

پارادایم فضا و تصویر در قصاید خاقانی

علی اصغر ارجی

دانشجوی دکتری آموزش و پرورش

aarji0211@gmail.com

چکیده

مفهوم فضا در حیطه کلام ادبی، سیال و مبهم است اما درک و دریافت ما از هر متن ادبی منوط به درک و دریافت همین شگرد است. جزیی‌نگری، عینیت‌گرایی، حرکت و جان‌بخشی، ضرباهنگ و ساختار، زمان و بُعد، صدا و بالاخص هم‌نشینی کلمات و رابطه خاص واژگان، فضا را می‌سازد. در مقابل با ازدحام تصاویر، مضمون‌سازی‌های مترادف و مکرر و زینت‌سازی‌های سطحی در زبان نمی‌توان به فضای یکپارچه، منسجم، تجسمی و ادبی رسید. بر این مبنای می‌توان گفت ساختارهای پیوسته و فضا‌ساز در پارادایم قرن ششم و قصاید خاقانی ظهور و بروز ندارند. ظاهراً خاقانی و شاعران این قرن ارتباط مستقیم با طبیعت و احساسات رقیق را از دست داده‌اند و کم و بیش از راه صنعت‌پردازی و زبان‌آوری و مضمون‌سازی‌های مکرر، قدرت شاعرانه خود را نشان می‌دهند. همچنین در پارادایم یا الگوواره مسلط قصیده در این دوره، به جای این که موضوعات و عناصر طبیعت در ترکیب و هم‌نشینی مراعات‌نظیروار قرارگیرند، در چرخه تکرار مضمون گرفتارند یعنی یک پدیده از منظرهای مختلف دیده و بازتولید می‌شود و نه در ارتباط با پدیده‌ها و عناصر دیگر. به تبع خاقانی نیز با صنعت تشبیه‌سازی و استعاره‌پروری و در ساختار بیت (محور افقی شعر) تصاویر خلاقانه و رنگارنگ می‌آفریند اما در ساختار کلی شعر، این عناصر تشبیهی و استعاری و به تبع تصاویر هیچ ارتباط همگون و فضا‌ساز نمی‌یابند، بخصوص آنجا که سویه دوم اینم عناصر، انتزاعی است. با این حال، در بعضی از قصاید خاقانی که ساخت یکپارچه دارند، برای مدح سروده نشده‌اند و عناصر مجرد و ذهنی، ساحت آن‌ها را مغشوش نکرده‌اند و خصوصاً در قصایدی که برای بیان یک واقعه و سفر بوده، فضای ملموس و شاعرانه دیده می‌شود؛ مانند قصاید ایوان مداین و حبسیه.

دهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی - دی ۱۳۹۹
کلید واژه‌ها: شعر فارسی، قصاید خاقانی، پارادایم، فضا، تصویر.

www.anjomanfarsi.ir

مفهوم فضا؟

فضا به منزله مفهومی عینی و ذهنی، اساس زندگی ما را می‌سازد. درک استعاری ما از هستی است. مناسبات و سازوکاری خاص که تجسم و خیال را برمی‌انگیزد. تصویر و تصویری که پوسته و قشر و تزیین نیست بلکه تنیده در جوهر و ذات متن و سازنده روح و حقیقت معنا است. فضا تنها شامل ماده و فیزیک نمی‌شود، بلکه فراتر از آن نیز هست. فضا گاه به حس درک می‌شود، اما فراتر از حس نیز هست. (حس تنها پدیده عینی را می‌تواند وصف کند). نوعی درک شهودی و ترکیبی از ماده و عرصه خیال است؛ ساختاری است که در خود عناصر مادی و غیر مادی را جمع می‌کند تا نمود احساسات و دریافت‌های ما از هر مفهومی باشد (ارجی: ۱۳۸۵). از این رو مایکل بال می‌گوید: «هنگامی که مکان در ارتباط و تعامل با ادراک انسانی قرارگیرد، فضا نامیده می‌شود؛ بنابراین، فضا به نحو مؤثری با شخصیت‌هایی که در آن زندگی می‌کنند مرتبط است» (سیدان: ۱۳۹۵). ارنست کاسیرر، اسطوره‌شناس نامی هم می‌گوید: «فضا و زمان اصولی هستند که شهود تجربی در قالب آن‌ها شکل می‌گیرد و بر آن‌ها متکی می‌شود (کاسیرر: ۱۳۹۰، ۱۵۸).

این مفهوم اصطلاحاً در علم هواشناسی به اتمسفر یا همان کره گازی که دور زمین را پوشانده است اطلاق می‌شود (داد: ۱۳۸۳). در معماری «فضا» ترکیبی از مفهوم ملموس و فیزیکی با حس است و شامل نشانه‌های قابل اندازه‌گیری

به اضافه تناسباتی حسی است که ذهن و اندیشه ما دریافت می‌کند. فرانک لوید رایت می‌گوید: «واقعیت یک اتاق را باید در فضایی که با سقف و دیوارها احاطه شده جستجو کرد، نه در خود سقف و دیوارها» (رحیمیان: ۱۳۸۹، ۵۴). به معنی دیگر در معماری «عنصر فضا از ترکیب خطوط، رنگ‌ها و شکل‌ها، سایه روشن و تکرار حجم‌ها جان می‌گیرد» (همان، ۱۲) و شامل نشانه‌های قابل اندازه‌گیری به اضافه تناسباتی حسی است که ذهن و اندیشه ما دریافت می‌کند.

«فضا» در سینما شامل این عوامل است: قاب بندی (تصویری محدود و مستقل از جهان بیرون)، زاویه دوربین (دوری و نزدیکی به بیننده)، ترکیب بندی تصویر (تنظیم و نحوه قرارگرفتن عناصر تصویری)، میزاسن (نوع قرارگرفتن شخصیت‌ها در صحنه، نورپردازی، طراحی صحنه)، تدوین (به دنبال هم قراردادن نماهای انفرادی برای بیان یک موضوع) و صوت (همان، ۲۲-۴۰).

اما در حیطه کلام و ادبیات؛ جزیی‌نگری، تصویرسازی و رنگ‌آمیزی، حرکت و جان‌بخشی، ریتم، زمان و بُعد، صدا، سفید نویسی و فاصله گذاری، هم نشینی کلمات و بالاخص رابطه خاص واژگان است که فضا را می‌سازد. در این صورت دیگر فضا سازی در کلام ادبی صرفاً نه ازدحام تصاویر است و نه ترادف و تکرار آن‌ها و نه زینت و فرع کلام. از این رو ارنست کاسیرر می‌گوید: «فضا از عناصری که به هم چسبانده شده باشند، درست نشده بلکه با عناصری بنا شده که آن‌ها را تشکیل دهنده فضا می‌شناسد» (کاسیرر، ۱۵۸). ریچاردز هم بر این سازوکار خاص ادبی تاکید دارد و می‌نویسد: «بهتر است معنا را چون گیاهی ببینیم که رشد کرده و نه ظرفی که پر شده یا مشتی گل که شکل گرفته است» (ریچاردز).

این اصطلاح، می‌تواند مفهوم مشترکی با ساختار و وحدت ارگانیک یک متن و اثر پیدا کند. آن گونه که ساختارگرایان می‌گویند: «جهان از مناسبات شکل گرفته و نه از چیزها یعنی هیچ چیز را نمی‌توان بیرون از الگوی ساختاری‌اش شناخت و ماهیت هر چیز در هر شرایطی از پژوهش مناسباتش با عناصر همان ساختار تعیین می‌شود که در آن جای گرفته است» (احمدی: ۱۳۹۱: ۳۱۶).

با این تفصیل «فضا» مفهومی سیال و مبهم است و نمی‌توان برای آن مولفه‌های روشن و دقیق ترسیم کرد. نه شکل‌گیری فضا صرفاً به اصول و صنعت‌های خاص ادبی محدود است. مثلاً نمی‌توانیم بگوییم ترکیبات تشبیهی یا استعاری در یک متن سازنده فضا هستند و نه به ازدحام تصاویر و رنگارنگی واژگان و نه حتی هم نشینی کلمات و تصویر سازی در محور عمودی و ساختار کلی اثر، یگانه ابزار فضا ساز تلقی می‌شوند. همان طور که گفته شد بخش عمده، ذهن انسان و عمل درک است. ذهن و زبان قادر است در یک صفحه سفید و یا در درون یک نقطه سیاه فضای های خیال انگیزی خلق کند. به عبارت دیگر حداقل در حیطه کلام نمی‌توان نشانه‌ها و علائم خاص را عامل ایجاد فضا دانست. از سویی دیگر نمی‌توان گفت نشانه‌های فضا ساز ادبی و هنری در همه دوران‌ها و مکان‌ها یکسان بوده است. بی تردید آفرینندگان آثار ادبی کهن و مخاطبان‌شان از طریق اصول و شگردهای خاص خود فضای هنری را ترسیم و دریافت می‌کردند و طبیعتاً انسان معاصر عموماً و شاعر و نویسنده امروز خصوصاً از منظری دیگر به مفهوم فضا دست می‌یابند.

با این حال منتقد ادبی امروز این اختیار را دارد که به متون کهن از منظری نو نگاه کند و اصول ادبی و زیباشناسانه کهن را به چالش بکشد؛ چرا که ما این امتیاز را نسبت به گذشتگان داریم که هم الگوها و پارادیم آن زمانه را می‌شناسیم و هم افق دید دوره معاصر را و خوشبختانه عمده این‌ها در نظریه‌های ادبی جدید تبیین شده‌اند. از طرفی دیگر نظام واره‌های ادبی گسترده و بی پایان‌اند و نمی‌توان گفت همه اصول و قواعد آن را می‌شود تثبیت و تعریف و نام گذاری کرد. طبیعتاً در هر دوره‌ای از ادبیات تنها بخشی از این شگردها آشکار و کشف شده‌اند. اصولاً «متن ادبی نوشتاری است بر ساخته، خیالی، خواندنی و چندلایه که حیاتش مرهون خواننده شدن آن است و در فرایند خواندن های مستمر چنان موجود زنده، حیات پیدا می‌کند؛ و در گذر تاریخ زنده می‌ماند. متن، بدون خواننده حیث زیایی

معنا را پیدا نمی‌کند. جوهر ادبی متن را عناصری (مثل خیالی بودن، رازناکی، چندلایگی و...) می‌سازند که سبب خوانش‌های متعدد، مکرر و متنوع می‌شوند؛ پس «خواندنی بودن» شاخص عمده متن ادبی است» (فتوحی: ۱۳۹۵). مضافاً این که در نقدهای سنتی، اصول ادبی به چند صنعت مشخص لفظی و بلاغی و مضمون سازی مکرر محدود بوده و ساختار عمودی اثر و سازوکاری که انسجام، عینیت و فضای متن را تعیین کند عملاً در این پارادایم وجود نداشته است.

بر این مبنا می‌بایست فضا سازی در شعر خاقانی را ابتدا در پارادایم قرن ششم تحلیل کرد و سپس آن را در ساحتی گسترده و صرفاً ادبی و ایماژی به بوته نقد کشید. بنابراین در این جا دانستن مفهوم «پارادایم» نیز به اندازه خود «فضا» مهم است.

مفهوم پارادایم

پارادایم (paradigm)، سرمشق و الگوی مسلط و چارچوب فکری و فرهنگی است که مجموعه‌ای از الگوها و نظریه‌ها را برای یک گروه یا یک جامعه شکل داده اند. به معنی دیگر پارادایم عبارت است از برخی مفروضات اساسی ذهنی که ما آن‌ها را برای هدایت زندگی خود برمی‌گزینیم... این واژه نخست در سده پانزدهم و به معنی «الگو و مدل» مورد استفاده قرار گرفت. از سال ۱۹۶۰ کلمه پارادایم به الگوی تفکر در رشته علمی یا دیگر متون شناخت شناختی گفته می‌شود. این مفهوم با نام فیلسوف و مورخ علم، توماس کوهن، مقارن است و اولین بار توسط وی در کتاب معروف او، ساختار انقلاب‌های علمی به کار گرفته شده است. بر اساس ایده کوهن، پارادایم اصطلاح فراگیری است که همه پذیرفته‌های کارگزاران یک رشته علمی را دربر می‌گیرد و چارچوبی را فراهم می‌سازد که دانشمندان برای حل مسائل علمی در آن محدوده استدلال کنند. کوهن معتقد است پارادایم یک علم تا مدت‌های مدید تغییر نمی‌کند و دانشمندان در چارچوب مفهومی آن سرگرم کار خویش هستند. اما دیر یا زود بحرانی پیش می‌آید که پارادایم را درهم می‌شکند و دگرگونی علمی به وجود می‌آید که پس از مدتی پارادایم جدیدی به وجود می‌آورد و دوره‌ای جدید از علم آغاز می‌شود و در جهان‌بینی علمی دگرگونی به وجود می‌آید (کوهن: ۱۳۶۹، ۱۸۰).

البته این مفهوم گسترده و ذهنی در تمام حوزه‌های زندگی بشر وجود دارد. مثل پارادایم‌های بطلیموسی، کوپرنیکی، نیوتنی. برای نمونه در پارادایم نیوتنی، حکومت همچون سازمان منظم و همچون طبیعت و ماشین خوش رفتاری است که بر اساس قوانین از پیش تعیین شده و بر اساس تغییرات قابل برنامه‌ریزی و پیش‌بینی و قابل پیشگیری و برنامه‌ریزی می‌تواند بچرخد و تغییر مسیر دهد» (مبارک: ۱۳۹۳).

یا در جامعه‌شناسی، پارادایم‌های اثبات‌گرایی یا پوزیتیویستی، تفسیر‌گرایی، انتقادی (گائینی: ۱۳۹۱) یا بر پایه نظر نوتراب فرای مراحل سه‌گانه زبان که عبارت است از: عنصر خدایان (هیروگلیفی) عنصر پهلوانان (هیراطیقی) عنصر مردم (دیموطیقی).

به هر حال پارادایم‌ها را می‌توان به طور کلی در چند شاخصه اساسی و روشنگر محصور کرد:

الف) گستردگی و تعریف ناپذیری؛ پارادایم‌ها مفهوم صریح و قابل اندازه‌گیری و ابژه‌ای ندارند... از این رو می‌گویند ما به پارادایم آگاه نیستیم بلکه به آن داناییم. معرفت ما به پارادایم در حوزه حکمت عملی قرار دارد، نوعی فهم بنیادین که نه ضمنی است و نه صریح، بلکه فهمی است مقدم بر هر نوع شناخت. بر این اساس می‌گویند پارادایم بنیان شبکه‌ایی از روابط تشابهی است. جهان ما، جهان تفاوت‌ها و شباهت‌هاست. اما درک شباهت و تفاوت بدون بنیانی که این دو را بر خود استوار گرداند، ممکن نیست. آن چیزی که شباهت‌ها و تفاوت‌ها را ممکن می‌سازد و برای ما شبکه‌ایی از روابط تشابهی را ترسیم می‌کند، پارادایم است. ما می‌توانیم این شباهت‌ها را ادراک کنیم و به لحاظ عملی با آن‌ها درگیر شویم. مهم‌تر این که می‌توانیم آنها را در موقعیت‌های جدید و بدیع به کار بندیم (فریمن: ؟)

ب) پارادایم‌ها مفهوم کلی تری نسبت به نظریه‌ها و سبک‌ها دارند. عناصر مرکزی هستند که نظریه‌ها را گرد هم می‌آورند. پارادایم‌ها خود دربردارنده بنیان‌های فلسفی و معرفت‌شناختی اند و از این جهت بر الگوی روش تقدم دارند (فتوحی: ۱۳۹۰). در واقع هر پارادایم دربرگیرنده مجموعه‌ای از بینش‌ها، نظریه‌ها، روش‌های تحقیق و تکنیک‌هاست. هر پارادایم می‌تواند در برگیرنده نظریه‌ها و مکاتب متعددی باشد.

ج) پارادایم‌ها برهه زمانی روشنی ندارند. سخن توماس کوهن این بود که انقلاب وقتی رخ می‌دهد که استعاره یا ایماژ ما از موضوع علم مان عوض شود. انقلاب در انسان شناسی به فاصله سی سال از انقلاب قبلی رخ داد؛ نخست افلاطون انقلاب کرد و سی سال پس از او ارسطو، اما بین کوپرنیک و بطلمیوس سی سال فاصله نیست. بنابراین انقلاب‌ها اصلاً بسته به این نیستند که ما در چه برهه زمانی‌ای قرار داریم. ممکن است هزار یا دو هزار سال انقلابی اتفاق نیفتد و از طرفی ممکن است در فاصله کوتاهی چند انقلاب به وقوع بپیوندد (ملکیان: ۱۳۹۳).

د) پارادایم‌ها کامل نیستند و همواره در حال تغییرند. کوهن بر این باور بود که تکامل تدریجی علم به سمت حقیقت نیست بلکه دستخوش انقلاب‌های دوره‌ای است که او آن را تغییر پارادایم می‌نامد. یک وجه مهم پارادایم کوهن این است که پارادایم‌ها مقایسه‌ناپذیرند. پارادایم جدید که جایگزین قبلی شود لزوماً بهتر از قبلی نیست زیرا معیارهای مقایسه به هر پارادایم بستگی دارد» (اسماعیلی: ۱۳۹۳).

ه) کسانی که در داخل یک پارادایم قرار دارند از قواعد و نشانه‌های پارادایم تازه بی‌خبرند. به این معنی که پارادایم‌ها «با ایجاد یک چارچوب نگرشی بر پیش فرض‌های انسان به شدت تاثیر می‌گذارند تا حدی که پای‌بندان به پارادایم را از درک حقایق خارج از پارادایم محروم می‌سازند. این ویژگی موجب می‌شود نوآوری و خلاقیت در فضای پارادایم تنها به مرزهای آن محدود شود و با «ظهور هر پارادایمی مجموعه‌ای از قواعد و فرصت‌های بدیع ظهور می‌یابد و فرصت‌های پارادایم گذشته را بی‌اعتبار می‌سازد» (غفاریان: ۱۳۸۳). البته به گفته کوهن ممکن است برخی مفاهیم پارادایمی قبلی که نقش اساسی در تبیین طبیعت داشتند به کلی از بین بروند و یا دگرگون گردند (اسماعیلی: ۱۳۹۳).

ی) مادامی که یک پارادایم حاکم است قواعد اثربخشی را برای درک و حل مسایل بشر در اختیار می‌گذارد. هر گاه از این کار بازماند زمان مرگ آن فرا رسیده است و پارادایم جدید دیگری جایگزین خواهد شد. هنگامی که یک پارادایم جدید ظهور کند توانمندی‌های متکی بر قواعد پارادایم گذشته از بین خواهد رفت و همه بایستی از صفر شروع کنند (همان).

www.anjomanfarsi.ir

پارادایم قرن ششم و خاقانی

هر بستر اجتماعی و تاریخی الگوها و شگردهای خاصی را می‌پروراند که در زبان و صورت‌های جمال‌شناسانه ادبی و هنری نمود پیدا می‌کنند. به عبارت دیگر این الگوواره‌های کلان هم به خیال‌پردازی و تصویرسازی شاعران و نویسندگان سمت و سو داده و هم مخاطبان آن آثار را در مسیر نقشه‌ها و طرح‌واره‌های روشن و آشنا قرار می‌دهند. رومن یاکوبسن این الگوواره‌ها را «وجه غالب» و مرکزی از مجموعه اجزای سازنده اثر ادبی و هنری دانسته که فرمان‌دهنده و جنبه تعیین‌کننده دارند. (یاکوبسون: ۲۲، ۱۳۷۰). از این رو منتقدان ادبی، قرن ششم را واجد الگوواره‌های متمایز و پارادایمی می‌دانند که شایسته کشف و تبیین است.

قرن ششم به سبک بینابین یا آذربایجانی معروف است. به واسطه این که غالب شاعرانش در حوزه جغرافیایی آذربایجان و قفقاز زیسته‌اند. اوضاع آشفته خراسان و افول شعر خراسانی و در مقابل استقرار سلجوقیان در شمال غرب ایران زمینه شکوفایی و ترویج شعر فارسی را در این نواحی گسترش داد. «با آغاز سده ششم هجری و طلوع ستاره اقبال دو حکومت اتابکان آذربایجان و شروانشاهان، جریان شعر و ادب فارسی در این ناحیه شدت گرفت و دوران رواج زبان فارسی در ناحیه قفقاز و آذربایجان فرا رسید و شاعرانی چون نظامی، خاقانی، مهستی گنجه‌ای، فلکی شروانی و... به عرصه ادب ایران گام نهادند» (طاهری خسروشاهی: ۱۳۹۰).

در مجموع فاضل‌نمایی، مفاخره و صنعت پردازی‌های پیچیده و مجرد و فاقد احساسات لطیف و رقیق از ویژگی‌های ادبی این عصر و خصوصاً شعر خاقانی محسوب می‌شود و می‌توان این ویژگی‌های سبکی را در سه الگواره پارادیمی نشان داد:

الف) نخست این که شاعران این عصر از طرز و شیوه ادبی ماورالنهر متأثر هستند. «آذربایجان نخستین بخش از ایران بود که شعرای آن به اقتضای شاعران ماوراءالنهر و خراسان، سخن گفتن به فارسی دری را آغاز کردند» (همان). دکتر شفیع کدکنی هم بر این نکته تأکید دارد که اگر مسایل اقلیمی و زیستگاه شاعران قرن ششم در آثارشان هویدا نیست به این خاطر است که اساساً تحت تأثیر منطقه ماورالنهر قرار داشته‌اند. او می‌نویسد: «علت اصلی را باید در تثبیت شدن اسلوب شاعری و نفوذ شاعران ماوراءالنهر در شعر نواحی دیگر جستجو کرد یعنی هم چنان که زبان و خصوصیات لغوی و دستوری شعر ایشان بر شاعران نواحی دیگر تسلط و فرمانروایی یافته عناصر خیال و صور ذهنی ایشان نیز سوار بر مرکب کلمات و تعبیرات شهرهای اندیشه و خیال شاعران مرزهای دیگر را فتح کرده است و بدین گونه شاعر آذربایجانی یا شاعر هندی با پذیرفتن زبان شعری شاعران ماوراءالنهر قسمت عمده عناصر خیال خود را نیز از جاهایی گرفته که در شعر شاعران مورد نظر او وجود داشته است» (شفیع کدکنی: ۱۳۶۶، ۳۹۵). این خصیصه را در شعر خاقانی به وضوح می‌بینیم. اگرچه بسامد عناصر و پدیده‌های عینی مانند صبح، خورشید و آینه و رنگ در شعرش فراوان دیده می‌شود و به تبع خلق تصاویر و نازک‌خیالی‌های متنوع اما کمتر، این مولفه‌ها فضا و اقلیم و زادگاه خاقانی را ترسیم می‌کنند.

ب) نکته‌حایز اهمیت دیگر در باره شاعران قرن ششم این است که ارتباط آن‌ها با احساسات رقیق و تجربه‌های عینی و طبیعی قطع شده است و بیشتر به شکل انتزاعی و از طریق سنت‌ها و واسطه صنایع ادبی و صور خیال مجرد است که هنرنمایی می‌کنند. شفیع کدکنی می‌نویسد: «از نیمه اول قرن پنجم مقدمات جایگزین شدن صنایع به جای خلق تصویرهای تازه در دیوان عنصری آغاز شده بود و این حرکت ادامه یافت تا در دیوان معزی و امثال او به صورت آشکاری درآمد و در قرن ششم رنگ عمده شعر فارسی از نظر تازگی، وجود همین صنعت هاست و در دیوان‌های سرایندگان معروفی از قبیل انوری و ظهیر صنایع بدیعی است که جای صور خیال را گرفته و استادی ایشان در صنعت و صنعت‌سازی است که گاه ذهن خواننده را به خویش مشغول می‌دارد و اگر نه اغلب تصاویر شعری ایشان از مقوله معانی مشترک باید به حساب آید چرا که اجزای آن در شعر گویندگان دوره قبل آمده است... و حاصل این کار شعری است بی‌شخصیت یعنی مجموعه‌ای از تصاویر دوره‌های مختلف طبایع گوناگون اقالیم دور از یکدیگر که نهایت زیبایی آن، تسلط یک ذهن حسابگر است که می‌گوشد این تجربه‌های پرلاکنده را با صنعتی لفظی یا معنوی رنگ تازه‌ای بخشد» (همان، ۲۱۸). شفیع کدکنی، در جایی دیگر بلفرج رونی را پایه‌گذار این شگرد می‌داند و می‌نویسد: «بلفرج رونی با دور کردن هر چه بیشتر شعر از زندگی و سادگی برای این که اسلوب تازه‌ای در ایجاد تصاویر شعری کرده باشد از مجموعه دانش‌های روزگار خویش کمک گرفت و شعر و خیال‌های شاعرانه را به سوی امور قراردادی کشانید... از این روی در قرن ششم همه شاعران مستقیم و یا غیر مستقیم متأثر از این شیوه او هستند» (همان، ۵۸۶).

اخوان ثالث اساساً منشاء این مشکل را بدیع‌تازی می‌داند و می‌گوید: «بدیع‌تازی بر شعر باستانی ایران که مزاجی سالم و معتدل داشت، تأثیراتی ناخوش و ناخجسته گذارد» (فتوحی: ۱۳۹۰). به گفته او «جز در مورد برخی صنایع که طبیعی و بایسته شعر در همه جاست، «سیستم التذاذ بدیعی» به جای «التذاذ شعری» همان تأثیر ناخوب بدیعی عربی بر شعر پارسی نشأت یافته از ذائقه مسموم و مسموخ و غیر طبیعی و فاسد است» (همان).

دکتر محبتی در کتاب «از معنی تا صورت» نگاه بلاغی را رویکرد عمومی ادبیات کهن می‌داند و می‌نویسد: «محور اصلی قدما بر یکدیگر پس از رویکرد عروضی بی‌تردید همین رویکرد بلاغی است؛ چه مثبت و چه منفی. وقتی شاعری از شاعر دیگر خوشش می‌آمد بیشترین تکیه گاه کلامش را در شمارش محاسن شعر او ذکر همین ترفندهای بلاغی می‌ساخت و چون با او بد می‌شد مهم‌ترین دستاوردش را حمله بر سراینده به خاطر عدم شناخت مسایل

بلاغی عنوان می‌کرد. نگاهی به نوع ستایش‌هایی که مثلاً جمال اصفهانی در آغاز آشنایی از رشید و طواط یا رشید از جمال به جا می‌آورد و با دقت در نحوه نقد شاعرانی که شعر همدیگر را نقد می‌کنند به خوبی موید این معناست که مدار اصلی روکرد قدما جز عروض و بلاغت چیز دیگری نبوده است (محبوبی: ۱۳۹۰، ۴۶۴).

شفیعی کدکنی در یک ساحت کلی‌تر، این صنعت پردازشی صرف در ادبیات کهن را معنای ماقبل می‌داند و شعر نو را معنای ما بعدی و می‌گوید: «در شعر جدید معنا امری است «ما بعدی» در صورتی که در شعر قدیم (به جز در بعضی استثناهای ادب صوفیه) معنا امری بود «ماقبل»... شاعر قدیم همیشه از مطالبی که شما از پیش می‌دانستید ترکیبی به وجود می‌آورد که آن ترکیب به شما لذت می‌داد هر قدر هم که تشبیه و استعاره اش نو بود. در صورتی که در شعر جدید گوینده بعد از آن که شعر را سرود تازه معنا به وجود می‌آید» (شفیعی کدکنی: ۲۶۳، ۱۳۷۰).

به هر حال «در شعر و نثر این دوره، پیوند زبان و واقعیت بسیار پیچیده است. هنرنمایی‌های کلامی بسیار مهمتر از بیان معناست. زبان ابزاری برای بیان واقعیت و یا تجلی تفکر نیست؛ بلکه خود هدف است. شعر و نثر شاعران و نویسندگان این دوره، بیشتر زورآزمایی با زبان است. شعر این طیف از شاعران عرصه رقابت‌های زبانی است؛ چنان که همان «نیت‌های خرد و حقیر» نیز مقهور چنگال زبان است و در لفافه زبانی پیچیده، درشت گو و غریب ناپدید می‌شود» (فتوحی: ۱۳۹۰). اخوان ثالث این شکل پیچیدگی و ابهام را که در شعر خاقانی و انوری است و احتیاج به مدد گرفتن از علوم و فنون مرده است نمی‌پسند و می‌نویسد: «بعضی معجزات خاقانی و نظامی و دیگران هزاری خرج استخراج دارد، بی دیناری حاصل و تلف عمر هم بر سری. زیر پس از گذشتن از چندین نقب و چاه راه کاربدهای خشک قدیم تازه به جایی می‌رسیم بیرون از فضای شعر حقیقی. ممکن است یک قاعده منسوخ نجومی یا شیمیایی و کیمیایی را بشناسیم اما لذت شعری نمی‌چشیم» (اخوان ثالث: ۱۳۷۶، ۲۵۶). بنابراین در این دایره بسته خودگرایی زبانی و بلاغی که محدود به علوم طب و نجوم و حکمت است جز مضمون پردازشی مکرر و البته غریب و تازه و تصویرسازی‌های منقطع و پراکنده چیز دیگری برای هنرنمایی شاعر باقی نمی‌ماند. شفیعی کدکنی این اغراق‌ها را که به گفته شمس قیس رازی «تجاوز باشد از حد مدح» متأثر از قانونمندی عام در تاریخ اجتماعی سرزمین ایران می‌داند. این قانونمندی همان ماهیت استبدادی دربار سلجوقی است که سبب گستردگی مجاز، یعنی تجاوز مهار گسیخته زبان می‌شود که او آن را «شناوری زبان» می‌نامد (قرن ششم).

ج) سومین الگوواره ذهنی شاعران قرن ششم در ساختار ناهمگون و گسسته قصاید نمود پیدا کرده است. قصیده ساختار همگون و عمودی ندارد و آمیخته‌ایست از مدح و تغزل. بنابراین طبیعی است در این صورت، وحدتی ارگانیک و فضای همگون و متحد، شکل نگیرد؛ چرا که مدح، شاعر را از ساحت ادبی به بارگاه و دربار سوق می‌دهد و از ادبیت به لذت و منافع بیرون از این ساحت. بسیاری معتقدند ساختار قصیده ملهم از اندیشه عرب بادیه نشین است. همان طور که «ابن قتیبه در الشعر و الشعراء می‌گوید از بعضی از اهل ادب شنیدم که می‌گفت مقصد قصیده این است که به یاد کرد یار و دیار و آثار و دمن و زاری و شکوه آغاز شود و ربع معشوق مورد خطاب واقع شود و شاعر یاران را در آن جا فراخواند تا صاحبان آن سرمنزل را که از آن جا کوچ کرده اند به یاد آورند که از آن آبشخور به آبشخور دیگر کوچ کرده اند... نا آن گاه که شاعر به نسیب برسد و از شدت فراق و بسیاری اندوه و شوق و شور خویش شکایت سر کند تا متوجه او شوند و چون اطمینان حاصل کرد که سخنش را می‌شنوند بازگشت کند و از اندوه و بیدار خوابی و گردش‌های شبانه و سوز هجر و درماندگی راحله سخن بگوید... و بعد از آن به مدیح بپردازد و ممدوح را بر اقران و اشباه او برتری نهد و شاعر نیک سخن و خوش اسلوب آن است که این شیوه را رعایت کند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۶، ۱۸۲).

شوقی ضیف نیز در باب وحدت ساختمان و پیوند اجزای شعر در ادب عرب سخنی دارد که دقیقاً قابل تطبیق بر شعر فارسی است. او می‌گوید: «اعراب شعر را بدین گونه که ما امروز تجربه انسان می‌خوانیم نمی‌دانسته‌اند تا شعر را به یک موضوع خاص اختصاص دهند بلکه ایشان به همان اندازه که ابیات در پیرامون معنی اصلی گردش کند بسنده

کرده بودند. بی آن که خود را در آن متمرکز کنند و بی آن که احساس کنند که آن ها یک اثر عاطفی می آفرینند که باید به گونه تجربه ای کامل نمودار شود» (همان، ۱۷۲).

ژان کلود واده در کتاب «حدیث عشق در شرق» از منظری دیگر به کسستگی قصاید عربی نگاه کرده است. او به این نکته اساسی تاکید می کند که یکپارچگی و وحدت درونی یک اثر نشانه آن خواهد بود که نویسنده اش به غایت عشق آرمانی عمیقاً وابسته بوده باشد و از این رو بین عشق واقعی و عشق درباری و ادبی تفاوت می گذارد (کلود واده: ۱۳۷۲، ۲۰). او نسیب و تشبیب را یک نوع سنت ادبی دوره امویان می داند که از عشق راستین برنیامده است بلکه استحاله ای از یک واقعیت اجتماعی و تاریخی است» (همان، ۳۶۵) و می گوید: «نسیب در قصاید عربی ارتباط مستقیمی با عشق نداشته بلکه از یک واقعیت اجتماعی غیر عشقی الهام گرفته است... از این رو صداقت نسیب به هنگام بررسی رویدادها و واقعیت ها مورد تردید قرار می گیرد. این نیز ممکن است که نسیب از سنتی پیروی می کرده که در دوره های مورد بحث ما منسوخ شده بود است از نوع کامجویی از زنی که به او حق جوار داده شده باشد» (همان، ۶۵-۶۴). کلود واده می نویسد: «نسیب پژواک قرن های گذشته است. روحیه سامی صحرائشینان تجربیات رامشگران حیره، صحنه های زندگی بدوی و شهرنشینی حتی اشارات محجوبانه به زندگی عاطفی و زناشویی شاعران همه در آن منعکس شده است. نسیب مکتب کهنه گرایی در شعر عرب است و نگاهبان همه شکل های ادبی گذشته؛ شکل هایی که نسیب تنها روح آن ها را به فراموشی سپرده است. شاید نیز به همین دلیل توانسته است همه آن ها را یک جا گردآورد. برماست که از پس آینه تیره و تار نسیب موقعیت های واقعا اولیه را از ابداعات و خیال پروری های شاعر که می کوشد مضامین گوناگون را زر و زیور بخشد بازشناسیم» (همان، ۵۵۹).

بی تردید در ایران، بیشترین و عمیق ترین بحث ها را در باره گسست محور عمودی شعر کهن، دکتر شفیعی کدکنی نوشته است. می گوید: «گسست و ناهماهنگی محور عمودی در قصیده فارسی به این خاطر است که اساسا این قالب شعر حاصل محیط طبیعی و زندگی اجتماعی عرب است که در محیط صحرائی می زیسته و سواد خواندن و نوشتن نداشته و به نیروی حافظه متکی بوده است از این رو امثال و حکم و نکته های اخلاقی را در یک زنجیره به هم پیوسته ساخته است. (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۶، ۳۷۹) «شکل قصیده که وسیع ترین شکل شعری این دوره است چیزی است متنوع و دارای انواع معانی و از وصف طبیعت و گزارش وصل و هجر گرفته تا مرثیه و هجو و مدح و حکمت و اخلاق و این همه معانی پریشان به فرمان قافیه و بر اثر وحدت شکل و وزن توانسته در کنار یکدیگر قرار گیرد و هیچ کس از ناهموازی این معانی دلنگ نگردهد. همین فرمانروایی شکل بر مسایل معنوی باعث شده است که محور عمودی خیال در شعر فارسی بسیار محدود باشد» (همان، ۳۸۰) «اگر از موارد استثنایی بگذریم طرح عمومی با محور عمودی قصاید شاعران پارسی زبان این عصر را در چند قالب خاص می توان ترسیم کرد و می توان نشان داد که ذهن و خیال شاعران در محور عمودی قصیده از چند قالب مکرر و محدود تجاوز نکرده و منتهای کوشش ایشان در ابداعی است که در جهت دیگر شعر یعنی محور افقی آن ایجاد کرده اند» (همان، ۱۷۲). گویا در طول تاریخ شعر فارسی این عقیده به طور ضمنی در اندیشه شاعران وجود داشته که هر گونه ابداعی که در زمینه صور خیال و معانی شعری باید به وجود آید نباید از قلمرو دید و نگرش قدما بیرون باشد. نرگس باید چشم باشد اما در این چشم چیزهای تازه جستجو شود اما چشم بودن او امری مسلم شده است» (همان، ۲۱۵).

دکتر محبتی در یک تحلیل آماری نتیجه می گیرد حال در یک نمای کلی کلیت آثار خاقانی به مثنوی جواهرات پراکنده می ماند که در عین درستی و درخشش گهگاهی هیچ ارتباط وثیقی به هم ندارد... شمارش دقیق کل ابیات خاقانی پژوهنده را بدین باور می رساند که از مجموع اشعار او چیزی حدود یک ششم آن صرفا در حوزه نقد ادبی است و مستقیما در باب مسایل و مباحث عمده انتقادی هرچند غالب این مباحث و مسایل عمدتا تکراری و مشابه است» (محبتی، ۶۸۰)

دکتر شفیعی کدکنی تناسب و وحدت عناصر یک شعر را مهم می‌شمارد و معتقد است قدما نسبت به آن تعریف روشنی نداشتند. هر چند اشاراتی در منابع کهن برای ترکیب و هم‌آهنگی اجزای قصیده بیان شده است. در هر حال او تناسب ساختاری یک متن در نقد جدید از چند چیز حاصل می‌شود: ۱. دور کردن عناصری که در داستان یا بحث نقشی ندارند و مناسب نیستند. ۲. حذف بسیاری از تفصیل و جزئیات که باعث ضعف عاطفه می‌شود. ۳. جمع بین حقایق و اندیشه‌های متفاوتی که در عین حال در مسیر کلی اثر ادبی قرار دارند. ۴. مراعات نظم خاص برای عاطفه ای که تصویر شده (شفیعی کدکنی: ۲۲۳، ۱۳۷۰).

تاریک و روشن فضا در قصاید خاقانی

شعر خاقانی از نظر تخیل، مضمون‌پروری، ترکیب‌سازی، رنگ آمیزی و تصویرگری در سطح برجسته ای قرار دارد. فراز و نشیب و پستی و بلندی ندارد و به ندرت مصراع و بیتی در دیوان او می‌توان یافت که از پیچ و خم ادبیت گذر نکرده و متناسب و خیال‌انگیز نباشد. تصویرهای او تناسب و طرحواره‌های پیچیده دارند و هر ساختار تصویری در ساختار دیگری ترکیب شده و لایه‌های رنگارنگ و افسون شده و رمزآلود پیدا می‌کنند. در این جا به چند شگرد هنری او اشاره می‌کنیم:

خاقانی گاه در درون یک استعاره، استعاره دیگری می‌پروراند یا در درون یک تشبیه، استعاره ایی و یا در درون یک ترکیب وصفی، تشبیهی و از این طریق به طرحواره‌های پیچیده می‌رسد. مثلاً:

به صورت تشبیه بلیغ وصفی:

ساقیان ترک فنک عارض قندز مژگان کز رخ و زلف حبش با خزر آمیخته اند

شاعر برای ساقیان ترک که خود یک تشبیه است، دو صفت مرکب (فنک عارض و قندز مژگان) آورده است که هر کدام از این صفت‌های مرکب ساختار تشبیهی دارند. عارض در سپیدی و لطافت به فنک و مژگان در سیاهی به قندز مانند شده است (مه‌دوی فر: ۱۳۹۶).

به صورت استعاره چند لایه ایی:

گرچه نیسانم خزان آرد من اندر ذهن و طبع آتش نیسان نه بل کاب خزان آورده ام
«در لایه اول «آب خزان» استعاره از «باد» است که در پائیز پرورده می‌شود و در لایه دوم خود «باد» به قرینه مصراع اول (اندر ذهن و طبع) استعاره ای از «سخنان شاعر» است به دلیل گیرایی و تأثیر گذاری آن. «آتش نیسان» نیز در لایه اول خود، استعاره از «گل (آتشگون)» است که در بهاران می‌شکوفد. (البته آتش نیسان را می‌توان استعاره آشکار از خورشید نیز دانست). خاقانی، سپس در لایه دوم از گل یا خورشید، آشکارا سخن خویش را اراده کرده است» (مشهدی: ۱۳۸۹).

استعاره در استعاره:

مانند: خورشید نیل کف، خضر سکندر سپاه، ابر درخش رایت برای ممدوح.

در درون تشبیه بلیغ، استعاره مصرحه (دختر آفتاب):

در حجله جام آسمان رنگ آن دختر آفتاب درده

خاقانی از طریق تلمیح و اشاره نیز به صورت غیر مستقیم به فضا سازی و تصویر می‌رسد. با واژگانی چون: مریم، اسقف، سه اقنوم، قیصر، بیت المقدس، محراب، ناقوس، صلیب، خط عبری و...:

فلک کژوترست از خط ترسا مرا دارد مسلسل راهب آسا (دیوان، ۲۳)

یا:

محققان سخن زین درخت میوه برند وگر شوند سراسر درختک دانا

درختک دانا: درختی است در جزیره اندلس؛ هر که برگ آن زیر سر نهاده خواب کند، آن چه فراموش شده باشد به یاد آورد (غیاث الغات: ۱۳۹۳).

خاقانی گاه استعاره پردازی را نه در اندازه یک واژه و یا ترکیب بلکه در ساحت بیت تجربه می کند یعنی اجزا و عناصر یک بیت، استعاره را می پروراند:

زهره به دو زخمه از سر نعلش در رقص کشد سه خواهران را

یا:

قاصد بخت از زبان صبحدم این دم شنید صد زبان آمد چو خورشید از پی این ماجرا
یا این که شاعر بیت های آغازین قصیده (تشبیب و تغزل) را در یک بافت استعارای پیوسته تجربه می کند:
از بس که جرعه بر تن افسرده زمین آن آتشین دواج سراپا برافکند
گردد زمین ز جرعه چنان مست گز درون هر گنج زر که داشت به عمدا برافکند
اما ناب ترین تصویرها و فضا سازی های شاعر در جایی است که شرح واقعه و حادثه و سفری را بیان می کند.
مانند قصیده حرزالحجاز. خاقانی فضای لطیفی از کعبه و محرمان آن پدید می آورد. شبروانی که تا صبح راه رفته اند.
آن گاه در طلوعه صبح، چشمشان به چهره کعبه افتاده است. در آینه صبح کعبه را با پوشش سیاه دیده اند و در پس پوشش قامت زیبایی معشوق را:

شبروان چو رخ صبح آینه سیما بیند کعبه را چهره در آن آینه پیدا بینند
گرچه ز آن آینه خاتون عرب را نگرند در پس آی نه رومی زن رعنا بینند
صبح را در رده ساده احرام کشند تا فلک را سلب کعبه مهیا بینند
محرمان چون ردی صبح برآرند به کتف کعبه را سبب لباسی فلک آسا بینند...

(دیوان، ۹۵)

یا در قصیده حبسیه:

صبحدم چون کله بندد آه دودآسای من چون شفق در خون نشیند چشم شب پیمای من
مجلس غم ساخته و من چو بید سوخته تا به من راق کند چشم شب پیمای من
تیربازان سحر دارم سپیر چون نفکند این کهن گرگ خشن بارانی از غوغای من
روی خاک آلود من چون کاه بر دیوار حبس از رخم که گل کند اشک زمین اندای من....

(دیوان، ۳۲۰)

نیز این حس طبیعی و فضای پیوسته دیده می شود و موقعیت مکانی و حس و حال و رنج شاعر به خوبی فضا سازی شده است. توصیفی از چشمان سرخ و شب پیما و ترسان و اشک ریز شاعر؟ آه دود آسا، تن نزار، روی خاک آلوده، رخ که گل و عرق گرم و آتشین تا پاشنه پایش فرود آمده است، جامه ای (سینه پوش) که اشک روی آن را خار خار ساخته، ساق پایش از زنجیرها دانه دار شده است. در چار میخ گرفتار و چنبروار و خمیده است، اشک چشمش در وقت افطار به دهانش می ریزد، از آتشین آهن های پایش داغ شده، از ترس موهایش سیخ سیخ است و بدن فرتوت و شکسته، زنجیر چون مار در پایش پیچیده و آسیاسنگ زمین گیرش کرده است، فضای زندان کوچک است، پشت بر دیوار زندان و روی در بام دارد و....

در مطلع دوم قصیده صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید نیز این فضای مناسب و ساختمند فراهم می شود:
آنک آن مرکب چوبین که سوارش قمر است ره دروازه بر آن تنگ مقرر بگشایید
مادرش بر سر خاک است به خون غرق و ز خلق دم فرو بست عجب دارم اگر بگشایید
این توانید که مادر به فراق پسر است پیش مادر سر تا بوت پسر بگشایید...

(دیوان، ۱۵۸)

و خصوصا در قصیده «ایوان مداین» خاقانی به طرز شگفت انگیزی فضای ایوان مداین را توصیف می کند. همه اجزاء و عناصر شعر، پیوسته و در خدمت پروراندن فضا هستند.

هان ای دل عبرت بین از دیده عبر کن هان ایوان مداین را آینه عبرت دان

یک ره زلب دجله منزل به مداین کن
خود دجله چنان گرید صدجمله خون گویی
بینی که لب دجله جون کف به دهان آرد
وزدیده دوم دجله بر خاک مداین ران
کز گرمی خونابش آتش چکد از مژگان
گویی ز تف آهش لب آبله زد چندان...
(دیوان، ۳۵۸)

شاعر ابتدا رود دجله را وصف می‌کند. حسن تعلیل مناسبی برای ایوان مداین است. مانند شاعر در پیچ تاب است و غم بار، گریه می‌کند، دلش بریان است، آبله زده، کف به دهان دارد و گرمی خوناب چشم رود را سرخ کرده است. به ایوان مداین می‌رسد. مداین را در دو بافت و فضای متفاوت توصیف می‌کند؛ فضای خراب حال و فضای آباد گذشته. ایوان نگون شده است. دندان‌های قصر فروریخته، سلسه گسسته، نوحه جغد بر سر ایوان شنیده می‌شود، کاسه سر هرمز در خرابه‌های ایوان افتاده است. شاعر سپس فضای آباد ایوان را ترسیم کند؛ ایوان فلک وش است، شادروانش پر رونق است. دیواره‌های نگارستان است. بارگه داد است. سلسله ایوان عدل نوشیروانی برقرار است. الحان بلبل بلند است. حجره تنگ پیرزن خراب نشده است. مردمان فراوانی جمع اند. جام زرین و صغه، پیلان، بساط زر و تاج سر...

با همه این تفصیل باید گفت خاقانی هم در تنگنا و پارادیم قرن ششم گرفتار است و قدرت تصویرسازی و زیباشناسی او صرفاً در این سطح و الگو محدود مانده است. قصاید خاقانی در کلیت، ساختاری پیوسته و فضای یکپارچه ندارند؛ چه از نظر موضوع و تم و چه از نظر مضمون و فضا. دلایل اش هم روشن است و به تناوب در مباحث بالا بیان شده است اما در این جا به صورت جزئی تر ذکر می‌شود.

نخست این که محور و موضوع قصیده یک چیز نیست؛ یعنی تشبیب و نسیب در آن چیزی می‌گوید و متن اصلی قصیده چیز دیگر. هر چند هنرمندی و خلاقیت شاعر تا حدود زیادی در همان بخش آغازین قصید ظهور می‌کند و محور و نظام یگانه و تصویری را می‌بینیم.

دوم این که تولید معنا و مضمون در قصاید خاقانی بر محور جانشینی (انتخاب) صورت می‌گیرد تا بر محور هم نشینی (ترکیب). بر پایه گفته یاکوبسن، محور جانشینی زبان، استعاره پرور است و محور هم نشینی، مجازساز (اجمعی: ۱۳۸۹:۸۰). در محور جانشینی برای یک موضوع واحد، معانی و مضمون‌های مختلف بیان می‌شود و در محور هم نشینی و مجازی از ترکیب و هم نشینی مراعات نظیروار کلمات معنا تولید می‌شود. البته ناگفته نماند هر دو محور، شکل متفاوتی از معنا را می‌سازند اما ساختار عمودی و فضای عینی اثر در محور هم نشینی و ترکیبی زبان، منسجم تر به نظر می‌رسد. بر این مبنا می‌توان گفت تمرکز و هنر خاقانی بیشتر معطوف بازی خلاقانه کلمات و زبان آوری است و می‌خواهد که یک بن مایه و پدیده را از منظرهای مختلف ببیند. در این صورت هم می‌شود خاقانی را آفرینشگر و مضمون ساز نامید و هم می‌توان گفت خیال پروری او ایستاست و در چرخه مضمون‌های مکرر و غیر ساختمند محصور مانده است.

مثلاً در قصیده «ستایش پیغمبر اکرم و حکمت و موعظه» با مطلع:

طفلی هنوز بسته گهواره فنا
مرد آن زمان شوی که شوی از همه جدا
جهدی بکن که زلزله صور دررسد
شاه دل تو کرده بود کاخ را رها
آن به که پیش هودج جانان کنی نثار
آن جان که وقت صدمه هجران شود فنا
رخش ترا بر آخر سنگین روزگار
برگ گیاه نه و خر تو عنبرین چرا...
(دیوان، ۱۵)

شاعر در دایره تکرار مضمون گرفتار است و اساساً یک یا چند بن مایه را در اشکال و مضمون‌های مختلف تکرار می‌کند:

تو گرفتار دنیا هستی، راه کمال جدایی از دنیاست. کوشش کن از دنیا برهی. جان خود را به خدا تسلیم کن. تو گوهر آن جهانی هستی. به سوی عدم روانه می‌شویم. دنیا محل غفلت است. وجودت ارزشمند است. مانند پیل که از

استخوانش مهره می سازند، قبل از مرگ ارزشت را بدان. تا مسیح هست دوا بطلب. دنیا طفیلی عشق است. این دنیا جای دل نیست. در جستجوی حق باش. از منیت دور شو. اگر در دنیا تباه شوی، در عالم دیگر جان تازه می یابی. عقل راهنمای تو در عالم بالاست. عقل دنیوی به کار عقبی نمی آید. تمثیل کتف محمد(ص) و بیوراسب. پیرو عقل باش. مواظب باش به جهان نیرنگ باز نبازی. جهان خاصیت نابودی دارد. جهان خاصیت نابودی دارد. دنیا غرقه گاه است. دنیا سیاه خانه است. از گزند دنیا به مصطفی گریز. پیامبر پیش وجود همه است. پیامبر به دنیا پشت و پا زده است. خاقانی ثناگوی پیامبر است.

مثالی دیگر: شاعر در این قطعه شعر که در باره تصاویر رنگارنگش پیش تر سخن گفتیم، بر همان قاعده و الگوی متعارف عمل کرده است. یعنی صرفاً دست شاعر برای انتخاب در محور جانشینی زبان باز است و هر بار که می خواهد شراب را توصیف کند، آن را متفاوت تر می بیند اما این مضمون سازی پیکره سازی و انداموارگی نمی رسد:

سرمستم و تشنه، آب در ده	آن آتشگون گلاب درده
در حجله جام آسمان رنگ	آن دختر آفتاب در ده
آن خون سیاوش از خم رنگ	چون تیغ فراسیاب درده
یاقوت بلور جقه پیش آر	خورشید هوا نقاب در ده
تا زاتش غم روان نسوزد	آن طلق روان ناب در ده
تا جرعه ادیم گون کند خاک	آن لعل سهیل تاب در ده
خاقانی را دمی به خلوت	بنشان و بدو شراب در ده...

به نظر می رسد «ردیف» هم بیشتر شاعر را در تنگنای فضا قرار می دهد. هر چند او با این شگرد معانی، مجازها و استعاره های زیادی را در شعر خود پرورانده است اما به گفته شفیع کدکنی یکی از زبان های ردیف این است که زمام اختیار را از کف شاعر می گیرد و معنا را به هر کجا که خواست می کشاند (موسیقی شعر، ۱۴۳).

برای مثال ردیف «بگشایید» در مطلع اول قصیده مرگ فرزند، گویی تمام شعر را در اختیار، انتخاب و معنا سازی انحصاری خود درآورده است و چنین الفا و تاکید می کند که بگریید و بگریید:

صبح گاهی سر خوناب جگر بگشایید	ژاله صبح دم از نرگس تر بگشایید
دانه دانه گهر اشک ببارید چنانک	گره رشته تسبیح ز سر بگشایید
خاک لب تشنه خون است و ز سرچشمه دل	آب آتش زده چون چاه سقر بگشایید
نونو از چشمه خوناب چو گل تو بر تو	روی پرچین شده چون سفزه زر بگشایید
سیل خون از جگر آرید سوی باغ دماغ	ناودان مژه را راه گذر بگشایید
از زبر سیل به زیر آید و سیلاب شما	گر چه زیر است رهش سوی زبر بگشایید
چون سیاهی عنب کآب دهد سرخ، شما	سرخ خون ز سیاهی بصر بگشایید
تف خون کز مژه بر لب زد و لب آبله کرد	زمهریری ز لب ابله ور بگشایید
رخ نمک زار شد از اشک و بیست از تف آه	برکه اشک نمک را چو جگر بگشایید...

(دیوان، ۱۵۸)

ثانیا خاقانی اگرچه توانسته است با نگاه فنی و صنعت پردازانه تصاویر خلاقانه و شگرف بیافریند اما از طرفی دیگر نتوانسته با ازدحام تصاویر و استعاره ها به ساختار منسجم عمودی، انداموار، دیداری و تجسمی دست پیدا کند چرا که صرفاً هر شکل استعاره پردازی و تشبیه سازی به فضا سازی نمی انجامد. استعارگی باید در ذات و جوهر متن ادبی باشد و با تمام عناصر متن روابط ارگانیک و پیوسته پیدا کند تا فضای ژرف و خیال انگیزی پدیدار شود. به عبارت روشن تر؛ شاعر، صبح و خورشید و ماه و دیگر ملازمات طبیعت را مشبه شعر خود انتخاب کرده و در دیگر سو عناصر و ملازمات مشبه به یا استعاره را چیده است. مثلاً برای صبح، نفس و نقاب رنگین در نظر گرفته است،

برای شعاع خورشید، طناب عنبرین، برای آسمان، صفحه تیغ سحر، برای ستارگاہ، گوهر، برای ابر، درع و زره، باز برای طلوع صبح، از پس کوه برآمدن ماه نخشب از چاه، برای برآمدن ماه، دم ماهی از آب، باز برای شعاع آفتاب، نیزه سرخ و برای ماه، حلقه و قرص نقره ایی، برای شب، نقاب بنفش عرب و برای آفتاب کتف زرین... . طبیعتا عناصر اولیه شعر (مشبه ها) ساختار مراعات نظیروار دارند و هم خوان و هم پوش اند. بالتبع آمیختگی هر کدام از آن ها با مشبه به خاص خود نیز تناسبات خیالی زیبا می آفرینند اما وقتی این عناصر را از محور افقی به محور عمودی انتقال دهیم تناسبی انداموار پیدا نمی کنند و فضای همگون نمی سازند. یعنی عناصر استعاری شعر هر یک صرفا ارتباط منطقی و افقی با مشبه خود دارند و نه با مشبه ها و مشبه به های دیگر در محور عمودی شعر. در نتیجه ارتباط ارگانیک بین همه عناصر شعر صورت نمی گیرد. بنابراین هر چه قدر وجه عناصر قطب استعاری (انتخاب) در شعر خاقانی سنگین تر باشد پراگندگی و گسست تصاویر آن نیز بیشتر خواهد بود. به این معنی که یک استعاره در نسبت به یک مشبه خاص هر چند تصویر کوتاه چون شراره آتش خلق می کند اما هم نشینی این استعاره ها در کنار یکدیگر به فضا سازی و اندام وارگی نمی رسد. چون که مولفه های استعارگی بیشتر ذهنی اند و به ندرت در یک قصیده به انسجام و پیوستگی با یکدیگر تن می دهند:

زد نفس سر به مهر صبح ملامع نقاب	خیمه روحانیان کرد معنبر طناب
شد گهر اندر گهر صفحه تیغ سحر	شد گره اندر گره حلقه درع سحاب
بال فرکوفت مرغ مرغ طرب گشت دل	بانک برآورد کوس کوس سفر کوفت خواب
صبح برآمد ز کوه چون مه نخشب ز چاه	ماه برآمد به صبح چون دم ماهی ز آب
نیزه کشید آفتاب حلقه مه درر بود	نیزه این زر سرخ حلقه آن سیم ناب
شب عربی وار بود بسته نقاب بنفش	از چه سبب چون عرب نیزه کشید آفتاب
بر کتف آفتاب باز ردای زر است	کرده چو اعرابیان بر در کعبه مآب...

(دیوان، ۴۱)

از سویی دیگر، بخش عمده تشبیهات و استعاره ها در قصاید خاقانی انتزاعی و محدود به صور فلکی، اصطلاحات رزمی، دین مسیحیت، طبی و عامیانه اند. در صورتی که دایره تصویر سازی و خیال انگیزی این عناصر محدود و بسته است. خصوصا اصطلاحات فلکی، تصویری مجرد و انتزاعی دارند و شاعر نمی تواند از این عناصر برای استعاره سازی های غیر مرجع اصلی استفاده کند. برای مثال: حمل، حوت، دلو، خانه مسیح و فلک تنها می توانند به شکل مجرد جایگاه خورشید را در خود نشان دهند و نه فراتر. به عبارت دیگر یک اصطلاح استعاری نجومی، کم و بیش ظرفیت تبدیل شدن به استعاره ثانویه و استعاره های دیگر را ندارد. در حالی که زبان در شکل طبیعی خود از دال، مدلول می سازد و باز همین مدلول، دالی برای مدلول های دیگر می شود:

سلطان یک سواره گردون به جنگ دی	بر چرمه تنگ ببندد و هرا برافکند
از دلو یوسفی بجهد آفتاب و چشم	بر حوت یونسی به تماشا برافکند
ماهی نهنگ وار به حلقش فروبرد	چون یونسش دوباره به صحرا برافکند
چشمه به ماهی آید و چون پشت ماهیان	زیور بقره روی مرکز غبرا برافکند
آن آتشین صلیب در آن خانه مسیح	بر خاک مرده باد مسیحا برافکند

(دیوان، ۱۳۳)

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۹) *ساختار و تاویل متن*، نشر مرکز، چاپ دوازدهم: تهران.
 احمدی، بابک (۱۳۹۱) *حقیقت و زیبایی*، نشر مرکز، چاپ بیست و چهارم: تهران.
 اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶) *بدعت ها و بدایع نیما یوشیج*، انتشارات زمستان: تهران.

- ارجی، علی اصغر (۱۳۸۴) ویژه نامه همایش بین المللی گرامی داشت اندیشه های بلند خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی (مجموعه مقالات)، چاپخانه دانشگاه آزاد اسلامی: تهران
- اسماعیلی، مراد. حسن پور آلاشتی (۱۳۹۳) بررسی تمایز و قیاس ناپذیری سبک هندی با سبک‌های قبل از آن از چشم انداز نظریه‌ی تامس کوهن، فصلنامه بوستان ادب پژوهی شعر (دانشگاه شیراز)، دوره ۶، شماره ۱۳.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۲) دیوان خاقانی شروانی، به تصحیح ضیاء الدین سجادی، انتشارات زوار: تهران. داد، سیما (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی، انتشارات مروارید: تهران.
- رامپوری، غیاث الدین محمد (۱۳۹۳) غیاث الغات، انتشارات امیرکبیر: تهران.
- رحیمیان، مهدی (۱۳۸۹) سینما؛ معماری در حرکت، انتشارات سروش: تهران.
- سیدان، الهام (۱۳۹۵) بوطیقای فضا در غزل های روایی عطار، فصلنامه ادب فارسی، سال ۶، شماره ۱، بهار و تابستان شماره ۱۷: تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶) صور خیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه: تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰) موسیقی شعر، انتشارات آگاه: تهران.
- طاهری خسروشاهی، محمد (۱۳۹۰) سبک آذربایحانی در شعر فارسی (برگرفته از سایت آذربادگان).
- غفاریان، وفا. کیانی، غلامرضا (۱۳۸۳) خلاصه کتاب استراتژی اثربخش، انتشارات فرا: تهران.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۵) متون کهن فارسی و نظریه ادبی مدرن، فصلنامه نقد ادبی، دوره ۹، شماره ۳۳.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰) نامه نقد (مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران. (مقاله نقد ادبی رویکرد میان رشته ای، احمد رضی عبدالله راز، نشر خانه کتاب.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰) نامه نقد (مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران) (مقاله نقد نظریه پردازی فرمالیستی در قرن ششم هجری، نویسنده فدسیه رضوانیان) نشر خانه کتاب.
- فریمن، کریستوفر (؟) یادداشت هایی در باره پارادایم و پارادایم اطلاعاتی؟
- کاسیرر، ارنست (۱۳۹۰) فلسفه صورت‌های سمبلیک، جلد دوم، ترجمه یدالله موقن، چاپ سوم، انتشارات هرمس: تهران.
- کلود واده، ژان (۱۳۷۲) حدیث عشق در شرق، ترجمه جواد حدیدی، مرکز نشر دانشگاهی: تهران.
- کوهن، تامس (۱۳۶۹) ساختار انقلاب های علمی، ترجمه احمد آرام، تهران: انتشارات سروش.
- گائینی، ابوالفضل. حسین زاده، امیر (۱۳۹۱) پارادایم های سه گانه اثبات گرایی، تفسیری و هرمنوتیک در مطالعات مدیریت و سازمان، نشریه راهبرد فرهنگ، شماره نوزدهم.
- www.anjomanfarsi.ir
- مبارک، وحید. وزیله، فرشید (۱۳۹۳) بازتاب نظریه مدیریتی در شاهنامه فردوسی (با تکیه بر پارادایم نیوتنی و تئوری آشوب) فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، دوره ۱۰، شماره ۳۷.
- محبتی، مهدی (۱۳۹۰) از معنا تا صورت، ج اول، انتشارات سخن: تهران.
- مشهدی، محمد امیر و... (۱۳۸۹) استعاره های نو چند لایه در شعر خاقانی، فصلنامه فنون ادبی، سال دوم، شماره ۲، پیاپی ۳.
- ملکیان، مصطفی (۱۳۹۳) پارادایم و انقلاب های علمی (برگرفته از سایت).
- مهدوی فر، سعید (۱۳۹۶) تشبیه بلیغ وصفی در ادب فارسی بر پایه دیوان خاقانی (برگرفته سایت راسخون).
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۷۰). «وجه غالب»، عصر پنجشنبه، ترجمه کیون نریمانی، سال اول، شماره دوم و سوم.