

## خاقانی و ایماژیسم

سیدجواد مرتضایی\*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

سیدمحسن حسینی وردنجانی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

(از ص ۱۱۳ تا ۱۳۱)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۶/۱۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۶/۲۵

### چکیده

مکتب ایماژیسم، یکی از مکاتب ادبی است که در ادب فارسی هم ظهور قابل توجهی دارد. تاکنون پژوهشگران علاوه بر ادب معاصر فارسی، در شعر سبک هندی نیز نمودهایی از ایماژیسم فارسی ارائه کرده‌اند. ما در این پژوهش به همانندی‌های موجود میان شعر خاقانی و مکتب ایماژیسم اشاره می‌کنیم: یعنی مجموعه مؤلفه‌هایی که باعث می‌شود شعر خاقانی به‌عنوان یک شاعر ایماژیست مورد توجه قرارگیرد و باتوجه به بنیادی‌ترین اصل شعر ایماژیستی، یعنی تصویر به‌مثابه رنگ اصلی شعر، شعر خاقانی را بررسی می‌کنیم و نشان می‌دهیم که در میان تمام امکانات شعری، دغدغه اصلی خاقانی، همانند ایماژیست‌ها، تصویر (ایماژ) است. او اغلب امکانات شعری خود را در جهت آفرینش تصویر به‌کار می‌گیرد و با شگردهای متنوع تصویرگری، تصویر را به مثابه رنگ اصلی شعر خود قرار می‌دهد. ضمن اینکه برخی از اشکالات عمده شعر ایماژیستی مانند نبود عاطفه انسانی و عدم امکان سرایش شعر بلند و روایی، در شعر خاقانی وجود ندارد. باتوجه به این ویژگی‌ها، می‌توان شعر خاقانی را به‌عنوان نمونه پیش‌تاز و برتر شعر ایماژیستی در ادب کلاسیک فارسی معرفی کرد.

**واژه‌های کلیدی:** خاقانی، ایماژیسم، شگردهای تصویرگری، رنگ اصلی، شعر.

## ۱. مقدمه

ایماژیسم (*Imagism*) مکتبی ادبی بود که پیش از شروع جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۲ شکل گرفت و کلان‌نظریه این مکتب ضد نگرش رمانیک و نیز ضد شاعران دوره جورجی بود (اوکانر، ۱۳۷۵: ۲۸). این مکتب با عمر کوتاهی که داشت، در جذب جامعه ادبی، به‌ویژه در انگلستان موفق نبود و سرانجام، هم‌زمان با جنگ جهانی اول و در سال ۱۹۱۸ از میان رفت. بنیان‌گذار این مکتب، ازراپاوند (*Ezra Pound*) بود.

به‌طور کلی ایماژیست‌ها طی حیات خود، چهار گزیده اشعار به ترتیب در سال‌های ۱۹۱۴، ۱۹۱۵، ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ ارائه دادند. آنها در گزیده اشعار ۱۹۱۵ بیانیه‌ای با شش موضوع منتشر کردند که بیانگر اصول ایماژیسم بود:

۱. «استفاده از زبان رایج با به‌کارگیری واژه‌های دقیق؛ نه تقریباً دقیق و نه فقط واژه-

های تزئینی.

۲. آفرینش وزن‌های نو برای بیان حالت‌های جدید و نه تقلید اوزان قدیمی که تنها عواطف و احساسات کهنه را انعکاس می‌دهد. ما شعر آزاد را یگانه روش سرودن شعر نمی‌دانیم. ما آن را یکی از پایه‌های آزادی می‌دانیم. به‌نظر ما فردیت شاعر در شعر آزاد بهتر جلوه می‌کند تا در سبک‌ها و اشکال قراردادی و سنتی. در شعر، وزن نو به‌مثابه یک ایده تازه است.

۳. آزادی بی‌چون‌وچرا در انتخاب موضوع: بد نوشتن درباره‌ی هواپیماها و اتومبیل‌ها، هنر خوبی نیست و همچنین خوب نوشتن درباره‌ی گذشته الزاماً هنر بدی نیست. ما عاشقانه به ارزش هنری زندگی جدید معتقدیم، اما می‌خواهیم نشان دهیم که هیچ چیز، عادی و کهنه نیست و هر چیزی به اندازه‌ی اختراع هواپیما در سال ۱۹۱۱ تازه است.

۴. آفرینش تصویر: ما مکتب نقاشی نیستیم، اما معتقدیم که شعر باید دقیق و روشن باشد و به کلیات مبهم نپردازد، هرچند آن کلیات مبهم، باشکوه و پرطنین باشند؛ از این رو، ما با شاعر کلی‌یاف مخالفیم؛ زیرا به‌نظرمی‌رسد از زیر بار مشکلات واقعی هنر خود شانه‌خالی می‌کند.

۵. آفرینش شعر استوار و روشن؛ نه شعر مبهم و نامفهوم.

۶. در پایان ما معتقدیم که ماهیت شعر، تمرکز و تراکم (تصویر) است» (لاول، ۱۹۱۵: ۶).

پس از انتشار این گزیده (۱۹۱۵) و بیانیه‌ای که در ابتدای آن چاپ شده بود، به اصول این مکتب بسیار انتقاد شد که در پی آن، ایماژیست‌ها تصمیم گرفتند در سال ۱۹۱۶ اصلاحیه و تکمله‌ای بر اصول بیانیه پیشین ارائه دهند.<sup>۱</sup>

تاکنون درباره‌ی تصویرگرایی در ادب فارسی دو گروه پژوهش انجام شده است: الف. تصویرگرایی در شعر کلاسیک فارسی: در این گروه به‌شکل تخصصی دو پژوهش انجام

گرفته است: ۱. مقاله «بیدل و سبک هندی» نوشته سیدعلی دستغیب (۱۳۸۳): در این مقاله نویسنده تلاش شعری بیدل و صائب را از گونه ایماژیسم معرفی می‌کند؛ ۲. کتاب بلاغت تصویر، نوشته محمود فتوحی (۱۳۸۵): در این کتاب نیز نویسنده سبک شاعران عصر صفوی را با سبک ایماژیسم مشابه می‌داند.

ب. تصویرگرایی در شعر معاصر: در این گروه هم می‌توان به دو پژوهش اشاره کرد: ۱. مقاله «این جماعت معر می‌سرایند نه شعر» نوشته عبدالعلی دستغیب (۱۳۷۳): نویسنده در این مقاله مکتب ایماژیسم را در شعر معاصر نقد کرده است؛ ۲. مقاله «درباره شعر احمدرضا/ احمدی» نوشته مهرداد صمدی (۱۳۸۶): در این مقاله نویسنده شعر احمدرضا احمدی را با معیارهای ایماژیستی می‌سنجد، اما موضوع پژوهش پیش رو، بررسی شعر خاقانی به‌عنوان نمونه بارز و پیشتاز ایماژیسم در ادب کلاسیک فارسی است.

#### ۱-۱. ایماژ از دیدگاه اِزرا پاوند

پاوند درباره ایماژ می‌گوید: «ایماژ چیزی است که یک گره فکری و عاطفی را در یک‌آن نشان می‌دهد. نمایش یک چنین گره در یک لمحّه است که آن، معنی آزادی فوری از حدود زمان و حدود مکان را می‌دهد» (به نقل از اوکانر، ۱۳۷۵: ۳۳). ایماژ در نظر پاوند همچون گردابی است که نقطهٔ بیشینه انرژی شعر است و تمام کوشش شاعر برای ساختن چنین گردابی صورت می‌گیرد. پاوند معتقد است که «انسان بهتر است در سراسر عمرش یک ایماژ بسازد تا آنکه یک اثر قطور بنویسد» (به نقل از سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۶۴۴). توجه پاوند به ایماژ و تصویر، از علاقهٔ شدید او به ادبیات شرق، یعنی چین و ژاپن سرچشمه می‌گرفت. او در طرح مکتب ایماژیسم و آفرینش اشعار ایماژیستی به‌شدت تحت تأثیر هایکوه‌های ژاپنی بود.<sup>۲</sup>

#### ۱-۲. نقد ایماژیسم

جان گلد فلچر (*John Gould Fletcher*) یکی از شاعران آمریکایی در نقد مکتب ایماژیست می‌گوید:

«عیب ایماژیست این بود که هیچ‌گاه اجازه نمی‌داد مریدان در باب زندگی نتیجه‌گیری کنند و شاعر را وامی‌داشت که بیش‌ازاندازه بیان کند و کمتر نتیجه‌گیری کند و مریدان را اغلب به درون نوعی زیباشناسی سترون رهنمون می‌شد که خالی از محتوا بود و هست و شعری که این چنین توصیف طبیعت باشد و هرچه قدر زلال، دیگر به نظر من کافی نیست و باید راوی انسانی و ارزیابی انسانی را به آن افزود» (جونز، ۱۳۷۱: ۸۲).

یکی دیگر از مشکلات نوشته ایماژیستی، شعر بلند است. در مکتب ایماژیسم سرودن شعر بلند ممکن نیست؛ زیرا آن چنان که اشاره شد، پائند شعر ایماژیستی را حاصل یک لمحہ می‌داند و آن را چون گرداب توصیف می‌کند و این با سرودن شعر بلند که حاصل اندیشه‌ای پیوسته است، به کلی متفاوت است.

ایراد بعدی، کمبود عاطفه انسانی در شعر ایماژیستی است؛ تری ایگلتون (Terry Eagleton)، نظریه پرداز انگلیسی، در این باره می‌گوید: «تصویر ایماژیستی محصول ذهن تسلیم شده در دنیای مکانیکی و فاقد عواطف انسانی جامعه نوین می‌باشد» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۵۹). آری، کمبود این عاطفه انسانی باعث شده بود که شاعر ایماژیست به منزله دوربین عکاسی عمل و شعر را به مثابه عکس<sup>۳</sup> تصور کند.

## ۲. وجوه اشتراک ایماژیسم غربی و تصویرگرایی فارسی با توجه به شعر خاقانی

بین شاعران سبک ازانی (آذربایجانی) و سبک خراسانی در طرز شاعری، تفاوت عمده‌ای وجود دارد و آن، رویکرد بسیار متفاوت شاعران ازانی به تصویر است؛ همین رویکرد متفاوت همراه برخی دیگر از شاخصه‌ها باعث می‌شود که شعر سبک ازانی و در قله آن، شعر خاقانی، نمونه اعلا و پیشتاز تصویرگرایی در ادب فارسی به شمار آید. در این مجال ما برخی از مؤلفه‌های مشترک بین ایماژیسم غربی و تصویرگرایی فارسی را معرفی می‌کنیم.

### ۲-۱. تصویر به مثابه رنگ اصلی شعر

تصویر در شعر سبک ازانی، جزء اصلی‌ترین مؤلفه‌ها و در شعر خاقانی، شاخص‌ترین مؤلفه شعری اوست. در حقیقت، در شعر خاقانی همان طرحی را می‌بینیم که پایه شعر ایماژیستی است و خالق ایماژیسم، از را پائند، آن را توصیف می‌کند و می‌گوید: «ایماژ همچون رنگ اصلی شعر است.» (به نقل از اوکانر، ۱۳۷۵: ۳۵)؛ یعنی اگر تصویر را از طریقه شاعری خاقانی کنار بگذاریم، از شعر او چیزی باقی نخواهد ماند؛ چرا که دغدغه اصلی او در شعر، تصویر است و اصلی‌ترین رکن تفاوت سبک شعری خاقانی با دیگر شاعران پیش از او نیز، همین تصویر است. در طریقه خاقانی، تصویر به مثابه رنگ اصلی شعر، نمودهای فراوانی دارد که در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنیم.

## ۱-۱-۲. در آمیختن ترفندهای بدیعی با تصویر

خاقانی از اغلب امکانات شعری برای آفرینش تصویر استفاده می‌کند؛ به‌عنوان مثال، او برخی از صناعات بدیعی را هم به خدمت تصویرگری خود درمی‌آورد که با نگاهی دقیق، می‌توان آن را مشاهده کرد. در زیر به برخی از صناعات بدیعی اشاره می‌کنیم که در جهت تصویر آفرینی به‌کار گرفته شده‌اند.

**الف. جناس:** خاقانی به‌عنوان شاعری فرمالیست، نگاه ویژه‌ای به جناس دارد؛ چراکه این صنعت جنبه‌های دیداری و شنیداری فراوانی دارد و یکی از پربسامدترین صناعات بدیعی در اشعار خاقانی است. وی از این صنعت در تصویرگری‌هایش بسیار استفاده می‌کند. صنعت جناس در تصویر آفرینی خاقانی کارکردهای متفاوتی دارد که در ذیل به اختصار به آن اشاره می‌شود:

۱. جناس تشبیهی: در این نوع، پایه‌های جناس یا واژه‌های متجانس، ارکان اصلی تشبیه را می‌سازند یا به‌عبارت‌دیگر، دو پایه جناس، دو رکن اصلی تشبیه (مشبه و مشبه‌به) را تشکیل می‌دهند؛ مانند:

مقراضه بندگان چو مقراض اوداج بریده منکران را  
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۴)

دو واژه «مقراضه» (نوعی پیکان تیر) و «مقراض» (قیچی) دو پایه جناس (جناس مذیل) و درحقیقت مشبه و مشبه‌به‌اند.

خضم اگر برخلاف، نقص تو گوید شود ز آتش دل در دهانش، هم‌چو زبانه، زبان  
(همان: ۳۵۲)

مشبه و مشبه‌به در این بیت، دو واژه متجانس «زبان» و «زبانه» (جناس مذیل) هستند.

۲. جناس‌های استعاری: در این نوع، دو پایه جناس یا واژه‌های متجانس، سازنده استعاره هستند:

جایبست ضیمران ضمیمر مرا چمن کارواح قدس جز طرف آن چمن نیند  
(همان: ۱۷۵)

ترکیب «ضیمران ضمیمر» از دو واژه متجانس (جناس قلب بعض) ساخته شده و استعاره از اشعار اوست.

گه ولادتش ارواح خوانده سوره سوز ستار بست ستاره، سماع کرد سما  
(همان: ۱۳)

«ستار» و «ستاره»، «سماع» و «سما»، واژه‌های متجانس (جناس مذیل) هستند که استعاره مکنیه بر پایه آنها شکل گرفته است.

۳. جناس‌های کنایی: در این نوع، دو پایه جناس یا کلمات متجانس سازنده کنایه هستند:

یک کنجدش نگنجد در سینه گنج توران      یک سنجدش نسنجد در دیده ملک بر بر  
(همان: ۱۹۴)

«کنجد» و «نگنجد»، «سنجد» و «نسنجد»، واژه‌های متجانس (جناس متّوج) هستند که کنایه را می‌سازند. «یک کنجدش نگنجد» و «یک سنجدش نسنجد»، کنایه از ناچیزبودن است.

ز افسار خورش افسر فرستم      به خاقان سمرقند و بخارا  
(همان: ۲۶)

«افسار» و «افسر» واژه‌های متجانس (جناس مردّف) هستند که سازنده کنایه‌اند؛ «از افسار خر، افسر فرستادن»، کنایه از تحقیر کردن است.

۴. جناس مجازی: در این نوع هم، کلمات متجانس سازنده مجاز هستند:

جان مده در عشق زور و زر که ندهد هیچ طفل      لعبت چشم از برای لعبتی از استخوان  
(همان: ۳۲۶)

«زور» و «زر» دو کلمه متجانس (جناس مردّف) هستند که سازنده مجازند با علاقه جزء از کل (مجاز از دنیا).

چون رسیدی بر در لا صدر إلا جوی از آنک      کعبه را هم دید باید چون رسیدی در منا  
(همان: ۲)

«لا» و «إلا» دو واژه متجانس (جناس متّوج) هستند و مجاز از مقامات سلوک‌اند. تصویرسازی با جناس در اشعار خاقانی، بسامد بسیاری دارد که برای نمونه، تنها به برخی از آنها اشاره شد.

ب. حروف‌گرایی: صنعتی بدیعی و از دیگر نشانه‌های فرمالیست‌بودن خاقانی است. او از این صنعت در تصویرگری خود بسیار استفاده کرده است؛ تا آنجاکه می‌توان آن را یکی از مختصات سبک شخصی او به‌شمار آورد.

چنان استاده‌ام پیش و پس طعن      که استاده است الف‌های اطعنا  
(همان: ۲۵)

ایستادن خود را در برابر طعن، به الف‌های پیش و پس واژه «اطعنا» تشبیه کرده است.

عدل تو شین را ز را کرد جدا چون بدید کالت رای است را صورت شین است شین (همان: ۳۳۵)

در واژه «شر»، «شین» را ز «را» جداکردن، کنایه از محوکردن شر و بدی است و در مصرع دوم «را» را به «رای» به معنای خودکامگی و «شین» را به «شین» به معنای بدی و زشتی تشبیه می‌کند.

ج. سیاق‌الاعداد: این صنعت ذکر اعداد در شعر است که خاقانی از آن درجهت تصویرآفرینی خود بسیار استفاده کرده است و این هم از نشانه‌های فرمالیست‌بودن اوست.

از چار و هفت گیتی سلطان خلاصه آمد مختار چار ملت، سردار هفت کشور (همان: ۱۹۱)

«چار» و «هفت»، به ترتیب استعاره از امهات عالم (عناصر اربعه) و آباء عالم (هفت افلاک یا سیارات سبعة) هستند.

از حرف صولجان فش زیرش دو گوی ساکن آمد چو صفر مفلس و در صفر شد توانگر (همان: ۱۹۱)

در این بیت صحبت از خورشید و ورودش از برج حوت (اسفند) به برج حمل (فروردین) است. در مصرع دوم عدد (صفر) ابتدا مشبه‌به شده و بعد در معنای کنایی به‌عنوان برج حمل به‌کاررفته است. در تقویم قدما، صفر رمزبرج حمل (فروردین) است (تنکلو، ۱۳۸۴: ۱۷۱).

هست مطوق چو صفر خصم تو بر تخت خاک در برش آحاد و صفر، یعنی آه از ندم (همان: ۲۶۲)

در مصرع دوم دو عدد یک و صفر در کنار هم به «آه» تشبیه شده‌اند.

د- تلمیح (اقتباس): خاقانی تلمیح را هم به خدمت تصویرگری خود درمی‌آورد:

پشت‌خیم، راست‌دل به خدمت او همچو نون و القلم همه کمر است (همان: ۸۵)

«نون و القلم» بخشی از آیه اول سوره قلم (۶۸) است که مشبه‌به واقع شده است.

دوستانم قطب و شمس و نجم و بوالبدر و شهاب  
یک تنه چون قاف و القرآن من اینجا مانده‌ام  
هم‌رند این پنج تن چون کاف، ها، یا، عین، صاد  
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۹۰۶)

«کهیص» آیه اول سوره مریم و «قاف و القرآن» بخشی از آیه اول سوره قاف است که مشابه به واقع شده‌اند.

هـ طرد و عکس: خاقانی از این صنعت بدیع لفظی هم در تصویرگری خود استفاده می‌کند:

کعبه به درت پیام داده است      کای کعبه جان و جان کعبه  
(همان: ۴۰۳)

«کعبه جان» و «جان کعبه» استعاره از ممدوح است.

نه در هیچ سوری خواهم کوفت      نه سر هیچ دری خواهم داشت  
(همان: ۸۴)

مصرع اول کنایه از بی‌نیازی از بزرگان و ثروتمندان است و مصرع دوم کنایه از احساس نیاز نکردن به دیگران است.

و. مراعات نظیر: مراعات نظیر در دیوان خاقانی کاربردهای گوناگونی دارد؛ انواع تصویرسازی خاقانی با استفاده از این صنعت عبارت‌اند از:

۱. مراعات نظیر بر پایه تشبیه: در این نوع مشابه‌ها با هم و مشابه‌ها نیز با یکدیگر مراعات نظیر دارند مانند

چون سپر زر مهر گشت نهان زیر خاک      ناچخ سیمین ماه کرد پدید آسمان  
مطرد سرخ شفق دست هوا کرد شق      پیکر جرم هلال گشت پدید از میان  
(همان: ۳۵۰)

می‌بینیم که مشابه‌ها، یعنی «مهر»، «ماه»، و «شفق» با هم و مشابه‌ها، یعنی «سپر»، «ناچخ» و «مطرد» (نیزه کوچک) با هم مراعات نظیر دارند.

کیوان که راهبی است سیه‌پوش دیر هفتم      گفت از خواص ملک چنو سروری ندارم  
برجیس جاثلیق که انجیل دارد از بر      گفت از مدایح تو برون دفتری ندارم  
بهرام کاسقفیست به زَنار هرقلی در      گفت از ظلال تیغ تو به مغفری ندارم  
(همان: ۲۸۱)

«کیوان»، «برجیس» و «بهرام» که مشبه هستند، با هم و «راهب»، «جاثلیق» و «اسقف» هم که مشبه به هستند، با هم مراعات نظیر دارند.

۲. مراعات نظیر بر پایه استعاره: در این نوع نیز مستعارله‌ها با هم و مستعارمنه‌ها نیز با هم مراعات نظیر دارند:



کبکان به بانگ زیر و بم چندان سماع آورده هم  
راز سلیمانی شنو ز آن مرغ روحانی شنو  
تا حلق نازکشان ز دم تا سینه افگار آمده  
اشعار خاقانی شنو چون دُرّ شهوار آمده  
صف‌های مرغان کن نگه در صف‌های بزم شه  
چون عندلیبان صبحگه فصال گلزار آمده  
(همان: ۳۸۹)

این ابیات وصف مجلس صبحی است که در آن «کبکان»، «مرغان روحانی» و «مرغان چون عندلیب» که مستعارمنه هستند با هم مراعات نظیر دارند و به ترتیب «مغنیان»، «راویان شعر» و «شراب نوشان» که مستعارله هستند، با هم مراعات نظیر دارند.

مریخ بین که در زحل افتد پس از دهان  
پروین صفت کواکب رخشا برافکند  
(همان: ۱۳۴)

«مریخ»، «زحل» و «کواکب» که مستعارمنه هستند با هم و «آتش»، «زغال» و «جرقه آتش» که مستعارله هستند، نیز با هم مراعات نظیر دارند.

#### ۲-۱-۲. شگردهای تصویرگری خاقانی

ارائه تصویر به عنوان رنگ اصلی شعر شگردهایی می‌طلبد. خاقانی هم برای تصویرآفرینی خود شگردهای زیادی دارد که باعث می‌شود خلق این تصاویر بر یک روش صورت نگیرد. ما در این بخش به برخی از آنها اشاره می‌کنیم.

الف. خلق تصاویر نو: خاقانی در روزگاری به‌سرمی‌برد که بیشتر کوشش‌های شعری در آن به شکل تقلید و تکرار مضامین و تصاویر پیشینیان بود یا حداکثر، این کوشش‌ها به امتزاج و تلفیق این مضامین یا تصاویر می‌انجامید. در چنین شرایطی خاقانی با تکیه بر قریحه و قواد و ذوق سرشار خود طریق غریبی را بنیان می‌گذارد که تا پیش از او سابقه‌ای نداشته است:

منصفان استاد دانندم که از معنی و لفظ  
شیوه تازه، نه رسم باستان آورده‌ام  
(همان: ۲۵۸)

خاقانی در این شیوه تازه، به خلق تصاویر نو روی می‌آورد و در این زمینه بسیار موفق است. در زیر به برخی از تصاویر تازه او اشاره می‌کنیم که تا پیش از او سابقه‌ای نداشته است:

بر لعاب گاو کوهی دیده آهوی دشت  
از لعاب زردمار کم‌زبان افشاندند  
(همان: ۱۱۰)

در این بیت «لعابِ گاوِ کوهی» استعاره از کاغذ، «دیدهٔ آهویِ دشت» استعاره از مرکب و دست‌خط ممدوح و «زردمار کم‌زیان» هم قلم است که تمام این تصاویر، نو و بی‌سابقه-اند.

چنگی به ده بلورین ماهی آبدار چون آب، لـرزه وقت محاکا برافکند  
(همان: ۱۳۵)

ده انگشت چنگ‌زن به ده ماهی بلورین آبدار تشبیه شده است.

بدین دو خادم چالاک رومی و حبشی درم‌خرید دو خاتون خرگه سنجاب  
(همان: ۵۲)

در این بیت، روز و شب به دو خادم رومی (سفید) و حبشی (سیاه) تشبیه شده‌اند که درم-خرید دو خاتون (خورشید و ماه) شده‌اند.

در برخی اوقات حتی اگر خاقانی تصویر سابقه‌داری را در شعر خود استفاده کند، سعی می‌کند با نگاه متنوع به ابعاد دیگر تصویر، آن را پیچیده‌تر نماید و هنر وی در این زمینه بیشتر بر پایهٔ استعاره است؛ مثلاً فرخی سیستانی در قصیدهٔ معروف خود «ابر» را به «پیل» تشبیه می‌کند و می‌گوید:

برآمد پیلگون ابری ز روی نیلگون دریا چو رای عاشقان گردان چو طبع بی‌دلان شیدا  
(۱: ۱۳۸۸)

و خاقانی همین تصویر ساده را تکامل می‌بخشد و از زوایای مختلف به آن نگاه می‌کند و در نتیجه با کمک استعاره این تصویر را پیچیده می‌سازد:

پیل است در سرما زبون، پیل هوایی بین کنون آتش ز کام خود برون، هنگام سرما ریخته  
کافور و پیل آنک به‌هم، پیل دمان کافوردم کافور هندی در شکم، بر دفع گرما ریخته  
(۱۳۷۸: ۳۷۹)

خاقانی این ابر پیل‌مانند را در سرما زبون می‌داند؛ چون خاستگاه پیل نواحی گرم زمین است و در ادامه، رعد و برق و برف حاصل از ابر را به تصویر می‌کشد.

آری، همین تفاوت عمدهٔ خاقانی با اکثر شاعران هم‌عصر اوست؛ یعنی اولاً، سعی او بر این است که سخن عاریتی نگوید؛ ثانیاً، اگر بنا به ضرورت و مصلحتی سخنی را به عاریت به‌کارگیرد، چنان در آن دخل و تصرف می‌کند که گویا از ابتدا به نام او ثبت بوده است.

ب. تصاویر چندلایه: یکی دیگر از شگردهای تصویرآفرینی خاقانی بدین گونه است که ما در آن شاهد تصویری چندلایه هستیم که خود انواعی دارد:

۱. استعاره‌های دو یا چندلایه: در این نوع ما شاهد استعاره‌ای با دو یا چند لایه تصویری هستیم؛ مانند

صبح چون زلف شب براندازد      مرغ صبح از طرب سراندازد  
(همان: ۱۲۲)

«مرغ صبح» در لایه اول، استعاره از بلبل یا خروس و در لایه دوم، استعاره از آفتاب است.

هنگام آنکه خلع‌دهد باغ را بهار      از گنج زرفشان خزان اختیار کرد  
(همان: ۱۴۹)

«گنج زرفشان خزان» در لایه اول، استعاره از برگ‌های زرد پاییزی؛ در لایه دوم، استعاره از شراب و باده و در لایه سوم که با ابیات بعد این بیت سازگاری بیشتری دارد، استعاره از نوعی پارچه زربفت است.

۲. تشبیه دولایه: این نوع تشبیه، معمولاً دو لایه تصویری یا بیشتر دارد که نقش اصلی را در آن مشبیه بازی می‌کند؛ مانند

طلق روانست آب بی‌عمل امتحان      زرّ خلاص است خاک بی‌اثر کیمیا  
(همان: ۳۷)

«طلق روان» در لایه اول، «ماده‌ای است کانی که آن را اکسیر اعظم گویند و چون محلول آن را بر چیزی بمالند، آتش آن چیز را نسوزد.» (دهخدا: ۱۳۸۵: ذیل طلق) و در لایه دوم، طلق که مشبیه است، خود استعاره از باده و شراب است.

خاطر او آب خضر و آتش موسی است ز آنک      هم ز آب الطاف و هم ز آتش لهیبش یافتم  
(همان: ۹۰۷)

«آب خضر» در لایه اول، آب حیات و در لایه دوم، خود مشبیه است و استعاره از باده است.

۳. کنایه دو یا چندلایه: در این نوع، کنایه دارای دو یا چند لایه تصویر است؛ مانند

روز و شب گرگ‌آشتی کردند و آنک ماه و مهر      بر سر یوسف دل مصرآستان افشاندند  
(همان: ۱۰۸)

«گرگ آشتی» در لایهٔ اوّل، کنایه از صلح به نفاق و ظاهری و در لایهٔ دوم و با توجه به روز و شب، کنایه از برابری ناپایدار روز و شب است.

خوان صبحی به شیب مقرر کن لاش      کابرش روز آتشین ستام بر آمد  
(همان: ۱۴۴)

«شیب مقرر» در لایهٔ اوّل، کنایه از فرمان و در لایهٔ دوم، استعاره از نور صبحگاه آفتاب است.

ج. تبیین تصویر: یکی دیگر از شگردهای تصویرگری خاقانی، تبیین تصویر است. او که شیفتهٔ استفاده از استعاره‌های نو، غریب و لغزگونه است، گاهی پس از آوردن چندین استعارهٔ سخت و پیچیده، احساس می‌کند که درک این استعاره‌ها برای مخاطب دشوار است؛ بنابراین، آنها را تبیین می‌کند و توضیح می‌دهد؛ مثلاً در وصف خورشید می‌گوید:

از حرف صولجان فش زیرش دو گوی ساکن      آمد چو صفر مفلس و در صفر شد توانگر  
یعنی که قرص خورشید از حوت در حمل شد      کرد اعتدال بر وی بیت‌الشرف مقرر  
(همان: ۱۹۱)

می‌بینیم که در بیت نخست، تصاویری دربارهٔ سیر خورشید آورده و در بیت بعد آن را توضیح داده است.

گاهی این تبیین و توضیح با فاصلهٔ چند بیت انجام می‌شود؛ مثلاً در وصف کعبه می‌گوید:

خاقانیست هندوی آن هندوانه زلف      و آن زنگیانه خال سیاه مدورش  
(همان: ۲۱۹)

آنگاه پس از پنج بیت این خال و زلف را چنین تبیین می‌کند:

خال سیاه او حجرالاسود است از آنک      ماند به خال و زلف به هم حلقهٔ درش  
(همان)

د. تصویر مضاعف: مراد از تصویر مضاعف، تصویر در تصویر است؛ یعنی در عین واحد از یک تصویر، تصویر دیگری ساختن، توجه به نمونهٔ زیر درک این گونه را روشن تر می‌سازد:

کرکس شب غراب‌وار از حلق      بیضهٔ آتشین براندازد  
(همان: ۱۲۲)

می‌بینیم که در آن واحد، کرکس شب را که خود تشبیه است، دوباره به غراب تشبیه کرده است. تصویر مضاعف هم دارای انواع ذیل است:

۱. تصویر مضاعف بر پایه تشبیه: در این نوع، تصویر ابتدایی، خود، تشبیه است که بازپایه تصویرسازی دیگری واقع شده است؛ خاقانی در وصف صبح می‌گوید:

بخندد چو پسته درون پوست و آنکه  
چو بادام از آن پوست عریان نماید  
(همان: ۱۲۷)

صبح را ابتدا به پسته و بعد به بادام تشبیه کرده است.

ماه نو در سایه ابر کبوترفام راست  
چون سحای نامه یا چون عین عنوان دیده‌اند  
(همان: ۹۲)

«ماه نو» را ابتدا به سحای نامه و بعد به عین عنوان تشبیه کرده است.

۲. تصویر مضاعف بر پایه استعاره: در این نوع از تصویر مضاعف، نخستین تصویر، استعاره است که خود اساس تصویرسازی دیگری واقع شده است. بسامد این نوع، از دیگر انواع تصاویر مضاعف بیشتر است.

نتیجه دختر طبعم چو عیسی است  
که بر پاکی مادر هست گویا  
(همان: ۲۴)

«دختر طبع» استعاره از شعر اوست که به عیسی تشبیه شده است.

آن مطبخی باغ نهد چشم بر بره  
همچون بره که چشم به مرعی برافکند  
(همان: ۱۳۶)

«مطبخی باغ» استعاره از خورشید است که خود، پایه تصویر بعدی، یعنی تشبیه (بره) واقع شده است.

۳. تصویر مضاعف بر پایه کنایه: در این گونه از تصویر مضاعف، تصویر ابتدایی کنایه است که تصویرسازی بعدی بر پایه آن انجام شده است.

همه سگ‌جان و چو سگ ناله‌کنانند به صبح  
صبحدم ناله سگ بین که چه پیدا شنوند  
(همان: ۱۰۰)

«سگ‌جان بودن» کنایه از پرطاعت و مقاوم بودن است که باز خود پایه تشبیه (سگ) شده است.

زهره همه تن زبان نمود چو خورشید  
مژده دولت به شاه دادگر آورد  
(همان: ۱۴۹)

«همه تن زبان شدن» کنایه از به‌کاربردن تمام قدرت در زبان است که خود باز پایه تشبیه (خورشید) شده است.

زبان روغنیسم ز آتش آه بسوزد چون دل قندیل ترسا  
(همان: ۲۴)

«زبان روغنین» کنایه از گفتار شیرین و چرب و نرم است که خود پایه تشبیه (قندیل) شده است.

۴. تصویر مضاعف بر پایه مجاز: این نوع از تصویرسازی در دیوان خاقانی، بسامد کمتری از سه نوع دیگر دارد و آن تصویرسازی بر پایه مجاز است؛ یعنی ابتدا مجازی می‌آورد و سپس آن را پایه تصویرسازی دیگری قرار می‌دهد:

صبح چون خنده‌گه دوست شده است آتش سرد آتش سرد به‌عنبر مگر آمیخته‌اند  
(همان: ۱۱۶)

«خنده‌گه دوست» به علاقه حال و محل، مجاز از لب و دهان معشوق است که خود پایه استعاره بعدی، یعنی آتش سرد (استعاره از لب معشوق) شده است.

هر چه جز نورالسّموات از خدای آن عزل کن گر تو را مشکوة دل روشن شد از مصباح لا  
(همان: ۱)

«لا» با علاقه جزء و کل مجاز از عبارت «لا اله الا الله» است و این مجاز خود پایه تصویر دیگری شده است که تشبیه (مصباح) است.

هـ خلاصه کردن تصاویر: یکی دیگر از شگردهای تصویرگری خاقانی بدین‌گونه است که ابتدا تصویر را به صورت تشبیه می‌آورد و سپس در همان بیت، آن را به استعاره تبدیل می‌کند:

نیشتر ماه نو و خون شفق و طشت فلک طشت و خون را به هم از نیشتر آمیخته‌اند  
(همان: ۱۱۸)

کعبه شمع و روشنان پروانه و گیتی لگن بر لگن پروانه را بین مست جولان آمده  
(همان: ۳۷۱)

این شگرد بسامد فراوانی در اشعار خاقانی دارد و از مختصات سبکی او در تصویرسازی است.

و. تداوم تصویرسازی در محور عمودی: این روش، یکی دیگر از شگردهای پرکاربرد در تصویرگری خاقانی است که تقریباً در تمام قصاید او وجود دارد و در آن، از یک چیز دست‌کم سه تصویر متفاوت، آن هم در سه بیت ارائه می‌شود؛ مثلاً در وصف خورشید می‌گوید:

دوش برون شد ز دلو یوسف زرین‌نقاب  
یوسف رسته ز دلو ماند چو یونس بحوت  
باد بهاری فشاند عنبر بحری به صبح  
کرد بر آهنگ صبح جای بجای انقلاب  
صبحدم از هیبتش حوت بیفکند ناب  
تا صدف آتشین کرد بماهی شتاب  
(همان: ۴۷)

می‌بینیم که در سه بیت متوالی سه تصویر متفاوت از خورشید ارائه می‌دهد که به ترتیب عبارت‌اند از: یوسف زرین‌نقاب، یونس و صدف آتشین. تداوم تصویرسازی دارای انواع متعددی است<sup>۵</sup> که گاه تا بیش از ده بیت ادامه می‌یابد.

ز. تداوم تصویرسازی در محور افقی: در این شگرد تصویرگری هم، دست‌کم سه تصویر از یک چیز ساخته می‌شود، اما این تصویرسازی در محور افقی، یعنی در یک بیت انجام می‌شود و تفاوت آن با نمونه پیشین تداوم، عدم حرکت در عمود شعری است. نمونه‌های زیر این مطلب را روشن‌تر می‌سازد:

وان کژاوه چیست میزانی دو کفه باردار  
بازجوزایی دو کفه شکل میزان دیده‌اند  
(همان: ۹۱)

«کژاوه» ابتدا به ترازو (میزان) سپس به جوزا (دو پیکر) و سر انجام به صورت فلکی میزان تشبیه شده است. در اینجا سه تصویر متفاوت از یک چیز در یک بیت یا همان محور افقی ارائه شده است.

بسته کمر آسمان، چو پیکان  
مانند بدرت مسخران را  
(همان: ۳۴)

در این بیت ابتدا برای آسمان یک کنایه آورده (کمر بسته) است که کنایه از آماده و مهیاست. سپس این آسمان کمر بسته را به پیکان و سرانجام، به بندهای مطیع و رام تشبیه کرده است.

در ده کیمیای جان، آتش جام زیبایی  
طلق حلال پروران، طلق روان پروری  
(همان: ۴۲۰)

مقصود از «کیمیای جان»، «آتش»، «طلق حلال» و «طلق روان»، می‌است.

## ۲-۲. تراکم تصویر

تراکم تصویر که در محور افقی اتفاق می‌افتد، نتیجه آوردن چندین تصویر مستقل و مجمل در یک بیت یا حتی در یک مصرع است؛ یعنی «شاعران به جای آوردن

تصویرهای تفصیلی با تمام اجزاء تصویر، می‌کوشند از استعاره‌ها و صورت‌های مشابه آن که خلاصه‌تر و کوتاه‌تر است استفاده کنند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۹۱). تراکم تصویر یکی از ویژگی‌های شعر ایماژیستی است و یکی از نمودهای پررنگ ایماژ به‌مثابه رنگ اصلی در شعر خاقانی، همین تراکم تصویر است که از ویژگی‌های شاخص سبک شعری اوست و بسامد بسیار زیادی در اشعار وی دارد.

گویی آن‌دم کز چه مغرب ره مشرق نوشت  
میغ بر مهر و زحل بر زبرقان افشاند‌اند  
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۱۱۰)

در این بیت شش استعاره وجود دارد: «چه مغرب» استعاره از دوات، «ره مشرق» استعاره از کاغذ، «میغ» و «زحل» استعاره از مرکب و «مهر» و «زبرقان» (صفحه طلا) استعاره از کاغذ.

آب بقم شد شفق مه خم و شب رنگرز  
از لب خم نیمه‌ای غرقه در آب بقم  
(همان: ۲۶۱)

در مصرع نخست، سه تشبیه و در مصرع دوم دو استعاره وجود دارد. می‌بینیم که پی-رنگ اصلی تمام این ابیات، تراکم تصویر است.

ماه نو چون حلقه ابریشم و شب موی چنگ  
موی و ابریشم به هم چون عود و شکر ساختند  
(همان: ۱۱۲)

در مصرع نخست، دو تشبیه و در مصرع دوم، دو استعاره و دو تشبیه وجود دارد و بیت، جمعاً شش تصویر دارد.

معمولاً در ابیاتی که دارای تراکم تصویر هستند، غلظت حضور تصویر به‌گونه‌ای است که دیگر امکانات شعری خاقانی را به محاق می‌برد. به جرئت می‌توان گفت که تعداد ابیات دارای تراکم تصویر از ابیات دیگر در دیوان خاقانی بیشتر است و بیت‌هایی که دارای حداقل چهار تصویر هستند، در میان ابیات دارای تراکم تصویر، بسامد بیشتری دارند.

## ۲-۳. تنوع موضوعات

یکی دیگر از شاخصه‌های اثر ایماژیستی، آزادی در انتخاب موضوع است. در شعر خاقانی به‌وضوح این آزادی را می‌توان مشاهده کرد. موضوعات شعری خاقانی بسیار متنوع‌اند؛ برخی از آنها عبارت‌اند از: عرفان، قلندریت، روزمره زندگی، غم و اندوه،



حج، وصف صبح، مجلس صبحی، مدیحه، وصف شب، وصف پرندگان، وصف گل‌ها، وصف آلات موسیقی، وصف شتر، وصف ستارگان و صور فلکی، سنن مسیحی و... .

#### ۲-۴. استفاده از اوزان وجدآفرین

یکی از شاخصه‌های وزن در شعر ایماژیستی استفاده از اوزان وجدآفرین است. پاوند در این باره می‌گوید: «ضرورتی ندارد که شعر به موسیقی‌اش تکیه کند، اما اگر به موسیقی تکیه می‌کند، آن موسیقی باید چنان باشد که اهل فن را به وجد بیاورد» (۱۳۷۱: ۸۷). اوزان دوری و خیزان، از اوزان دلنشین و وجدآفرین هستند که بسامد زیادی در اشعار خاقانی دارند:

دوش چو سلطان چرخ تافت به مغرب عنان      گشت ز سیر شهاب روی هوا پر سنان  
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۵۰)

خاقانی گاه وزن را با همراهی قافیۀ میانی شورانگیز می‌کند:

در آب خضر آتش زده خم‌خانه زو مریم‌کده      هم حامل روح آمده هم نفس عذرا داشته  
(همان: ۳۸۲)

عیسی‌کده خرگاه او وز دلو یوسف چاه او      در حوت یونس گاه او برسان نو پرداخته  
(همان: ۳۸۷)

پس از اشاره به اشتراکات بین سبک تصویرگرایی ارانی (بر پایه شعر خاقانی) و مکتب ایماژیسم، لازم است به اصلی‌ترین تمایز بین ایماژیسم با شعر خاقانی اشاره کنیم و آن روشن نبودن و صراحت‌نداشتن شعر اوست. این در حالی است که شعر ایماژیسم روشن و صریح است؛ درست مانند دوربین عکاسی که هر تصویری را با صراحت و روشنی ثبت می‌کند. شعر تصویرگرایی خاقانی (ایماژیسم فارسی قرن ششم) نسبت به ایماژیسم غربی نقاط قوتی نیز دارد که نباید از آنها غافل شد؛ زیرا اشکالات عمده‌ای در شعر آن مکتب دیده می‌شود که در شعر خاقانی وجود ندارد. اصلی‌ترین این نقاط قوت عبارت‌اند از: وجود عاطفه پررنگ انسانی، زیبایی‌شناسی زایا و پیوستگی شعر خاقانی، به‌ویژه در محور عمودی که در حقیقت ساختن شعر بلند ایماژیستی را در زبان فارسی ممکن ساخته است.

### ۳. نتیجه

در این مجال، درباره شعر خاقانی که نماینده تمام‌عیار سبک ارّانی (آذربایجانی) است، به‌عنوان نوعی دیگر از تصویرگرایی در ادب فارسی بحث و پژوهش کردیم؛ چیزی که تاکنون از دید پژوهشگران مغفول مانده بود و با ارائه همانندی‌های بین شعر خاقانی و ایماژیسم، همچون تصویر به مثابه رنگ اصلی شعر، تراکم تصویر، تنوع موضوعات و استفاده از اوزان وجدآفرین، ثابت کردیم که می‌توان شعر خاقانی را پیشروترین و برترین نمونه شعر ایماژیستی در ادب کلاسیک فارسی معرفی کرد. ما در این بحث با تکیه بیشتر بر اصلی‌ترین شاخص همانندی بین شعر خاقانی و ایماژیسم، یعنی «تصویر به مثابه رنگ اصلی شعر»، نشان دادیم که خاقانی درست مانند شاعری ایماژیستی، تمام دغدغه خود را برای ساخت تصویر (ایماژ) صرف می‌کند و همه امکانات شعری را در جهت تصویرگری خود به‌کار می‌گیرد. ضمن اینکه حاصل کار او برخی از اشکالات و نواقص اشعار ایماژیستی را هم ندارد؛ اشکالاتی نظیر نبود عاطفه انسانی و ناتوانی در سرودن شعر بلند.

### پی‌نوشت

۱. در این اصلاحیه توضیحاتی درباره برخی اصطلاحات بیانیّه ۱۹۱۵ آمده است؛ مثلاً اصطلاحاتی مانند «واژه دقیق و آرایه» توضیح داده شده است (ر.ک: پاوند و فلینت، ۱۳۷۱: ۹۱)
۲. «هایکو یک قالب بسیار کوتاه شعری است و دارای سه مصرع که مصرع‌ها به ترتیب؛ پنج، هفت و پنج هجایی‌اند؛ یعنی کل شعر از هفده هجا تشکیل می‌شود. درست مانند یک عکس فوری که با کلمات بسازیم» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۰۲). یکی از مشهورترین هایکوهای ژاپنی این است: «شکوفه فروریخته پر می‌کشد به شاخه خویشتیک پروانه» (اوکانر، ۱۳۷۵: ۳۵).
۳. ایده «شعر به مثابه عکس» از ازرا پاوند است که در طرح آن از ویسلر (*Whistler*)، نقاش آمریکایی تأثیر پذیرفته بود (ر.ک: اوکانر، ۱۳۷۵: ۳۵).
۴. درباره استعاره چندلایه، مقاله‌ای با عنوان «استعاره‌های نو و چندلایه در شعر خاقانی» محمدمیر مشهدی و همکاران (۱۳۸۹) نوشته‌اند که در آن فقط به استعاره‌های چندلایه توجه شده است، درحالی‌که ما در این مجال، به انواع دیگری از تصاویر چندلایه هم اشاره کرده‌ایم.
۵. مقاله‌ای با عنوان «تداوم تصویر در محور عمودی قصاید خاقانی» از نویسندگان پژوهش حاضر، در مجله فنون ادبی دانشگاه اصفهان پذیرفته شده است که در آن، این شگرد تصویرگری خاقانی به تفصیل و با بیان انواع آن بررسی شده است.

## منابع

- اوکانر، ویلیام (۱۳۷۵) *ازر/پاوند*، ترجمه فرخ تمیمی، تهران، کهکشان.
- ایگلتن، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخیر، تهران، مرکز.
- پاوند، ازرا و فلینت (۱۳۷۱)، «چند نوشته از تصویرگرایان»، ترجمه رضا خاکبانی، *زنده‌رود*، ش ۱، ۸۵-۹۳.
- جونز، پیتر (۱۳۷۱)، «مروری بر ایماژیسزم»، ترجمه احمد میرعلایی، *زنده‌رود*، ش ۱، ۵۵-۸۲.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۷۸) *دیوان اشعار*، تصحیح سیدضیاء‌الدین سجادی، چاپ ششم، تهران، زوار.
- دستیغیب، عبدالعلی (۱۳۷۳)، «این جماعت معر می‌سرایند نه شعر»، *گزارش*، ش ۴۹ و ۵۰، ۷۱-۷۶.
- (۱۳۸۳)، «بیدل و سبک هندی»، *کیهان فرهنگی*، ش ۲۲۰، ۷۰-۷۳.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۵)، *لغت‌نامه*، به کوشش غلامرضا ستوده، تهران، دانشگاه.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ چهاردهم، تهران، نگاه.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ چهاردهم، تهران، آگه.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، *بلاغت تصویر*، تهران، سخن.
- فرخی سیستانی، علی (۱۳۸۸)، *دیوان اشعار*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، چاپ هشتم، تهران، زوار.
- مرتضایی، سیدجواد و سیدمحسن حسینی وردنجانی (۱۳۹۵)، «تداوم تصویر در محور عمودی قصاید خاقانی»، *فنون ادبی*، دوره ۸، ش ۱، ۶۵-۷۸.
- مشهدی، محمدمیر و همکاران، (۱۳۸۹)، «استعاره‌های نو و چندلایه در شعر خاقانی»، *فنون ادبی*، ش ۳، ۸۱-۹۶.
- مهراد، صمدی (۱۳۸۶)، «درباره شعر احمدرضا احمدی»، *گوه‌ران*، ش ۱۶، ۷۹-۸۶.
- تنکوشا (۱۳۸۴)، نویسنده ناشناس، تصحیح رحیم رضازاده ملک، تهران، میراث مکتوب.
- Lowell, Amy. (1915), *Some imagist poets, Boston and New York, Mifflin Company.*