفَيَافِي فَأَجْتَلِي	وَجُوهَ الْمَنَائِي فِي قِنَاعِ الْغِيَاهِ ^۳
وَلَا جَارَ إِلَّا مِنْ حُسَامٍ مُصَمِّمٍ	وَلَا دَارَ إِلَّا فِي قُتُودِ الرِّكَائِبِ ^۴
وَلَا أُنْسَ إِلَّا أَنْ أَضَاجِكَ سَاعَةً	تُغَوِّرُ الْأَمَانِي فِي وَجْهِهِ الْمَطَالِبِ ^۵
وَلَيْلٍ إِذَا مَاقَلْتُ قَدْ بَادَ فَاثْقَضِي	تَكْشَفُ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كَازِبِ ^۶
سَحَبْتُ الدِّيَاجِي فِيهِ سُودَ ذَوَائِبِ	لَأَعْتَقَ الْأَمَالَ بَيْضَ تَرَائِبِ ^۷
فَخَرَقْتُ جَنْبَ اللَّيْلِ عَنْ شَخْصِ أَطْلَسِ	تَطْلُعُ وَضَاحَ الْمَضَاجِكِ قَاطِبِ ^۸

چشمان ما در انبوه این مناظر و تصاویر غرق می‌شود، کمیت انبوهی که ابن خفاجه برای جمع کردن

۱- تو را به جان خودت سوگند آیا می‌دانی که این تندبادهای جنوب هستند که رحل مرا به سرعت می‌برند یا شتران اصیل؟

۲- هر ستاره‌ای که در آغازین نقاط شرق دیدم و به سوی آن روان شدم به انتهای بلاد مغرب رسیدم،....

۳- به تنهایی، درحالی که بیابان‌ها مرا دست به دست می‌کردند و رخسار مرگ را در نقاب ظلمت به چشم می‌دیدم.

۴- نه همسایه‌ای مگر از جنس شمشیر بران و نه خانه‌ای مگر بر فراز رحل شتران.

۵- و نه انیسی جز اینکه ساعتی بر لبهای خندان آرزوها در چهره اهدافم، لبخند زنم.

۶- بسا شبها [ی سیاه] که چون به خود گفتم تمام شد و گذشت، پرده از وعده دروغین دیگری برگرفت.

۷- در آن شب دامن ظلمت را که زلفهایش سیاه بود بر زمین کشیدم تا با آرزوهای بلورین سینه هم آغوش شوم.

۸- تا اینکه گریبان شب دریدم و از سیمایی سیه چرده پرده برداشتم که با دهانی متبسم و ابروانی درهم پدیدار شده بود.

آن متحمل مشقت شده است تا با ابوتمام و دیگر شعرای طبیعت در شرق رقابت کند. به بیت آخر برگردید می‌بینید طلوع فجر را که در آن روشنایی روز با ظلمت شب مخلوط می‌شود بوسیله این شخص که چهره‌ای متناقض دارد به تعبیر می‌کشد؛ چرا که در آن واحد هم می‌خندد و هم اخم می‌کند و این تصویری بدیع است.

واقعیت این است که ابن خفاجه در شعر خود به کثرت تصاویر اهتمام داشت حتی بعضی ابیات وی به دلیل کثرت خیال‌ها و استعاراتی که در آن به کار می‌برد تقریباً مفهوم نیستند و شاید همین سبب شده باشد که ابن خلدون در مورد او بگوید: «شیوخ ما که خدایشان رحمت کند، شعر ابوبکر بن خفاجه، شاعر اندلس را به خاطر کثرت و ازدحام معانی در بیت واحد مورد انتقاد قرار می‌دادند»^۱. ابن خلدون از ابن خفاجه با کنیه ابوبکر یاد کرده است در حالی که کنیه مشهور وی ابواسحق بود و به نظر می‌رسد که این خطایی سهوی از ابن خلدون است؛ زیرا در شرق اندلس جز او شاعر مشهوری موسوم به ابن خفاجه نمی‌شناسیم، و منظور او از ازدحام معانی ازدحام تصاویر در شعر اوست. علاوه بر این که به تصاویر بسنده نمی‌کرد بلکه انواع دیگری همچون جناس و طباق را نیز به آن می‌افزود و همواره سعی می‌کرد در شعر خود لبریز از احساس باشد و عملاً نیز طبیعت اطراف خود را به تصاویر و چهره‌هایی ناطق تبدیل کرده بود. این وصف وی را از کوهی که در سفر شبانه سر راهش قرار گرفته بود و او از زبان آن سخن گفته است بخوانید. می‌گوید:

وَأَرَعَنَ طِمَاحَ الذَّوَابِ بِأَذْخٍ	يُطَاوِلُ أَغْنَانَ السَّمَاءِ بِغَارِبٍ ^۲
وَقَوَّرَ عَلَى ظَهْرِ الْفَلَاةِ كَأَنَّهُ	طَوَالَ اللَّيَالِي مُفَكِّرٌ فِي الْعَوَاقِبِ ^۳
يَلُوثُ عَلَيْهِ الْغَيْمُ سَوْدَ عِمَائِمٍ	لَهَا مِنْ وَمِيزِ الْبَرْقِ حُمْرُ ذَوَائِبِ ^۴
أَصْخَتْ إِلَيْهِ وَهُوَ أَخْرَسَ صَامِتٌ	فَحَدَّثَنِي لَيْلَ السُّرَى بِالْعَجَائِبِ ^۵
وَقَالَ: إِنْ كُنْتُ مَلْجَأَ قَاتِلٍ	وَمَوْطِنَ أَوَّاهٍ تَبَتَّلَ تَائِبٌ ^۶

۱-المقدمه، چاپ بولاق، ص ۷۱.

۲- ارعن: کوه بلند، غارب: دوش. می‌گوید: کوهی بود شامخ با قله سر به فلک کشیده که با دوشهای خود با بلندای آسمان به رقابت برخاسته بود.

۳- بر پهنه بیابان با وقار ایستاده بود؛ گویا در طول شبها به عواقب امور می‌اندیشد.

۴- یلوث: می‌پیچد، الذوائب در این جا: قسمت بالای عمامه. می‌گوید: ابر عمامه‌هایی سیاه بر سر او می‌پیچید و از درخشش برق گیسوانی سرخ رنگ داشت.

۵- به او که گنگ و ساکت بود گوش فرادادم و او در آن شب از [عجایب] بسیار بامن سخن گفت.

۶- آواه: عابد. گفت: چه بسیار که پناهگاه قاتلان و خانه‌ی عابدان زاهد توبه‌گر بوده‌ام.

وكم مرّ بي من مُذْجٍ وموؤبٍ وقال بظلي من مطيٍّ وراكبٍ^۱
 فما كان إلا أن طوتهم يدُ الرّدى وطاحت بهم ريجُ النّوى والنوائب^۲
 فما خفق أيكى غير رَجْفَةٍ أضلعٍ ولا نوحُ وُزْقٍ غير صرخة نادبٍ^۳
 وما غيَّض السلوانُ دمعى وإنما نزفت دموعى فى فراق الصّواب^۴
 فحتى متى أبقي ويظعن صاحبُ أودّع منه رائحاً غير آيبٍ^۵

هر کس این قطعه را بخواند از ابن خفاجه و توانایی او در تشخیص عناصر طبیعت شگفت زده خواهد شد؛ اما گمان نکنید او نخستین کسی است که در کوهی رحل اقامت افکنده و این گونه از آن سخن گفته است. زیرا اگر کسی به شرح حال مجنون لیلی در آغانی مراجعه کند نسخه اصلی را که ابن خفاجه قطعه خود را بر اساس آن بنا کرده در آن جا خواهد یافت. روایت کرده اند که [چون] مجنون از کوه توباد گذر کرد، به گریه افتاد و چنین شروع به گفتن کرد^۶:

وأجهشتُ للتّوبادِ حين رأيتُهُ وكبرُ للرحمن حين رآني^۷
 وأذريتُ دَمْعَ العين لما عرفتُهُ ونادى بأعلى صوته فدعاني^۸
 فقلت له : أين الذين عهدتُهُم حواليك فى خضبٍ وطيبِ زمانٍ^۹
 فقال: مضوا واستودعوني بلادهم ومن ذا الذى يبق على الحدّثان^{۱۰}
 وإني لأبكي اليوم من حذرى غداً فرائك والحیان مجتمعان^{۱۱}

بدون شك ابن خفاجه منظومه خود در مورد کوه را از این قطعه گرفته است و از تخیل خود تفصیل و دقایقی جدید، به آن افزوده و تصویر را کامل کرده است. چرا که نخست شکل کوه را توضیح داده است و آن را با وقار و در حالی که عمامه بر سر دارد و در حال اندیشیدن به سرانجام کارها روزگاری گذرانده،

- ۱- مدلج: کسی که در شب راه می پیماید و مؤؤب نیز به همان معناست و قال: در وقت قیلوله استراحت کرد. و چه بسیار شبروانی که از من عبور کردند و بسا مرکب و راکب که در سایه من در وقت قیلوله استراحت کردند.
- ۲- دست مرگ همه آنان را هم پیچید و طوفان جدایی و حوادث آنان را به نابودی کشانید.
- ۳- آیک: درخت انبوه. ورق: جمع ورقاء: کبوتر. پس اهتزاز شاخه های درختانم همان لرزش سینه هاست و نوحه سرایی کبوترانم همان فریادهای مویه گران.
- ۴- تسلی اشک مرا خشک نکرده که اشکهای خویش در فراق یاران خشک کرده ام.
- ۵- پس تا به کی من بمانم و یاران سفر کنند و من وداعشان گویم و آنان بروند و باز نیایند؟
- ۶- آغانی (چاپ دارالکتب) ۵۳/۲.
- ۷- چون توباد را دیدم به گریه افتادم و چون مرا دید از تعجب زبان به تکبیر خداوند گشود.
- ۸- چون او را شناختم اشک دیده روان ساختم و او نیز با صدای بلند ندا درداد و مرا خواند.
- ۹- به او گفتم: کجایند آنان که در حریم تو برخوردار از وفور نعمت و خوشبختی دیده بودم؟
- ۱۰- گفتم: رفتند و سرزمین خود به من سپردند و کیست که با وجود حوادث روزگار باقی بماند؟
- ۱۱- و من امروز از ترس این می گریم که فردا از تو جدا شوم و [تنها بمانم] اما دیگران در کنار هم باشند.

ترسیم کرده است سپس به تفصیل از کسانی سخن گفته است که بر آن گذر می‌کنند و بعضی گنهکار هستند و برخی متقی و صالح و نشان می‌دهد که از فراق یاران اندوهگین است و از این که فقط او تنها می‌ماند دل آزرده است و شاید همه این‌ها بتواند تلاش ابن خفاجه را در اعاده تصاویر قدیمی نشان دهد. همچنین بسیاری اوقات در شعر او به تصاویر بدیعی بر می‌خوریم؛ مانند:

لَقَدْ خَلَعْتُ لَيْلًا عَلَيْنَا يَدُ الْهَوَىٰ رِدَاءَ عِنَاقٍ مَزَقَّتْهُ يَدُ الْفَجْرِ^۱

و نیز مانند این سخن درباره سیدی پیشانی اسبی سرخ موی:

يُطْلَعُ لِلْعُرَّةِ فِي شُقْرِهِ حَبَابَةٌ تَضْحَكُ فِي كَاسِ^۲

پس حقیقت این است که او از قدیم استمداد می‌جوید؛ اما گه گاه نزد او به خیال‌هایی بدیع بر می‌خوریم. ذوق وی بیشتر نزدیک به ذوق اصحاب تصنیع و شیوه‌ای است که ابو تمام در تشخیص عناصر طبیعت اشاعه داد. با این همه در جوانب بسیاری از شعر خود به تصنع رو می‌آورد و شاید بهترین نشانه این امر شیفتگی وی به نقل اوصاف طبیعت به دیگر موضوعات شعر خود باشد، پس همچنان که متنبی اوصاف غزل را به جنگ منتقل می‌کرد ابن خفاجه نیز اوصاف طبیعت را به ابواب مختلف منتقل می‌کرد مثل این که ثنای ممدوح خود را به شادابی وصف می‌کند، آن جاکه می‌گوید:

تَشِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ بُرُوقَ بَشْرِ تُعِيدُ بِشَاشَةِ الرُّوضِ الْجَدِيدِ^۳

در رثا نیز همین معنا را متصنعانه به کار می‌گیرد؛ مثل این که می‌گوید:

فِي كُلِّ نَادٍ مِنْكَ رَوْضٌ ثَنَاءٍ وَبِكُلِّ خَدٍّ فِيكَ جَذْوَلُ مَاءٍ^۴

و لِكُلِّ شَخْصٍ هِزَّةُ الْغُضَنِ الثَّدِيِّ غَبَّ الْبُكَاءِ وَرَنَةُ الْمَكَّاءِ^۵

تصنع را دیدید؟ ابن خفاجه اشک‌های جاری بر گونه‌ها را به نه‌های آب تشبیه می‌کند؛ چنان که آشفته‌گی مویه گران و جاری شدن اشک‌های آن‌ها را به لرزش شاخه‌ای که باران آسمان آن را در خود غرق کرده است تشبیه می‌نماید و به این هم اکتفا نمی‌کند بلکه ناله آن‌ها را به صدای چکاوکی که می‌خواند و فریاد می‌زند تشبیه می‌کند. نگاه کنید که چگونه تصنع می‌سازد و در تصنع خود مبالغه می‌کند تا این تصاویر و خیالات برایش فراهم آید که به واقع نیز در طبیعت در کنار هم جمع می‌شوند؛ اما احساس طبیعی نمی‌تواند آن‌ها را در رثا گرد آورد و بدین گونه ابن خفاجه در شعر خود تصنیع و تصنع را با هم به

۱- دست عشق شبانگهان خلعتی از هم آغوشی بر تن ما پوشاند؛ اما دست فجر آن را از هم درید.

۲- با غره سبید در میان رنگ سرخ، حبابی را به نمایش می‌گذارد که در جام می‌خندد.

۳- در رخسارش برقهایی از خوشرویی می‌بینید که یادآور شادابی باغی است نو.

۴- در هر محفلی باغی است از ثنای تو و در هر رخسار نهر آبی.

۵- و هر شخصی را لرزشی است بسان لرزش شاخه مرطوب پس از باران و نیز ناله‌ای است همانند ناله چکاوکان.

کار می‌گرفت و ما در برابر او همان چیزی را احساس می‌کنیم که در شعر دو شاعر قبلی: ابن برد و ابن زیدون احساس کردیم که خواطر و افکار و تصاویر خود را بر قالب نمونه‌های شرقی ضرب می‌کردند. ابن بسام نیز در ذخیره متوجه این مسأله شده است و او را در کنار شعرای عباسی قرار داده و مقداری از ابیات و اشعاری را که از آنان گرفته استخراج کرده است؛ مانند این بیت:

يا بَدْرٌ تَمَّ زَارَنِي منه الهلال وقد تَلَمَّ^۱

که لفظ و معنای آن را از بیت شریف رضی گرفته است:

تَلَمَّ مُزْتَاباً بِفَضْلِ رَدَائِهِ فقلت هلالٌ بعد بدرٍ تَمَّ^۲

بیت زیر نیز از همین جمله است:

كَأَنِّي بَعْدَكُمْ شَالٌ قد فارقت منكمُ مِینَا^۳

که لفظ و معنای آن را از این کلام ابن معتز گرفته است:

وَإِنِّي وَإِسَاكٌ مِثْلُ الْيَدِينِ وَلَكِنْ لَكَ الْفَضْلُ أَنْتَ الْيَمِينُ^۴

قصد آن نداریم که با چنین مثال‌هایی سخن را به درازا کشیم بلکه فقط قصد آن داریم که مثال‌های زیادی بر صحت این مدعای خود بیاوریم که شعرای اندلس تلاش نکردند تا علیه اشکال و شیوه‌های عباسی قیام کنند بلکه فقط به تقلید از عباسیان و تشبه به آنان پرداختند و هیچ یک به این فکر نرفتند که علیه این تقلید و تشبه بپاخیزند.

از شما سؤال می‌کنیم آیا تاکنون چیز تازه‌ای در اندلس دیده ایم؟ شعرای اندلس در عصر ملوک الطوائف و دوران‌های پس از آن تا سقوط غرناطه نتوانستند جریان جدیدی که بتوان نام سبک [مذهب] بر آن‌ها نهاد در شعر عربی ایجاد کنند. آیا در کار آنان چیزی جز تقلید و همراهی با افکار و صور پیشین یافت می‌شود؟ احساس می‌کنم زندگی عربی در آن دوران‌ها زندگی پر نشاطی نبوده است گویی به نوعی بطالت گرفتار آمده بود؛ از این رو به طور متوالی سبک‌های هنری در آن پدید نمی‌آمد بلکه در همان سبک‌های قدیمی توقف کرده بود و تنها کاری که شعرا انجام می‌دادند به شکلی درهم، از آن سبک‌ها تقلید می‌کردند و بدین ترتیب نمونه‌های عباسی را به شعر خود منتقل می‌کردند و بدون این که از تاریخ و تفاوت‌های آن‌ها چیزی بدانند به تقلید از آن‌ها می‌پرداختند.

۱- ای بدر کامل که هلالش با نقاب به دیدارم آمد.

۲- به تردید گوشه ردا بر چهره افکند و گفتم به دنبال بدر کامل هلال پدیدار شد.

۳- بعد از شما من همچون دست چپی هستم که دست راستش از آن جدا شده باشد.

۴- من و تو همچون دو دست هستیم و فضیلت از آن توست که تو دست راست هستی.

۵

غناي اندلسي و موشحات و زجل‌ها

شعراي اندلس نتوانستند سبک هنري جديدي در شعر عربي ايجاد کنند؛ چرا که غالباً در مرحله تقلید و پیروی از نمونه‌های مشرق متوقف شدند. اما رفاهي که اندلس در آن می‌زیست نوعی اهتمام به شعر طبیعت و نیز نهضتی گسترده در غنا و توابع آن یعنی موشحات و زجل‌ها ايجاد کرده بود جز این که عملکرد آن‌ها در این زمینه‌ها منحصر به شکل بود و ساختار فکری و احساسی را شامل نمی‌شد؛ بنابراین تنها مزیت آنان در این زمینه کثرت است؛ اما تمام افکار و روش‌ها و سبک‌های خود را از مشرق به عاریت می‌گرفتند و [به شعر خود] منتقل می‌کردند حتی در [صنعت] تشخیص و دمیدن احساس در طبیعت که گاه نزد آنان مشاهده می‌کنیم، متأثر از عباسیان بودند. شاید غنا و توابع آن یعنی موشحات و زجل‌ها، جنبه بدیع بررسی شعر اندلس باشد؛ چه اندلس شتابان ادبیات عامه را مورد عنایت خود قرار داد؛ ولی بهتر است در این مورد مبالغه نکنیم؛ زیرا این عنایت - چنان که گفتیم - تغییری در ساختار تفکر هنري اندلسیان ايجاد نکرد. بلکه کل کاری که آن‌ها کردند این بود که خود را از تقلید به وزن و تقلید به قافیه واحد رها کردند و این کل نوآوری آنان است، نوآوری شکلی که شرایط غنا آنان را ناگزیر بدان ساخت. به حق نیز نوآوری‌های زیادی در اوزان ايجاد کردند؛ اما در جای دیگر دانستیم که آنان در این مورد مسبوق به سابقه هستند؛ چه عباسیان زمانی که به تغییر کامل صورت «نتهای موسیقی» قدیم نزدیک شدند از آنان در این زمینه پیشی گرفتند؛ بنابراین برای اندلسیان چیزی جز تغییر در قافیه موشحاتشان باقی نمی‌ماند و این نوعی آزادی در ساختار قطعه است که شرایط شعر خواندن خوانندگان به همراه گروه‌های موسیقی ايجاد کرده بود و ممکن نیست که ما به این جنبه به عنوان یک سبک جدید در شعر عربي بنگریم؛ مگر این که از جمله کسانی باشیم که به شکل ظاهری توجه دارند و آن را مبنای سبک‌های هنري قرار می‌دهند.

حقیقت این است که شخصیت اندلس در شعر عربي [چندان] قوی نبود، با این همه توانست چیز تازه‌ای در شعر ايجاد کند که تا حدی با محیط، و رفاه و نوشخواری و برخورداري موجود در آن هماهنگ باشد و آن همین موشحات و زجل‌هاست که بیانگر موجی گسترده از غنا و موسیقی است. این موج با زیریاب و دیگر آوازه خوانان مرد^۱ و نیز آوازه خوانان زن مشرق همچون فضل و علم و قلم و قمر و

عجفاء آغاز شد و سپس غنا و موسیقی رواج یافت و آوازه خوانان مرد و زن زیاد شدند و گروه‌های موسیقی مختلف پدید آمدند و همه این‌ها با مردم و اعیاد آنان پیوند خورد حتی به نظر می‌رسد^۱ به شکلی ثابت در عید و غیر عید با زندگی آنان پیوند خورده بود تا جایی که می‌بینیم تجبیبی می‌گوید: «در سال ۴۰۶ هجری در شهر مالقه از شهرهای اندلس بودم و مدت مدیدی در آن جا بیمار شدم و از کار باز ماندم و ملازمت خانه گزیدم. در آن زمان دو نفر از دوستانم که همراه من بودند از من پرستاری می‌کردند و پریشانی از من می‌زدودند و به من لطف و محبت می‌کردند. چون شب فرا می‌رسید ییخوابی من شدت می‌یافت و در اطرافم از هر سو تارهای عود و طنبور و رود به جنبش در می‌آمد و این صداها با آواز در هم می‌آمیخت. این مسأله مرا رنج می‌داد و به ناراحتی و درد من می‌افزود. بنابراین طبعاً از این صداها بدم می‌آمد و قلباً از آن آوازه‌بازار بودم و آرزو داشتم جایی پیدا کنم که هیچ یک از آن صداها را نشنوم؛ اما به دلیل غلبه این وضعیت بر اهل آن ناحیه و وفورش در آن جا ممکن نمی‌شد»^۲. تجبیبی ادامه می‌دهد و یک محفل ساز و آواز را وصف می‌کند که در بوستان خانه بزرگی مشاهده کرده بود: مجموعه‌ای از می‌گساران و حدود بیست مرد که صف کشیده بودند. در برابر آن‌ها شراب و میوه و نیز کنیزکانی قرار داشتند که عود و طنبور و آلات موسیقی و نی در دست، ایستاده بودند و کنیزکی که نشسته بود و بر عود خود می‌نواخت.

بر اثر این موج شدید غنا و موسیقی و گروه‌های ساز و آواز و عوامل مختلف محیطی موشحات شکوفا شد، و «مخترع آن مقدم بن مُعافی قُبْری از جمله شعرای امیر عبدالله بن محمد مروانی، بود و ابن عبدربه صاحب عقدالفرید آن را از او آموخت؛ اما در میان متأخرین از آن‌ها یاد نشد و موشحات آن دواز رونق افتاد. نخستین کسی که بعد از آن دو در این فن مهارت یافت عبادۀ قَزَّاز، شاعر معتصم بن ضَاحِ امیر مریّه بود، اُعلم بظلیوسی نقل می‌کند که از ابوبکر بن زهر چنین شنیده است: همه موشحه سرایان در سخنانی نظیر ابیات زیر جیره خوار عبادۀ قَزَّاز هستند:

بَذَرْتُ شَمْسَ ضَحَى	غَضْنُ نَقَا مِسْكُ شَم ^۳
مَا أَمَّ مَا أَوْضَحَا	مَا أَوْزَقَا مَا أَمَّ ^۴
لَا جَرْمَ مِنْ لَحَا	قَدْ عَشِيقَا قَدْحُرُم ^۵

۱- نفع الطیب ۷۵۸/۲.

۲- المختار من شعر بشار و شرحه، تجبیبی ص ۱۴.

۳- بدر کامل است و خورشید روشنایی و شاخه [رسته بر] توده سپید شن و مشک بوییدن.

۴- لطف تمام نکرد و رخ نمود و برگی نداد و من نخفتم.

۵- لا جرم هرکس [او را] ببیند عاشقش شود و محروم گردد.

۶- مقدمه ابن خلدون (چاپ چاپخانه البهیة) ص ۴۳۶.

ابن بسام نقل می‌کند بیشتر موشحات قدیمی بر وزن‌های عروضی مهمل سروده می‌شد که کاربردی نداشت و مرکز^۱ آن‌ها الفاظ عامیانه و غیرعربی بود و شاید همین مسأله دلیل روشنی باشد بر این که موشحات هنری است بومی اندلس. هر چند بر خلاف نظر برخی محققین خاورشناس، باور نداریم که از آمیختن شعر عربی و انواعی از سروده‌های عامیانه اندلس به وجود آمده باشد؛ بلکه معتقدیم موشحات تکامل مسمط و مخمس است که از عصر عباسی اول شناخته شده بود و در اندلس به انجام رسید. ابن بسام همین طور می‌گوید: موشحات قدیمی تضمین و غصن نداشت اما وقتی رمادی ظهور کرد به طور گسترده به تضمین مراکز دست زد و پس از او عباده بن ماء السماء آمد و به تضمین نقاط وقف در غصن‌ها پرداخت^۲؛ بنابراین غصن‌ها و وقف‌های آن و تضمین نقاط وقف همه و همه نزد عباده بن ماء السماء شناخته شده بود؛ چنان که مراکز نیز پیش از او شناخته شده بودند و به گمانم هم اوست که موشحات را به شکل نهایی خود رساند. پس از او در دوره ملوک الطوائف ابن ارفع رأسه، شاعر مأمون بن ذی النون، امیر طُلَيْطَلَه، به اشتهار رسید سپس خیل دوران ملثمین ظهور کردند که مشهورترین آن‌ها تَطِيلِي صاحب موشحه مشهور [زیر] است:

ضاحكٌ عن جمانٍ سافرٍ عن بدرٍ	ضاق عنه الزمانُ وحواءُ صدري ^۳
آه مما أجِدُ	شَفِيَّ ما أَجِدُ ^۴
قام بي وقعد	باطشٌ متَّئِدُ ^۵
كلما قلت قد	قال لي أين قد ^۶

این شکل عادتاً پنج و یا هفت بار در یک موشح تکرار می‌شود. به هر حال غنا رواج یافت و به همراه آن این موشحات نیز رواج یافتند و شعرا نیز در این فن هنر نمایی بسیار کردند. این وضعیت در دولت موحدین نیز استمرار یافت و ابن زُهر صاحب موشحی که به ابن معتز منسوب است و در جای دیگر آن را بررسی کرده‌ایم، در این هنر به اشتهار رسید و اندلسیان همچنان تا دوران‌های متأخر به موشحات اهتمام داشتند، زمانی که ابن سهل صاحب موشح مشهور:

۱- به نظر می‌رسد منظور از «مرکز» خَرْجَة یعنی قفل آخر موشح است. رک: امیل بدیع یعقوب، المعجم المفصل فی علم العروض والقافیه و فنون الشعر، بیروت، دارالکتب العلمیه، ۱۹۹۱. مترجم.

۲- الذخیره، ابن بسام ۲/۲.

۳- می‌خندد و مروارید عیان می‌سازد و نقاب برمی‌گیرد بدر عیان می‌سازد. زمان از دربرگرفتن او ناتوان ماند و سینه‌ام او را در خود جای داد.

۴- مهاجمی آرام مرا به لرزه افکند و خود آرام گرفت.

۵- هرگاه که گفتم چنین... گفت: چنین کجاست. [یعنی هرگاه که گفتم چنین و چنان کردی گفت: اینها همه گذشته است.]

هل درى ظنّی الجمی أن قدّمی قلب صِبِّ حله عن مكنس^۱
فهو فی نارٍ وخفی مثلاً لعبت ریح الصبا بالقبس^۲
را می یابیم که لسان الدین بن الخطیب نیز در موشح معروف خود:
جادک الغیث إذا الغیث هَمی یا زمانَ الوصل بالاندلس^۳
لم یکن وصلک إلا حُلماً فی الکری أو خلصة المختلس^۴

از او تقلید کرده است. ابن زمرک که معاصر وی بود در موشحات خود به توصیف صبح شهره است تا جایی که صبحیات وی مجموعه‌ای بدیع از موشحات را تشکیل می‌دهد. از جمله اشعار وی در مطلع یکی از آن‌هاست:

كُحِلُ الدُّجَى یجری من مُقَلَّةِ الفجر علی الصباح^۵

این موشحات فراگیر شد و از غرب تا شرق گسترش یافت؛ اما چنان که گفتیم سبکی جدید در شعر عربی ایجاد نکرد؛ چرا که دلالت و ساختار عقلی و احساسی آن تغییری نکرده بود بلکه تغییر آن فقط منحصر به ساختار موسیقایی شد؛ علاوه بر این که نقاد به دلیل خروج از اعارض شعر عربی اعتنایی به آن نکردند.^۶ گویی این جنبه تنها نوآوری بود که توجه آن‌ها را جلب کرد.

«آنگاه که فن موشح در میان اندلسیان رواج یافت و اکثریت شعرا به خاطر سلامت و آراستگی کلام و تصریح اجزایش به آن رو آوردند، عامه مردم نیز - بدون هیچ گونه تقیدی به اعراب - بر همان منوال شعر سرودند و با زبان حضری خود اقدام به نظم کردند و فن جدیدی ابداع کردند که آن را زجل نامیدند و تا این روزگار بر همان شیوه‌ها طبع آزمایی کردند و در این فن عجایی آفریدند و متناسب با زبان غیر عربی آنان زمینه بلاغت در آن گسترش یافت. نخستین فردی که این طریقه زجلی را ابداع کرد ابوبکر بن قزمان بود. هر چند که این نوع پیش از او در اندلس سروده شده بود؛ ولی فقط در روزگار او بود که زیبایی‌های آن آشکار شد و معانی آن روان گشت و جمال آن شهره گردید. وی در روزگار ملثمین می‌زیست (در ۵۵۵ هـ در گذشت) ابن سعید می‌گوید: دیدم که زجل‌های او در بغداد بیش از شهرهای بزرگ مغرب روایت می‌شود»^۷. [البته] بهتر است با سخن ابن خلدون در مورد پیدایش زجل و تأخر آن از پیدایش فن موشح اندکی با احتیاط برخورد کنیم. دیدیم که نفس موشح در آغاز کار - چنان که ابن بسام می‌گوید - بر

۱- آیا آهوی آن حریم می‌داند دل عاشقی را در بند خود کشیده که او را از حصار لانه رها نیده بود.

۲- از این رو چنان که باد صبا اخگری را به بازی گیرد می‌سوزد و می‌لرزد.

۳- ای روزگار وصل در اندلس! هرگاه باران می‌بارد بر تو فراوان بیارد.

۴- که وصل تو چون خوابی بود و یا نگاهی گذرا.

۵- سرمه ظلمت از مردمک چشم سپیده بر روی صبح جاری می‌شود.

۶- الذخيرة ۱/۲. ۷- مقدمه ابن خلدون (چاپ چاپخانه البهية) ص ۴۴۱.

مبنای برخی کلمات بیگانه پایه ریزی شد. بنابراین معقول به نظر می‌رسد که زجل نیز همزمان با آن و به طور مستقل به وجود آمده باشد. شاید هم متقدم بر آن باشد. می‌توان گفت هر دوی آن‌ها فنی واحد هستند با دو شاخه، شاخه‌ای که فصاحت بر آن غالب است و شاخه‌ای که عجمیت بر آن حاکم است. ابن قزمان در مقدمه دیوان خود گفته است: مشهورترین متقدمان وی اخطل بن غاره است. وی مقدمه خود را چنین آغاز می‌کند: «چون در طریق زجل چیره دست شدم و طبعم به انقیاد غرایب آن درآمد و پیشوایان در طریق آن فرمانبر و پیرو من گشتند و چنان نصیبی از آن یافتم که هیچ زجل سرائی بدان دست نیافته بود و چنان اقتداری در آن یافتم که مردان آن را دست به دست می‌کردند، آن‌گاه که اصول آن تبیین نمودم و فصول آن را به خوبی تنظیم کردم و دسترسی بدان برای خشک طبعان سخت شد و گره‌های نازیباز آن ستردم و چنان آسانش کردم که نرم و لطیف گشت و بسان شمشیری برکشیده از غلاف آن را از اعراب... و اصطلاحات پالودم». پس از آن می‌بینیم ابن قزمان زجل سریان پیش از خود را به دلیل معانی سرد و مضامین پراکنده و الفاظ مبتذل و نیز به دلیل مراعات اعراب به باد ملامت می‌گیرد که «زشت‌ترین عیب زجل است و سنگین‌تر از فرارسیدن اجل»^۱. گویی زجل در آغاز پیدایش بیشتر شبیه موشح بوده است تا شکل عامیانه صرفی که نزد ابن قزمان بدان رسیده بود. همین زجل - همانند موشحات - به مشرق منتقل شد و سرزمین‌ها [ی مختلف] در ادبیات عامیانه آن را به کار گرفتند.

[اما] واقعیت این است که موشحات و زجل‌ها هیچ یک انقلاب گسترده‌ای علیه اشکال قدیمی ساختار فنی شعر فصیح ایجاد نکرد. شاید برخی دلایل این مسأله برگردد به این که اندلس با تفکر عمیق و دقیق آشنایی نداشت یا حداقل شعرای اندلس با آن آشنا نبودند و به همین دلیل محاکات و تقلید را همچنان ادامه دادند و شاید به همین دلیل [نیز] کتابی ارزشمند نزد آنان یافت نمی‌شود که شاعری را مورد مطالعه قرار دهد و به تحلیل هنر و بیان سبک او پردازد؛ همین طور به ندرت در میان آنان شاعری فیلسوف مآب می‌یابید که روشی واضح در کار خود اتخاذ کند. آن‌ها نه از سرانتخاب که بر حسب اتفاق و همان طور که اساتید شرقیشان به آنان می‌آموختند فقط منتقل می‌کردند و تلفیق می‌نمودند، و با موشحات و زجل‌ها نیز همان می‌کردند که با قصاید خود. یعنی ساختار سبک‌های مختلف اعم از صنعت و تصنیع و تصنع را با هم مخلوط می‌کردند و همواره در معانی و ساختارها از سرچشمه مشرق و سبک‌های هنری آن استمداد می‌جستند.

مصر و سبک‌های هنری

دیارُ مصرِهی الدنیاو ساکنِها
یا من یباهی ببغدادٍ ودجلِها
همُ الأنامُ فقايلُها بفضیل^۱
مصرُ مقدِّمةُ والشرحُ للنیل^۲
(زین الدین الوردی)

۱ مصر

مصر - آن گونه که هرودت توصیف کرده - هدیه نیل است و قدیم ترین مراحل داستان تمدن انسانی را به نمایش می‌گذارد. ملل قدیم همچون فینیقی‌ها و بابلی‌ها و یونانی‌ها تمدن انسانی را در شکوهمندترین شکلش از مصریان گرفتند و سپس سعی کردند از آنان تقلید نموده و به آنان اقتدا کنند. قران کریم در بیست و هشت جا^۳ از مصر یاد کرده و در وصف آن گفته است: (باغ‌ها و چشمه سارها و کشتزارها و اقامتگاه‌هایی نیکو) ست. به راستی نیز باغ‌ها و چشمه سارها و کشتزارها در دو طرف رود نیل از آسوان تا سواحل دریای مدیترانه کشیده شده است و وقتی اعراب آن جا را فتح کردند از زیبایی آن شگفت زده شدند و آن جا را فردوس دنیا نامیدند^۴ و در نامه‌ای که به گفتهٔ راویان عمرو بن عاص برای عمر فرستاده

۱- دنیا دیار مصر است و مردمان [حقیقی] ساکنان آنجایند پس به دیدهٔ رجحان بر آن بنگر.

۲- ای کسی که به بغداد و دجله‌اش مباحثات می‌کنی! مصر مقدمه [کتاب زندگی] است و نیل شرح آن.

۳- حسن المحاضرة، السيوطي (چاپ مطبعة الموسوعات بمصر) ۲/۱.

۴- همان ۸/۱.

بود از این شگفتی به زیباترین شکل تعبیر کرده اند. در این نامه می‌گوید^۱: «مصر قریه‌ای تیره‌گون و درختی سرسبز است. طول آن یک ماه و عرض آن ده روز است؛ کوهی غبارآلود و شنزاری خاکستری آن را احاطه کرده و نیل که صبحدمانش پر برکت و شبانگاهانش با میمنت است از میانه آن خطی کشیده است و زیادت و نقصان، در آن جریان دارد. آن رازمانی است که برکتش سرشار و حشرات آن فراوان است و چشمه‌ها و نه‌رهای زمین در آن می‌ریزند؛ لیک چون طوفانش شدت گیرد و امواجش به عظمت کوه گردد از دو طرف طغیان کند چنان که جز با مرکب‌های کوچک و قایق‌های سبک و زورق‌هایی که زیر آسمان ابری چونان کبوتران خاکستری غروب هستند، نمی‌توان از یک آبادی به آبادی دیگر رفت... و چون کشتزار چشم‌بگشاید و طلوع کند باران سیرابش گرداند و از پایین خاک غذایش دهد و مصر در حالی که مرواریدی سپید است به ناگاه به عنبری سیاه رنگ بدل می‌شود و سپس به زمردی سبز رنگ؛ پس از آن به دیبایی نگارین. و مقدس است خدایی که هر چه بخواهد خلق کند».

در میان این کشتزارها و دره‌های حاصلخیز از زمان‌های دور، مخلوطی از آفریقایی‌ها و آسیایی‌ها اقامت گزیدند و به سرعت با هم در آمیختند و امتی واحد با مشخصات و مبانی خاص زبانی و دینی و سنتی، تشکیل دادند. این امت توانست در شرق قدیم امپراطوری بزرگی تأسیس کند؛ چراکه حاکمیت آنان از شرق به فرات و از شمال به آسیای صغیر و از جنوب به سرزمین‌های بنت ونوبه می‌رسید. این امپراطوری قرن‌های متمادی استمرار یافت. سپس به دلیل کثرت حملات دشمنان و کثرت جنگ‌های آنان با همسایگان به ضعف گرایید. در آغاز هیکسوس‌ها به آنجا حمله کردند پس از آن گرفتار جنگ با هیتی‌ها شد و بعد آشوری‌ها وارد آن شدند و ایرانیان در عهد کامبیز در سال ۵۲۵ ق.م آن را فتح کردند و همچنان تابع ایران بود تا این که اسکندر مقدونی به سال ۳۳۳ ق.م بر آن چیره شد و شهر اسکندریه را در آن را بنا نهاد و آن‌گاه که اسکندر درگذشت و فرماندهان وی کشور را تقسیم کردند مصر به دست بطلمیوس افتاد. وی اعلام استقلال کرد و به همراه پسرانش دولتی یونانی در آن جا تأسیس نمود که نقش بزرگی در دوران‌های قدیم ایفا کرد. در روزگار، آنان اسکندریه - هرچند بزرگترین نبود - اما از بزرگترین شهرهای دریای روم به شمار می‌رفت. آنان مناره مشهور اسکندریه را ساختند؛ همچنین دو کتابخانه بزرگ تأسیس کردند که یکی را «دارالمتحف» می‌نامیدند. این کتابخانه به منزله دانشگاه بزرگی بود که علوم و فنون مختلف همچون فلسفه و طب و هندسه در آن تدریس می‌شد [و چون] سلسله بطالسه منقرض شد؛ مصر در سال ۳۱ م. به حوزه امپراطوری روم در آمد. البته مصریان شورش‌های بسیار علیه رومیان ترتیب دادند و سرانجام اعراب تحت فرماندهی فرمانده پیروز، عمرو بن عاص، با پرچم‌های

خود از فرما آمدند و در سال (۶۴۰ م. / ۱۹ هـ) آن را فتح کردند و در تاریخ آن صفحه اسلام و عربیت را گشودند. عمرو بن عاص متناسب با قبایل، شهر فسطاط را طراحی کرد و پس از آن قبایل عرب به سوی مصر حرکت کردند و در روستاهای مصر اقامت گزیدند و با تمام توان از نظر دینی و زبانی به تعریب مصر همت گماشتند و هنوز به اواخر قرن چهارم هجری نرسیده ایم که قاطبه مصریان مسلمان می‌شوند حتی می‌بینیم قبطیان زبان خود را رها می‌کنند و به زبان عربی رومی آورند.^۱

۲

شخصیت مصر

شاید عجیب باشد که حملات و فتوحات فراوانی که تا دوره فتوحات اسلامی متوجه مصر شد شخصیت آن را تضعیف نکرد. از جمله نکات جالب توجه در مورد مصریان این است که ملتی محافظه کار هستند و به همه سنت‌ها و خصایل خود اهمیت می‌دهند و امکان ندارد در زمره غاصبان خود در آیند یا در فاتحان خود حل شوند؛ از این رو علی رغم ورود هیکسوس‌ها و آشوریان و ایرانیان و یونانیان و رومیان به آنجا همواره شخصیت و خصایص جوهری خود را حفظ کردند حتی بعد از ورود اعراب؛ چه آن‌ها نتوانستند هیچ یک از صفات مصریان را از بین ببرند بلکه می‌بینیم خود در نهرها و در رود بزرگ آن یعنی رود نیل غرق می‌شوند. گویا گسترش این رود از قدیم الایام نماد فنا ناپذیری مصر در بیگانگان و فنا شدن بیگانگان در بستر آن و بستر رود بزرگش بوده است. کسی که به اوضاع سیاسی مصر از طلوع فجر تاریخ آن مراجعه کند همواره آنان را امتی مقاوم خواهد یافت که در برابر اجانب سر تسلیم فرود نمی‌آورند؛ و آنچه از کثرت فاتحان و حمله کنندگان به آن برداشت می‌شود مبنی بر این که آنان آغوش خود را بر روی دشمنان بیگانه می‌گشایند صحیح نیست و با حقایق تاریخی انطباق ندارد؛ زیرا می‌بینیم همواره در حال دفاع هستند با هیکسوس‌ها جنگیدند و آن‌ها را بیرون راندند؛ پس از آنان با آشوریان و ایرانیان و رومیان نیز جنگیدند و در برابر گروه اخیر شورش‌های متعددی برپا کردند؛ به طوری که رومیان بسیاری از اهالی آن را قتل عام نمودند^۲ و می‌بینیم علیه خود اعراب که آن‌ها را از یوغ رومیان نجات داده بودند نیز

۱- در این مورد رک: کتاب سیر البطارکه از ساویرس (چاپ بیروت) ص ۶، که آن را اندکی بعد از سال ۴۰۰ هـ تألیف کرده است. زیرا می‌گوید زبان قبطی تقریباً در دیار مصر رو به انقراض بود و زبان عربی در میان مردم این روزگار معروف و شایع بوده است.

۲- رک: کتاب فتح العرب تألیف باتلر و ترجمه فرید ابوحدید در ص ۷۸ به اندیشه‌ای که معتقد است مصریان از فاتحین استقبال می‌کردند پرداخته و آن را به شدت رد کرده است.

می‌شورند.^۱ شورش‌های آنان همچنان ادامه یافت تا این که همه آنان به اسلام گرویدند. شاید تنها دولت اجنبی که مصریان در برابر آن‌ها مقاومت نکردند دولت بطالسه باشد؛ و علت آن این است که مصریان آن‌ها را بیگانه نمی‌شمردند؛ چرا که بطالسه را به طور کامل مصری کرده بودند و هم اینان نیز در دوره اعراب آرام نبودند مگر از زمان دولت فاطمیان؛ آن هم به این دلیل که فاطمیان فرهنگ مصری را پذیرفتند؛ زیرا در اعیاد ملی در مراسم بزرگی که شبیه (کارناوال‌های عظیمی) بود شرکت می‌کردند؛ به همین دلیل مصریان آنان را دوست می‌داشتند؛ حتی وقتی صلاح الدین قدرت را از آنان سلب کرد ابن مماتی را می‌بینیم که علی رغم موضع‌گیری صلاح الدین نسبت به صلیبی‌ها، کتاب خود «الفاشوش فی حکم قره قوش» را در انتقاد از قره قوش مشاور اول صلاح الدین تألیف می‌کند. این شخص گاهی به هنگام جنگ در حکومت مصر جانشین صلاح الدین می‌شد و غفلت‌هایی از او سر می‌زد و ابن مماتی آن‌ها را دست آویز قرار می‌داد و با زبان عامیانه آن را در اشکالی عامیانه و هزل آمیز و مضحک نقل می‌کرد و احکام او را مورد تمسخر قرار می‌داد، تمسخری مکارانه که در لابلای آن تمسخری پلید نسبت به حکومت صلاح الدین و دولت جدید وی نهفته بود. این روحیه انقلابی در مصریان باقی می‌ماند تا جایی که در حمله ناپلئون به مصر آن را به شکلی مجسم مشاهده می‌کنیم و [البته] از حوادث انقلاب اخیر مصر نیز مدت زیادی نگذشته است.

بنابراین زندگی سیاسی مصر گواهی می‌دهد مصریان ملتی هستند که نسبت به شخصیت خود احساسی قوی دارند و به همین سبب مقهور نمی‌شوند و همواره مقاومت می‌کنند که در نتیجه یا فاتح بیگانه بیرون رانده می‌شود و یا فرهنگ مصر را می‌پذیرد و این بدان معنا است که شخصیت مصر ضعیف نیست و به همین سبب است که این شخصیت در طول دوره اسلامی در همه مظاهر زندگی به چشم می‌خورد.

هر کس به تاریخ مصر در آغاز این دوره [اسلامی] بنگرد گروهی از مصریان را خواهد یافت که از سال ۲۰۰ هجری به تصوف پناه می‌برند؛^۲ چنان که مصر در قرن سوم مهمترین صوفی این دوره یعنی ذوالنون مصری متوفای سال ۲۴۵ هجری عرضه می‌کند که بسیاری از اساتید تصوف مشرق در محضر او درس آموختند.^۳ [در واقع] ظهور تصوف در مصر پاسخی بود به میراث قدیمی مسیحیت و رهبانیت آن، و در گذر تاریخ برخی عناصر غنوسی یا افلاطونی جدید که پیش از فتوحات عربی در مدرسه اسکندریه شایع بود نیز در آن نفوذ کرد.

۱- رک: Stanley, Lane-Poole, A History of Egypt in the Middle Ages, pp. 28,32.

۲- الولاية او القضاة، الکندی، ص ۱۶۲، و نیز رک: ص ۴۴۰.

۳- رک: رساله قشیری (چاپ مصر) از ص ۱۴ الی ۲۳.

همین نکته نشان می‌دهد که مصر مقداری از میراث قدیم را در حیات فکری خود حفظ کرده بود؛ زیرا - چنان که گذشت - از مدرسه اسکندریه که سلسله بطالسه آن را تأسیس کردند بهره می‌برد. این مدرسه به طور کلی از فلسفه یونان محافظت کرد و فلسفه جدیدی ایجاد نمود که آمیزه‌ای بود از مسیحیت و فلسفه قدیم، و تردیدی نیست که وقتی اعراب مصر را فتح کردند این مدرسه همچنان پابرجا بود^۱. اما باید بدانیم که تدریس در این مدرسه به زبان یونانی بود سپس در اواخر دوره رومی، سریانی نیز به آن افزوده شد^۲ و اعراب از زمان خالد بن یزید بن معاویه مستقیماً با این مدرسه در ارتباط بودند و هم او بود که برای ترجمه کتاب‌هایی که آنها در علم شیمی داشتند دستور داد مجموعه‌ای از دانشمندان این مدرسه را فراخوانند^۳.

ولی بهتر است در مورد میراثی که از این مدرسه بر جای ماند مبالغه نکنیم؛ زیرا علمای آن در عهد عمر بن عبد العزیز به سرعت مصر را ترک گفتند و به انطاکیه رفتند^۴ به همین سبب مصر اسلامی فرصت آن را نیافت تا مستقیماً با میراث این مدرسه تماس پیدا کند؛ بلکه می‌بینیم این میراث همانند اندلس که در فصل پیشین گذشت، برای بار دوم از مشرق به آنجا وارد می‌شود و شاید همین امر سبب تأخر حرکت عقلی در مصر باشد. به نظر می‌رسد عدم اهتمام به مباحث فلسفی و تعمق لازم برای آن، طبیعت مصر یا حداقل طبیعت آن در دوره اسلامی است و شاید به همین دلیل باشد که می‌بینیم به مطالعات دینی و لغوی اهتمام می‌ورزد و به ندرت توجهی به مطالعات فلسفی دارد. این ویژگی تا قرن هشتم هجری ادامه پیدا می‌کند؛ زیرا می‌بینیم بهاء الدین سُبکی می‌گوید: اهل مصر هم خود را صرف علوم زبان و نحو و فقه و حدیث و تفسیر قرآن کردند، برخلاف اهل مشرق که همت‌های بلند خود را وقف تحصیل علوم عقلی و منطقی کردند^۵.

شاید آنچه گفتیم دلیلی باشد بر این که مصر در دوره‌های اسلامی پیشین در حیات عقلی بر خود سخت نمی‌گرفت و ممکن است [اشتغال] به لهو و لعب و راحت طلبی که مردم مصر در آن روزگار بدان مشهور بودند از جمله دلایل و اسباب آن باشد^۶؛ زیرا این [خصیصه] سبب شده بود که تمایلی به تعمق و موشکافی و تحلیل نداشته باشند و اگر به زندگی ادبی آنان مراجعه کنیم خواهیم دید که به وضوح بیانگر ملایمت و آسایش و مسائل مربوط به آن است. با این همه شایسته است مضمون حیات ادبی و بخصوص

۱- فتح العرب لمصر ص ۸۳ و پس از آن. ۲- فتح العرب لمصر ص ۸۴ و پس از آن.

۳- الفهرست، ابن ندیم (چاپ مصر) ص ۳۳۸، ۵۰۷.

۴- رک: عیون الأئباء فی طبقات الأطباء، ابن أبی اصیبعه (چاپ مصر) ۱۳۵/۲ التنبيه والإشراف، المسعودی (چاپ لیدن)

ص ۱۲۲. ۵- عروس الأفراح، السبکی، ۵/۱.

۶- خطط المقریزی، ۴۹/۱.

حیات شعر را که در آن حیات سیاسی خود را به تصویر کشیده‌اند ستایش کنیم؛ زیرا کتاب «الروضتین فی اخبار الدولتین» از ابوشامه مملو از اشعاری است که در وصف جنگ‌ها و وقایع مربوط به صلیبی‌ها در حکومت فاطمی و ایوبی سروده شده است و این بدان معناست که شعر مصری در وصف حوادث بزرگ سیاسی که بر او گذشته کوتاهی نکرده است. همچنین در وصف محیط و طبیعت سرزمین خود و نیز کشتزارها و باغ‌های گسترده و چشمه سارهای جاری در دره‌ها و سواحل نیل نیز قصور نکرده است و اگر بگویم کمیتی که مصر در شعر طبیعت برجا گذاشته چندان کمتر از مقداری که اندلس برجا گذاشته نیست گمان نمی‌کنم مبالغه کرده باشم؛ چرا که شعرا در مورد دیدنی‌ها و مناظر زیبای مصر اشعار فراوان سرودند. شعر مصری همان‌گونه که محیط سرزمین خود و از جهاتی اوضاع سیاسی آن را به نمایش می‌گذارد، اوضاع دینی آن را نیز به تصویر کشیده است؛ زیرا زهد و تصوف را در دوره فاطمی و ایوبی فراگیر می‌بینیم. ابن الکیزانی در دوره فاطمی با اشعاری که در تصوف و زهد سرود این موج را به نمایش گذاشت سپس در عصر ایوبی ابن الفارض با دیوان معروف و بزرگ خود آن را ممتل ساخت، دیوانی که تمامی آن را در تصوف و عشق الهی غرق کرده بود.

جنبه دیگری که شعر مصری در دوره اسلامی به دقت آن را به تصویر می‌کشد تمایل مصریان به فکاهه و شوخی است. از همان زمان که شعر در میان آنان رواج یافت شعرای ایشان نیز به بذله‌گویی و نکته پردازی مشهور شدند. صاحب المغرب این نکته را به عنوان خصیصه جمل اکبر، شاعر احمد بن طولون و نیز جمل اصغر که «در نکته پردازی و شوخی پیرو جمل اکبر بود»^۱ ذکر می‌کند. همچنین از سعید معروف به قاضی البقر شاعر اخشید نیز به همین صفت یاد می‌کند و [می‌گوید] به سبب «شیرین سخنی و نادره گویی و هزل پردازی»^۲ نزد اخشید مقرب تر بوده است. برخی القاب که همین شعرا گرفته بودند خود دلیلی بر روحیه مصری مورد نظر است، [روحیه‌ای] که میل به فکاهه و شوخی و نکته پردازی دارد. هر کس به خریده - [بخشی] که به شعر فاطمی اختصاص دارد - مراجعه کند در آن شاعری را می‌یابد که ملقب به نسناس [میمون] و شاعری دیگر که ملقب به شلعل [دراز] و نیز سومی را ملقب به وضع [بیچاره] و چهارمی را ملقب به کاسات [کاسه‌ها] و پنجمی که به ابن مکنسه [جارو] ملقب است.

بدین ترتیب می‌بینیم روحیه مصر نوین که تمایلش به فکاهه معروف است، از میان سطور شعر مصری قدیم بلکه از القاب خود شعرا به سوی ماسرک می‌کشد و به زودی نزد فاطمیان توقفی طولانی خواهیم کرد تا این گرایش را توضیح دهیم و به روشنی آن را به تصویر کشیم. به هر حال مصر در تاریخ

۱- المغرب، ابن سعید (السفر الأول من القسم الخاص بمصر) چاپ دانشگاه قاهره ص ۲۷۱.

۲- همان ص ۲۷۲.

شعر عربی اقلیمی شخصیتی روشن دارد و خواهیم دید که وقتی در مطالعه آن و مطالعه شاعرانش تعمق می‌کنیم شایسته است که - از همین لحظه - هم به مصر و هم به شعرش اهتمام ورزیم نه به اعتبار این که وطن ماست بلکه به اعتبار حقایق فنی صرف. با همه این‌ها نباید آنچه بارها در مورد اندلس گفتیم از ذهن ما برود و آن این که شعرای کشورهای عربی به شدت اشکال و سنت‌های فنی قدیم را حفظ کردند؛ به طوری که تقریباً تمامی تصویری را که ما از نوآوری و مخالفت آن‌ها با سنت‌ها در ذهن داشتیم از بین می‌برد؛ زیرا - در این دوران‌ها - بین اقالیم و بلاد عربی دیواری حائل نبود. البته حقیقت دارد که ادبیات منطقه‌ای وجود داشت؛ اما نباید در شکل این ادبیات و تفاوت میان آن‌ها مبالغه کنیم. آری تفاوت دارد اما تفاوت آن همانند تفاوت شاخه‌ها و فروع درختی واحد است نه تفاوت جنس و نوع درخت.

در واقع تأثر شعر عربی از بلاد مختلف چنان گسترده نبود که هریک بخواهد برای خود شعری مستقل از دیگر بلاد خلق نماید و همین که خود شعرا عباسیان را مثل اعلای خود می‌شمردند این جریان را تقویت می‌کرد؛ بنابراین آنان در تقلید می‌زیستند؛ از این رو متوقف شدند و به تحسین اشکال هنری ساخت ابونواس و بحتری و ابن رومی و یا ساخت ابوتمام و ابن معتر و یا ساخت متنبی و ابوالعلاء و نظایر آن‌ها پرداختند و به ندرت تغییری در این اشکال ایجاد کردند حتی در مورد آن‌ها به منازعه می‌پرداختند و هریک می‌کوشید در هنر خود به آنها مجهز شود و به طور خاص شیفته شکل تصنیع و بدیع بودند و همواره مشاهده می‌کنید شاعر مصری تمامی این اشکال را بدون این که تفاوت‌های آن‌ها را بشناسد در هنر خود گرد می‌آورد؛ چه همه آن‌ها شعار هستند و همگی مورد اقتدا و تقلید قرار می‌گیرند.

با این همه اندلس تا حدی توانست در شعر، خود را نشان دهد و موشحات و زجل‌ها را ایجاد کند همچنین شعرای آن به زیبایی، محیط آن را به تصویر کشیدند. در مورد مصر نیز چنین است؛ چرا که در دوران این تقلید توانست نیل و کشتزارها و باغ‌های خود را به نمایش بگذارد و نیز توانست موج زهد و تصوف را که در برخی گوشه‌های آن پراکنده بود نشان دهد؛ همچنین موج آرامش و آسایش رایج و نیز جنبه فکاهه و شوخی را در شعرای خود به زیباترین شکل به نمایش گذاشت.

شعر در مصر

اگر شعر مصر را در اثنای دوره اموی دنبال کنیم جز اشعاری که در مناسبت‌ها و حوادث مختلف گفته می‌شود نخواهیم یافت؛ علاوه بر این شاعری برجسته که بتوان وی را در ردیف شعرای حجاز و نجد و عراق و شام قرار داد، ندارد و چون دوره اموی را پشت سر گذاریم و به عصر عباسی برسیم خواهیم دید که مصر عوامل جنبش هنری را که در عصر فاطمی به آن خواهد رسید، بدست می‌آورد؛ چرا که شعر بیش از پیش رشد کرده بود؛ با این همه هنوز فاصله میان مصر و بغداد بسیار بود. راویان آورده‌اند وقتی ابونواس در مصر، بر خصیب، متصدی خراج آن از طرف هارون الرشید، وارد شد «جماعتی از شاعران را نزد او یافت. خصیب از او خواست شعر خود را بخواند؛ اما او نپذیرفت و گفت: در این جا جماعتی از شاعران متقدم‌تر و مسن‌تر از من هستند؛ نخست آنان را رخصت‌انهاد، پس اگر شعر من همپایه اشعار آنان باشد خواهم خواند و گرنه دست خواهم کشید. پس خصیب از آنان خواست شعر خود را بخوانند و آنان اشعاری در مدح وی خواندند اما اشعار آنان همپایه شعر ابونواس نبود؛ از این رو تبسمی کرد و به خصیب گفت: ای امیر! قصیده‌ای برای خواهم خواند که چون عصای موسی بافته‌های آنان را می‌بلعد و خصیب گفت: بسم الله، و او (أَجَارَةَ بَيْتِنَا أَبُوكَ غَيُور) را قرائت کرد تا این که به پایان رسید و شعرا از اطراف او پراکنده شدند»^۱. از این متن روشن می‌شود که مصر تا دوره ابونواس شاعری ممتاز که قابل مقایسه با او و دیگر شعرای عراق نظیر او باشد، نداشته است و وقتی ابوتمام پس از او در اوایل قرن سوم به مصر آمد مشهورترین شعرای آن سعید بن عفیر و معلای طائی و پسرش حِطَّان بودند و هر کس به اشعار آنان که در الولاية والقضاة کندی و خِطَطُ مقریزی نقل شده مراجعه کند مشاهده خواهد کرد که آن‌ها فقط شاعر بودند، اما شاعرانی برجسته که بتوان آن‌ها را در کنار شعرای بزرگ عراق قرار داد، نبودند.

هر چه در قرن سوم به پیش می‌رویم احساس می‌کنیم شخصیت مصر اندک اندک متمایز می‌شود؛ چه مجموعه‌ای از صوفیان در آن ظهور می‌کنند که ذوالنون مصری در رأس آن‌ها قرار دارد. همچنین رفاه در آن آشکار می‌شود یا به عبارت دقیق‌تر عوامل آن پدید می‌آیند. و روی کار آمدن دولت طولونیان - از جهاتی - زمینه را برای آن فراهم کرد؛ چه احمد بن طولون به غنا و رفاه گرایش داشت^۲؛ از این رو به بنای قصرها و بوستان‌ها همت گماشت. گفته‌اند وی روزی هزار دینار هزینه غذای خود می‌کرد^۳ و پسرش

۱- اخبار ابی‌نواس، ابن منظور (چاپ مصر) ص ۲۳۴. ۲- المغرب (قسم خاص مصر) ص ۱۱۲.

۳- النجوم الزاهرة ۸/۳.

خمارویه می‌گساری را دوست می‌داشت و در آن زیاده روی می‌کرد^۱ و به نظر می‌رسد وی شیفته رفاه بوده است و نسبت به بوستانی که پدرش غرس کرده بود به شدت اهتمام می‌ورزید؛ از این رو انواع گیاهان و درختان و نیز انواع رز و زعفران و نیلوفر را در آن جاگرد آورده بود و بر پیکر نخل‌ها لایه‌ای مسین و زر اندود و زیبا پوشانده بود و در آن [بوستان] انواعی از آرایه و تجمل را به کار برده بود^۲. راویان روایت کرده‌اند در قصر وی برکه‌ای بود از سیماب، به طول و عرض پنجاه ذرع. بر روی آن ستون‌هایی از نقره نصب و رشته‌هایی از حریر به ستونها بسته شده بود. بر روی این رشته‌ها بستری نهاده بودند که روی آن می‌خوابید. این برکه در شبهای مهتابی وقتی نور ماه با نور سیماب می‌آمیخت منظره‌ای شگفت داشت^۳. شکی نیست که این شکلی پیشرفته از ثروت و رفاه است و ممکن است همین مهمترین دلیل سوگواری شدید شعرا بر حکومت طولونیان باشد^۴. متون منقول از دوره طولونی اتفاق نظر دارند که شعرا در این عصر بسیار بوده‌اند^۵ و همین کثرت زمینه را فراهم کرد تا صولی بعدها کتابی در مورد اخبار شعرای مصر تألیف کند^۶. اما این کتاب مفقود شده است. شاید مهمترین شاعری که در این عصر ظهور کرد جمل اکبر متوفای سال ۳۵۸ هجری باشد. یاقوت می‌گوید: «وی شاعری بود شگفت آفرین که خلفا و امرا را مدح گفت»^۷ و در آخر کار خود را وقف ابن طولون کرد. صاحب المغرب می‌گوید: وی گرایشی فکاهی و مطایبت آمیز داشت؛ اما اشعاری که بتوان از آنها قضاوتی روشن در مورد ارزش هنری یا فکاهی شعر وی ابراز کرد به دست ما نرسیده است.

چون به دوره اخشیدیان منتقل شویم با شاعر فکاهه پرداز ملقب به قاضی البقر روبرو خواهیم شد؛ از جمله اشعار اباحی وی ابیات زیر است^۸:

یسارب دَغنی بلا صلاح یسارب دَزنی بلا فلاح^۹
یدی مَدی الدهر فوق رَدَف وراحتی تحت کأس راح^{۱۰}

در این دوره ابوهریره احمد بن ابی عصام نیز به اشتها رسید. صاحب المغرب در مورد او می‌گوید: «وی از جمله شعرای دوره اخشیدی مصر است و از اصحاب نادره گویی و بی بند و باری بود و معتاد به شراب. ابیات زیر از جمله اشعار وی در وصف مجالس شراب است:

-
- ۱- نشوار المحاضرة، التنوخی، ص ۲۶۱.
 ۲- خطط المقریزی ۳۱۶/۱.
 ۳- خطط المقریزی ۳۱۷/۱.
 ۴- رک: النجوم الزاهرة، ۱۴۰/۳ و پس از آن.
 ۵- همان ۱۴۰/۳.
 ۶- معجم الأدباء ۴۱۵/۲.
 ۷- المعجم الأدباء ۷۶/۴.
 ۸- المغرب، ابن سعید، ص ۲۷۲.
 ۹- پروردگارا بدون صلاح و فلاح رهایم کن.
 ۱۰- تا همواره یک دستم بر سرنی باشد و دست دیگر بر جام باده.

مجلسٌ لا يرى الإلهَ به غَیْه ر مُصَلِّ بلا وضوءٍ وطَهْرٍ^۱
سُجَّدٌ للكنُوسِ من دون تَنسِیْه ح سوی نغمهٔ لعودٍ و زَمْرِ^۲

صاحب یتیمه ابیات دیگری از او نقل کرده است که در آن از دیر قصیر و بی بند و باری خود سخن می‌گوید؛^۳ اما از این ابیات نمی‌توان حکمی روشن در مورد هنر شاعری وی صادر کرد. در همین دوره، به همراه این دو فرد، ابن طباطبا، نقیب علویان مصر نیز مشهور بود. در اشعاری که صاحب یتیمه و صاحب المغرب از او نقل کرده‌اند همان نغمهٔ پیشین یعنی لهو و لعب و بی بند و باری را مشاهده می‌کنیم؛ مانند^۴:

أَتَزُكُّ الشَّرْبَ وَالْأَنْوَاءَ دَائِمَةً وَالظَّلُّ مِنْهَا عَلَى الْأَشْجَارِ مَشْتَوْرٌ^۵
وَالْغَضَنُ يَهْتَزُّ كَالنَّشْوَانِ مِنْ طَرَبٍ وَالْوَرْدُ فِي الْعُودِ مَطْوِيٌّ وَمَنْشَوْرٌ^۶

وی، علاوه بر این، اشعاری نیز در زهد داشت.^۷ به هر حال مصر تا این روزگار نتوانست شاعری برجسته هم طراز با شعرای عباسی یا نزدیک به آنان ارائه دهد و تنها دستاورد آن در این دوران‌ها آماده شدن برای نهضت هنری مطلوب است که در دورهٔ فاطمیان خواهیم دید.

۴

فاطمیان و جنبش شعر مصری

وقتی این دوران‌ها را پشت سر می‌گذاریم و به عصر فاطمی می‌رسیم به قول معز، نخستین خلیفهٔ فاطمی مصر در یکی از نامه‌هایش، احساس می‌کنیم خورشید از غرب طلوع کرده است.^۸ فاطمیان قاهره را به عنوان پایتخت خود برگزیدند و در آن دولتی عظیم که بیشتر به یک امپراطوری بزرگ شباهت داشت تأسیس کردند؛ زیرا حاکمیت آنان از سواحل شمالی آفریقا تا رود فرات امتداد می‌یافت و بدین گونه عظمت قدیم آن را در دورهٔ فراعنه تجدید کردند؛ چه مصر قدرت و هیبت و ثروتی را که در شرق داشت باز پس گرفت. انسان وقتی تاریخ فاطمیان و اشرافیت و رفاه و ثروت آنان را مطالعه می‌کند چنین به

۱- مجلسی است که خداوند جز نمازگزاران بی‌وضو و بی‌طهارت در آن نمی‌بیند.

۲- المغرب ص ۲۷۳. همگان در برابر جامها به سجده افتاده‌اند و تسبیحی جز نغمهٔ عود و نی در آن به گوش نمی‌رسد.

۳- یتیمه ۳۶۱/۱. ۴- المغرب، ص ۲۰۳.

۵- آنواء: بارانها. چگونه نوشیدن را رها کنیم؟! درحالی‌که باران مدام می‌بارد و دانه‌های شبنم بر روی درختان نشسته است.

۶- و شاخه از طرب مستانه در اهتزاز است و گل‌های سرخ بر سر شاخه‌ها برخی غنچه و برخی شکفته‌اند.

۷- ابن خلکان، ۳۹/۱. ۸- الاتعاظ، مقریزی (طبعة بونتر) ص ۱۴۱.

نظرش می‌رسد که مصر تمامی گنج‌ها و کشتزارهای خود را در دامن آنان افکنده بود و چه گنج‌ها و کشتزارهایی؟ مورخان آن را به گونه‌ای نقل کرده‌اند که به افسانه شباهت دارد؛ به همین دلیل برخی محققان در مورد آن شک کرده‌اند.^۱ اما این شک در قبال اسناد تاریخی صحیح بی‌ثمر است؛ چرا که مورخان در مورد عظمت ثروت این دولت اتفاق نظر دارند. در صحت این قضیه همان بس که یعقوب بن کلس، وزیر فاطمیان در قرن چهارم، در سال صد هزار دینار از خلیفه دریافت می‌کرد و وقتی درگذشت جواهراتی به ارزش چهارصد هزار دینار و مصنوعاتی به ارزش پانصد هزار دینار بر جا گذاشت.^۲ می‌گویند برای عطره‌هایی که به هنگام تدفین در کفنش مصرف شد ده هزار دینار هزینه گردید.^۳ همچنین در اوایل قرن ششم هجری وزیر آنان افضل جمالی نیز ثروت عظیمی از خود بر جا گذاشت؛ زیرا ششصد میلیون دینار طلا و دو یست و پنجاه اُردب^۴ درهم پول رایج مصر و هفتاد و پنج هزار لباس اطلس و بدایع و تحفه‌هایی دیگر که ابن میسر و ابن خلکان وصف کرده‌اند^۵، و وقتی وضیعت وزرای آنان چنین باشد وضع خلفا و امرا چگونه خواهد بود. بعد از این شاید تعجب نکنیم وقتی می‌بینیم قاضی فاضل در وصف گنج‌های آنان که به چنگ صلاح الدین افتاد می‌گوید: «در یست و سوم - یعنی ربیع الآخر سال پانصد و شصت و هفت هجری - گنجینه‌های مخصوص قصر کشف شد... و مقدار دینار و درهم و مصنوعات طلا و نقره و جواهر و مس و لباس و اثاث و پارچه و سلاحی که از قصر استخراج شد، به حدی بود که ملک خسروان را یارای تهیه و خواطر حاضران را توان تصور آن نبود و ممالک آباد از نظیر آن بی‌بهره بودند و جز کسی که قادر است در آخرت به حساب‌های مردمان رسیدگی کند توان شمارش آن را نداشت»^۶.

حقیقت این است که عصر فاطمی در تاریخ مصر صفحه‌ جدیدی را می‌گشاید صفحه‌ای که با نمایش انواع ثروت و اشرافیت و نیز رفاه و تنعم ناشی از آن می‌درخشد. به همین سبب عجیب نیست که مقدسی در اواخر قرن چهارم از آن دیدار کند و بگوید: «سرزمینی است که فرعون بدان بر جهانیان فخر می‌فروخت... یکی از دو سوی دنیاست و مفاخر آن بی‌شمار، شهرش گنبد اسلام و نهرش اجلّ النهار است. حجاز از نعمت‌های آن لبریز گردد و موسم حج به اهل آن مسرور شود و احسانش شرق و غرب را فراگیرد. خداوند آن را در میان دو دریا نهاده است و آوازه آن در شرق و غرب بلند گردانیده است. همین بس که شام با همه عظمت یکی از دهستان‌های آن است و حجاز با همه ساکنان عیال آن»^۷. به تبع این

۱- Stanley, Lane-pool, The Story of Cairo, p.133.

۲- الإشارة إلى من نال الوزارة، ابن منجب، ص ۲۳. ۳- ابن خلکان ۳۳۶/۲.

۴- مکیالی بزرگ معادل بیست و چهار صاع و شصت و چهار من. دهخدا.

۵- ابن خلطان، ۲۲۲/۱، ابن میسر در وصف این ثروت به شدت مبالغه کرده است. رک: اخبار مصر، ابن میسر، ص ۵۷.

۶- خطط المقریزی ۴۹۶/۱.

۷- احسن التفاسیم فی معرفة الأقالیم (چاپ لیدن) ص ۱۳۹.

موقعیت و نعمت و ثروت مصر، در این دوره نهضتی ادبی در شعر به وجود آمد که نزدیک بود از جنبش ادبی اندلس و دیگر بلاد پیشی گیرد. بذل و بخشش فاطمیان که هر آن چه در توان داشتند به شعرا جایزه و صله می‌دادند نیز این جنبش را تقویت می‌کرد. مقریزی ضمن بحث در مورد برکة حبش نقل کرده است: «در این برکه تاق‌هایی بود و بر روی این تاق‌ها تصاویر شعرا به تفکیک هر شاعر به همراه نام وی و نام شهرش نقش شده بود. در یک طرف هر یک از این تاق‌ها قطعه‌ای پارچه نصب شده بود که قطعه‌ای از شعر شاعر در مدح روی آن نوشته شده بود و در طرف دیگر تاقچه‌ی زیبای زراندودی قرار داشت. وقتی الامر خلیفه وقت (۴۹۵ - ۵۲۴) وارد شد و اشعار را خواند فرمان داد که بر روی هر تاقچه همیانی مهر شده محتوی پنجاه دینار نهاده شود و هر شاعر شخصاً وارد شود و همیان را با دست خود بردارد»^۱. در عصر فاطمی شعرا را در همه جا و همه وقت می‌یابیم و تعداد آنان بسیار زیاد شده بود تا جایی که گفته‌اند وقتی یعقوب بن کلس در قرن چهارم در گذشت صد شاعر برای او مرثیه سرودند و در خریده مجموعه‌ای از شعرا را می‌یابیم که به بنی رزیک اختصاص داشتند. همچنین شعرای بسیاری را می‌یابیم که شاهان و خلفا را مدح می‌گفتند، همچون طلّاح آمري که منسوب به خلیفه الامر بود^۲ و همچون شریف بن اخفش که مدایح بسیاری در مورد آمر و حافظ دارد^۳. به نظر می‌رسد شعرای که خلفا را مدح می‌گفتند در دوره حافظ (۵۲۴ - ۵۴۴) بیش از حد نیاز بودند؛ لذا می‌بینیم به شعرا فرمان می‌دهد در قصاید خود ایجاز و اختصار پیشه کنند^۴:

أَمَرْتَنَا أَنْ نَصَوِّغَ الْمَدْحَ مَخْتَصَرًا لَمْ لَا أَمَرْتَ نَدَى كَفَيْكَ يُخْتَصَرُ^۵
والله لا بدَّ أن تُجَرِّي سوابِقَنَا حتى يبين لها في مدحِكَ الأثرُ^۶

هر کسی در خریده تورقی کند حقیقتاً مشاهده خواهد کرد که شعرا در مدح دولت فاطمی به خصوص در اواخر این عصر به شدت زیاده روی می‌کردند و در مدح خلفای فاطمی به مبالغه می‌پرداختند و آن‌ها را به رتبه‌ خدایان می‌رساندند؛ مانند سخنان شریف بن اخفش در مدح حافظ. وی با غزل و خمریه آغاز کرده سپس به مدح می‌پردازد و می‌گوید^۷:

۱- خطط المقریزی ۴۸۶/۱.

۲- رک: خریده القصر و جریده العصر (قسم شعراء مصر)، العماد الاصفهانی (چاپ لجنة التأليف والترجمة والنشر) ۱۱۶/۲.

۳- الخریده ۲۳۸/۱.

۴- الخریده ۶۴/۲.

۵- فرمان دادی که مدح مختصر کنیم پس چرا کرم دستانت را فرمان اختصار ندادی؟

۶- به خدا سوگند که باید اسبان خود را بتازانیم تا اثر آنها در مدح تو پدیدار شود. یعنی چون فضایل تو بسیار است اگر زیاده سخن نگوییم حق مطلب را ادا نکرده‌ایم. مترجم. ۷- الخریده ۲۴۱/۱.

صِرْفُ جِزَالٍ يَرَى تَحْرِيمَهَا	مَنْ يَزَى الْحَافِظُ فَزْدًا صَمَدًا ^۱
بَشَّرَ فِي الْعَيْنِ إِلَّا أَنَّهُ	مَنْ طَرِيقَ الْعَقْلِ نَوْرٌ وَهُدًى ^۲
جَلَّ أَنْ تُذَرِكُهُ أَغْيَتُنَا	وَتَعَالَى أَنْ نَرَاهُ جَسَدًا ^۳
فَهُوَ فِي التَّشْبِيحِ زُلْفَى رَاكِعٍ	سَمِعَ اللَّهَ بِهِ مِنْ حَمْدًا ^۴
تُذَرِكُ الْأَفْكَارُ فِيهِ نَبَأُ	كَادَ مِنْ إِجْلَالِهِ أَنْ يُعْبَدَا ^۵

روشن است که شاعر صفات پروردگار خود را به خلیفه نسبت می‌دهد و چنان او را مخاطب قرار می‌دهد که گویی خطاب به پروردگار جهانیان سخن می‌گوید. صاحب خریده در مورد ابیات زیر چنین می‌نویسد: «به عنوان نمونه‌ای از شرک وی به همین وجیزه بسنده کردم و باقی این سلک را به وقتی دیگر وا گذاشتم» و ای کاش عماد بسنده نمی‌کرد و به وقتی دیگر موکول نمی‌نمود تا به شکلی روشن از مدایح شرعی فاطمی و انواع مبالغات آن‌ها مطلع می‌شدیم؛ ولی او منشی صلاح الدین بود که دولت سنی وی برای سرنگونی فاطمیان به وجود آمد؛ به همین دلیل می‌بینیم نظیر این شعر را که در مدح فاطمیان افراط کرده است دور می‌ریزد. بارها نیز در خریده خود به صراحت این مطلب را ذکر کرده است. در شرح حال شاعری موسوم به ابن ضیف می‌گوید: «از مبلغان متعصب و از افراطیون در ولایت آنان بود. در حدود سال پانصد، در عهد آمر، می‌زیست. در مورد او مدایح بسیار دارد محرک جوایز [بی‌شمار]. دیوان وی با خط خودش به دست من افتاد و به خاطر شدت غلوش قصد ترک آن را داشتم؛ زیرا هر چند شعر نیک گفته؛ دین را تباه کرده و حتی کفر گفته است؛ با این همه کتاب خود از آن تهی نگذاشتم»^۶ سپس قطعه کوچکی از شعر وی را ذکر کرده است. صاحب خریده به اهمال این جنبه در شعر شرعی افراطی شیعه بسنده نکرده بلکه اهمال وی شامل دیگران نظیر ظافرحداد متوفای ۵۲۹ هجری نیز شده است. در شرح حال وی می‌گوید: «ظافر بر بهره خویش از فضل ظفر یافته است و نظمش نشان این که ادبش وافر است و لطافت و سلاست بر شعرش هویدا است؛ و چه کامل بود اگر از مدیحه سرایان فاطمی نبود. خدایش ببخشد»^۷ با این همه عماد قطعاتی از این شعرا و دیگران را آورده است که گزاف‌گویی آنان را نظیر آن

۱- جرّال: شراب. شرابی ناب است که هرکس حافظ را فرد صمد شمارد آن را نیز حرام بشمارد.

۲- چون به چشم بنگری بشر است و چون به عقل نظر کنی نور است و هدایت.

۳- اجل از آن است که چشمان ما کنه وی دریابد و منزّه که جسمش ببنداریم.

۴- به گاه تسبیح، رکوع‌کننده‌ای مقرب است که خداوند ندای ستایشگران را به واسطه او می‌شنود.

۵- اندیشه‌ها در او خبری را می‌یابند که از عظمت آن نزدیک است وی را معبود خود شمارند.

۶- الخریده ۲۸۵/۱. «عماد می‌گوید: وی از ابن هانی تقلید می‌کرد و ابن سعید می‌گوید: او در غلو و گزینش و طنین الفاظ بسیاری اوقات از طریقه ابن هانی اندلسی پیروی می‌کرد».

۷- الخریده ۳/۲.

چه نزد شریف ابن اخفش دیدیم به تصویر می‌کشد. همچنین مجموعه‌ای از قصاید را که در اثنای عصر فاطمی در مورد جنگ‌های صلیبی سروده شده ذکر کرده است.

اگر از مدایح فاطمیان چشم پوشیم، در حقیقت خرید به طور کامل شخصیت مصر را به نمایش می‌گذارد. حتی خود این مدایح نیز تا حدی در خرید به تصویر کشیده شده است. در واقع ما نه تنها با غفلت از خرید و دیگر کتب خطی و بی‌اعتنایی به خواندن و انتشار آن‌ها بلکه با غفلت از کتاب‌های چاپ شده و نخواندن آن‌ها، از مصر غفلت کرده‌ایم. وضعیت در مورد دواوین شعرای مصر نیز چنین است؛ نه آن‌ها را می‌خوانیم و نه به شکلی علمی و درست آن‌ها را منتشر می‌کنیم. هر کس که به مصر توجه کند و در منابع خودش به مطالعه آن بپردازد مسحور آن خواهد شد؛ چرا که [این منابع] به خوبی شخصیت آن را به تصویر کشیده‌اند و مگر از شعرای آن چه می‌خواهید؟ می‌خواهید محیط خود و باغ‌ها و کشتزارهای آن را به تصویر کشند؟ که این کار را به کمال رسانده‌اند. به تمیم بن معز توجه کنید که در مورد نیل می‌گوید:^۱

يَوْمٌ لَنَا بِالنَّيْلِ مَخْتَصِرٌ	ولكل يوم مسرة قصرٌ ^۲
والسفن تجرى كالخيول بنا	صعداً وجيش الماء مُنحدرٌ ^۳
وكأنما أمواجه عكنٌ	وكأنما داراته سررٌ ^۴

ابن قلاؤس^۵ آخرین شاعر این عصر نیز غروب خورشید، این منظره زیبا را که مصر بدان شهره است وصف می‌کند، و وقتی که می‌بیند خورشید در حال غروب در سر چشمه نیل است، می‌گوید:

انظر إلى الشمس فوق النيل غاربةً	واعجب لمابعد هامن حمة الشفق ^۶
غابت وأبدت شعاعاً منه يخلفها	كأنها احترقت بالماء في العرق ^۷

۱- برای شرح حال تمیم رک: ابن خلکان و یتیمه و الحلة السیراء از ابن الأبار (چاپ اروپا) ص ۲۹۱، شرح حال مفصلی نیز در مسالک الابصار دارد. (رک: قسمت دوم از نسخه‌ای خطی در دارالکتب مأخوذ از تصویر یک نسخه ص ۲۱۸۰) صاحب مسالک می‌گوید: وی با وجود ضعف و رکاکت کلام، در شعر از ابن معتز تقلید می‌کند و همچون او به وصف گل و شراب و غزل می‌پردازد.

۲- در نیل روزی داشتیم کوتاه، و [شگفت نیست] چرا که روزهای شادمانی کوتاه است.

۳- کشتی‌ها چون اسبان، ما را به بالا می‌بردند در حالی که لشکر آب به پایین سرازیر می‌شد.

۴- عکن: جمع عکنة: چین و شکنهای ناشی از فریبی شکم. امواج آن همانند چین و شکنهای بطنی فربه بود و دایره‌های آن بسان ناف.

۵- وی آخرین شاعر عصر فاطمی است: زیرا در سال ۵۶۷ درگذشت. دیوان وی به چاپ رسیده و شعرش لبریز از جناس و انواع تصنع و تکلف است.

۶- بر فراز نیل به خورشید که در حال غروب است بنگر و به دنبال آن از سرخی شفق به شگفت آ.

۷- نهان شد و پس از خود شعاعی از شفق عیان ساخت که گویی به گاه غرق شدن با آب مشتعل شده است.

همچنین شاعران گل‌ها و کشتزارهای اطراف نیل را نیز به تصویر کشیده‌اند؛ از جمله مشهورترین آنان در این فن ابن وکیع تَنیسی^۱ متوفای سال ۳۹۳ هجری است. در وصف گل‌ها می‌گوید^۲:

من نرجسٍ أبيض كالنَّورِ	كَأَنَّهُ مَخَانِقُ الْكَافُورِ ^۳
و رَوْضَةٍ تَزْهَرُ مِنْ بِنْفَسِجِ	كَأَنَّهُا أَرْضٌ مِنَ الْفَيْرُوجِ ^۴
يَضْحَكُ مِنْهَا زَهْرُ الشَّقِيقِ	كَأَنَّهُ مَدَاهِنُ الْعَقِيقِ ^۵
وَأَزْمُ بَعِينِكِ إِلَى الْبَهَارِ	فَأِنَّهُ مِنْ أَحْسَنِ الْأَزْهَارِ ^۶
كَأَنَّهُ مَدَاهِنُ مِنْ عَسْجِدِ	قَدْ سَمَّرَتْ فِي قُضْبِ الزَّرْجِدِ ^۷

شاعران به تبعیت از او در مورد این گل‌ها و شکوفه‌ها نغمه سرایی کرده و نغمه‌ای دیگر نیز در وصف دولاب بر آن افزوده‌اند. مانند کلام ابوالفرج موقفی در مورد یک دولاب^۸:

نَاعُورَةٌ تَحْسِبُ فِي صَوْتِهَا	مَتِيًّا يَشْكُو إِلَى زَائِرِ ^۹
كَأَنَّهَا كِزَانُهَا عُصْبَةُ	صَيُّوَا بَرِيْبِ الزَّمَنِ الْوَائِرِ ^{۱۰}
قَدْ مَيُّعُوا أَنْ يَلْتَقُوا فَاغْتَدَى	أَوَّلُهُمْ يَبْكِي عَلَى الْآخِرِ ^{۱۱}

و ظافر حداد می‌گوید^{۱۲}:

وَكَأَنَّ الْقَمْرِيَّ يُنْشِدُ مِصْرَعَا	مِنْ كُلِّ بَيْتٍ وَالْحَمَامُ يُجِيزُ ^{۱۳}
وَكَأَنَّ الدُّوْلَابَ يَزْمُرُ كَلِمَا	غَنَّتْ وَأَصْوَاتُ الضَّفَادِعِ شَيْزُ ^{۱۴}

۱- بزرگترین شاعر مصر در قرن چهارم است. صاحب یتیمه شرح حال او را آورده است؛ همین‌طور صاحب المسالك در قسمت دوازدهم نسخه پیشین، و گفته است: وی کتابی دارد به نام منصف که در آن شعر متنبی را به اصول و منابع شعر قدیم ارجاع داده است. بنابراین وی شاعر، ناقد و عالم است. تمام شعرش در مورد شراب و گل و غلامان است.
۲- یتیمه ۳۲۷/۱.

۳- مخانق: جمع میخنة: گردنبند. نرگسانی هستند بسان دندانهای یار و همانند گردنبندهای کافورین سپید.

۴- و باغی است که از کثرت بنفشه چون زمینی فیروزه‌ای می‌درخشد.

۵- و شقایقهای سرخ همانند روغندانهای عقیق بر آن خنده می‌زنند.

۶- چشم خود بر گل بهار انداز که از زیباترین گلهاست.

۷- [گل‌های بهار] بسان روغندان‌های طلاست که بر شاخه‌های زیر جد نصب شده باشد.

۸- الخريدة: ۲۱۸/۲.

۹- دولابی است که گویا صدایش صدای عاشقی است که به دیدارکننده‌ای شکوه می‌برد.

۱۰- و دلوهای آن به جماعتی ماند که گرفتار بلایای روزگار کینه‌توز شده‌اند.

۱۱- از دیدار یک‌دیگر ممنوع گشته‌اند و ازین رو اولی بر فراق آخری می‌گرید.

۱۲- الخريدة ۱۳/۲، ظافر در اصل آهنگر بود سپس به سرودن شعر روی آورد و به شهرت رسید. وی اوصاف بسیاری در مورد نیل و درختان و نخل و انواع خرما می‌نارساند. رک: حسن المحاضرة ۲/۲۹۹ و پس از آن.

۱۳- گویا قمری مصرع اول هر بیت را می‌سراید و کبوتر آن را کامل می‌کند.

۱۴- شیز: آبنوس یا چوب گردو و منظور صدای آن است. و دولاب هرگاه به نوادر می‌آید گویا نی می‌نوازد و صدای غوکان بسان صدای چوبهای آبنوس است.

در شعر مذکور میل فاطمیان به زیبایی تصویر و ادغام آن در حسن تعلیل آشکار است که به شدت در شعر خود به آن متوسل می‌شدند و همین یکی از انواع فنون مهمی است که به هنر آنان زیبایی خاصی می‌بخشد. شاید جالب باشد که فاطمیان همان طور که نیل و گل‌ها و مزارع و دولا ب‌های کناره‌های آن را وصف کرده‌اند، آثار باستانی سواحل آن، به خصوص اهرام و ابوالهول را نیز به تصویر کشیده‌اند. به این تصویر که ظافر حداد ترسیم کرده است بنگرید^۱:

و بَیْنَهَا أَبُو الْهَوْلِ الْعَجِيبُ ^۲	تَأْمَلُ بَنِيَّةَ الْهَرَمِينَ وَانْظُرْ
مُحِبُّوْنَ بَيْنَهَا رَقِيبُ ^۳	كَعَمَارَتَيْنِ عَلَى رَحِيلِ
وَصَوْتُ الرِّيحِ عِنْدَهَا نَحِيبُ ^۴	و مَاءُ النَّيْلِ تَحْتَهَا دُمُوعُ

این تصویر زیبا نشان می‌دهد که صاحب آن دارای مخیله‌ای گرد آورنده است که می‌تواند اجزای منظره‌ای وسیع را در طبیعت به هم پیوند زند و از آن تصویری متمرکز و دقیق بسازد و چنین است که دو هرم همانند دو معشوق هستند در دو عمارتیه یا دو هودج که به خاطر کوچ و جدایی می‌گیرند و نشانه آن گریه، نیل است که از اشک‌های آن دو به وجود آمده و در زیر پاهای آنان جاری شده است!

حقیقت این است که شعر فاطمی به شکلی زیبا سرزمین خود را به تصویر کشیده است و همان طور که به تصویر محیطی که در آن تنفس می‌کند اهتمام ورزیده، به تصویر اهل این محیط و روحیات آنان نیز پرداخته است. زیرا صفحاتی از آن به ترسیم موج بی بند و باری که در این دوران‌ها شایع بود پرداخته است؛ چنان که صفحاتی دیگر نیز به نمایش موج زهد و تصوف که پیش‌تر از آن سخن گفتیم، پرداخته است. شاید شعر زهد آمیزی که در خریده می‌یابیم از جهاتی بتواند نمونه‌ای از این جریان باشد. مانند سخن یکی از شعرا^۵:

بِأَدَابِ الْقِنَاعَةِ وَالزَّهَادَةِ ^۶	جِهَادُ النَّفْسِ مَفْتَرَضٌ فَخِذْهَا
و خَالَفَتْ الْهَوَى فَهُوَ الْإِرَادَةُ ^۷	فَإِنْ جَنَحْتَ لِذَلِكَ وَاسْتَجَابَتْ
شَكِيمَتَهَا بِمَقْمَعَةِ الْعِبَادَةِ ^۸	وَإِنْ جَمَحَتْ بِهَا الشَّهَوَاتُ فَاكْتَبِعْ

۱- الخريدة ۷/۲.

۲- در بنای دو هرم بنگر و تأمل کن که ابوالهول عجیب نیز در میان آن دو قرار گرفته است.

۳- بسان دو هودج از آن دو معشوق که آماده سفر هستند و رقیب در آن میان ایستاده است.

۴- و آب نیل در پایین آن سیل اشک است و صدای باد ناله آنان.

۵- الخريدة ۹۵/۲.

۶- جهاد با نفس واجب است پس با آداب قناعت و زهد نفست را تربیت کن.

۷- پس اگر نفس بدان متمایل شود و بپذیرد و با هوی و هوس مخالفت کند از اثر اراده است.

۸- اما اگر شهوت‌ها آن را به سرکشی فراخواند با ترکه عبادت افسار آن را محکم بکش.

عَسَاكَ تُحِلُّهَا دَرَجُ الْمَعَالِ وترفعها إلى رُتَبِ السَّعَادَةِ^۱

همچنین شاعری به نام ابن الکیزانی به این جنبه پرداخته است. صاحب خریده در مورد او می‌گوید: «وی فقیه، واعظ و اندرزگویی نیکو عبارت و ملیح الاشارت بود، کلامش لطیف و دلنشین و نظمش مقبول و شیرین و اهل مصر بود، و به اصول و فروع عالم و از معقول و مشروع آگاه. مقبولیت وی مشهود زبان‌ها بود و به تحقیق در علم اصول مشهور و در علم حدیث صاحب روایت و درایت بود؛ اما مقالی بدعت نهاد که اعتقادش به گمراهی انجامید و سلامت در سرایشی آن لغزید و مدعی شد که افعال بندگان قدیم است و طایفه کیزانیه در مصر تا به امروز بر همین اعتقاد هستند... و اعتقاد داشت که تنزیه خداوند در تشبیه اوست که خداوند همه ادبای خردمند و تمامی برجستگان شریف را از آن مصون بدارد. او را دیوان شعری است که مردمان به خاطر معانی دقیق و الفاظ زیبا و اوزان مناسب و نصایح لایق و اندرزهای دلنشین و بی آرایش که در آن به ودیعه نهاده، در تحصیل و تعظیم و تکریم آن حرص می‌ورزند. وی در مصر به سال پانصد و شصت در گذشت. او شیخی مقبول و دارای کلامی شیرین و شعری عاری و پالوده از تصنع بود. فرقه کیزانیه در مصر به وی منسوب هستند و مدعی قدیم بودن افعال. آنان نظیر کرامیه در خراسان هستند»^۲ و ابن خلکان می‌گوید: «وی زاهدی متقی بود. در مصر طایفه‌ای به وی منسوب هستند و از اعتقاد او تبعیت می‌کنند. دیوان شعری دارد که بیشتر آن در موضوع زهد است اما من آن را ندیده‌ام. یک بیت از او شنیدم که مرا به شگفت آورد و آن این است:

وَإِذَا لَاقَ بِالْمَحَبِّ غَرَامُ فَكَذَا الْوَصْلُ بِالْحَبِيبِ يَلِيقُ^۳

و در شعر وی محاسنی است»^۴ و ابن سعید می‌گوید: «دیوان وی را دیده‌ام که در میان مردم مشهور است و به فهم عامه مردم نزدیک؛ اما نزد شعرای برجسته مقبول نیست. دیوان وی به وفور در بازار فسطاط و قاهره به فروش می‌رسد؛ ولی در آن چیزی نیافتم که شایسته گزینش باشد»^۵. به نظر می‌رسد قضاوت ابن سعید در مورد او ظالمانه باشد؛ چرا که صاحب خریده هر چند گفته است شعر وی «عاری از اشتباه نیست» اما به نیکی از او یاد کرده و گفته است: این اشعار «در جهت پند و اندرز مقبول است»^۶ و قطعه بزرگی از شعر وی را نقل کرده است اما تمامی آن غزل صوفیانه و سراسر ابراز عشقی است عاری از مادیت و جسمانیت، نظیر آنچه در غزلیات ابن فارض دیده‌ایم. تصور بر آن است که مراد وی از آن غزل‌ها مفاهیم دینی بوده است نه مفاهیم حقیقی. بنابراین غزل وی غزلی است صوفیانه و در هر حال

۱- باشد که آن را بر پلکان فضایل بنشانی و به مرتبه سعادت برسانی.

۲- هرگاه عاشق عشق را سزد، وصل نیز محبوب را زبید.

۳- الخریده، ۱۸/۲.

۴- ابن خلکان ۱۸/۲.

۵- المغرب (بخش مخصوص به مصر) ص ۲۶۱.

۶- الخریده، ۴۰/۲.

غزلی است بغایت سهل. بیشتر آن را بر وزن‌های کوتاه سروده است و از این جهت سبک‌تر و لطیف‌تر از غزل ابن فارض است؛ زیرا [اولاً] همچون ابن فارض آن را از تصنع و بدیع پر نکرده و [ثانیاً] در آن، فضای گسترده‌تری از عشق صوفیانه و مفاهیم آن مشاهده می‌کنیم، مانند^۱:

اضْرِفُوا عَنِّي طَبِيبِي	وَدَعُونِي وَحَبِيبِي ^۲
عَلَّلُوا قَلْبِي بِذِكْرَا	هُ فَقَدْ زَادَ لَهْيِي ^۳
طَابَ هَتَكِي فِي هَوَاهُ	بَيْنَ وَاشٍ وَرَقِيبِ ^۴
لَا اِبَالِي بِفَوَاتِ النَّفْ	سَ مَا دَامَ نَصِيبِي ^۵
لِيسَ مِنْ لَامٍ وَ اِنْ اَطُ	نَبَ فِيهِ بِصِيبِ ^۶
جَسَدِي رَاضٍ بِسُقْمِي	وَجُفُونِي بِنَحِيبِي ^۷

روح صوفیانه در این غزل آشکار است؛ زیرا به طور مستقیم به اصل توکل مربوط می‌شود و این که نباید بیمار آنان با دارو درمان شود. در کنار این موج تصوف موج دیگری از رفاه زدگی قرار داشت و چنان که گفتیم، ثروت فاطمیان و آسایش ناشی از آن نیز این موج را تقویت می‌کرد و شاید همین مسأله سبب شده باشد که مقدسی بگوید مردم مصر مرفه و در لباس تجمل‌گرا^۸ هستند. و چنان که به نظر می‌رسد، این وضعیت پس از مقدسی رشد بیشتری یافت؛ زیرا می‌بینیم شهر تنیس - در قرن پنجم - نوع جدیدی پارچه تولید می‌کند که «ابوقلمون» نامیده می‌شود. این پارچه در برابر چشم بیننده به رنگ‌های مختلف در می‌آمد.^۹ شاید سخن ناصر خسرو در مورد مردم مصر از جهاتی نشانه رفاه زدگی آنان باشد. وی می‌گوید: آنان شیفته گل بودند و بر بام خانه‌ها گل‌دان‌هایی گذاشته بودند تا بام‌ها مثل باغ به نظر برسد.^{۱۰} مقریزی نقل می‌کند: «در مصر برای خلیفه در یکی از روستاهای قلیوب قصری از گل ساخته می‌شد که در داخل آن باغ‌ها و گل‌های بسیار بود و خلیفه در روزی موسوم به قصر گل برای گردش به آن روستا

۱- همان، ص ۲۰.

۲- دلم را با یادش دوا کنید که سوز دل فزون شده است.

۳- رسوا شدن در میان سخن‌چینان و رقیبان در راه عشق او شیرین است.

۴- مادامی که او دام (نصیب) من است از مردن هراسی ندارم.

۵- هر کس به خاطر او ملالتم کند و هر چه بگوید به مقصود نرسد.

۶- جسمم از این درد خوشنود و چشمم به اشکم خرسند است.

۷- مقدسی، ص ۲۰۵. به نظرمی سد این گرایش در میان مصریان قدیمی‌تر از دوره فاطمی است. رک: الولاية و الفضاة، الکندی، ص ۴۶۰.

۸- الحضارة الإسلامية، متر، ۲/۲۹۸. نام ابوقلمون در شعر شریف عقیلی، از شعرای نیمه اول قرن پنجم آمده است. رک: المغرب (قسمت مصر) ص ۲۴۴.

۹- الحضارة الإسلامية ۱۸۲/۲.

می‌رفت»^۱. شکی نیست تمامی این‌ها نشانه آن است که ذوق مصر در عصر فاطمی مرفه شده بود و مردم رفاه خود را در جهت لهو و لعب و عیش و نوش هدایت کردند و هم خود و هم امیرانشان تا بناگوش در این موج فرو رفتند و دلیل آن این که زندگی تمیم بن معز و همین‌طور شعرش همه عیش و نوش بود و این موج خوش گذرانی به قصر اختصاص نداشت بلکه شامل مردم حتی مشایخ نیز می‌شد. مقدسی می‌گوید: «مشایخ مصر از شرب خمر نمی‌پرهیزند»^۲ و مقریزی می‌گوید: «در فسطاط و قاهره سالن‌های مختلفی برای می‌فروشان وجود داشت و فاطمیان فقط در اواخر جمادی هر سال شراب را ممنوع می‌کردند»^۳. اهتمام وافر فاطمیان به اعیاد ملی اعم از اسلامی و قبطی نیز به این جریان دامن می‌زد. مقریزی به نقل از مسبّحی متوفای سال ۴۲۰ هجری توصیفی باشکوه از این اعیاد نقل می‌کند که از آن می‌دریایم این اعیاد (کارناوال‌هایی) بوده است که در آن آتش افروخته می‌شد و مشعل روشن می‌گردید و مردم در حالی که معجمه و چیزهای مضحک و خیمه شب بازی به همراه داشتند، گرد هم می‌آمدند و به انواع لهو و لعب و فسق و فجور دست می‌زدند^۴. به نظر می‌رسد شاعران معذب این موج شدند و به ترسیم آن پرداختند. هر کس شعر فاطمی را بخواند بیشتر آن را در مورد گل و شراب و غلام بچگان خواهد یافت. نظیر این ابیات از ابن وکیع:

غَزَدَ الطَّيْرُ فَنَبَّهَ مِنْ نَعَسٍ وَأَذِنَ كَأْسَكَ فَالْعِشْ خُلَسَ^۵
سَلَّ سَيْفُ الْفَجْرِ مِنْ غِنْدِ الدُّجَى وَتَعَرَّى الصُّبْحُ مِنْ ثَوْبِ الْعَلَسِ^۶

اگر جریان زهد سابق الذکر شعرابی متخصص خود یافته بود، جریان بی بند و بارانه حاضر نیز متخصصان بسیار داشت؛ چرا که در آغاز این دوره تمیم و ابن وکیع متخصص آن بودند سپس شعرای قرن‌های پنجم و ششم ظهور کردند و آن را توسعه دادند و به تنبور آن نغمه‌ای و بلکه نغماتی افزودند. در آغاز قرن پنجم شریف عقیلی به نغمه سرایی در این دستگاه مشهور شد و در آخر آن ابن مکنسه. از جمله اشعار او در مورد شراب ابیات زیر است^۷:

إِبْرَيْقُنَا عَاكِفٌ عَلَى قَدَحٍ تَخَالُهُ الْأُمُّ تُزْضِعُ الْوَلَدَ^۸
أَوْ عَابِدًا مِنْ بَنَى الْمَجُوسِ إِذَا تَوَهَّمَ الْكَأْسُ شُعْلَةً سَجَدًا^۹

۱- خطط مقریزی ۴۸۸/۱.

۲- مقدسی، ص ۲۰۰.

۳- خطط مقریزی، ۴۹۱/۱.

۴- المرقص و المطرب، ابن سعید، ص ۴۵.

۵- پرنده به آواز درآمد پس خفتگان را بیدار کن و جام را به چرخش آور که زندگی کوتاه است.

۶- شمشیر فجر از غلاف تاریکی به درآمد و صبح لباس ظلمت از تن بدر کرد.

۷- المرقص و المطرب، ص ۶۴.

۸- ابریقمان چنان بر روی قدح خمیده است که گویی مادری است که فرزند را شیر می‌دهد.

۹- یا عابدی زرتشتی که هرگاه جام را شعله پندارد در برابر آن به سجده درافتد.

ابن قادوس نیز که از شاعران بی بند و بار خریده است؛ می‌گوید:^۱

راحٌ إذا سَفَكَ النَّدْمَانُ من دِمِها ظَلَّتْ تُقَهِّقُهُ في الكاساتِ من جَدَلٍ^۲
و نیز می‌گوید:^۳

قُمْ قَبْلَ تَأْذِينِ النَّوَاقِيسِ	وَاجِلْ عَلَيْنَا بِنْتَ قَسَّيسٍ ^۴
عُرُوسَ دَنْ لَمْ يَدْعَ عِثْقُهَا	إِلَّا شِعَاعًا غَيْرَ مَلْمُوسٍ ^۵
تُجَلِّي عَلَيْنَا بَاسًا تَغْرِهَا	فَلَا تَقَابِلُهَا بِتَغْيِيسٍ ^۶
مُذْهَبَةُ اللَّوْنِ إِذَا صُفِّقَتْ	مُذْهَبَةُ اللَّهْمِ وَالْبُوسِ ^۷
لَا غُرُو مَا تَأْتِيهِ مِنْ رِيَّةٍ	لَأَنْهَا عُنْصُرُ إِبْلِيسِ ^۸
لَيْسَ لَهَا عَيْبٌ سِوَى أَنْهَا	حَسْرَةُ أَقْوَامٍ مَفَالِيسِ ^۹

شاعران به این حد هم اکتفا نکردند بلکه می‌بینیم در تصاویری که قلم از ذکر آن شرمسار می‌شود به ذکر عورات می‌پردازند. فاطمیان لطافت بسیار به غزل بخشیدند، لطافتی که در میان مردم فراگیر بود تا جایی که - به قول مقدسی^{۱۰} - در زبان آنان نوعی رخوت ایجاد کرده بود. بنابراین در نهایت ظرافت و لطافت سخن می‌راندند و همین مسأله باعث شد که میراث بزرگی از غزل لطیف بر جا نهند. نظیر سخن ظافر حداد^{۱۱}:

يَا سَاكِنِي مَضِرٍ أَمَا مِنْ رَحْمَةٍ	فِيكُمْ لَمَنْ ذَهَبَ الْغَرَامُ بِلَبِّهِ ^{۱۲}
أَمِنْ الْمَرْوَةِ أَنْ يَزُورَ بِلَادَكُمْ	مِثْلِي وَيَرْجِعَ مُغْدِمًا مِنْ قَلْبِهِ ^{۱۳}

همراه با این ویژگی یعنی لطافت، خصوصیت دیگری نیز مطرح می‌شد و آن نکته پردازي و فکاهه و شوخی بود. پیش‌تر نیز از پیوند شاعران مصری با این خصوصیت قبل از دوره فاطمیان سخن گفتیم. این

۱- الخريدة ۲۲۸/۱.

۲- شرابی است که وقتی هم‌پایالگان خونس می‌ریزند از شادمانی درجام خنده می‌زند.

۳- الخريدة، ۲۲۷/۱.

۴- پیش از اینکه ناقوسها اذان گویند برخیز و دختر ترسا را بر ما نمایان ساز.

۵- آن عروس خم را که کهنگی جز شعاعی غیر قابل لمس از آن باقی نگذاشته است.

۶- چون عروسی با لب خندان بر ما عرضه می‌شود پس با آن ترشویی مکن.

۷- وقتی برای پالایش از ظرفی به ظرفی دیگر ریخته می‌شود طلایی رنگ است و اندوه و درد را می‌زداید.

۸- کارهای ناپسند او را جای شگفت نیست، چرا که از نژاد ابلیس است.

۹- هیچ عیبی ندارد جز اینکه مایه حسرت مردمان مقلس است.

۱۰- مقدسی، ص ۲۰۳ و ۲۰۵.

۱۱- الخريدة ۱۲/۲.

۱۲- ای ساکنان مصر! آیا به کسی که عشق عقلش را ربوده است رحمی نمی‌کنید.

۱۳- آیا جوانمردی است که چون منی به دیدار سرزمین شما آید و بی‌دل خویش بازگردد؟

پدیده در عصر فاطمی نیز استمرار یافت و از قرن چهارم تا قرن پنجم شعر مربوط به آن زیاد شد. زیرا در آغاز این دوره ابن وکیع را می‌بینیم که در یک رباعی بلند با غلامی نصرانی شوخی می‌کند و از عشق خود به او شکوه می‌برد سپس به بی‌اعتنایی وی می‌پردازد و تهدید می‌کند^۱ که اگر در هجران اصرار ورزد مشکل خود را برکشیشان و شماسان و راهبان عرضه می‌دارد و اگر باز هم امتناع کند و سرکشی نماید کار خود بر اسقف و سپس مطران و سرانجام بطریق عرضه می‌دارد:

وَلَا تَلْنِي إِنْ قَصَدْتُ الْأُسْقُفَا	مَنْ بَرَّحَ السُّقْمُ بِهِ رَامَ الشُّفَا ^۲
فَلَا تَقُلْ أَبَدَيْتَ مَكْنُونَ الْجَفَا	أَنْتَ الَّذِي أَحْوجَتْنِي أَنْ أَكْثِفَا ^۳
سَوَّفَ إِلَى الْمُطْرَانِ أَنْهِيَ قِصَّتِي	إِنْ دَامَ مَا تُؤْثِرُهُ مِنْ هَجْرَتِي ^۴
فَإِنْ رَأَى لِي طَالِبًا مَعُونِي	وَلَمْ تُشَفِّعْهُ بِكَشْفِ كُرْبَتِي ^۵
شَكُوتُ مَا يَلْقَاهُ مِنْ قُرْطِ السَّقَمِ	قَلْبِي إِلَى الْبَطْرِكِ وَالْحَبْرِ الْعَلَمِ ^۶

این روحیه طنز آمیز در ادبیات فاطمی تا دوره جلیس بن حباب متوفای ۵۶۱ هجری ادامه پیدا می‌کند. صاحب خریده این قطعه را که به شوخی در آن از طبیبی شکایت می‌کند نقل کرده است^۷:

وَأُضِلُّ بِلَيْتِي مِنْ قَدْ غَزَانِي	مَنْ السَّقَمُ الْمَلُحُ بِعَسْكَرِيْنِ ^۸
طَبِيبُ طَبِّهِ كَغُرَابٍ بَيْنِي	يُفَرِّقُ بَيْنَ عَافِيَتِي وَبَيْنِي ^۹
أَقَى الْحُمَّى وَقَدْ شَاخَتْ وَبَاخَتْ	فَرَدَهَا الشَّبَابَ بِنُسْخَتَيْنِ ^{۱۰}
وَدَبَّرَهَا بِتَدْبِيرٍ لَطِيفٍ	حَكَاهُ عَنْ سِنَانٍ أَوْ حُنَيْنٍ ^{۱۱}
وَكَانَتْ نَوْبَةٌ فِي كُلِّ يَوْمٍ	فَصَيَّرَهَا بِحِذْقٍ نَوْبَتَيْنِ ^{۱۲}

اگر جلیس بن حباب را رها کنیم و به افرادی که پس از او ظهور کردند پردازیم شخصیت‌های بسیاری

۱- یتیمه، ۳۱۷/۱.

۲- اگر به سراغ اسقف رفتم ملامتم مکن زیرا هرکس بیماری رنجورش کند به دنبال شفا خواهد گشت.

۳- پس مگوی که جفای نهان آشکار کردی زیرا تو مرا مجبور کردی که پرده برگیرم.

۴- اگر هجرانت به طول انجامد به زودی قصه خود بر مطران خواهم گفت.

۵- در این صورت اگر دلش بر من سوخت و در پی یاری من برآمد اما تو در زدودن دردم همراه او نشدی...

۶- شکوه دردمندانه دل خویش را به بطریق واسقف بزرگ خواهم برد.

۷- الخريدة، ۹۲/۱.

۸- اصل مصیبت من از آن کس است که با دولشکر از بیماری سخت با من به ستیز برخاسته است.

۹- بین: دوری و فراق. او طبیبی است که چون کلاغ شوم جدایی عافیت را از من دور می‌کند.

۱۰- درحالی که آتش تبم ضعیف شده و به خاموشی گراییده بود با دو نسخه، شادایی از دست رفته را به او باز پس داد.

۱۱- و با تدبیری خردمندانه که از اطبایی چون ثابت بن قره و حنین ابن اسحاق آموخته بود به مداوای آن پرداخت.

۱۲- و تب را که روزی یک نوبت به سراغم می‌آمد با مهارت به دو نوبت تبدیل کرد.

را خواهیم یافت که به این روحیه مشهور بودند، نظیر قمرالدوله که در آغاز قرن ششم می‌زیست. «اعمال بی‌بند و بارانه وی طرفه‌ای بود و اسباب منادمت در او فراهم. عود می‌نواخت... و آواز می‌خواند...، شطرنج بازی می‌دانست و نادره پرداز بود و اهل فکاهه».^۱ آیات زیر از جمله اشعار زیست در مورد ابن اُفلح کاتب که سیاه پوست بود:

هَذَا ابْنُ أَفْلَحٍ كَاتِبٌ مُتَقَرَّدٌ بِصِفَاتِهِ^۲
أَقْلَامُهُ مِنْ غَيْرِهِ وَدَوَاتُهُ مِنْ ذَاتِهِ^۳

پس از او در این عصر ابن قادوس شاعر مشهور را با نوادرش می‌یابیم، و بسیاری دیگر که القابشان بیانگر این روحیه مصریان است. چنان‌که یکی شلعلع [دراز] خوانده می‌شود و دیگری نَسَّاس [میمون] و سومی وضع و چهارمی جهجهان^۴ و پنجمی کاسات: «وی خوش مشرب و بسیار بی‌بند و بار بود و با نوادر و سخافت محزونش دیگران را می‌خنداند».^۵ همچنان با نوادر این شاعران روبرو می‌شویم و سرانجام این بخش از خریدۀ راکه به مصر اختصاص دارد با ابن مکنسه، شاعر فکاهه‌گو به پایان می‌بریم. حقیقت این است که شعرای مصر در عصر فاطمی محیط و طبیعت و روحیه و احساس خود را صادقانه و زیبا به تصویر کشیده‌اند و از آن‌جا که هیچ یک از پژوهشگران در مورد این جنبه‌های شعر مصری سخن نگفته‌اند به تفصیل از آن سخن گفتیم؛ در حالی که تصور می‌کردیم مصر اهمیت چندانی در تاریخ شعر عربی ندارد. به احتمال قوی خواننده متوجه شده است که مصریان ساختار هنری جدیدی برای خود خلق نکردند؛ چرا که اسالیب و صور خیالی که در تعبیر از محیط و تصویر رفاه و بی‌بند و باری خود به کار می‌گرفتند همه و همه تحت تأثیر شرق بود حتی اگر بگوییم به شدت از شرق تقلید می‌کردند گزاف نگفته‌ایم و اگر تصوف و طنزها و شوخی‌های آنان نبود حرکت تقلید را در مصر نیز به گسترده‌ای اندلس می‌دیدیم. با این همه تقلید را به وضوح احساس می‌کنیم؛ زیرا می‌بینیم شعرای این دوره از همان آغاز در شراب و طبیعت و غزل به اوصاف عباسیان متوسل می‌شوند. این پدیده را در قرن چهارم در شعر تمیم بن معز و ابن وکیع مشاهده می‌کنیم و در قرن پنجم نزد شریف عقیلی و ابن مکنسه و پس از آن در شعر ظافر حداد و ابن صیاد و طلائع آمری و شریف بن أخفش و ابن قادوس و مهذب بن زبیر. یتیمه و خریدۀ و مغرب را مطالعه کنید؛ خواهید دید که تفکر هنری مصریان همان علائم تفکر هنری شرقیان را دارد. مسأله اختلاط و آشتی‌نگی که در مورد اندلس از آن سخن گفتیم نیز بر این افزوده می‌شود؛ زیرا شاعر واحد همه

۱- در مورد این عبارت و شعر پس از آن رک: الخریدة ۲/۲۱۸.

۲- این ابن اُفلح است و کاتبی است بی‌نظیر.

۳- قلمش از جنس دیگران است و دواتش از جنس خودش.

۴- جهان جهان راه رفتن و یا آن‌که بسیار درنده را بانگ زند. م.

۵- الخریدة، ۶۱/۲.

سبک‌های عباسی را با هم مخلوط می‌کرد و دلیل آن این که بدون هیچ نظم و ترتیبی یک قطعه وی را بر مبنای سبک صنعت و دیگری را مطابق ذوق مصنِّعین و سومی را بر مبنای سلیقهٔ متصنِّعین خواهید یافت. وضعیت مصریان نیز همانند اندلسیان است که مجموعه‌ای از آرایه‌های تصنیع یعنی انواع حسی جناس و طباق و تصویرگری را به شعر خود منتقل کردند و تلفیق و دوران و پیچ و تاب را نیز بر آن افزودند. این ویژگی از قرن پنجم به بعد به وضوح در شعر شریف عقلی به چشم می‌خورد که جناس و طباق را متصنَّعانه به کار می‌گرفت. وی در تصاویر و خیال‌های خویش نیز تصنع پرداز بود و برخی اصطلاحات علوم را به تصنع خود می‌افزود. پس از او وضعیت مصریان بر همین منوال باقی ماند؛ نهایت این که می‌بینیم برخی از آنان در تلفیق و تصنع و انواع مشقت و تکلفاتی که بر خود تحمیل کرده بودند، زیاده روی می‌کنند. مانند ابن اخفش که یکی از قصاید خود را چنین آغاز می‌کند^۱:

سَقَى دِمْنًا السَّفْحَيْنِ لِلْقَطْرِ صَيْبٌ وَحَيًّا رُبِّي حَيًّا رِيَا فِيهِ رَبْرَبٌ^۲
وَمَالِي عَنْ شَرْعِ الصَّبَابَةِ مَشْرَعٌ وَمَالِي إِلَّا مَذْهَبُ الْحُبِّ مَذْهَبٌ^۳
وَفِي الْحَيِّ رُودٌ فِي عَذَابٍ وَرُودَهَا عَذَابٌ يُذِيبُ الْعَاشِقِينَ وَيَغْذِبُ^۴

می‌بینید که شاعر به زحمت جناس را جعل می‌کند و به هر وسیله و حيلة ممکن به شکار آن می‌پردازد؛ بنابراین مبادا گمان کنید شخصیت مصریان در شعر، آنان را از شکل هنری شعر شرقیان دور کرده است؛ چرا که آن شکل همچنان پابرجاست. نهایت این که سبک روحی مصریان در شعر سبب می‌شود متوجه این حقیقت نشویم. به این قطعه از شلعلع که شاعری فکاهه پرداز بود، بنگرید^۵:

أَجَلَلْتُ مَجْدَكَ أَيُّهَا إِجْلَالُ عَنْ ظَنِّ إِخْلَادٍ إِلَى إِخْلَالٍ^۶
أَوْ رِيَّةٍ فِي الْوُدِّ تُخْرِجُ قَاصِدًا مَنْ قَزَطَ إِذْلَالَ إِلَى إِذْلَالٍ^۷
وَحَسَابِ تَسْوِيفٍ وَمُظِلٍّ عَنْ غَيٍّْ يُفْضِي بِإِهْمَالٍ إِلَى إِهْصَالٍ^۸

۱- الخريدة، ۲۳۸/۱.

۲- دمن: آثار بر جای مانده از خانه‌ها. صیب: ابر بارانی. ربی: جمع ربوة: تپه. ربا: رشد کرد. ربرب: گلهٔ گوزنهای وحشی. می‌گوید: ابری پر باران آثار برجای مانده در آن دامنه‌ها را سیراب کند و بر تپه‌های سرزمینی که گوزنهای وحشی در آن نشو و نما کرده‌اند درود فرستد.

۳- جز آبشخور دلدادگی آبشخوری ندارم و جز مذهب عشق مذهبی ندارم.

۴- رود: جمع رادة: زنان زیبا. می‌گوید: در این قبیله زیبارویانی هستند که ورود به آبشخور گوارای آنان عاشق را می‌فرساید و عذاب می‌دهد. ۵- الخريدة، ۱۳۰/۲.

۶- شرف تو را منزه از این می‌دانم که گمان کنم همیشه بی‌عنایت باقی خواهی ماند.

۷- یا اینکه گمان کنم در دوستی خلوص نداری و عمداً از فرط بی‌اعتنائی به ذلت من کشانی.

۸- یا اینکه گمان کنم در بذل و بخشش امروز و فردا می‌کنی تا اندک‌اندک کار را به اهمال و ترک من بکشانی.

آلَيْتُ أَزْبَحُ سَائِلًا لَكَ نَائِلًا يُوسَى بَيْلٌ نَدَاهُ بِأَلَى الْبَالِ^۱
 حَتَّى يُرَاجَعَ فِي عَاطِفَةِ الْعُلَا كَرَمٌ يَزِينُ الْفَضْلَ بِالْإِفْضَالِ^۲
 وَأَرَى بَعْدَ نَدَاكَ عَوْدِي مَوْقًا وَمَعْطَلُ التَّأْمِيلِ حَالِي حَالِي^۳

شلمع به همین ترتیب ادامه می‌دهد و دست یافتن به قافیه را بر خود سخت می‌کند؛ چرا که پیش از قافیه کلمه ای در نظر می‌گیرد سپس خود را ملزم می‌کند بین این کلمه و قافیه جناس بسازد؛ گویی در این کار از تصنع ابوالعلاء که در کتاب دوم از آن سخن گفتیم متأثر است؛ نظیر این شکل تکلف آمیز را که در جناس مشاهده می‌کنیم در طباق و تصویر نیز می‌بینیم، به سخن ابن اخفش در مورد ریش نوجوانی توجه کنید^۴:

وَكَأَنَّ الْعِذَارَ فِي حُمْرَةِ الْخِ دُ عَلَى حَسَنِ خَدِّكَ الْمَنْعُوتِ^۵
 صَوْلْجَانٍ مِنَ الزَّمَرِدِ مَعْطُورِ فَ عَلَى أَكْرَةِ مِنَ الْيَاقُوتِ^۶

آیا احساس نمی‌کنید که این تصویر عاریتی است؛ چرا که مخیله شاعر دو چیز دور را به هم ربط داده است. در خریده قصیده‌ای از محمد بن هانی می‌یابیم که تمامی آن، ستون‌هایی از تشبیهات و تصاویر است؛ زیرا به این شکل استمرار پیدا می‌کند^۷:

كَأَنَّ ثَغَوَرَ الْعَامِرِيَّاتِ كَلِمَا تَبَسَّمْنَ نَوَّرَ الْأَقْحَوَانَ الَّذِي رَفَا^۸
 كَأَنَّ شَذَا الْخَيْرِيِّ سُرٌّ مَحْدُثٌ تَخَوَّفَ أَنْ تَصْغَى لَهُ الشَّمْسُ فَاسْتَخْفَى^۹
 كَأَنَّ غَصُونَ الْأَسِّ تَحْتَ اخْضَارِهَا قَدَوْدُ مَهْمَا يَحْمَلْنَ مِنْ سُنْدُسٍ مُخْفَا^{۱۰}

به هر حال این ذوق فاطمی است؛ زیرا شاعران به استثنای ابن الکیزانی تا بناگوش در انواع تصنع و تلفیق فرو رفته بودند و در این کار تا آن جا پیش رفتند که تقریباً چیزی از این انواع را برای دوره‌های بعد باقی نگذاشتند. چه صنعتی را می‌خواهید؟ اگر اقتباس از قران را بخواهید که در عصر ایوبی شایع بود، فاطمیان آغازگر آن بودند. به کلام شاعر طنز پرداز شلمع، در مورد ابن دباغ توجه کنید^{۱۱}:

۱- سوگند خورده‌ام که همواره از تو چنان صله‌ای طلب کنم که با شبینم آن دل دردمندم درمان شود.

۲- [طلب خواهم کرد] تا کرمی زینت‌بخش فضیلت، با تفضل خود احساس بزرگی را به من بازگرداند.

۳- و با بازگشت تفضل تو شاخسار زندگی خود را پربرگ و باربینم و کسی که نومید باشد حال مرا خواهد داشت.

۴- الخریده: ۲۴۰/۱. ۵- موی عذارت بر آن چهره گلگون و زیبا...

۶- همانند چوگانی زمردین است که به دور کره‌ای از یاقوت حلقه زده باشد.

۷- الخریده: ۲۷۴/۱.

۸- دندانه‌های زنان قبیله بنی عامر، هرگاه لبخند می‌زدند، همانند گل‌های بابونه بود که در حال درخشیدن هستند.

۹- رایحه خیری همانند راز گوینده‌ای بود که می‌ترسید خورشید به نجوای او گوش دهد از این رو خود را نهان کرده بود.

۱۰- شاخه‌های آس در میان برگ‌های سبزش همانند قامت غزالانی بود که لحاف‌هایی از حریر سبز به تن کرده‌اند.

۱۱- الخریده: ۱۲۴/۲.

تعالث قرون ابن الدِّبَّاح فاصْبَحْتُ تَجَلُّ عَنْ التَّحْدِيدِ فِي اللَّفْظِ وَالْمَعْنَى^۱
 عَلَى بَعْضِهَا نَاجِي النَّبِيِّ إِلَهُهُ وَ قَدْ كَانَ مِنْهُ (قَابِ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى)^۲
 شاعری دیگر در مورد آوازه خوانی موسوم به مرتضی می گوید:^۳
 لَمْ تُتَضَّيْ مَعْبِدٌ عَبِيدٌ إِذَا صَدَرَتْ أَصْوَاتُهُ عَنْهُ فِي النَّادَى بِتَغْرِيدٍ^۴
 قَدْ غَاظَ طُوفَانُ هُمَى حِينَ أَسْمَعُنِي أَلْحَانَهُ فَاسْتَوَى قَلْبِي عَلَى (الْجُودَى)^۵

می بینید که شاعر اول با تغییری ساده (قاب قوسین أو أدنی) و شاعر دوم عبارت (استوت علی الجودی) را از قران اقتباس می کند. از صنعت اقتباس که بگذریم با صنعت تضمین مواجه خواهیم شد که پس از اقتباس رایج شد، مانند سخن مهذب بن زبیر. وی از شاعران برجسته اواخر عصر فاطمی بود.^۶

أَقْصِرْ - فِدَيْتَكَ - عَنْ لَوْمِي وَعَنْ عَذَلِي أَوْ لَا فَخَذِي أَمَانًا مِنْ ظُبَا الْمُقَلِّ^۷
 مِنْ كُلِّ طَرَفٍ مَرِيضِ الْجَفَنِ تَنْشُدُنَا أَلْحَاظُهُ (رَبِّ رَامٍ مِنْ بَنِي ثُعَلٍ)^۸
 إِنْ كَانَ فِيهِ لَنَا وَهُوَ السَّقِيمُ شِفَاءً (فَرِمَا صَحَّتِ الْأَجْسَامُ بِالْعِلَلِ)^۹

در بیت دوم یک مصرع از شعر امرئ القیس را تضمین کرده است و در بیت سوم یک مصرع از شعر متنبی را. وی در شعر خود بسیار از متنبی تقلید می کرد. گذشته از تضمین صنعت دیگری را در شعر آنان مشاهده می کنید که در شعر شعرای بعد از آن ها رواج یافت. این صنعت اکتفاء است؛ مانند سخن ابن قادوس^{۱۰}:

مَنْ عَاذَرِي مِنْ عَاذِلٍ يَلُومُ فِي حُبِّ رَشَا^{۱۱}
 إِذَا نَكِرْتُ حُبَّهُ قَالَ كَفَى بِالذَّمِّ شَا^{۱۲}

یعنی اشکت به عنوان شاهد کافی است. وجود جناس در بیت روشن است. گویی دوره فاطمی هیچ

۱- شاخهای ابن دباغ چنان بلند شده که در لفظ و معنا فراتر از توصیف است.

۲- پیامبر، درحالی که یک وجب یا کمتر با خدا فاصله داشته، بر فراز آنها با خدای خود به راز و نیاز پرداخته است.

۳- الخريدة، ۱۵۲/۲.

۴- آن گاه که مرتضی در میان جمع نغمه سر دهد معبد [آوازه خوان مشهور] بنده او به شمار می رود.

۵- جودی: کوهی است. آن گاه که شروع به خواندن کرد طوفان اندوهم فرو نشست و دلم بر فراز «جودی» آرام گرفت.

۶- الخريدة، ۲۰۶/۱.

۷- فدایت شوم، دست از ملامت و سرزنش بردار و گر نه از تیر نگاه ها امانم ده.

۸- چشمانی بیمار که نگاه هایشان عبارت (چه تیراندازان که بنی ثعل دارد) را زرمه می کنند.

۹- اگر این بیمار و شان شفای ما باشند (بسا که جسم بیمار با بیماری شفا یابد).

۱۰- الخريدة، ۲۳۰/۱.

۱۱- کیست که مرا از دست سرزنشگری که در عشق آهویی ملامتم می کند برهاند.

۱۲- و چون عشقش انکار کنم می گوید: همین بس که اشکت گواه است.

چیز برای دوران‌های بعد باقی نگذاشت حتی چیستان‌ها را که شاعری از اهالی اسکندریه موسوم به ابن مجبر متخصص آن بود^۱ در این دوره می‌یابیم. همچنین وزن‌های موشح را در این عصر نزد شاعری به نام ابن عیاد که او نیز از اهالی اسکندریه است مشاهده می‌کنیم^۲ و حتی روش‌هایی همچون سرودن قصیده فاقد نقطه را که نزد حریری دیدیم نزد شعرای این عصر می‌یابیم^۳. بنابراین چه چیز دیگر باقی می‌ماند به جز صنعت توریه که بنا به گفته ابن حَجّت و صلاح الدین صفدی بعد از دوره فاطمی به وجود آمده است. آن‌ها معتقدند که قاضی فاضل مبدع این صنعت است^۴؛ اما این توهمی بیش نیست؛ زیرا توریه از اوایل قرن پنجم در عصر فاطمی رایج بوده است؛ چرا که این صنعت با روحیه طنز که قبلاً از آن سخن گفتیم همراه بوده است. اکنون توقفی خواهیم کرد و در مورد سه شاعر مهم که عبارتند از شریف عقیلی و ابن مکنة و ابن قادوس سخن خواهیم گفت تا حقیقت پیدایش توریه را دریابیم و بیشتر با واقعیت دوره فاطمی آشنا شویم.

شریف عقیلی

شریف ابوالحسن، علی بن حیدره عقیلی، مهمترین شاعری است که در نیمه اول قرن پنجم در مصر ظهور کرد. ابن سعید می‌گوید: «در مورد او از جماعتی از مصریان تحقیق کردم اما هیچ کس را نیافتم که به خوبی او را بشناسد. یکی از شرفا که به انساب اشراف اهتمام داشت به من گفت: وی از نسل عقیل بن ابی طالب است و در سده چهارم می‌زیست. در جزیره فسطاط تفرجگاه‌هایی داشت، خدمت سلطان نمی‌کرد و مدح هیچ کس نمی‌گفت. چندی بعد شرح حال او را در خریده یافتیم. همین نشان داد که وی بعد از سده چهارم می‌زیسته و در آن آمده بود که وی از نسل عقیل بن ابی طالب و اهل مصر است و بیت زیر را از او نقل کرده بود:

كَأَنَّ الثُّرَيَّا وَالْهَلَالَ أَصَامَهَا يَدُّ مَدَّهَا رَامَ إِلَى قَوْسٍ عَسَجَدَ^۵

یس از آن دیوان^۶ شعر وی به دستم رسید و گزیده‌هایی از اشعارش را نقل کردم که گواه علو مقام اوست. وی از پیشوایان صنعت تشبیه است^۷ به راستی نیز خریده اغلب جز به شخصیت‌های مربوط به سده آخر عصر فاطمی نمی‌پردازد؛ با این همه صاحب یتیمه متوفای سال ۴۲۹ هجری در یتیمه خود شرح

۱- الخريدة ۲/ ۲۳۰.

۲- همان، ص ۴۴.

۳- همان، ص ۱۶۳.

۴- رک: خزائن الأدب، الحموی، ص ۵۴، ۲۴۱، ۲۷۶.

۵- ثریا در برابر هلال ماه بسان دستی است که تیراندازی آن را به سوی کمائی طلایی دراز کرده است.

۶- این دیوان در مصر با تحقیق زکی المحاسنی به چاپ رسیده است.

۷- المغرب «السفر الأول من قسم مصر» ص ۲۰۵.

حال وی را آورده است^۱؛ چنان که مقریزی نیز نقل می‌کند وی در سال شروع قحطی در مصر یعنی سال ۴۴۲ هجری خطاب به مستنصر یکی از اشعار خود را خوانده است^۲. از همه این‌ها می‌توان نتیجه گرفت که وی در نیمه اول قرن پنجم هجری می‌زیست.

شریف عقیلی در شعر فاطمی و بلکه در کل شعر مصری شخصیتی جذاب است. صاحب المغرب قطعه بلندی از شعر وی را روایت کرده است که - همانند دیوانش - نشان می‌دهد وی یکی از شاعران برجسته در وصف طبیعت بوده است. البته درست است که ابن وکیع در این مورد تقدم دارد؛ چرا که وی خود را وقف آن کرده بود؛ اما ابن وکیع با جان و احساس خود با طبیعت عجین نشده بود بلکه شیفته رنگ‌ها و اشکال آن شده بود و طبیعت را از همین جهت به تصویر می‌کشید؛ ولی شریف عقیلی - چنان که به نظر می‌رسد - به شدت فریفته طبیعت بود و همین مسأله - آن گونه که ابن سعید نقل می‌کند - سبب شده بود که اهتمامی [وافر] به تفرجگاه‌های خود داشته باشد چنان که سبب شده بود در شعر خود عمیقاً به طبیعت پردازد و جان خود را با آن پیوند زند و با هر حرکت و نجوای آن زندگی کند. ثروت و لطافت احساس و عشق وی به طبیعت نیز به او امکان داد که خود را وقف آن نماید. بدین ترتیب آن را از چهره‌ها و شخصیت‌های گونه‌گون انباشت. چنان که گویی از چشمانی برخوردار است که با قدرت خارق العاده و حساسیت خود می‌توانند اشکال طبیعی را به احلام و رؤیاهایی غریب بدل کنند. پیوند روحی و عاطفی شاعر با طبیعت نیز در این راه به او کمک می‌کرد؛ [چنان که] شیفتگی او به شراب نیز این پیوند را تقویت می‌نمود؛ از این رو شراب و طبیعت اطراف خود را دستمایه نغمه سرایی خود کرده بود و گل‌ها و میوه‌ها و درختان در اشکالی خیال انگیز و مهیج در شعرش نمایان می‌شدند. چنان که می‌گوید^۳:

أَمْهَاتُ الثَّمَارِ بَيْنَ الرَّوَابِي تَائِهَاتُ بِلَاسِ خُضْرِ الثِّيَابِ^۴
یا می‌گوید^۵:

السُّحْبُ تُزْضِعُ مِنْ بَنَاتِ الْأَرْضِ مَا جَعَلَ الرَّبِيعُ لَهَا الْغُصُونَ مُهُوداً^۶

روشن است که وی به «تشخیص» متوسل می‌شود و سعی می‌کند در طبیعت احساس و ادراک بدمد. علاوه بر تشخیص از قدرت تجسم بالایی نیز برخوردار بود؛ همچنین از قدرتی دیگر که شاید بالاتر از تجسم وی باشد و آن توانایی وی در «جمع کردن منظره‌ای گسترده در یک نگاه» است. مانند^۷:

۱- یتیمه، از ۳۷۲. ۲- خطط مقریزی، ۴۸۹/۱.

۳- المغرب، ص ۲۱۱.

۴- مادران میوه‌ها در میان تپه‌ها با لباسهایی سبز رنگ می‌خرامند.

۵- المغرب، ص ۲۲۵.

۶- ابر آن دسته از دختران زمین را که بهار از شاخه‌ها برایشان گهواره ساخته شیر می‌دهد.

۷- همان، ص ۲۰۷.

وَزُرُقَتْ قَاعَةُ الْقَضَاءِ^۱

قَدْ بُيِضَّتْ قُبَّةُ السَّمَاءِ

و نیز^۲:

وَالزُّهْرُ مَفْرُوشُ الْفَارَقِ^۳

الْغَيْمُ مَمْدُودُ السَّرَادِقِ

كُحِلَتْ بِهَا حَدَقُ الْحَدَائِقِ^۴

وَمَرَاوِدُ الْأَمْطَارِ قَدْ

و نیز مانند^۵:

قِيَانُهَا مِنْ خَلْفِهَا الْوُزْقُ^۶

سَتَائِرُ الْأَوْرَاقِ مَنْصُوبَةٌ

شَمْسُهَا مِنْ كَأْسِهَا شَرْقُ^۷

فَاشْرَبَ عَلَى الْحَانِئِهَا وَاشْقَى

و نیز^۸:

إِلَى الْحَافَاتِ بِالذَّهَبِ الْمَذَابِ^۹

فَهَاتِ زَوَاهِرَ الْكَاسَاتِ مَلَأَى

إِذَا خَمِدَتْ تُدَخِّنُ بِالضَّبَابِ^{۱۰}

فَكَيْفُ الْجَوِّ يُوَقِّدُ نَارَ بَرْقِ

و نیز مانند^{۱۱}:

مَا عَاجَ مِنْ مَائِهَا وَمَانَسَكَبَا^{۱۲}

و بَرَكَةِ قَدْ أَثَارَنَا عَجَبًا

مِنْهُ بِجَمْرِ يَظْلُ مُلْتَهَبَا^{۱۳}

يَدْرِكُهَا الْوَرْدُ كُلَّمَا ارْتَعَدَتْ

قَدْ انْحَنَى ظَهْرُ مَائِهَا تَعَبًا^{۱۴}

مِنْ حَوْلِ فَوَّارَةِ مَرْكَبَةٍ

و نیز مانند^{۱۵}:

مُحْدَقَةٌ بِبَرَكَةِ حَسَنَاءِ^{۱۶}

و رَوْضَةٍ كَالْحَلَّةِ الْخَضِرَاءِ

۱- گنبد آسمان سیدگشت و تالار فضا نیلگون. ۲- همان، ص ۲۳۰.

۳- [نمارق: جمع نمرقه: بالش و پشتی.] ابر خیمه زده و گل فرش بگسترده.

۴- و چشم باغها با سرمه‌دان باران رنگین شده است. ۵- المغرب، ص ۲۳۳.

۶- پرده‌های برگ افکنده شده و کبوتران در پس آنها نغمه سر داده‌اند.

۷- پس با نوای آنها بنوش و مرا نیز خورشیدی بنوشان که از جام طلوع می‌کند.

۸- همان، ص ۲۱۰.

۹- جامه‌هایی درخشان بیاور که لب به لب از طلای مذاب لبریز باشد.

۱۰- دمه هوا از برق آتشی می‌افروزد و چون به خاموشی گراید از آن دودی از مه برخیزد.

۱۱- همان، ص ۲۰۹.

۱۲- برکه‌ای است که آبهای ساکن و جاری آن، شگفتی ما را برانگیخت.

۱۳- هرگاه به لرزه می‌افتد جریانی از آب با شعله‌ای همواره ملتهب به فریاد آن می‌رسد.

۱۴- فواره‌ای مرکب در میان دارد که پشت آبهای آن از خستگی خم شده است.

۱۵- همان، ص ۲۰۸.

۱۶- باغی است چون جامه‌ای سبز رنگ که برکه‌ای زیبا را احاطه کرده است.

قد لبست عِقد طيور الماء لبس السماء أنجم الجوزاء^۱

بدین ترتیب دیدگان ما در تصاویر و چهره‌ها و شخصیت‌هایی بی شمار غرق می‌شود. در کنار همه این‌ها شریف عقلی طنزی بدیع نیز دارد. همچنین صنعت توریه را در شعر او مشاهده می‌کنیم؛ مانند این سخن^۲:

و شاعر شِعْرُهُ فنونٌ لكل بيت له طنينٌ^۳
تُسخِنُ عَيْنَ العدوِّ مِنْهُ قِصائدُ كُلِّها عيونٌ^۴

و نیز نظیر سخن وی در مورد روز قربان و این همان شعری است که بنا به روایت پیشین از مقریزی، در مقابل مستنصر قرائت کرد^۵:

قُمْ فَاتَّخِرِ الرَّاحَ يَوْمَ النَّخْرِ بِالماءِ ولا تُضَحَّ ضُحًى الا بصَهْبَاءٍ^۶
وُعِجْ عَلَى مَكَّةَ الرُّوحَاءِ مُبْتَكِراً فَطُفَّ بِهَا حَوْلَ رُكْنِ الْعُودِ والنَّاءِ^۷
و نیز مانند^۸:

و زامر يكذب فيه عائبه تَكْثُرُ في صَنْعَتِهِ عَجَائِبُهُ^۹
يَحْجُبُ صَبْرَ الْمَرْءِ عَنْهُ حَاجِبُهُ فَيَشْكُرُ الشَّارِبَ مِنْهُ شَارِبُهُ^{۱۰}
كَأَنَّمَا نَائِيَاتُهُ ذَوَائِبُهُ^{۱۱}

می‌بینید که نخست با عیون و سپس با ضحی، پس از آن با حاجب و شارب و ذوائب توریه ساخته است. وی توریه‌هایی دیگر نیز در خریده دارد که به دلیل پرده دری و بی عفتی قلم از ذکر آن معذور است. بنابراین بر خلاف توهم حموی و صفدی، توریه چیزی تازه که قاضی فاضل مبدع آن باشد نیست؛ بلکه قدمتش به روزگار شریف عقلی می‌رسد. همین طور نیز قدمت تصنع شعرا در کاربرد انواع بدیعی به

۱- گردنبد پرنده‌گان آبی را به تن کرده است چنان که آسمان ستارگان جوزا را به تن کند.

۲- همان، ص ۲۴۴.

۳- شاعری است که شعر وی را فنونی است و هر بیت وی را طنینی.

۴- قصاید وی که همه شاهکارند چشم دشمنش را کور کند.

۵- المغرب، ص ۲۰۷ و نیز رک: خطط مقریزی ۴۸۹/۱.

۶- تضحی: قربانی ذبح می‌کنید. صهبا: شراب. می‌گوید: برخیز و در روز قربان شراب را با آب ذبح نما و جز شراب در صبح قربان قربانی مکن.

۷- الناء: در این جا به معنای نای است؛ به ضرورت قافیه یاء را به همزه بدل کرده است. می‌گوید: و سپیده‌دمان به سوی گستره مکه رو کن و در آن‌جا حول عود و نای طواف نما.

۸- الخريدة، ص ۶۳/۲.

۹- نینوازی است که عیب‌جویانش در مورد او دروغ می‌بافند و شگفتیهای هنر وی بی‌شمار است.

۱۰- ابروی او دامن صبر از کف انسان می‌رباید و شارب [سبیل] وی از نوشنده‌اش سپاسگزاری می‌کند.

۱۱- و نغمه‌های نایش بسان حلقه‌های زلف او هستند.

روزگار همین شاعر باز می‌گردد؛ چراکه شعر وی حاوی طباق و مشاکله و جناس بسیار است؛ همین طور حاوی تکلف در تصاویر و کاربرد متصنعه اصطلاحات علوم. وی عموماً در شعر خود مراعاة النظر را به گونه‌ای که حتی در شعر شعرای متأخر خریده نیز مشاهده نمی‌کنیم، به کار می‌گرفت و همین امر بسیاری اوقات او را در ورطه تصاویری تکلف آمیز می‌افکند. مانند^۱:

ولما أفلعتُ سُفنُ المطايا بریجِ الوجدِ فی لجسِ السَّرابِ^۲
جری نظری وراءهمُ إلى أنْ تَكسَّرُ بین أمواجِ الهضابِ^۳

که هودج‌ها را به کشتی تشبیه کرده است و مراعاة النظر وی را بر آن داشته تا باد و توده‌های آب و امواج را نیز بیاورد؛ با این همه وی اشعار بسیاری دارد که به طور کلی عاری از تصنع و تصنع هستند و البته این‌ها علاوه بر اشعار فکاهی و مطایبت آمیز اوست. به این شوخی وی در مورد محبوبی توجه کنید^۴:

قطَّعَ قلبی بُذِیةَ التَّیِّه وذَرَّ من مِلحِ صَدِّهِ فیهِ^۵
ولفَّه فی رُقاقِ جفوتِهِ وقطَّعَ البَقْلَ من تَحَنُّیهِ^۶
وقالی لی: کُلْ، فقلتُ آکل ما أُمْرِضُ قلبی به وأوذِیهِ؟^۷

و این چنین می‌بینیم شریف عقلی در شعر خود به شوخی و فکاهه و توریه رو می‌کند و ادوات تصنع و تصنع را با هم به کار می‌گیرد و این تصویر تمام نمای شعر فاطمی است. چه شعرا همواره سبک‌های هنری پیشین را با هم مخلوط می‌کنند؛ اما شخصیت و شادمانی و سرمستی و طنزهای خویش را نیز به نمایش می‌گذارند چنان‌که به شکلی بدیع، زیبایی طبیعت محیط خود را نیز در قالب تعبیر می‌ریزند.

ابن مکنسة

او در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم در دوره افضل بن بدر جمالی می‌زیست^۸. وی شاعر مخصوص ابو ملیح نصرانی جد ابن مماتی بود و وقتی در گذشت در مورد او گفت^۹:

۱- المغرب، ص ۲۱۱.

۲- آن‌گاه که شران همچون کشتی با بادهای اشتیاق در میان امواج سراب بادبان برافراشتند...

۳- کشتی نگاه من به دنبال آنان به راه افتاد تا اینکه در میان امواج تپه‌ها درهم شکست.

۴- همان، ص ۴۲۹.

۵- با چاقوی کرشمه قطعه‌ای از دلم برید و اندکی هم نمک هجران بر آن پاشید و...

۶- آن را در نان لواش بی‌مهری خود پیچید و قطعه‌ای سبزی از جفای خود برید و...

۷- گفت: بخور. گفتم آیا چیزی را بخورم که دلم را با آن بیمار می‌کنم و آزار می‌دهم؟!

۸- خریده، ۲/۲۰۳. و رک: فوات الوفيات، ۱/۲۶. ۹- خریده، ۲/۲۰۵.

طَوَيْتُ سَمَاءَ الْمَكْرَمَا تِ وَكُورَتْ شَمْسُ الْمَدِيحِ^۱

جناس را متصنعه به کار می برد؛ اما در هر حال شعرش ثقیل نیست و زیبایی تصویر و حسن تعلیل در آن آشکار است. مانند سخن وی در مورد یک غلام و عقرب زلف او^۲:

قُلْتُ إِذْ عَقَرَبَ الدَّلَا لُ عَلَى خَدِهِ الشَّعْرُ^۳
هَذِهِ آيَةُ بِهَا ظَهَرَ الْحَسَنُ وَاشْتَهَرَ^۴
مَا رُئِيَ قَطُّ قَبْلُ ذَا عَقَرَبَ حَلَّتِ الْقَمَرُ^۵

صاحب خریده نمونه هایی زیبا از طنزها و هزل های وی را نقل کرده است، مانند^۶:

لِي بَيِّتٌ كَأَنَّهُ بَيِّتُ شِعْرِ لَا بِنَ حِجَاجٍ مِنْ قَصِيدٍ سَخِيفِ^۷
أَيِّنَ لِلْعَنْكَبُوتِ بَيِّتٌ ضَعِيفٌ مَثْلُهُ، وَهُوَ مَثَلُ عَقْلِ الضَّعِيفِ^۸
بَقْعَةٌ صَدَّ مَطْلَعُ الشَّمْسِ عَنْهَا فَأَنَا مُذْ سَكَنْتُهَا فِي الْكَسُوفِ^۹

که توریه موجود در کلمه کسوف آشکار است؛ زیرا مراد وی مفهوم عامیانه آن یعنی خجالت^{۱۰} است نه کسوف خورشید. صاحب خریده قطعه دیگری نیز از او نقل کرده که به شیوه هزلی سروده است و آن این است^{۱۱}:

أَنَا الَّذِي حَدَّثَكُمُ عَنْهُ أَبُو الشَّامِقِ^{۱۲}
وَقَالَ عَنِّي إِنِّي كُنْتُ نَدِيمَ الْمُتَّقِ^{۱۳}
وَكُنْتُ كُنْتُ كُنْتُ كُنْتُ تَ مِنْ رُمَاةِ الْبُنْدُقِ^{۱۴}
حَتَّى مَتَى أَبْقَى كَذَا تَنْسَاءً طَوِيلَ الْعُنُقِ^{۱۵}

۱- آسمان فضایل درهم پیچیده شد و خورشید مدح بر پیچیده شد.

۲- خریده، ۲۰۷/۲.

۳- آن گاه که ناز به شکل حلقه زلف بر چهره او چنبر زد گفتم:...

۴- این آیتی است که زیبایی با آن ظهور و اشتها پیدا کرده است.

۵- پیش از این هرگز دیده نشده است که عقربی بر سطح ماه چنبر زند.

۶- خریده، ص ۲۱۱/۲.

۷- مرا خانه ای است همانند یکی از ابیات قصیده ای سخیف از ابن حجاج.

۸- عنکبوت را از کجا چنین خانه ای سست بنیاد خواهد بود در حالی که چون عقل ضعیف و ناتوان من است.

۹- کلبه ای است که نور خورشید به خود نمی بیند، از این رو از زمانی که در آن اقامت گزیده ام در کسوف به سر می برم.

۱۰- جایز است مراد وی عدم برخورداری از نور باشد. مترجم.

۱۱- خریده، ص ۲۱۴/۲.

۱۲- من همانم که ابوالمشقق (آن مرد دراز قامت) در موردش با شما سخن گفت.

۱۳- و گفتم که من در گذشته همنشین متقی بوده ام. ۱۴- و چنین بوده ام و چنان و بندق انداز بوده ام.

۱۵- تا به کی چنین، همچون بزی گردن دراز...

بلحیةٌ مُسْبَلَةٌ وشارِبٌ مُخْلَقٌ^۱
یا لی‌تها قد خُلِقَتْ من وجه شَنِخٍ خَلَقِ^۲

به این قطعه فکاهی توجه کنید که در آن از کهنسالی و ضعف پیری شکوه می‌کند و در ضمن سخن، به لرزه می‌افتد و همین لرزیدن یکی از ابیات وی را تشکیل می‌دهد و همه این‌ها برای این است که شوخی و فکاهه مورد نظرش را تأمین کند. می‌گوید^۳:

عشتُ خمسین - بل تزیه
أخسبُ المقلُّ بُسْدَقاً
وأظنُّ الطویلَ من
قد کبرَ بزی بزی
عَجَباً کیف کلُّ ش
لا أرى البیض صار یو
وإذا دُقَّ بالحبجا
سُدُّ - رقیعاً کماتری^۴
وكذا الملح سُکراً^۵
کلَّ شیءٍ مُدَوَّراً^۶
تُ وعقلی إلى وزاً^۷
نیءٍ أراه تَغیراً^۸
کل إلا مُقَشَّراً^۹
ر زجاجُ تکسراً^{۱۰}

می‌بینید که در بیت چهارم در تلفظ کلمه «کبرت» دچار ریشه‌ای زیبا می‌شود. شاید همه این‌ها بتواند دلیلی باشد بر این که شعر مصری در این عصر مزاج مصریان و تمایل آنان به شوخی و نکته پردازی را به تصویر کشیده است.

ابن قادوس

صاحب خریده در شرح حال وی می‌گوید: «قاضی ابوالفتح، محمود بن اسماعیل، کاتب دیوان انشاء در دیار مصر بود. قاضی فاضل گفت وی به سال پنجاه و یک در گذشته است و اشعاری از او برایم قرائت کرد که ساختش متین بود و بر صفحه کاغذ چون در^{۱۱}. هر کس به قطعه‌ای که صاحب خریده از وی نقل کرده

۱- با ریشی آویزان و سبیلی تراشیده شده باقی بمانم؟

۲- ای کاش این ریش نیز از چهره این پیر فرسوده تراشیده می‌شد.

۳- خریده، ص ۲۱۴/۲.

۴- پنجاه بلکه بیشتر این گونه که می‌بینید ابله و بی‌آزم زیسته‌ام.

۵- مقل: میوه درخت دوم. می‌گوید: میوه مقل را بلوط می‌پندارم و نمک را شکر.

۶- و چیزهایی دراز را مدور می‌بینم.

۷- خود پیر شده‌ام و عقلم عقب گرد کرده است.

۸- شگفتا! از چه رو هر چه می‌بینم تغییر کرده است.

۹- به گمانم تخم مرغ خوردنی نیست مگر اینکه پوستش را کنده باشند.

۱۰- حال آنکه اگر سنگی به آن بخورد چون شیشه‌ای می‌شکند.

۱۱- خریده، ص ۲۲۶/۱.

مراجعه نماید مشاهده خواهد کرد وی در شعر خود به انواع تصنیع و تصنع رومی آورد؛ مانند^۱:

أثرُ المشيبِ بفؤده وفؤاده
أجاءُ أن يَنْبَغِي لدها الجاه^۲

و نیز مانند^۳:

مليک تَذِلُ الحادثاتُ لِعِزِّهِ
و کم کُرْبِيَّةَ يَوْمِ التَّالِ تَكْشِفُ
تُشِيدُ بِنَاءَ الحَمْدِ والمجدِ بِبِضْهِ
رقائقُ الظُّبْيِ تجري بآجالِ ذي الوری
يُعِيدُ وَيُبْدِي والليالي رواغِمُ^۴
بِحَمَلَاتِهِ وَهِيَ الغواشي الغواشِمُ^۵
وَهْنٌ لآسَاسِ الهوادی هوادِمُ^۶
وَأَرْزَاقِهِمْ فَهِيَ القسَاسِ القَواشِمُ^۷

ابن قادوس از این جهت همانند شعرای روزگار خود است؛ چرا که جملگی علاقه مند بودند شعر خود را با چنین انواعی بیارایند؛ اما اکنون نمی خواهیم در مورد این جنبه سخن بگوییم بلکه می خواهیم به جنبه فکاهی و شوخی شعر وی پردازیم. چرا که وی بسیار بذله گو بود. توجه کنید که چگونه شاعری سیاه پوست را به تمسخر می گیرد^۸:

إِن قَلْتُ مِنْ نَارٍ خُلِقَ
تَوُفِّقَتْ كُلَّ النَّاسِ فَهَمًّا^۹
قُلْنَا صَدَقْتَ فَا الَّذِي
أُطْفَاكَ حَتَّى صِرْتَ فَحَمًّا^{۱۰}

همچنین تمایلی آشکار به صنعت توریه داشت؛ زیرا مردم در طول دوره فاطمی و دوران های پس از آن به این صنعت تمایل داشتند. از جمله توریه های وی در مورد شاعر پیشین ابیات زیر است^{۱۱}:

يَاشِبُهُ لِقْمَانٌ بِلَا حِكْمَةٍ
فَصَلَحَتْ أَشْعَارُ الْوَرَى كُلُّهُمْ
وَخَاسِرًا فِي الْعِلْمِ لَا رَاسِخًا^{۱۲}
فَصِرَتْ تُدْعَى الْأَشْوَدَ السَّالِحًا^{۱۳}

۱- خریده ۲۲۶/۱.

۲- آثار پیری در بناگوش و دلش وی را ناگزیر کرد که جاه را نزد او جستجو کند.

۳- همان، ص ۲۲۹.

۴- شهنشاهی است که حوادث در برابر عزت او سر تسلیم فرود می آورد و علی رغم میل روزگار اعمال نیک خود را انجام می دهد و تکرار می کند.

۵- چه مصیبتها که با حملات کوبنده اش در ایام جنگ از ما دفع کرد.

۶- بیض: شمشیرها. شمشیرهای وی بنای ثنا و شرف را بر می افرازند حال آنکه خود ویرانگر بنای گردن دشمنان هستند.

۷- تیغه های تیز شمشیرش تعیین کننده اجل و روزی مردمان است؛ از این رو هم قصی القلب هستند و هم تقسیم کننده.

۸- همان.

۹- اگر می گویی که از آتش آفریده شده ای و در فهم و ادراک برتر از همگانی...

۱۰- می گویم: راست می گویی؛ اما چه شد که به خاموشی گراییدی و زغال گشتی؟

۱۱- همان، ص ۲۲۶.

۱۲- ای لقمان بی حکمت و ای خسارت زده بی بهره از رسوخ علم!

۱۳- اسود: مار بزرگ. می گوید: اشعار جمله مردمان را سلاخی کرده ای؛ از این رو زنگی سالخ [پوست انداز] خوانده می شوی.

و می‌گوید^۱:

أهونُ بلونِ السَّوَادِ لوناً ما فيه من حُجَّةٍ لِناسِ^۲
لَسْتُ تَرَى مُهْرَةً لِحَدٍّ فيه ولا خُضْرَةً لشارِبِ^۳

علاوه بر این شوخی‌ها و نوادر بسیار دارد و به نظر می‌رسد هجویاتش بسیار گزنده بوده است؛ زیرا آن‌ها را در قالبی تمسخر آمیز می‌ریخت؛ مانند ابیات زیر که در مورد فردی دور و گفته است^۴:

حَوْلُهُ الْيَوْمَ أَنْاسٌ كُلُّهُمْ يُزْهِى بِرَأْنِهِ^۵
وَهُوَ مِثْلُ الْمَاءِ فِيهِمْ لَوْنُهُ لَوْنُ إِنَانِهِ^۶

واقعیت این است که شعر مصری در عصر فاطمی جنبشی گسترده داشت؛ اما باید دانست که تمامی شاعران این عصر همواره سبک‌های هنری عباسی را با هم مخلوط می‌کردند و همواره در شعر شاعری واحد قطعه‌ای بر اساس سبک صنعت و قطعه‌ای بر مبنای سبک تصنیع و قطعه‌دیگر بر سیاق اهل تصنع مشاهده می‌کنیم بدون این که نظم و ترتیب معینی اتخاذ شود؛ با این همه شاعران به وضوح محیط و زهد و تصوف و بی بند و باری و نوادر خود را در هنر و شعر به نمایش گذاشته اند.

ایوبیان و نهضت شعر در روزگار آنان

چون به دوره ایوبی منتقل شویم خواهیم دید که موج این نهضت شعری و هنری در روزگار ایوبیان استمرار می‌یابد. هر چند که سایه‌هایی از سیاهی و دل‌تنگی نیز در آن وارد می‌شود؛ زیرا می‌بینیم قاضی فاضل و دیگر شعرا از زمانه خود شکوه می‌کنند و در نتیجه همین پدیده بود که دیدیم در این عصر فکاهه نسبت به عصر فاطمی کاهش پیدا کرد. هر چند شاعران همچنان توریه را به کار می‌بردند؛ اما به نظر ما توریه در شعر آنان رنگ باخته بود و زیبایی نداشت؛ چرا که دل‌ها پر نشاط و شادمان نبودند و البته جنگ‌های صلیبی نیز در این قضیه مؤثر بود؛ زیرا این جنگ‌ها فضایی ستیزه جویانه و حزن انگیز میان شرق و غرب ایجاد کرده بود. گویا اواخر دولت فاطمی پیام آور این فضای خفقان آور در روحیه مردم بود و شاید به همین دلیل بود که در این برهه مردم به دلیل زهد موجود در دیوان ابن الکیزانی، چنان که

۱- خریده، ص ۲۳۳/۱.

۲- چه بی‌مقدار است رنگ سیاه که وصف‌کننده در آن حجتی نیابد.

۳- نه سرخی رخسار در آن مشهود باشد و نه خط سبز شارب.

۴- همان.

۵- امروز کسانی در اطراف او هستند که همگی به رأی و نظر خود مفتخرند.

۶- و او در میان آنان چون آب است که رنگی جز رنگ ظرف خود ندارد.

صاحب المغرب می‌گوید، به شدت به این دیوان رو آورده بودند^۱ و ابن فارض نیز همین نغمه را برای آنان ساز کرد و آنان نیز به شدت او و شعر صوفیانه‌اش را تحسین می‌کردند و شاید شگفت آور باشد که ابن فارض در شعر شیوه ابن الکیزانی را در ترک کاربرد متصنعه انواع بدیعی نمی‌پیمود بلکه بر عکس تقریباً بیتی را بدون آراستن به انواعی از این آرایه‌ها ارائه نمی‌داد. شاید همین امر خود دلیلی باشد بر این که موج بدیع و انواع تکلف نهفته در آن، در این عصر شدت بیشتری داشته است؛ زیرا دیدیم که به شعر صوفیانه نیز هجوم آورد.^۲

اما باید دانست فاطمیان در رسیدن به جنبه‌های مذکور یعنی تصنیع و نیز مخلوط کردن سبک‌های هنری مختلف بر ایوبیان تقدم داشتند؛ تا جایی که گویی برای ایوبیان چیزی باقی نگذاشتند جز این که به رکاب آنان آویزان شوند. شاید جالب باشد که مورخان نقل کرده‌اند بعد از بیرون آمدن قاضی فاضل و ابن قادوس از دیوان دولت، قاضی فاضل به رکاب ابن قادوس می‌آویخت. این قصه نمادی است از تمامی دوره ایوبی؛ چرا که شاعران این عصر به رکاب شعرای دوره فاطمی می‌آویختند و از مثل آنان پیروی می‌کردند و از نمونه‌هایشان تقلید می‌نمودند و میراث تصنع آن‌ها از قبیل توریه و اقتباس و مراعاة النظر و اکتفاء را به کار می‌بردند و همه این‌ها را به مجموعه آرایه‌های قدیمی تصنیع یعنی جناس و طباق و تصویر می‌افزودند. گه‌گاه نیز افرادی ظهور می‌کردند که از همه این آرایه‌ها گریزان بودند؛ نظیر ابن مماتی که از صنعت جناس گریزان بود؛ زیرا می‌گوید^۳:

طبع المجتس فيه نوع قيادة أو ما ترى تأليفه للأحرف^۴

اما ابن مماتی را معیار قضاوت در مورد کل این عصر قرار نمی‌دهیم؛ چرا که توده شاعران، اجمالاً به این آرایه‌ها گرایش داشتند. پیشکسوت آن‌ها در این امر قاضی فاضل، وزیر صلاح الدین، و شاگرد فاطمیان ابن قادوس و دیگران بودند. وی یکی از منابعی بود که عماد در تألیف خریده خود در مورد شعر فاطمی از او استمداد جست. پس از ابن قادوس، شاگرد و دوست او ابن سناء الملک که به طور خاص به سرودن موشحات اهتمام داشت، می‌آید و سپس ابن نبیه و سرانجام بهاء زهیر را می‌یابیم. البته او در کاربرد این انواع زیاده روی نمی‌کرد؛ ولی به هر حال علی رغم سهولت مطلقش، در کاربرد آرایه‌ها تصنع اعمال می‌کرد. اکنون نگاهی کوتاه به [سه نفر از شخصیت‌های این دوره یعنی] قاضی فاضل و ابن سناء الملک و بهاء

۱- المغرب، ۲۶۱.

۲- ملاحظه می‌شود که در این فصل در مورد ابن فارض و شعر صوفیانه وی همچنین در باب بوصیری و مدایح وی درباره پیامبر سخن نگفتیم؛ چنان‌که پیش‌تر نیز در مورد شعر شیعه در عصر فاطمی بحثی مطرح نکردیم؛ چرا که این کتاب در مورد شعر شیعه و شعر صوفی بحث نمی‌کند بلکه فقط شعر عربی را به طور عام مورد بررسی قرار می‌دهد.

۳- خزانه الأدب، الحموی، ص ۲۱.

۴- در طبع جناس پرداز نوعی فرماندهی است. مگر نمی‌بینید که چگونه حروف را تنظیم می‌کند؟

زهیر خواهیم افکند.

قاضی فاضل

وی عبدالرحیم بیسانی عسقلانی است ملقب به قاضی فاضل. اصل پدرش از بیسان بود و در عسقلان مسند قضاوت را به عهده داشت.^۱ چون پسرش عبدالرحیم بزرگ شد او را در عصر فاطمی و در ایام حافظ (۵۲۴ - ۵۴۴) به دیوان انشاء قاهره فرستاد؛ بنابراین در آن جا در محضر مشهورترین منشیان و شاعران آن دوره تحصیل کرد.^۲ پس از آن به خدمت قاضی اسکندریه معروف به ابن حدید درآمد؛ چندی بعد او را ترک گفت و بار دیگر در عصر ظافر فاطمی (۵۴۴ - ۵۴۹) به دیوان انشاء قاهره پیوست^۳ و چون اسدالدین شیرکوه مستقلاً بر مسند وزارت تکیه زد به خدمت او و پس از او به خدمت صلاح الدین درآمد. صلاح الدین وی را مقرب خود کرد و خیلی زود وزیر و مشاور اول وی در امور حکومت شد. این رابطه زمینه را فراهم کرد تا اسم او در آسمان ادبیات اعم از شعر و نثر بدرخشد. مورخان و نویسندگان و شاعران در مدح وی بسیار سخن گفته اند. مثلاً عماد اصفهانی در مورد او می‌گوید: «خدای قلم و بیان و فصاحت و زبان و قریحه و قَاد و بصیرت نقَاد و بدیعه مُعْجَز و بدیعه مطرّز و [خدای] فضل و [شرفی] که در میان گذشتگان شنیده نشده است، آنان که اگر در روزگار او می‌زیستند [تنها] به غبارش می‌رسیدند و یا به میدانش در می‌آمدند؛ بنابراین او چون شریعت محمدی است که دیگر شرایع را نسخ کرد و صنایع بدو استحکام یافت»^۴.

بی شک آن چه سبب شد صلاح الدین صفدی و ابن حجت حموی به خطا بیفتند و قاضی فاضل را مبدع توره پندارند همانا تمجید صاحب خریده است. از شما می‌پرسم شریعتی که عماد به آن اشاره می‌کند چیست؟ هر کس به دیوان قاضی فاضل^۵ مراجعه کند تنها شاعری از طبقه دوم را خواهد یافت، و سخت خواهد بود که او را در کنار شاعران برجسته عصر فاطمی قرار دهیم نه تنها از نظر روحیه و اندک بودن شوخی در شعر وی بلکه از جهت کل شعر وی. زیرا در شعر او آثار تکلف و تلفیق را آشکارا مشاهده می‌کنیم؛ مانند سخن وی در نخستین قصیده دیوان که بلاغت خود را توصیف می‌کند:

ولی قلم منه عین الکلا م تجری فتتظر عین الکال^۶

۱- الروضتين فی أخبار الدولتين، ابوشامة، ص ۵۰/۱. ۲- همان، ۲۴۴/۲.

۳- رک: ابن خلکان، ۴۰۸/۲. ۴- خریده، ۳۵/۱.

۵- رک: دیوان قاضی فاضل (نسخه تصویری در دارالکتب) نسخه‌بردار در آخر این نسخه می‌گوید: آن را از نسخه‌ای سراسر تحریف استنساخ کرده است.

۶- مرا قلمی است که چشمه کلام از آن جاری می‌شود و به دیده کمال نظر می‌افکند.

یراعُ تظلُّ ریاضُ الطُّرو	سِ منها موشَّحَةٌ بالصلال ^۱
وكتبُ یفیضُ بأرجائها	بینُ الجدَّ ولسانُ الجدال ^۲
تقدَّمها الشَّکْلُ من فوقها	کمثل السَّهامِ أمامَ التَّصال ^۳
وكم بُریت وانبرت للعدو	کوئب الشَّرارِ وهذَّ الجبال ^۴
وكم قد کسبنَ عوادِی طُبی	وكم قد سلَّبنَ عَواری عوالی ^۵
یُکَلِّلُ أَفلاکَ قرطابها	شموش شوامسُ عند الزوال ^۶

آیا در این شعر [چیزی به نام] احساس یا زیبایی می‌یابید؟ مگر همین تلفیق و [سرهم کردن] جناس که بر اساس سبک تصنع آن را زیاد به کار می‌گرفت؛ چنان که دیگر انواع همچون طباق و تصویر اعم از تشخیص و غیر تشخیص را به کار می‌گرفت. همین طور نیز به کاربرد متصنعه اصطلاحات علوم اهتمام داشت.^۷

لی عندکم دَینٌ ولكن هلْ لهُ	من طالبٍ وفوادی المرهون ^۸
فکأننی ألفٌ ولامٌ فی الهوی	وکانَّ موعداً وصلکم تنوین ^۹

اما شاید زیباترین توریۀ وی همان باشد که ابن حجت نقل کرده است:^{۱۰}

فی خَدِهِ فَنحْ لِعَظْفِهِ صُدْغِهِ	والخالُ حَبْنُهُ وقلبی الطائر ^{۱۱}
-------------------------------------	---

و می‌گوید:^{۱۲}

بالله قل للنیل عنی إننی	لم أشفِ من ماء الفُرات غلیلاً ^{۱۳}
وسلِ الفؤادَ فإِنَّهُ لی شاهدٌ	أنْ کان طَرْفی بالبکاءِ بَخِیلاً ^{۱۴}

- ۱- صلال: ج صِلّ، مار. [و] قلمی است که همواره باغ کاغذها به واسطۀ آن به مارهایی خطرناک مزین می‌شود.
- ۲- همچنین مرا سایی است که دست‌دهنده و زبان مجادله‌گر در گوشه گوشۀ آن موج می‌زند.
- ۳- چنان که تیرها از پیکان خود پیشی گیرند، تشکیل حروف پیشاپیش از بالا بر صفحۀ رسایلم فرود می‌آید.
- ۴- چه بسیار که تراش خورده و چنان شراری که بر جهد یا کوهی که درهم شکند به سوی دشمن حمله‌ور شده‌اند.
- ۵- عوالی: نیزه‌ها. چه بسیار که غنایمی همپایۀ غنایم شمشیر کسب کرده‌اند و چه بسیار که نیزه‌های برهنه در ربوده‌اند.
- ۶- و چون به پایان رسند بر فراز افلاک کاغذ آنها تاجی از خورشیدهای تابان نهاده می‌شود. منظور مهر یا طغراست که بالای نامه‌های دولتی بدان مهور می‌شد. م.
- ۷- رک: خزانة الأدب: ص ۴۵۳.
- ۸- مرا بر شما دینی است اما چه سود که طالب دینی نیست که دلم در گرو است.
- ۹- من در عشق پسان الف و لام هستم و زمان وصل شما پسان تنوین است.
- ۱۰- خزانة الأدب، ص ۲۴۱.
- ۱۱- تاب زلفش بر گونه دام است و خالش دانه و قلب من نیز پرندۀ [در دام افتاده].
- ۱۲- همان، ص ۲۴۲.
- ۱۳- شما را به خدا به نیل بگویند که من از آب فرات عطشی ننشاندم.
- ۱۴- از دل بیرسید که شاهد بخل دیدۀ من در گریستن بوده است.

يا قلبُ كم خلَّفتَ نَمَّ بُيُوتَهُ وَأُظُنُّ صَبْرَكَ أَنْ يَكُونَ جَمِيلًا

که در طائر و جمیل توره ایجاد کرده است. به هر تقدیر آن سبک روحی که در شعر فاطمی دیدیم در شعر قاضی فاضل به چشم نمی‌خورد. شاید علت آن باشد که وی مصری نبود بلکه اهل عسقلان بود. از این رونمی‌تواند تعبیرگر روحیه مصری باشد حتی به ندرت این روحیه را نزد دیگر شعرا نیز می‌بینیم. گویی سرچشمه آن در گرمای جنگ‌های صلیبی خشک شده بود. در هر حال تکلف و تصنع در [کاربرد] انواع بدیعی و اصطلاحات علوم در شعر قاضی فاضل آشکار است. شعر وی در مجموع شعری است مصنوع و به ندرت احساس و یا زیبایی در آن یافت می‌شود.

ابن سناء الملک

اگر بگوئیم هبة الله بن سناء الملک بزرگترین شاعری است که قرن ششم هجری به خود دیده مبالغه نکرده ایم^۲. وی به سال ۵۵۰ هجری در قاهره و از پدری شیعه که در دیوان‌های فاطمیان کار می‌کرد به دنیا آمد. او با قاضی فاضل دوست بود؛ از این رو وقتی زمام امور به دست صلاح الدین افتاد قاضی فاضل او را به همراه جمعی دیگر برای کار در دیوان‌های [دولت] صلاح الدین نگهداشت.

پدر شدیداً به تربیت پسر همت گماشت و معلمین و افراد فرهیخته‌ای همچون ابن بَرّی عالم و نحوی و لغت‌شناس مشهور را برای تعلیم وی استخدام کرد و برای آموختن حدیث وی را به اسکندریه و محضر سلفی فرستاد. چیزی نگذشت که استعداد شعر در او شکوفا شد و قاضی فاضل او را تقرب بخشید و به خدمت در دواوین گماشت و وقتی در مصر بود و یا در جنگ‌های صلاح الدین با صلیبی‌ها همراه وی به شام می‌رفت، منشی مخصوص وی بود. وقتی اوضاع دگرگون شد و صلاح الدین درگذشت و قاضی فاضل نیز از خدمت کناره‌گیری کرد ابن سناء الملک همچنان در کار دیوانی باقی ماند تا این که در سال ۶۱۸ هجری درگذشت.

ابن سناء الملک تنها شاعر نبود بلکه نویسنده و منتقد نیز بود. وی کتابی دارد به نام «فصوص الفصول» که به چاپ نرسیده است. این کتاب مشتمل بر نامه‌هایی است بین او و قاضی فاضل که حول بسیاری از مسائل ادبیات و شعر دور می‌زند. وی نخستین فرد مصری است که به سبک موشحات اندلس به سرودن موشح همت گماشت. کتابی نیز در مورد آن تألیف کرده و آن را «دار الطراز» نامیده و در آن از نظام موشحات و

۱- ای دل! بسیار بشینه‌ها که در آن جا وانهادی. به گمانم که صبوری نیک می‌دانی.

۲- برای شرح حال وی رک: خریده، قسم شعراء مصر ۶۴/۱ و معجم الأدباء (چاپ مصر)، ص ۱۹ و ۲۶ و ابن خلکان و دیگر کتب تاریخ و تذکره.

اصطلاحات آن سخن گفته است.^۱ در این کتاب سی و چهار موشح از اندلسیان را برگزیده و سی و پنج موشح نیز از انشای خود بر آن افزوده است. دیوان وی بزرگ است و اخیراً در هند به چاپ رسیده است. در دیوان خود قاضی فاضل و صلاح الدین را بسیار ثنا گفته و پیروزی‌های فرد اخیر را نیز به مقدار زیاد ثبت کرده است. هر چند که ضعف ساختار در شعر او مشهود است و میان سیفیات متنبی در مورد جنگ‌های سیف الدوله و صلاحیات وی در مورد جنگ‌های صلاح الدین فاصله بسیار است و این نکته‌ای است که شامل همه شعرای این عصر می‌شود؛ زیرا به ندرت در میان آنان می‌توان کسی را یافت که به خوبی قادر باشد عملیات جنگی صلاح الدین و کسانی نظیر ظاهر بیبرس را که پس از او آمدند به تصویر کشد. شاید همین امر سبب شده باشد که اصحاب ادبیات عامیانه به نوشتن سیره عنتره یا ظاهر بیبرس و دیگران رو آورند. گویا - جز به ندرت - نزد صاحبان شعر فصیح چیزی که حمیت فرزندان ملت را برانگیزد نیافتند؛ از این رو به نوشتن این سیره‌ها و قصه متوسل شدند.

البته عادلانه نیست که ابن سناء الملک را با متنبی مقایسه کنیم؛ همین او را بس که در بین شعرای دوره خود پیشتاز بود. به محض این که شعر وی را می‌خوانیم مبالغه شدید را احساس می‌کنیم. این [ویژگی] در فخر به شکل قطعه مشهورش متجلی می‌شود:

سَوَايَ يَخَافُ الدَّهْرَ أَوْ يَرْهَبُ الرَّدَى	و غَيْرِي يَهْوَى أَنْ يَعِيشَ مَخْلُوداً ^۲
وَلَكِنِّي لَا أَرْهَبُ الدَّهْرَ إِنْ سَطَا	وَلَا أَحْذَرُ الْمَوْتَ الزُّوَامَ إِذَا عَدَا ^۳
وَلَوْ مَدَّ نَحْوِي حَدَثُ الدَّهْرِ كَقَعِهِ	لَحَدَّثْتُ نَفْسِي أَنْ أَمُدَّ لَهُ يَدَا ^۴

با وجود آراستن شعرش به انواع تصنیع به سهولت گرایش داشت و البته از سبک تصنع نیز غافل نبود؛ چرا که به شیوه معاصرین خود اصطلاحات علمی را به کار می‌گرفت. مانند:

وَجَدْتُكَ بَحْرًا طَبَّقَ الْأَرْضَ مَدَّةً	فَلَمْ تَبْقَ عِنْدِي رُخْصَةً لِلتَّيْمِمِ ^۵
--	--

و نظیر این سخن وی در هجو:

مَا فَوْهُ مِيمٌ وَلَكِنَّهُ	عَلَامَةُ الْجَزْمِ فِي الْمِيمِ ^۶
------------------------------	---

همچنین بسیار از آیات قرآن اقتباس می‌کند نظیر این سخن:

۱- جودة الركابي این کتاب را تحقیق و سپس منتشر کرده است.

۲- دیگر مردمان از روزگار می‌ترسند و از مرگ می‌هراسند و دوست دارند جاودان زیست کنند.

۳- اما من اگر روزگار حمله برد ترس به دل راه نمی‌دهم و اگر مرگ دردناک بر من هجوم آورد از آن پروا نخواهم کرد.

۴- و اگر حوادث روزگار به سویم دست بگشاید با خود خواهم گفت که باید دستش بگیرم.

۵- تو را دریایی یافتم که مدوی گسترده زمین را فرا گرفته است؛ از این روست که جایی برای تیمم برایم باقی نمانده است.

۶- دهان او میم نیست بلکه علامت جزم روی میم است.

فقال لقد (آنست ناراً) بخدّه فقلت: وإني ما (وجدت بها هدى)^۱
اقتباسات فوق به قصه موسی اشاره می‌کند که به خانواده خود گفت: «إني آنست ناراً لعلی آتیکم منها
بقیس أو أجد علی النار هدی»^۲ و اگر بگوییم موشحات وی زیباترین اشعار اوست مبالغه نکرده ایم؛ چراکه
نغمه‌هایی شیرین و زیبا در آن‌ها ایجاد می‌کرد. مانند:

البدْرُ یحکیکُ لولا تـثـنـیکُ^۳
بالضمّ أجـنیکُ للصدّر أذنیکُ^۴

در بسیاری از این موشحات، مزاج مصری و سبک روحی وی را احساس می‌کنیم؛ مانند این سخن در
مدح قاضی فاضل:

لما جلس. وقد رأس. فکم غرس. من الدول^۵
و کم رتق. مما انفتق. وما لحق. لما خلق. وهاب. بلا حساب^۶

اواز جهت موشحات خود و این الفاظ شیرین و خوش آهنگ که در آن گرد می‌آورد و دل و احساس
را بهره‌مند می‌سازد بی‌رقیب است.

بهاء زهیر

این شاعر بهترین کسی است که روحیه مصری را در عصر ایوبی به نمایش می‌گذارد. وی در حجاز، در
مکه، به دنیا آمد^۷؛ اما نشو و نما ی او در قوص بود^۸. به احتمال قوی وی اهل مصر بوده و در اثنای حج
گزاردن والدینش به دنیا آمده است. در این دوران‌ها قوص که شاعر در آن پرورش یافت بعد از قاهره و
اسکندریه سومین شهر مصر به شمار می‌رفت و شعرای متعددی در خلال دوره فاطمی از این شهر
برخاستند؛ چنان که در اثنای این دوره ابن مطروح شاعر و همراه و دوست بهاء نیز از همین شهر
برخاست. توصیف وی از اسارت پادشاه فرانسه در عهد ملک صالح و در شهر منصوره مشهور است.
زیرا در قصیده‌ای بلند و زیبا در این مورد می‌گوید^۹:

- ۱- گفت که در رخسارش آتشی دیدم و گفتم: اما من در کنار آن آتش رهنمایی نیافتم.
- ۲- آتشی دیدم شاید که قطعه‌ای از آن را برای شما به ارمغان آورم یا راهنمایی در کنار آن آتش بیابم.
- ۳- اگر ناز و کرشمه‌ات نبود ماه به تو مانند بود. ۴- با آغوشم ترا دربر می‌گیرم و به سینه می‌فشارم.
- ۵- چون بر مسند ریاست نشست چه بسیار دولتها که بنیان نهاد.
- ۶- و چه شکافها که مسدود کرد و چون خلق شد کس به پایش نرسید که او بی حساب بذل و بخشش کند.
- ۷- رک: ابن خلکان، ۱/۱۹۵.
- ۸- شرح حال ابن مطروح در ابن خلطان ۲/۲۵۷.
- ۹- دیوان ابن مطروح مع دیوان العباس بن الأحنف (چاپ الجوائب) ص ۱۸۲.

قل للفرنسیس إذا جئته مقال صدق من قول نصیح^۱
دار ابن لقمان علی حالها والقید باقی والطواشی صبیح^۲

وقتی ملک کامل، فرزندش ملک صالح را به حکومت بلادفرا تگسیل داشت، بهاء الدین و دوستش ابن مطروح به خدمت ملک صالح در آمدند و چون پدرش در گذشت هر دوی آنها را از مقربان خود گردانید و سرپرستی دیوان انشا را به بهاء الدین سپرد. شاید جالب باشد که این دو دوست ذوقی متمایل به سهولت مطلق داشتند؛ اما بهاء به سبب سبک روحی و شیرینی اسلوب برتر بود. تقریباً بیشتر شعر وی صرف غزل می شد؛ زیرا در طول زندگی، خود را وقف همین موضوع کرده بود. «پالمر» در مقدمه ای که بر دیوان بهاء نوشته می گوید: وی در غزل خود صادق بوده است. اما می بایست در مورد این حکم تأمل کرد؛ زیرا بهاء در قسمتی از شعر خود می گوید:

أذكرُ اليوم سلیمی وغداً أذكرُ زینب^۳
لِی فی ذلک سرٌّ برزقه فی الناسِ حُلْب^۴
همچنین می گوید:

وإن قلّمُ أهوی الرّیابِ وزینبا صدقتم سلوا عنی الرّیابِ وزینبا^۵
ولکن فقی قد نالَ فضلَ بلاغی^۶ تلعب فیها بالکلام تلعبا^۷

بنابراین او نیز همانند دیگر شاعران در غزل خود متصنع بود؛ هر چند که از جهت صعوبت شیوه آنان رانمی پیمود؛ چرا که به اسالیب سهل و لطیف مایل بود. با این همه شعر خود را با انواع بدیعی همچون جناس و طباق و توریه می آراست. به این قطعه مشهور گوش دهید:

غیری علی السّلوانِ قاذرٌ وسوای فی العشاق غاذرٌ^۸
لِی فی الغرام سریرهٌ واللّه أعلمُ بالسرائر^۹
ومشبّه بالغصن قلٌّ بی لا یزال علیهِ طائر^۹

۱- چون به نزد فرانسس آمدی سخنی صدق را از قول سخنوری نصیحتگر به او رسان.

۲- سرای ابن لقمان همان است که بود؛ اما غل و زنجیر باقی و خواجه دربار خویروست.

۳- امروز از سلیمی یاد می کنم و فردا از زینب.

۴- مرا در این کار رازی است که در چشم مردم برقی دروغین دارد.

۵- اگر می گوید که عاشق ریاب و زینب هستم حق با شماست. از ریاب و زینب بیرسید.

۶- اما جوانی که به فضیلت بلاغت نایل شده است، در میدان بلاغت با کلام بازی می کند.

۷- من آن نیم که توان صبوری دارد و نه آنکه در میان عاشقان خیانت کند.

۸- مراد در عشق نهادهی [شگفت] است و خداوند به نهادها آگاه تر است.

۹- سروقامتی است که دلم همچنان بر فراز او پرواز می کند.

حُلُو الحديث وإِنَّهَا	حَلَاوَةٌ شَقَّتْ مِرَائِرُ ^۱
أَشْكُو وَأَشْكُرُ فَعَلُهُ	فَاعَجَبَ لَشَاكٍ مِنْهُ شَاكِرُ ^۲
يَا لَيْلُ مَا لَكَ آخِرُ	يُزَجِّي وَلَالِ الشُّوقِ آخِرُ ^۳
يَا لَيْلُ طُلْ، يَا شَوْقُ دُمُ	إِنِّي عَلَى الْحَالَيْنِ صَابِرُ ^۴
لِي فِيكَ أَجْرُ مُجَاهِدٍ	إِنْ صَحَّ أَنْ اللَّيْلُ كَافِرُ ^۵
طَرْفُ وَطَرْفُ النِّجْمِ فِي	كَ كَلَاهِمَا سَاهٍ وَسَاهِرُ ^۶

می بینید که این قطعه مملو از جناس است؛ چنان که با توریه‌هایی در طائر و کافر از کفر به معنای پوشاندن نیز مزین شده است. علاوه بر این، انواع اصطلاحات علوم را نیز به کار می‌گرفت؛ مانند:

وهوَى حَفَظْتُ حَدِيثَهُ وَكَتَمْتُهُ فوجدْتُ دَمْعِي قَدْ رَوَاهُ مُسْلَسَلًا^۷

و نیز مانند:

يُزَوِّي حَدِيثَ الْجُودِ عَنْهُ مُسْتَدًّا فَعَلَامُ تَرْوِيهِ السَّحَابُ مُزْسَلًا^۸

همچنین از تضمین زیاد در شعر خود او استفاده می‌کرد. مانند:

وَقَفْتُ عَلَى مَا جَاءَنِي مِنْ كِتَابِكُمْ (وَقُوفَ شَحِيحٍ ضَاعَ فِي التُّرْبِ خَاتَمُهُ)^۹

مصرع دوم را از متنی به عاریت گرفته است که بسیار از شعر او استفاده می‌کرد. همان طور که صنعت

تضمین را به کار می‌برد از صنعت اکتفاء نیز استفاده می‌کرد؛ مانند:

وَيَقَالُ إِنَّكَ قَدْ كَبُرَ تَ عَنْ الْهُوَى فَأَقُولُ (إِنِّي)^{۱۰}

اما خواننده نباید تصور کند که بهاء زهیر همیشه به تصنع دست می‌زد؛ زیرا بیشتر غزل وی عاری از

تصنع و تصنع است مانند:

تَعِيشُ أَنْتَ وَتَبْقَى أَنَا الَّذِي مَثُ حَقًّا^{۱۱}

۱- شیرین سخن است و این حلاوتی است که تلخیها زدوده است.

۲- از کار او شکوه می‌کنم و شکر می‌گزارم؛ پس، از شکایت‌کننده‌ای شکرگزار در شگفت شوید.

۳- ای شب! تو را پایانی نیست و شوق را نهایتی.

۴- ای شب! طولانی شو، و ای اشتیاق! همچنان بمان که من در هر دو حال صبوری خواهم کرد.

۵- اگر نسبت کفر و [پوشاندگی] به شب درست باشد مرا در [تحمل] تو اجر مجاهدی خواهد بود.

۶- چشم من و چشم ستاره هر دو در تو ساکن و بی‌خواب است.

۷- عشقی است که حدیث آن را محفوظ نگه داشته کتمان‌ش نمودم؛ اما دیدم که اشکم به شکلی متواتر آن را روایت کرد.

۸- حدیث جود او مسلسل نقل شود پس از چه روست که ابرها به شکل مرسل روایتش کنند.

۹- در نامه‌ای که از شما به دستم رسید با درنگ و تأمل نگریستم چونان بخیلی که انگشترش در خاک گم شده است.

۱۰- می‌گویند: پیرتر از آنی که عاشق شوی و می‌گویم اما من عاشق شده‌ام.

۱۱- تو زندگی خواهی کرد و باقی خواهی ماند اما آن‌که مرده من هستم.

تلقى الذی أنسا ألقى ^۱	حاشاک یا نورَ عینی
والله خیرُ وأبقى ^۲	قد کان ما کان منی
وبین هجرکَ فرقا ^۳	ولم أجد بین موقی
إلی متی فیکَ أشقی ^۴	یا أنعمَ الناسَ قل لی
یا ألفَ مولای رفقا ^۵	یا ألفَ مولای أهلاً
بقیةً لیس تبقی ^۶	لم یبق منی إلا

بهاء در این سهولت زیاده روی می‌نماید تا جایی که شعر خود را از کلمات و ساختارهای عامیانه پر می‌کند. این ویژگی در میان شعرای مصری پیش از بهاء زهیر عمومیت دارد، اما او آن را گسترش داده است مانند:

ونطوی ما جری منا ^۷	من الیوم تعارفنا
ولا قلُّتم ولا قلنا ^۸	ولا کانَ ولا صارَ
من العُشبِ فبالحسنی ^۹	وإن کانَ ولا بُدَّ

و نیز مانند:

فعلی رأسی وعینی ^{۱۰}	کل ما یرضیک عندی
-------------------------------	------------------

و نیز مانند:

فهم یقولون إن النوم سلطان ^{۱۱}	من لی بنومٍ فأشکو ذا السهادَ لَهُ
---	-----------------------------------

و نیز مانند:

فهم یقولون للحیطان آذان ^{۱۲}	إیاکَ یَذری حدیثاً بیننا أحدُ
---------------------------------------	-------------------------------

-
- ۱- نور چشمم! از تو دور باد که به درد من گرفتار آیی.
 - ۲- آنچه از من سر زد گذشت و تمام شد اما خداوند خوب و ماندگار است.
 - ۳- میان مرگ و دوری از تو تفاوتی نیافتم.
 - ۴- ای نازپرورده‌ترین مردمان! بگو تا به کی باید به خاطر تو شوربختی کشم.
 - ۵- ای هزاران بار مولای من خوش آمدی. ای هزاران بار مولای من رحم کن
 - ۶- از من اندکی بیش نمانده که آن هم از میان خواهد رفت.
 - ۷- [گویا] از امروز باهم آشنا شده‌ایم و هرچه بین ما گذشته از یاد می‌بریم.
 - ۸- نه چنان بود و نه چنین شد و نه شما چیزی گفتید و نه ما.
 - ۹- و اگر از عتاب گریزی نیست پس همان به که به نیکی باشد.
 - ۱۰- هرچه تو را راضی کند بر سر و دیده، می‌پذیرم.
 - ۱۱- کیست که مرا خوابی ارزانی دارد تا شکایت این بی‌خوابی بدو برم؛ چرا که می‌گویند خواب پادشهی است.
 - ۱۲- مراقب باش که کس سخن ما نشنود؛ چه می‌گویند: دیوارها گوش دارند.

این سهولت مطلق در شعر بهاء زهیر سبب شده که به وزن‌های مجزوء و جدید متمایل شود. همچنین به کاربرد شعر موسوم به (دوبیتی) تمایل داشت. مانند:

کم یذهب هذا العمر فی خُسرانِ ما أغفلنی عنه وما أنسانی^۱
 إن لم یکن الیوم فلاجی فتی هل بعدک یا عمری عمر ثانی^۲

و سخن آخر این که وی قطعه‌ای دارد که در آن با دوستی مزاح می‌کند، مزاحی که فکاهه عصر فاطمی را به یاد می‌آورد؛ هر چند که به پای آن نمی‌رسد، آن جاکه می‌گوید:

لک یا صدیق بغلة لیست تُساوی خَزْذَلَه^۳
 تمشی فتحسبها العیو نُ علی الطریق مُشْکَلَه^۴
 وتُخْسالُ مذبره إذا ما أقبلت مستعجله^۵
 مقدار خطوتها الطوی لة-حین تسرع- ائْملَه^۶
 تهترُ وهي مکانها فکأنما هی زلزله^۷

۶

ممالیک و ادامه نهضت در عصر آنان

وقتی عصر ایوبی را ترک می‌گوییم و به عصر ممالیک می‌آییم می‌بینیم مصر مقدار زیادی از طراوت و نشاط خود در عصر فاطمی را باز پس می‌گیرد؛ چرا که بخش بزرگی از جایگاه قدیمی آن در شرق اعاده شد، به خصوص بعد از این که مغولان به جهان اسلام حمله کردند و خلافت عباسی از بغداد به قاهره منتقل شد. به همراه آن عالمان و ادیبان نیز به سوی این سرزمین که جایگاه آرامش و زندگی مرفه بود، رو آوردند. مصر در این ایام مهمترین سرزمین در جهان اسلام بود؛ چرا که سیل مغولان عراق و شام را در نور دیده و اندلس نیز در حال احتضار بود. از این رو عجیب نیست که مصر در این عصر تبدیل به کعبه

۱- چه قدر این عمر در خسران می‌گذرد و من چقدر از آن غافل و بی‌خبرم.

۲- اگر امروز رستگار نشوم پس کی رستگار خواهم شد؟ ای عمر! آیا از پس تو عمری دیگر خواهم داشت.

۳- دوست من! تو را قاطری است که به خردلی نمی‌ارزد.

۴- وقتی راه می‌رود چنین به چشم می‌آید که برپایش پای بند زده‌اند.

۵- وقتی به سرعت پیش می‌آید تو گویی در حال عقب‌گرد است.

۶- چون به شتاب رود طول گام‌های بلندش به اندازه بند انگشتی است.

۷- درحالی که در جای خود ایستاده است می‌لرزد تو گویی که زلزله آمده است.

اسلام و پناهگاه عربیت شود و به تعبیر زین الدین وردی همه دنیا باشد^۱:

دِیَاؤُ مِصرَ هِی الدُّنْیا وَساکنُها هُمُ الْأَنَامُ فِیقابِلُها بِتَفْضیلِ
یا مِنْ یبْاهی بَیْغادِی وَدَجَلُها مِصرُ مُقَدِّمَةُ وَالشَّرْحُ لِلنَّیلِ^۲

لذا عجیب نیست که عهد ممالیک صفحه درخشانی در تاریخ مصر بگشاید. مساجد آنان که هنوز هم در قاهره در برابر دیدگان پابرجا ایستاده‌اند، خود دلیلی است بر پویایی آنان در هنر و معماری، و نیز بر آراستگی و زیبایی معماری آنان. آن‌ها همچنان که به معماری رونق بخشیدند علم و شعر را نیز وجهه همت خود قرار دادند. [حتی] در میان آنان علمای برجسته‌ای نیز وجود داشت نظیر ملک مؤید که ابن حجر در مورد او می‌گوید: «او اجازه روایت صحیح بخاری را از شیخ الاسلام، سراج الدین بلقینی، به همراه داشت و در سفر و حضر آن را از خود دور نمی‌کرد»^۳. دیگر امرای آنان نیز هر چند اجازه‌ای نظیر اجازه ملک مؤید نداشتند دانشمندان را تکریم می‌کردند و شاعران و ادیبان را می‌نواختند و می‌دانیم که بزرگترین کتاب‌ها و منابع ادبیات و تاریخ، نظیر مسالک الابصار ابن فضل الله عُمَری و صبح الأعشی و نهاية الأرب و خُطَطُ مقریزی و السلوک، در این عصر تألیف شده است و اگر به شعر و شعرا رجوع کنیم خواهیم دید حرکت لذت بخش فکاهه و طنز که پیش‌تر در عصر فاطمی دیدیم به این دوره باز می‌گردد و ابن دانیال در کتاب خود: «طیف الخیال» که کتابی نمایشی و لطیف است، این حرکت را در زبان عامیانه به تصویر کشیده است. چنان که جَزَّار و حَمَّامی و سراج الدین وَزَّاق نیز در زبان عربی [فصح] آن را به نمایش گذاشته‌اند؛ چرا که آنان روحیه فکاهی داشتند به ویژه جَزَّار. شاید همین امر سبب شده باشد ابن سعید که در قرن هفتم از مصر دیدن کرده است بگوید^۴:

أُسْكَانُ مِصرٍ جاورِ النَّیلِ أَرْضُکُمْ فَأُكْسَبَکُمْ تِلْکَ الحِلاوةِ فی الشُّعْرِ^۵
وَکانَ بِتِلْکِ الْأَرْضِ سَحَرٌ وَمَا بَقِی سَوِی أُنْثَرِ یَبْدُو عَلَی النِّظْمِ وَالنَّثْرِ^۶

اسم‌های جزار و حمامی خود بیانگر این است که شعر در این دوران‌ها با توده مردم پیوند برقرار کرده بود. پیش‌تر در عصر فاطمی ظافر حداد [آهنگر] را دیدیم که شاعر بود و اکنون جزار [قصاب] و حمامی و نیز خیاط^۷ را می‌یابیم. [چنان که] ابن دانیال نیز چشم بز شک بود و این بدان معناست که شعر مصری همواره می‌کوشد تا مردمی باشد. جنبه دیگری از این مردمی بودن نیز وجود دارد که شاید از جنبه پیشین

۱- حلیة الکمیة ص ۲۹۷.

۲- معنی ابیات همین کتاب، ص ۴۵۸.

۳- حسن المحاضرة، السیوطی، ۸۹/۲.

۴- فوات الوفيات، چاپ اول، ۱۱۳/۲.

۵- ای ساکنان مصر! نیل مجاورت سرزمین شما گزیده و این حلاوت شعر را به شما هدیه کرده است.

۶- در این سرزمین جادویی بود که جز اثری اندک در نظم و نثر چیزی از آن برجا نمانده است.

۷- رک: المغرب، ص ۲۹۳.

مهم‌تر باشد و آن این که زجل در این دوره بیش از دوران‌های قبلی رواج داشت و همراه با آن نظم در قالب‌های دوبیتی و موالیا و کان و کان نیز شایع بود. همین طور نوعی زجل اباحی موسوم به بُلیق رواج داشت. ابن سعید در وصف این قالب‌ها که در مصر آن روزگار شنیده بود می‌گوید:

«دوبیتی: بسیاری از مردم قاهره دوبیتی می‌سرایند؛ اما نوع مطلوب آن اندک است، و من از شعرای آن جا هیچ دوبیتی زیباتر از آن دوبیتی که زکی بن ابی الإصبع برایم قرائت کرد نشنیدم:

قَبْلْتُ نَنِيَا كَجُهَانِ الْعِقْدِ مِنْهُ وَعَدَلْتُ عَنْ نُضَارِ الْخَدِّ^۱
نادانی ماذا، فقلت طَبَعَ عَرَبِي يشتا قُفَّاحِ الرُّوضِ دُونَ الْوَرْدِ^۲

کان و کان: یکبار که در خلیج قاهره بر قاطر سوار بودم به منظره‌ای بر خوردم که کنیزی چنین آواز می‌خواند:

اسْتَبْهَتْ وَأَنْبَهَتْني قالت حبيبي كم تنام^۳

همچنین شنیدم کسانی که در اطراف درختان انجیر این خلیج گردش می‌کردند این دهن‌سازان می‌گویند:

السُّودُ مَشْكٌ وَعَنْبَرٌ وَالشُّمْرُ قَضْبَانُ الذَّهَبِ^۴
والبیض ثوبٌ دَبِيقٌ ما یحتمل تَمْعِیک^۵

بُلیق: ظریف‌ترین رهرو این طریقه در قاهره روزگار ما قادوس بود. زجل ملیح و مشهور «الملیح قلبی علیه یخفق» [دل‌م برای آن یار نمکین می‌تپد] که در دنیا مورد تحسین قرار گرفته از اوست... و به جهت احتراز از اطالة کلام زجل مذکور را ذکر نمی‌کنیم و علاقمندان می‌توانند در کتاب المغرب بدان مراجعه کنند.^۶ ابن سعید در جای دیگر می‌گوید: در فسطاط جماعتی را دیده که بلیق می‌سرودند و می‌گویند: این قالب به شیوه زجل اندلسی است و مهمترین بلیق سرادر فسطاط، ساکن بُلیقی است و قطعه‌ای را از او نقل می‌کند که به دلیل پرده دری قلم از ذکر آن معذور است. این قطعه را چنین آغاز کرده است:

بَسَى مِنَ الدَّيْنِ الثَّانِي نَرْجِعُ لِدِينِي الْحَقَّانِي^۷

البته باید دانست که این انواع لبریز از آرایه‌های بدیعی همچون جناس و توریه و نظایر آنها بود. مانند دوبیتی زیر که مشتمل بر توریه و تمسخر یک قاضی رشوه‌خوار است.^۸

۱- بر دندانهای همچون مروارید بوسه زدم و از رخسار نقره فام چشم پوشیدم.

۲- گفت: چرا چنین؟ و گفتم: ذوق عرب چنین است که گل‌های سپید باغ را بر گل‌های سرخ ترجیح می‌دهد.

۳- از خواب بیدار شد و مرا نیز بیدار کرد و گفت: محبوبم چقدر می‌خوابی؟

۴- سیاهان چون مشک و عنبرند و سبزه رویان همانند شاخه‌های طلا.

۵- و سفید رویان همانند لباسی از پوست دباغی شده هستند که مالش را بر نمی‌تابند.

۶- المغرب «نسخه خطی، دارالکتب رک: القسم الثاني الورقة ۴۹».

۷- از دین دوم برهانم تا باهم به دین حق من بازگردیم. ۸- خزانه الأدب، الحموی، ص ۲۲.

فِي مَصْرَ مِنْ الْقَضَا قَاضٍ وَلَهُ
فِي أَكْلٍ مَوَارِيثَ الْيَتَامَى وَلَهُ^۱
إِنْ رَمَتْ عَدَالَةٌ فَقُلْ بِجَهْدٍ
مَنْ عَدَّ لَهُ دِرَاهِمًا عَدَّلَهُ^۲

اما مشهورترین سراینده موالیا چنان که ابن حجت می گوید، ابوبکر بن العجمی بود. وی در انواع مختلف آن استاد بود. ابن حجت نمونه ای از موالیای وی را آورده است و آن این است.^۳

لِلْحَبِّ قَالُوا مُعَنَّكَ الَّذِي أَذْبَلْتُو
جُدُّوْ بِقَبْلِهِ فَقَلْبُو فَيَكْ خَبَلْتُو^۴
فَقَالَ أَقْسَمُ لَوْ أَنَّ الْبُوسَ سَبَلْتُو
وَمَاتَ، لِلشَّرْقِ مَا دِرْتُو وَقَبَلْتُو^۵

در این موالیا جناسی معکوس وجود دارد که آشکار است و نیز در کلمه قبلتو توریه وجود دارد و اگر این آرایه ها به شعر عامیانه نفوذ کرده دلیلش این است که در شعر عربی آن روزگار عمومیت داشته است و به همراه آن کاربرد اصطلاحات علمی، به خصوص، اصطلاحات نحو و حدیث و تاریخ و بدیع و عروض نیز فراگیر بوده است. مانند ابیات زیر از جزار^۶:

كَفُّهُ بِنَا وَمَا تَفِيضُ عَلَى الْعَا
فَيْنَ جُودًا وَالْمَالُ فِيهَا الْخَطِيمُ^۷
الْأَرْبَ . هُوَ أَوَّلَى بِالرَّفْعِ إِنْ أَعْرَبَ الدَّهْ
رُ وَعُسْرُ الْعِدَا بِهِ مَجْزُومُ^۸
عَارِفٌ بِالْبَدِيعِ لَمْ يَخْفَ عَنْهُ النَّ
قَصُّ مَتًّا يَوْمًا وَلَا التَّثْنِيمُ^۹
وَيُحْيِزُ الْأَيْطَاءَ فِي الْجُودِ لَكِنْ
شَابِنَا نَحْنُ فِي الْمَدِيحِ اللَّزُومُ^{۱۰}

با این همه جزار شوخ ترین و طنز پردازترین شاعر این عصر است. اکنون برای این که این دوره را با دیدی وسیع تر و به شکلی بهتر بشناسیم نگاهی گذرا به وی و ابن نباته می افکنیم.

جزار

«شاعر ذوفنون جمال الدین، ابوالحسن، یحیی بن عبدالعظیم، در مصر به دنیا آمد و در همان جا درگذشت؛ وی

۱- در میان قاضیان مصر یک قاضی است که به خوردن مال یتیمان مشتاق است.

۲- اگر در پی عدالت هستی پس به جد بگو: هرکسی او را چند درهم دهد عادلش خواهد کرد.

۳- خزائن الأدب، ص ۳۵.

۴- به معشوق گفتند: قربانی عشق خود را که چنین پژمرده کرده ای بوسه ای ده که دلش به خاطر تو چنین شیدا شده است.

۵- گفت: سوگند که اگر در راه خدا بوسه ای دهم و او بمیرد [مرا گناهی نیست] که ندانسته پذیرفتم.

۶- المغرب ص ۳۰۸.

۷- دست او به سان چشمه زمزم، جود و کرمش را بر سائلان ارزانی می دارد و مال در کف او منهدم می شود.

۸- اگر روزگار جانب حق گیرد او سزاوار اعتلاست و عمر دشمنان توسط او پایان می پذیرد.

۹- با بدایع آشناست و هیچ گاه کاستی و فزونی ما بر وی پوشیده نیست.

۱۰- وی تکرار قافیه را در موضوع کرم مجاز می داند اما در مدح وی، ملازمت به ما خیانت کرده است [چه همیشه، ملازم مدح وی نبوده ایم].

که به جزار معروف است یکی از شاعران برجستهٔ زمان خود و از نیکان روزگار بود. نوادری ظریف و مطایباتی داشت و با شعرای روزگار خود مشاعره می‌کرد و دیوان شعر بزرگی دارد. شیخ صلاح الدین صفدی می‌گوید: «در روزگار وی کسی جز سراج الدین وراق در حسن نظم به پای او نمی‌رسید؛ که وی پهلوان آن میدان بود و دیگران ریزه خوار سفرهٔ او بودند و به سبک او سخن می‌بافتند و از سرچشمهٔ او فیض می‌گرفتند»^۱، جزار به سال ۶۷۹ هجری درگذشت. صاحب مسالک الابصار در مورد او می‌گوید: «در آغاز بلوغ و در خردسالی سرودن شعر را آغاز کرد و در اطراف کعبهٔ شعر طواف کرده، استلام نمود»^۲ صاحب المغرب نیز شرح حالی طولانی بر وی نوشته است که در آن به تفصیل کرم وی و سهمی را که خود از بخششهای وی برده، توصیف کرده است. او شرح حال شاعر را چنین آغاز می‌کند: «او جمال، ابوالحسین جزار، یحیی بن عبدالعظیم است و خاتمهٔ شعرای فسطاط تا سرانجام کار به مشک مهر شود. وی در میان شعرای این روزگار همچون گوهر واسطهٔ گردنبند بود. پدر و خویشانش در فسطاط به حرفهٔ قصابی اشتغال داشتند و دکان‌هایشان هنوز نیز در آنجا وجود دارد و من خود آن دکان‌ها را دیده و او را در آن جا با ایشان مشاهده کرده‌ام. او نیز همچون پدر و قومش در آغاز قصاب بود؛ اما مدتی به ادبیات رو آورد و این کار را استمرار بخشید و سرانجام پرچم شعر بر فرازش به اهتزاز آمد... و در شهر خود بدین حال بود تا این که علو منزلت دستش گرفت و به شخصیتی برجسته تبدیل شد که در میان همگان شهره بود [سپس] در گوشه و کنار سرزمین مصر به سفر پرداخت؛ چنان که در بلاد مصر صاحب چندین مقرری شد و در هر یک از آنها اموالی برایش فراهم می‌آمد که هیچ یک از اهل نظم در این عصر نمی‌توانستند آن را به دست آورند»^۳، در این متن طولانی مشاهده می‌کنیم که وی در میان ساطور و تختهٔ گوشت بزرگ شد اما این امر مانع نشد تا جایگاه رفیعی در میان شعرای عصر خود به دست آورد؛ آن طور که از قطعهٔ روایت شده توسط ابن سعید به نظر می‌رسد شاعر در دیماط و محله واسکندریه به ثناگویی و تکسب اشتغال داشته است. زیرا چنان که می‌گوید نزد امرای مصر و دیگران جوایز بسیار داشته است. هر کس اشعاری را که ابن سعید از او نقل کرده بخواند ملاحظه خواهد کرد که وی [اصطلاحات] علوم را زیاد به کار می‌گرفت؛ که مثال پیشین نمونه‌ای از آن است. در کنار آن با اقتباس از قرآن کریم نیز دست به تصنع می‌زد؛ مانند^۴:

أَرَى الْإِسْكَندَرِيَّةَ ذَاتَ حُسْنٍ بَدِيعَ مَا عَلَيَّهِ مِنْ مَزِيدٍ^۵

۱- النجوم الزاهرة ۳۴۵/۷. ۲- مسالک الأبصار ۲۴۶۷/۱۲.

۳- المغرب ص ۲۹۶. ۴- المغرب ص ۳۱۲.

۵- اسکندریه را جمالی است که بالاتر از آن وجود ندارد.

حَلَلْتُ بظَاهِرِ مَنَاهَا كَأَنِّي
حَلَلْتُ هُنَاكَ جَنَاتِ الْخُلُودِ^۱
فَلَا بَرٌّ مَعْطَلَةٌ وَكَمْ قَدْ
رَأَيْتُ هُنَاكَ مِنْ قَصْرِ مَشِيدٍ^۲

با به پای موارد مذکور انواع جناس و نیز طباق را در شعر خود فراوان می آورد و اهتمامی ویژه به توریه داشت، به خصوص در اسم خودش. چنان که حمای و سراج الدین وراق نیز در توریه ساختن از اسم خویش از او تقلید می کردند.^۳ ظاهراً جزار بسیار شوخ طبع بوده است؛ زیرا اشعارش پر از طنز و شوخی است که [از سویی] وجود این پدیده را در این عصر نشان می دهد و [از سوی دیگر] نشان می دهد که این عصر، عصر نکته پردازی و فکاهه گویی بوده است. از آن جمله سخنان وی در مورد یک نیم تنه است.^۴

لِيْ نِصْفِيَّةٌ تَعْدُوْ مِنَ الْعُمِّ
ظَلَمَتْهَا الْاَيَّامُ حُكْمًا فَاُضْحَتْ
كُلُّ يَوْمٍ يَحْوِطُهَا الْعَصْرُ وَالذَّ
فَهِيَ تَعْتَلُّ كُلَّمَا غَسَلُوْهَا
اَيْنَ عِشْيَ بِهَا الْقَدِيْمُ وَذَاكَ التَّ
حَيْثُ لَا فِيْ اُجْنَابِهَا رُقْعَةٌ قِ
قَالَ لِي الْنَّاسُ حِيْنَ اُطْنِبْتُ فِيْهَا
رِسْنِيْنَ غَسَلْتُهَا اَلْفَ غَسْلَةٍ^۵
فِي الْعَذَابِ الْاَلِيْمِ مِنْ غَيْرِ رَّزَلَةٍ^۶
قُ مَرَارًا وَمَا تُقَرُّ بِجُنَلَةٍ^۷
وَيَزِيْلُ النَّشَاءُ تَلْكَ الْعَلَّةُ^۸
يَسُّ فِيْهَا وَخَطَرُكَ وَالشُّمْلَةُ^۹
طُ وَلَا فِيْ اُكْمَامِهَا قَطٌّ وَضَلَّةُ^{۱۰}
بَسْ اُكْرَرْتُ خَلَّاهَا فَنِيْ بِقَلَّةِ^{۱۱}

خانه خرابه خود را نیز وصف کرده، می گوید:^{۱۲}

و دَارِ خَرَابٍ بِهَا قَدْ نَزَلْتُ
وَلَكِنْ نَزَلْتُ اِلَى السَّابِعَةِ^{۱۳}

۱- در بخشی از حومه آن اقامت گزیده ام و توگویی در بهشت جاوید به سر می برم.

۲- چاهی متروک در آن نباشد و چه بسیار قصرهای بلند که در آن دیده ام.

۳- المغرب، ص ۳۱۶ و رک: خزانه الأدب، حموی، ص ۲۴۴ و پس از آن. در این صفحات فصولی طولانی از توریه های وی و دوستش را آورده است.

۴- المغرب ص ۳۰۴.

۵- مرا نیم تنه ای است که سالها عمر دارد و هزاران بار آن را شسته ام.

۶- قاضی روزگار بر آن ستم روا داشته؛ از این رو بدون اینکه خطایی از او سرزده باشد در عذابی دردناک افتاده است.

۷- هر روز بارها گرفتار فشردن و زدن می شود و جمله ای اقرار بر زبان نمی راند.

۸- هرگاه آن را بشویند بیمار می شود و نشاسته آن بیماری را از او دور می کند.

۹- آن زندگی که در گذشته با آن داشتم و آن ناز تکبر که در آن می کردم و آن خرامیدن و جامه به خود پیچیدنم کجا رفت؟

۱۰- آن زمان که هیچ پینه ای در پهلوی و هیچ وصله ای در آستینش نبود.

۱۱- چون وصف آن به درازا کشاندم مردمان گفتند: بس است؛ سرکماش فزون کردی که آن بوته ای علف بیش نیست.

«خل» به کسر لام فعل امر خواهد بود یعنی رهایش کن. ۱۲- خزانه الأدب، ص ۲۵۱.

۱۳- در خانه ای ویران اقامت گزیده ام که گویی به طبقه هفتم دوزخ نزول کرده ام.

بها أو أكون على القارعه ^۱	فلا فرق ما بين أنى أكون
فتصغى بلا أذن سامعه ^۲	تساورها هفوات النسيم
فتسجد حيطانها الراكعه ^۳	وأخشى بها أن أقيم الصلاة
خشيت بأن تقرأ (الواقعه) ^۴	إذا ما قرأت (إذا زُلزِلَتْ)

که توره‌های موجود در این اشعار فکاهی آشکار است. به سخنان وی در مورد پدرش که در کهنسالی ازدواج کرده بود گوش کنید:

ليس لها عقل ولا ذهن ^۵	تزوّج الشيخ أبى شيخه
ما جَسَرَتْ تبصرها الجين ^۶	لو برزت صورتها فى الدجى
وشغرها من حونها قطن ^۷	كانها فى فرشها رمة
فقلت ما فى فيها سن ^۸	و قائل قال فاسنها

و چه زیبا در مورد فردی بخیل می‌گوید:

فأعنده فى البيت يكسر ^۹	لا يستطيع يرى رغيه
شاه لقال الخبز أكبر ^{۱۰}	فلو أنه صلى وحا

در این اشعار فکاهی تمایل جزار به سبک عامیانه به روشنی مشاهده می‌شود؛ اما در هر حال در شعر خود به انحطاط نیفتاد؛ چرا که همواره به اسلوب خود اهتمام داشت، و بنا بر عادت شاعران آن روزگار به شیوه یاد شده انواع تصنیع و تصنع را با هم مخلوط می‌کرد.

ابن نباته

جمال الدین محمد بن نباته نسب به ابن نباته، خطیب مشهور عصر سیف الدوله می‌رساند. چنان که خود می‌گوید در اواخر قرن هفتم در مصر متولد شد و در همان جانشو و نماکرد. سپس به شام رفت و به

۱- در این خانه به سر برم یا در میانه راه، یکسان است.

۲- صدای وزش نسیم به آن حمله می‌آورد و آن بدون این که بشنود گوش فرا می‌دهد.

۳- می‌ترسم که در آن نماز بگذارم و دیوارهای در حال رکوعش به سجده درافتند.

۴- هرگاه در آن سوره (اذا زلزلت) می‌خوانم خوف آن دارم که قیامت روی دهد.

۵- پدر پیرم با پیرزنی ازدواج کرده است که نه او را عقلی است و نه هوشی.

۶- اگر صورتش در ظلمت پدیدار شود، جنیان جسارت دیدن آن را ندارند.

۷- در بستر همچون توده استخوانی فرسوده است و موهایش در اطراف او چون پنبه.

۸- برخی می‌پرسند چند سال دارد و من می‌گویم: در دهانش دندان نیست.

۹- نمی‌تواند ببیند در خانه‌اش گرده نانی شکسته شود.

۱۰- اگر نماز می‌خواند - و حاشاکه بخواند - می‌گفت: الخبز أكبر.

خدمت در دواوین انشاء مشغول شد. در سال ۷۶۰ هجری او آخر عمر به مصر بازگشت و در همان جا بود تا این که به سال ۷۶۸ هجری درگذشت. از شعرش به نظر می‌رسد که بخت بلندی نداشته است؛ از این رو از بدبختی و دردمندی خود بسیار شکوه می‌کند. این وضعیت در زندگی وی سبب شده بود که شعرش عاری از فکاهه و شوخی باشد مگر صنعت توریه. هر چند این صنعت، علی‌رغم این که فراوان آن را به کار می‌برد، در شعر او سنگین می‌شود؛ چرا که طبعش با آن سازگار نبود؛ به همین دلیل به ندرت در شعر او به توریه‌ای مطبوع برمی‌خوریم. شاید زیباترین توریه وی همان باشد که در کلام او خطاب به مردی که همسرش موسوم به دنیا را طلاق داده بود، آمده است:

ظَلَمْتَ دُنْيَاكَ وَطَلَّقْتَهَا
قَرُخْتَ لَا دُنْيَا وَ لَا آخِرَةَ^۱

و نیز این سخن:

وَمَوْلَعٌ بِفَخَاخٍ
قَالَ لِي الْعَيْنُ مَاذَا
يَصِيدُ قَلْتُ كَرَاكِي^۲ وَشِبَاكِي^۳

و نیز این سخن که صنعت اکتفاء در آن آشکار است.

فَأَقْطِفُ مِنْ أَوْرَاقِهِ الْأَذْبَ الَّذِي
وَأَسْمَعُ مِنْ أَلْفَاظِهِ اللَّغَةَ الَّتِي^۴

وی صنعت اکتفاء را در شعرش زیاد به کار می‌برد؛ همین طور نیز اقتباس از قرآن کریم را مانند:

سَأَلْتُ قَلْبِي عَنْ ذَوِي الْعَشَقِ وَعَنْ
مَا أُوتِيتُهُ مِنْ فَنُونِ الْحَسَنِ مِی^۵
فَقَالَ لِي: (إِنِّي وَجَدْتُ أَمْرًا)
تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيتُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ^۶

همچنین به کثرت، ابیات قدما و نیز عباسیان را در اشعار خود تضمین می‌کرد. در دیوان وی قصیده‌ای است که چندین مصرع از معلقه امرئ القیس را در آن تضمین کرده است. آن را چنین آغاز می‌کند.

فَطَنْتُ وَلَا نِي ثُمَّ أَقْبَلْتُ عَاتِبًا
(أَفَاطُمُ مَهْلًا بَعْضُ هَذَا التَّدْلِيلِ)^۷

و به همین ترتیب ادامه می‌دهد. در شعر خود از متنبی نیز بسیار تضمین می‌کرد؛ گاه می‌بینیم چندین مصرع از ابیات وی را به شعر خود منتقل می‌کند و گاه چندین بیت را به طور کامل و بعضی مواقع یک قصیده را می‌گرفت و همه مصرع‌های آن را تضمین می‌کرد. همین طور نیز به معارضه با قصاید قدیمی دست می‌زد؛ بنابراین گاه می‌بینیم با قصیده کعب بن زهیر در مدح پیامبر (ص) معارضه می‌کند و

۱- به دنیای ستم روا داشتی و طلاقش دادی و چنان شدی که نه دنیا داری و نه آخرت.

۲- فردی است شیفته دام و توری که می‌گسترده. ۳- چشم گفت: او چه صید می‌کند؟ گفت: خواب تو را.

۴- از برگهای ادبی لذت می‌چشم و از الفاظش کلامی شیرین می‌شنوم.

۵- از دل خود در مورد عاشقان و زیباییهایی که به میه داده شده بود پرسیدم...

۶- گفت: «زنی را دیدم که برایشان حکم می‌راند و همه چیز به او اعطا شده بود».

۷- پیوند دوستی گسستم و سپس به عتاب پرداختم که (ای فاطمه! ناز کم کن).

قصیده‌ای لامیه به سبک قصیده‌وی می‌سراید که در آن می‌گوید:

مَا يُسْكِ الْهَذْبُ دَمْعِي حِينَ أَذْكَرُكُمْ إِلَّا كَمَا يُسْكِ الْمَاءُ الْغَرَابِيلَ^۱

وگاه با متنبی معارضه می‌کند و زمانی با ابن نبیه. [به طور مثال] در معارضه با قصیده معروف وی:

يَا سَاكِنِي السَّفْعِ كَمْ عَيْنٍ بِكُمْ سَفَحَتْ نَزَحْتُ فَهَيَّ بَعْدَ الْبُعْدِ مَا نَزَحَتْ^۲

قصیده‌ای سروده است؛ اما این قصیده چنگی به دل نمی‌زند^۳. در کنار این معارضات اصطلاحات

علوم را نیز به کار می‌گرفت؛ مانند:

بِلَوْاحِظٍ يَرْفَعُنْ جَفْنًا كَاسِرًا فَيُثْرَنُ فِي الْأَخْشَاءِ هَمًّا نَاصِبًا^۴

همچنین به ساختن چیستان می‌پردازد که نمونه‌های آن در دیوانش فراوان است. به هر حال در شعر روحیه‌ای نشاط انگیز ندارد؛ به همین دلیل تمامی تلفیق موجود در آن آشکارا به چشم می‌خورد. بی‌تردید روحیه جزا بیش از ابن نباته، مصر این روزگار را به نمایش می‌گذارد. شاید علتش این باشد که او مدت زیادی در مصر زندگی نکرد و در زندگی بدبخت و تیره روز بود؛ علاوه بر این - چنان که از شرح او بر رساله ابن زیدون موسوم به «سرح العیون» به نظر می‌رسد - وی عالم بود و از این رو روحیه عالمان خشک اندیش که فکاهه و شوخی چندان خوشایند طبعشان نیست، در شعرش منعکس شده است.

۷

عصر عثمانی و بی‌حاصلی و جمود

عصر عثمانی فرامی‌رسد و مصر به همراه آن در ظلمتی بی‌انتها فرو می‌رود چه؛ از شکل یک دولت بلکه یک امپراطوری مستقل به ولایتی تابع دولت عثمانی بدل می‌شود وای کاش کار به همین جا ختم می‌شد؛ چرا که [سلطان] سلیم، فاتح آن، بهترین ذخایر علمی و هنری مصر را به یغما برد؛ زیرا بسیاری از گنجینه‌ها و کتابها همچنین بسیاری از ادیبان و دانشمندان و مهندسان و صاحبان صنایع هنری را که ابزارهای رفاهی می‌ساختند با خود برد و مصر به انزوا فرو رفت و جز با قسطنطنیه رابطه نداشت، ارتباطی که منحصر شده بود به خلع یک والی یا عرض شکایتی، یعنی ارتباط تابع با متبوع. مصر در این عصر یعنی در عصر

۱- چون از شما یاد آورم مژگانم توان نگهداری اشک ندارد مگر همان طور که غربال آب را نگه می‌دارد.

۲- ای ساکنان دامنه‌ها! چه چشمها که [در فراق] شما اشکبار شد. شما بار سفر بستید اما آن چشمها همچنان اشکبار است.

۳- خزانه الأدب، الحموی، ص ۵.

۴- با چشمانی که پلکهای خمارآلود را می‌گشایند و اندوهی دردناک در دل برمی‌انگیزند.

عثمانی از والیان و حکامی که به حرکت علمی و ادبی اهتمام ورزند برخوردار نبود؛ به همین دلیل چراغ‌هایی که در دوران‌های پیشین روشن بود، در این دوره به خاموشی گرایید.

نمی‌توان گفت که در عصر عثمانی شعر وجود نداشت؛ البته وجود داشت اما وجودی بود که عدم بهتر از آن است. زیرا کار محدود شده بود به جماعتی که برخی قصاید موروثی را می‌خواندند، به ویژه قصایدی را که به روزگار آنان نزدیکتر بود، سپس به معارضه و تخمیس یا تریع آن می‌پرداختند و نمونه‌هایی فاقد روح و زیبایی را ارائه می‌دادند که تنها تقلیدی سخیف و ضعیف بود. از کجا ممکن بود از روح و زیبایی برخوردار شده باشند در حالی که محصول جان‌هایی خشکی زده بودند، جان‌هایی که توان ساختن چیزی نداشتند جز این که قدیم را نشخوار کنند. آن‌هم به این شکل که با اسالیبی سست و ضعیف آن را به مربع و مخمس بدل نمایند. شکی نیست که شعرا به لطایف الحیل سعی می‌کردند شعر خود را از انواع بدیعی پر کنند؛ اما احساس می‌کنیم این انواع در دست آنها رنگ باخته است؛ چرا که قدرت قدیمی خود را در رنگ آمیزی و تعبیر از دست داده بودند. شاید مهمترین شاعری که در این عصر ظهور کرد شهاب خفاجی باشد. وی در آخر کتاب «ریحانة اللآلی» شرح حال خود را نوشته است و محبی نیز برای او شرح حال نوشته و مقداری از اشعار او را روایت کرده است که سخن ما را در مورد ضعف روح ادبی در این عصر وبی حاصلی و جمودی که بر حیات هنری وارد آمده بود تأیید می‌کند. وضعیت عبد الحلیم عباسی، صاحب کتاب «معاهد التنصيص» نیز همین طور است. شهاب خفاجی برای او شرح حالی نوشته است و شعر وی سخیف است و این نیز به نوبه خود نشان می‌دهد که حیات هنری در این عصر به جمود گراییده بود؛ چرا که شعر [به پایین‌ترین حد] تنزل کرده بود و دیگر امکان نداشت که اوج گیرد و در آسمان بلند هنر به پرواز در آید مگر این که کوششهایی مجدانه در مورد آن به عمل می‌آمد. گویی در این عصر تمامی سرچشمه‌های ممکن که عوامل حیاتی را به شعر می‌بخشید خشکیده بود؛ به همین دلیل الفاظ عامیانه و ترکی در آن رواج یافته بود. انسان احساس می‌کند گویی ابزار [های] هنری که در دوران‌های پیشین مشاهده کردیم شدیداً فلج شده بود و ظلمت و افسردگی همه جا را فرا گرفته و جز فضایی اختناق آمیز که همه چیز را شامل می‌شد چیزی دیگر نبود. گویا مصریان توان تنفس را از دست داده بودند چه رسد به این که در فضایی هنری زندگی کنند که از هنر و احساس و پویایی و جمال برخوردار است.

خاتمه

۱

تصویر کلی تحقیق

دیدیم که شعر عربی در شرایطی غنائی پدید آمد و از اواخر عصر جاهلی نوعی متمایز در آن ظهور کرد که شاعران بدان تکسب می‌کردند و ما آن را «شعر سستی» نامیدیم. این شعر، سیر تطور خود را در سبک‌هایی که شرح دادیم یعنی صنعت و تصنیع و تصنع طی کرد. به محض این که عصر جاهلی را پشت سر می‌گذاریم تحولی گسترده در غنای عربی و قواعد آن پدید می‌آید که عناصر بیگانه موجد آن بودند؛ چرا که اکثر آوازه خوانان از مسلمانان غیر عرب و به خصوص ایرانیان و رومیان بودند. این آوازه خوانان بسیاری از نغمه‌ها و آهنگهای بیگانه را وارد غنای عربی کردند به گونه‌ای که زمینه را برای تغییر در «نتهای موسیقی» قدیم فراهم آورد. تحت تأثیر این تغییر شاعران نیز به تغییر دادن و تجزیه کردن شعر خود پرداختند و این تغییر و تجزیه را آن قدر ادامه دادند تا شکل «نتهای موسیقی» قدیم از جهاتی تحریف شد و در درون این تحریف اوزان جدیدی متولد شد همچون مقتضب و مضارع و مجث و متدارک و نیز وزن‌هایی دیگر که در جای خود به آن اشاره کردیم. اما عروضیان این وزن‌های اخیر را رها کردند و اسمی روی آنها نگذاشتند و اهمیاتی که سبب ثبت آنها در طول زمان شود، به آنها مبذول نداشتند.

پس از بحث در مورد این شعر غنائی صرف ادامه داده به بحث در مورد امواجی که پی در پی در شعر عربی، در اثنای عصر عباسی، پدید آمد پرداختیم و دیدیم که موج صنعت ادامه پیدا می‌کند و در کنار آن موج جدیدی از آرایه و تصنیع ظهور می‌نماید و سرانجام موج تصنع پدید می‌آید و شعر عباسی را فرا می‌گیرد و به همراه آن تلفیق و پیچ و تاب و دَوَران بسیاری فراگیر می‌شود. این امواج را در اندلس و مصر نیز پی گرفتیم و دیدیم که اندلس تمامی آنها را می‌گیرد و به اجرا می‌گذارد بدون این که آنها را تکمیل یا تعدیل نماید بااستثنای ابداع موشح و زجل که می‌بینیم شاعر وزنهای مختلف و قوافی متنوع را در منظومه واحد در هم می‌آمیزد. همچنین سعی کردیم جنبه‌های دیگری بیابیم که شخصیت اندلس را توضیح

دهد؛ بنابراین در حیات سیاسی و اجتماعی و ادبی آن به تفحص پرداختیم و دیدیم که به طور کلی در چهار چوب عمومی سبک‌های صنعت و تصنیع و تصنع به سر می‌برد و تلاشی برای ایجاد سبکی جدید ندارد؛ زیرا به شدت به وام‌گیری از مشرق تکیه می‌کند به طوری که نمی‌توانیم به وضوح شخصیت آن را تمیز دهیم؛ و گفتیم شخصیت اندلس در تاریخ شعر عربی ضعیف بوده است.

چون اندلس را ترک‌گوییم و به مصر بیایم خواهیم دید که مصر نیز از سبک‌های پیشین تقلید می‌کند؛ اما افزون بر این به وضوح شخصیت خود را نیز نشان می‌دهد؛ زیرا شعرای آن باغ‌ها و کشتزارها و جلوه‌های زیبایی آن را به تصویر کشیدند و در این مسیر بر اندلسیان تفوقی ندارند اما در جایگاهی پایین‌تر از ایشان نیز قرار ندارند حتی اگر بگوییم شعر طبیعت در مصر کمتر از اندلس نیست مبالغه نکرده ایم نه از حیث کمیت و نه از نظر ارزش هنری صرف. مصریان در سرودن موشح و زجل از اندلسیان تقلید کردند و آن را گسترش دادند و نوع موسوم به (بُلَّتِق) و همین‌طور موالیا و کان و کان و دوبیتی را نیز بر آن افزودند به طوری که در مشرق رواج یافت. با این همه مصر تفاوت‌های بسیار با اندلس دارد؛ زیرا شعرای مصر اوضاع سیاسی آن را به خصوص در جنگ‌های صلیبی و نیز زهد و تصوف [مصریان] را که تا حدی تحت تأثیر میراث قدیم ایشان بود به تصویر کشیدند؛ چنان‌که خوشگذرانی و رفاه و برخورداری و بی‌بندوباری [آنان را نیز] ترسیم نمودند و به این‌ها هم بسنده نکردند بلکه روحیه مشهور به فکاهه و شوخی مصریان را نیز به تصویر کشیدند و به طور مستمر این جنبه فکاهی را از دوره فاطمی تا دوره عثمانی آشکارا به نمایش گذاشتند. در عصر عثمانی بی‌حاصلی و جمود بر همه چیز مصر سایه افکند. انسان احساس می‌کند گویی تابلوی هنر مصر رنگ‌های درخشان و شاداب خود را از دست داده یا این‌که این رنگ‌ها با اشک‌های ریخته شده در سوگ نهضت هنری از دست رفته خیس و دگرگون شده است؛ از این رو مشکل است که در عصر عثمانی شاعری را بیایم که چیزی تازه عرضه کند و یا از توان شعری برخوردار باشد؛ چرا که هنر به جمود گراییده و تفکر هنری عقیم شده بود و دیگر ممکن نبود که شاعران آن را به شکوه قدیم باز گردانند مگر این‌که به سختی و مجدانه بکوشند.

شعر عربی معاصر

اگر شعر عربی معاصر را دنبال کنیم خواهیم دید که جنبشی گسترده از هر سو آن را احاطه می‌کند. این جنبش را شعرای مصر نوین به رهبری بارودی آغاز کردند. این جنبش در شکل کلی، شورشی علیه قدیم نیست بلکه به شدت به آن وابسته است. زیرا شاعران شعر عربی را به همان رونقی که در عصر عباسی داشت، بازگرداندند و شعر سخیفی را که در عصر عثمانی نزد مصریان دیدیم و نیز شعر خشاب و ساعاتی و نظایر آنها را که در آستانه دوران معاصر می‌سرودند، رها کردند؛ زیرا شعر آنها نیز بد و نازل بود و سغی کردند شعر خود را به افقهای بلند ارتقا دهند.

اما نباید در این مورد مبالغه کرد؛ زیرا جریان نوگرایی و جنبش در شعر ما به خصوص در اواخر قرن گذشته و اوایل قرن حاضر [چندان] گسترده نبود حتی محدود بود و بیشتر به احیای قدیم توجه داشت پس این حرکت، حرکت برانگیختن و بیدار کردن و بازگرداندن شعر به ساختار قدیم بود و شاید به همین دلیل است که شکل شعر بارودی و شاگردان وی چندان تفاوتی با اشکال قدیمی نداشت؛ زیرا افکار، صور خیال و معانی خود را از گذشتگان می‌گرفتند؛ چرا که روشهای آنان را معیار قرار داده، از نمونه‌های آنها تقلید می‌کردند. هر کس به دیوان بارودی مراجعه کند خواهد دید که از جمیع شعرای عباسی و جاهلی و اسلامی تقلید کرده، با نابغه و ابونواس و بحتری و شریف رضی و متنبی و ابوالعلاء معارضه می‌نماید؛ ولی با این همه شعر را از چهارچوب صفوت ساعاتی و خشاب که بیشتر به کتابچه‌های تمرین شباهت داشت بیرون می‌آورد و در چهارچوبی جدید قرار می‌دهد که هر چند تقلیدی است اما تازه است و ماهرانه، و چون بارودی را ترک گوئیم و به شوقی پیشوای شعر معاصر مصری پردازیم خواهیم دید که او نیز همچون استادش بارودی در مسیر تقلید از قداما گام بر می‌دارد؛ به همین دلیل معارضه با شعرای قدیمی همچون ابونواس و ابوتام و بحتری و ابن زیدون در کار او زیاد است. شاید همین مسأله دلیلی باشد بر این که جنبش هنری در شعر مصری معاصر جنبشی احیاگر و تجدید حیات‌کننده بوده است و حافظ به حق می‌گوید:

أَنْ يَأْ شِعْرُ أَنْ نَفْكَ قُيُوداً قَيَّدَتْهَا بِهَا دُعَاءُ الْمَحَالِ^۱

اما حافظ و برادرانش [کمند] افعی تقلید را از هنر خود نگشودند. آنچه تردید نمی‌پذیرد این است که شوقی در میان آنها بیشترین نوآوری را داشته است. زیرا او کوشید نوعی شعر نمایشنامه‌ای ابداع کند نظیر

۱- ای شعر! وقت از هم گسستن آن زنجیرها که مبلغان محال بدان در بندمان کردند فرا رسیده است.

آنچه در داستان مرگ کلثوپترا و مجنون لیلی و کامیز می‌بینیم؛ اما این کوشش به دلایل فراوان به حد کمال نرسید. مهمترین آن دلایل این بود که وی تاریخ نمایشنامه اروپا را مطالعه نکرده بود؛ بنابراین شعر نمایشنامه‌ای خود را در قالب‌هایی جدید عرضه نکرد؛ همچنین قهرمان‌های داستانش را نیز بخوبی پردازش نکرده بود و ضعف در گوشه و کنار اثر نمایشی او هویدا بود. در کنار اینها نوعی شعر پدید آمد که موضوع آن سیاست و آثار باستانی و زندگی جدید بود؛ مثل این که شعر در مورد اختلافات حزبی یا فرعونیات یا هواپیما و زیردریایی شعر می‌سرودند. اما با [تمام] این‌ها شعر به طور کامل از [قید] قدیم آزاد نشد؛ زیرا این نوآوری بر [مبنای] مکتبی معین یا اسلوبی مشخص استوار نبود حتی می‌بینیم شاعری دیوان خود را جمع می‌کند و به چاپخانه می‌دهد اما نمی‌داند چگونه بر آن مقدمه بنویسد؛ به همین سبب از نویسنده‌ای کمک می‌گیرد تا ویژگیهای آن را استخراج نماید، ویژگیهایی که خود، آنها را احساس نمی‌کند نه در درون و نه در هنر خود؛ زیرا وی در واقع دیوان خود را ننوشته تا بدان فلسفه‌ای را در زندگی یا عشقی را به طبیعت یا باور به عقیده‌ای خاص را به تعبیر کشد بلکه دیوان وی مجموعه‌ای است از قصاید که در مناسبت‌های مختلف سروده و به شکل یک دیوان گردآوری شده است. گاهی شاعر نوآوری می‌کند و قصیده‌ای در مورد سیاست یا در مورد اختراعات جدید ارائه می‌دهد؛ اما اساس این نوآوری نشر مکتبی جدید در ادبیات و یا ایجاد انقلابی در موضوعات و معانی آن نیست.

این ویژگی در شعرای ما سبب می‌شود شعرای غربی را به یاد آوریم؛ زیرا شعر از نظر آنها عقیده و مکتبی است که در طول زندگی از آن دفاع می‌کنند چنان که نزد پیروان مکتب رومانتیسم و نزد «پارناسیان» و سمبلیست‌ها مشاهده می‌کنیم، آن جاکه شاعر دیوان خود را می‌نویسد تا این عقیده جدید یا آن مکتب نو را توضیح دهد به همین دلیل شخصاً بر آن مقدمه می‌نویسد تا شیوه‌ای معین یعنی همان [مذهبی را] که پایه‌هایش را برپا می‌کند و بنایش را بنیان می‌گذارد توضیح دهد؛ اما در ادبیات ما و به خصوص در آغاز این قرن، شعر همچنان حالت سنتی و قدیم خود را دارد و اصول و سنت‌های آن تغییر نکرده است؛ به همین دلیل دیوان بسیاری از شعرای ما در این روزگار همانند دیوان قدماست یعنی قصایدی است از شرایط و مناسبت‌های مختلف جمع آوری شده و از آن مجموعه‌ای از شعر پدید آمده که دیوان نامیده می‌شود و میان اشعار آنها وحدتی معین یا هدفی مشترک وجود ندارد و تنها عنصر وحدت بخش میان آنها اشتراک در واحدها و غایات موسیقایی و یا به نظم درآمدن بر اساس اوزان و قوافی است و غیر از این چیزی که نشان دهنده وحدت آنها در هدفی معین باشد وجود ندارد. از این رو سخت بوده است که یکی از شاعران مقدمه‌ای برای دیوان خود بنویسد؛ زیرا مقدمه به شیوه معین و مکتبی مشخص می‌پردازد در حالی که اینها مکتب و شیوه‌ای ندارند بلکه فقط با الهام از رخدادها یا حوادث و مناسبت‌های مختلف می‌نویسند.

شاعران و کوشش برای نوآوری

البته کوشش‌های برخی شاعران را برای نوآوری از یاد نمی‌بریم؛ اما در حقیقت اکثریت آنان نتوانستند تمامی خواسته‌های ما را به انجام رسانند؛ زیرا در بسیاری از ابعاد شعر خود، ساختار هنری شعر عربی را مهمل گذاشتند و جلوه‌های تفکر و احساس خود را از شعرای غربی و به خصوص شعرای جریان رومانیسم به عاریت گرفتند و در این راه آنقدر زیاده روی کردند که بسیاری از نمونه‌های شعری ایشان چنان شد که گویی ترجمه اسالیب غربی است. شاید غریب بنماید که تعدادی از آنان ندای ترک اسالیب عربی قدیم را سر دادند و اعلام کردند که این اسالیب دیگر در این روزگار مناسب ما نیست و فراموش کردند که ممکن نیست ساختار هنری یک ملت را به یک باره رها کرد و به ساختار دیگر ملل تمسک جست. شاعران می‌توانند ساختار قدیمی ملت خود را با ساختار جدید دیگر ملل در هم آمیزند؛ اما این که احساسات و روشهای تعبیر از فکر و احساس ملت خویش را ترک گویند و به احساسات و روشهایی جدید رو آورند، چنین حرکتی به روش تجددگرایانه روشنی منجر نمی‌شود و این چه تجدیدی است؟ آیا تقلید از قدیم را با تقلیدی دیگر و بیمارگونه عوض نمی‌کند؟ ما تردیدی نداریم که تقلید در داخل [محدوده] قدیم بیش از این تقلید تجددگرایانه از بیگانه، با ملت پیوند دارد. به احتمال قوی همین مسأله سبب شده است که شعرای محافظه کار، بیش از این شعری که شکل قدیمی شعر عربی را رها کرده‌اند در نظر مردم و منتقدین مقبول باشند. گویی آنان خیال کرده‌اند تعبیر هنری شکل لباس است و همان طور که می‌توان شکل لباس را تغییر داد همان طور نیز می‌توانیم شکل قدیمی هنر را با شکلی غربی و جدید عوض کنیم، به وزنهای قدیمی و نظم قوافی و حتی روش قوم خود در بیان عواطف و احساسات اعتنا نکنیم و فقط به یک چیز اعتنا کنیم و آن هم تقلید از شعر غربی است، تقلیدی که در آن شخصیت قدیم خود را از یاد می‌بریم. تردید نداریم که این حرکت به معنای افراط در نخواستاری بود و به همین دلیل انقلاب مطلوب را ایجاد نکرد. البته انکار نمی‌کنیم که گاهی از بعضی شعرای نوگرا قصاید و حتی دیوان‌های تحسین برانگیزی می‌بینیم که توانسته‌اند در آن، بین ساختار عربی و افکار و صور غربی توازن برقرار کنند؛ اما این اندک است و به ندرت پیش می‌آید. البته شاید به حق باشد که در این جای یاد آور شویم شعر عربی معاصر لبریز از جریان‌های جدید است؛ اما این جریان‌ها تاکنون نظم دقیقی به خود نگرفته است و همچنان در آن نوسان دیده می‌شود، نوسانی که عادتاً نوید بخش ثبات و استقرار است.

راه نوآوری مستقیم

اعتقاد ما بر آن است که منشاء این حالت نوسان در شعر عربی معاصر آن است که بیشتر شاعران در کار خود به مذهب و عقیده‌ای باور ندارند. چیزهایی را از غرب می‌گیرند که درک نکرده‌اند. همین طور نیز دانش روشنی نسبت به ساختار اصیل عربی کسب نکرده‌اند و ما تردید نداریم که اصلاح این وضعیت باید بر دو اصل مهم مبتنی باشد: نخست این که شعرای ما باید آن سبک‌های هنری قدیمی را که به دقت توضیح دادیم مطالعه کنند و بر شکل صحیح آنها وقوف یابند تا بدانند که چگونه [ساختمان شعر خود را] بر این پایه هنری آماده بنانهند تا میان آنها و اسلافشان نوعی همکاری هنری پدید آید و در نتیجه اصالتی را که برای خود و هنرشان می‌خواهند تحقق یابد و اصل دوم عبارت است از تداوم تأثر از هنر و فرهنگ غربی و تعمق در آن، آن هم تعمقی گسترده‌تر از آنچه اکنون می‌بینیم؛ اما مشروط به این که در حد آمیزش بین دو منبع تفکر هنری عرب‌ها و تفکر غربی باشد، نه به شکل این اختلاط بیمارگونه که در بسیاری آثار مشاهده می‌کنیم و اگر عباسیان ادبیات یونان را ترجمه نکردند و از آن تأثیر نپذیرفتند و از جهت شعری در محیطی بسته زندگی کردند که نوعی قصور در آن به چشم می‌خورد، شعرای ما در دوره معاصر وظیفه دارند که این اشتباه قدیمی را تکرار نکنند و به طور عمیق ادبیات و فرهنگ غربی را درک نمایند و در ادراک خود سطحی و قشری نباشند همانند صبری و مطران و شوقی که با بخش‌هایی از فرهنگ فرانسوی آشنا بودند و هر یک متناسب با وسعت و عمق فرهنگ خود، شعرشان را متحول کردند.

در حقیقت تعداد اندکی از شعرای معاصر ما هنر یا فرهنگ غربی و به خصوص فرهنگ فلسفی غرب را به گونه‌ای که اشکال هنری یا اوضاع فکری آنان را تغییر دهد آموخته‌اند. آری تعدادی از آنان را می‌بینیم که عنوان قصاید یا دیوان خود را همانند معانی و افکار از شعر غربی به عاریت می‌گیرند؛ اما این نوعی ترجمه است؛ زیرا برخی الفاظ و اسامی و صور خیال و افکار را از شعر غربی ترجمه می‌کنند و گمان می‌کنند که نوآوری مطلوب را برای خود محقق کرده‌اند.

منتقد معاصر از این تحول که در شعر عربی دوره حاضر پدید آمده احساس تأسف می‌کند؛ چرا که شاعر [ما] خود را مکلف به آموختن فرهنگی غربی و وسیع نظیر کار عباسیان در استفاده از فلسفه یونان و فرهنگ بیگانه نمی‌کند تا ترکیبی هنری و نو در او پدید آورد بلکه فقط به عاریت گرفتن برخی عناوین و تصاویر و معانی بسنده می‌کند و تصور می‌نماید آن نوگرایی که در جستجویش هستیم همین است؛ از این رو بسیاری از اشعار معاصر را بدون لذت می‌خوانیم و اگر مدعی شویم در میان ما شاعری که فلسفه معاصر یا قدیم را به دقت خوانده باشد یافت نمی‌شود مبالغه نکرده‌ایم؛ چنان که در میان ما کسی که اساطیر قدیمی را خوانده باشد و یا به دقت آثار سوفوکلیس یا کرنی و یا گوته یا بایرون را مطالعه کرده

باشد یافت نمی‌شود و شاید به همین دلیل نوگرایی مطلوب در شعر معاصر به وجود نیامد و هیچ شاعری حماسه‌ای بزرگ همچون الیاد هومر به رشته تحریر در نیاورد و کسی که به فرهنگ فلسفی عمیقی مسلح باشد و بتواند میان این فرهنگ و تفکر هنری هماهنگی ایجاد کند ظهور نکرد. به خاطر همین قصور در فرهنگ است که شاعر ما در پیمودن راه تجدّد مورد نظر خود سرگردان است. انگار گمان می‌کند تجدّد در [میانۀ] راه افتاده است و نیاز به مطالعه عمیق و فرهنگ وسیع ندارد. شوقی تلاشهایی در زمینه نمایش نامه داشته است؛ اما به خاطر عدم برخورداری از دانش نمایشنامه نویسی مورد انتقاد است. اگر او نمایشنامه یونانی و سپس نمایشنامه جدید غربی و تحولات مختلف آن را مورد مطالعه قرار می‌داد اثرش به کمال نزدیک‌تر می‌شد.

در حقیقت شعرای ما وظیفه دارند آن گنجهای فکری و هنری که اروپا برجا نهاده برای خود تحصیل نمایند و این عیب نیست که شعری از شعری دیگر استمداد جوید؛ زیرا همین شعر غربی در نسلهای جدید خود از تمامی عناصر قدیمی اعم از یونانی و رومی و شرقی و غربی استمداد می‌جوید. گویی تمدن غرب از تمامی عناصر مذکور بهره گرفته است؛ چه اندیشه بشری را حد و مرزی نیست و میان مناطق و اقالیم آن رادع و مانعی وجود ندارد. خود تمدن غربی نیز در قرون وسطی از تمدن‌های متقدم، تمامی عناصری را که پیش از آن وجود داشته و امکان دست یافتن به آن برایش فراهم شده بود بهره گرفته است و ما وظیفه داریم بار دیگر این بهره‌گیری از تمدن غربی و عناصر متنوع آن را تکرار کنیم و بهتر است که شعرا خود را در محدوده شعر و فرهنگ غربی محصور نکنند بلکه دانشی عمیق نسبت فلسفه قدیم و جدید را نیز بر آن بیفزایند. همچنین بهتر است دانشی گسترده نیز در زمینه پیکر تراشی و نقاشی و موسیقی کسب نمایند؛ چرا که تمامی این هنرها نزد غریبان با هنر شعر در آمیخته است به طوری که آنان هیچ یک از شاخه‌های درخت هنر را جدا از دیگری تصور نمی‌کنند.

تردیدی نیست که وقتی میان شعرای معاصر و سبکهای هنری قدیمی که توضیح دادیم یعنی صنعت و تصنیع و تصنع همچنین میان آنها با هنر غربی و روش‌های آن ارتباط برقرار شود و شعرا به تعمق در اصول صنعت هنری اعراب و نیز روش‌های هنری و فلسفی غرب روآورند و به این حد هم اکتفا نکنند بلکه به مشرق نیز نظر کنند و از ادبیات ایرانیان و ترک‌ها و هندیان و دیگر ملل شرقی نیز مطلع شوند، البته نه به قصد اینکه عاریت بستانند و نقل کنند و ترجمه نمایند بلکه به مقصد این که با آن درآمیزند و آن را فراگیرند و [سپس] با تعبیری که مواد و شکل و جلوه‌گاه‌های اندیشه و گرایش‌های عاطفی و ویژه خود آنان را داراست، احساسات و مقاصد درونی خود را بیان نمایند، در این صورت است که قافله تجدید و نوآوری راه و راهنمای گم کرده خود را باز خواهد یافت.



FERDOWSI UNIVERSITY OF MASHHAD

Publication no. 418



Techniques and Styles in Arabic Poetry

Shoqi Zayf

Translated by:

Marziyeh Abad

FERDOWSI UNIVERSITY OF MASHHAD PRESS