جستارهای ادبی مجلهٔ علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ ۱۸٤، بهار ۱۳۹۳

محور عمودی خیال در قصاید ناصرخسرو

دکتر مرتضی محسنی[۱]
مهدی صراحتی جویباری[۲]

چکیده

قصیده در تمام ادوار شعر فارسی ساختاری یک‌نواخت و تقلیدی داشته است و همین ویژگی نقش مهمی در ضعف محور عمودی این قالب شعری داشته و باعث شده است تا تخیل شاعر همواره در یک جهت سیر کند و زنجیره‌ای از تصاویر تکراری و از پیش تعیین شده را تداعی نماید. امّا شگردهای *ناصرخسرو* (۳۹٤-٤۸۱ هـق.) برای به‌کارگیری تصاویر در محور عمودی قصیده هنجارشکنانه است؛ طرح‌هایی که او از ساختمان قصیده ارائه کرده متنوع و در عین حال بی‌نظیر است. در این مقاله، مجموع قصاید ناصرخسرو با اشعار سه تن از معروف‌ترین هم‌عصرانش یعنی عنصری (؟- ٤۳۱ هـق.)، فرخی (؟- ٤۲۹ هـق.) و منوچهری (؟- ٤۳۲ هـق.)، از لحاظ ساختمان مورد مقایسه قرار می‌گیرد و در نهایت ویژگی‌هایی مانند توصیف مفصّل، تمثیل، تشخیص، تکرار واژه‌های محوری در طول قصیده و پیوستگی ابیات به‌واسطهٔ حروف ربط که از مهم‌ترین عوامل مؤثر در استحکام محور عمودی قصاید ناصرخسرو است و در شعر معاصران وی کم‌تر به‌کار رفته، تبیین شده است. با توجه به گرایش شاعران مداح به مخاطب و گرایش ناصرخسرو به آرمان های خود، ساختمان قصاید وی متأثر از عواطف و احساسات شخصی و مذهبی اوست. بر همین اساس، ناصرخسرو متناسب با عواطف شخصی، در محور عمودی ساختمان قصیده به نوآوری هایی همچون شروع‌کردن قصیده با سؤال از مخاطب و یا مورد خطاب قرار دادن او، حضور شاعر در پایان اکثر قصاید، فراوانی قصاید فاقد تشبیب و شریطه و نیز استفاده از تخلّص شاعری در پایان قصاید دست زده است.

کلیدواژه‌ها: انسجام، ساختمان قصیده، محور عمودی خیال، ناصرخسرو.

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران zarghani@um.ac.ir
۲- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران serahati11@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۴/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶

۱. مقدمه

نوآوری در محور عمودی خیال و نحوهٔ ارتباط میان ارکان قصیده بارزترین ویژگی سبکی قصیدهٔ ناصرخسرو در حوزهٔ تخیّل شاعرانه است و شاید در تاریخ شعر فارسی او نخستین شاعری باشد که الگوهای تکراری و مبتذل سرایش قصیده را که تمامی شاعران خود را ملزم به پیروی از آن کرده بودند کاملاً متحول کرد. او به دلیل دارا بودن نگرشی متفاوت نسبت به شعر، طرح‌های جدیدی در زمینهٔ سرایش قصیده ارائه داده که نه در این دوره بلکه در تمامی ادوار شعر فارسی بی‌همتاست.

در یک طبقه بندی کلی، تمام پژوهش هایی را که در زمینهٔ ناصرخسرو انجام گرفته می توان به دو بخش آثار متقدمین و آثار متأخرین دسته بندی کرد. آثار متقدم مانند *لباب الالباب* و *تذکرهٔ دولتشاه* و *مجمع الفصحا* بیشتر حالات حکیم یمگان را تشریح کرده‌اند و آثار متأخر علاوه بر رسالت فوق به تبیین شعر و شاعری وی نظر داشته‌اند. آرای صاحب نظران در این زمینه چندان یک دست نیست. برای نمونه هرچند زرین کوب در کتاب *با کاروان حله* شعر ناصر را بی بهره از لوازم شعر واقعی می داند و التزام بحرها و ردیف های دشوار و نیز گرایش به معانی فلسفی و کلامی را از علل تمایل ناصرخسرو به تعقیدات فراوان لفظی برمی‌شمرد (زرین کوب، ۱۳٤۳: ۷۹)، ایجاز را ویژگی عمدهٔ بلاغی شعرناصرخسرو معرفی می‌کند (همان: ٤۰). اما یوسفی معتقد است که استعداد خلاق ناصرخسرو در ساختن ترکیبات و تعبیرات، ویژگی مهم صرفی زبان شعر اوست (یوسفی، ۱۳۷۱: ۸۹).

در این مقاله مسألهٔ تحول در ساختمان کلی قصاید ناصرخسرو، نوآوری‌های او در این زمینه و عوامل مؤثر در انسجام ارکان شعر او با تکیه بر نظریهٔ «محور عمودی خیال» مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

در خصوص پیشینهٔ تحقیق باید گفت که تا کنون پژوهشی که به صورت خاص و مستقل به بررسی محور عمودی و ساختمان قصاید ناصرخسرو پرداخته باشد مشاهده نشده است؛ لیکن منابعی چند وجود دارد که به‌طور کلی مسألهٔ محور عمودی خیال و مباحث مرتبط با ساختار شعر را پیش کشیده‌اند که به چند مورد از آن ها اشاره می‌کنیم: محمدرضا شفیعی کدکنی به‌طور مفصل موضوع ساختمان و طرح کلی قصیده را در انواع شعر فارسی مورد بحث قرار داده و ضمن اشاره به پیشینهٔ آن

در نزد ناقدان شعر عرب، معتقد است محور عمودی قصیده در تمام دوره‌ها محدود و ضعیف است. او شعر ناصرخسرو را در این زمینه مستثنی کرده و قصاید او را از لحاظ طرح کلی و حرکت نیروی خیال در طول آن‌ها قوی و هماهنگ می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱٦۹– ۱۸٦).

هم او در جای دیگر مسألهٔ «استقلال ابیات» و تنوع موضوعی قصیده را از مصادیق ضعف در ساختمان آن معرفی می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۱۷۵– ۱۹۲). وی در بخش دیگر از کتاب خود که به بحث دربارهٔ مفهوم «انسجام» و «ساخت» پرداخته است، با اشاره به سهم عوامل موسیقایی شعر در ایجاد آن، بر نقش قافیه و ردیف به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل انسجام *شاهنامهٔ* فردوسی تأکید می‌کند (همان: ۳٦۹– ۳۸۸). تقی پورنامداریان در قسمتی از اثر خویش که به «هماهنگی زمینهٔ عاطفی و تصویری» شعر شاملو اختصاص داده است، یکی از ویژگی‌های شعر نو –خصوصاً شعر شاملو– را توجه به محور عمودی خیال برمی‌شمارد و ضمن بررسی این موضوع در شعر شاملو، از «داستان‌گونگی» به عنوان عاملی مهم در انسجام محور عمودی اشعار او نام می‌برد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۰۵– ۳۱۲). و بالاخره مهیار علوی مقدم در فصل چهاردهم از کتاب خویش به تحلیل و نقد ساختاری برخی از اشعار کلاسیک و معاصر فارسی از جمله دو قصیدهٔ ناصرخسرو پرداخته است (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸۵– ۲۲۳).

این مقاله سعی دارد به این پرسش پاسخ دهد که قصاید ناصرخسرو در محور عمودی خیال چه تمایزاتی با اشعار سایر هم‌عصرانش داشته و عامل این تمایزات چیست. به نظر می‌رسد آن‌گونه که برخی محققان اظهار داشته‌اند، قصاید ناصرخسرو از لحاظ ساختار و نحوهٔ سیر نیروی خیال و تداعی شاعرانه به کلی با قصاید تمامی سرایندگان معاصر و حتی قبل و بعد از خود متفاوت است. علت این امر احتمالاً به دو عامل برمی‌گردد: نخست این که ناصرخسرو برخلاف دیگران، شاعری مداح نیست و انتخاب موضوعی غیر از مدح در تنوع ساختمان شعر او بسیار تأثیرگذار بوده و دوم این که تخیّل شاعرانهٔ ناصرخسرو تابع عاطفهٔ اوست و توالی موضوعات و ابیات، متناسب با تجربیات و عواطف او صورت می‌پذیرد.

هدف از این پژوهش به دست دادن الگوهای اصلی قصاید ناصرخسرو و برشمردن مؤثرترین عوامل انسجام در آن‌هاست. بر همین اساس در مرحلهٔ نخست تمام قصاید ناصرخسرو و سه تن از

معاصرانش، به عنوان محدودهٔ پژوهش انتخاب شده که حجم قابل توجهی افزون بر ۲۳۰۰۰ بیت را در برگرفته است. میزان دقیق ابیات مورد بررسی در دیوان هر شاعر از این قرار است: ناصرخسرو ۱۰۳۷۰ بیت، فرخی ۸۱۸۰ بیت، عنصری ۲۹۰۰ بیت و منوچهری ۱۸۲۰ بیت. در گام بعدی قصاید هر شاعر به‌طور جداگانه و دقیق، از لحاظ محور عمودی خیال و عوامل دخیل در انسجام آن‌ها مورد مطالعه قرار گرفت و بسامد هر یک از موارد ثبت شد؛ سپس با مقایسهٔ آمار و ارقام مربوط به شعر ناصرخسرو و دیگران، ویژگی‌های سبکی شعر او در این حوزه مشخص شد. به منظور انسجام بیشتر مطالب، در پایان بررسی، اطلاعات آماری مربوط به تمام شاعران به صورت کلی در جدولی ثبت شد و برای این که حاصل بررسی‌ها به‌گونه‌ای ملموس‌تر در اختیار خوانندگان قرار گیرد، پاره‌ای از آن در قالب نموداری ستونی ارائه شده است.

۲. محور عمودی خیال در قصیده

«محور عمودی خیال» اصطلاحی است که در کشور ما طیّ دهه‌های اخیر در مباحث مربوط به بلاغت رایج شده و ناظر بر کیفیت ترکیب و هماهنگی اجزای سازندهٔ شعر است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱٦۹)[۱]. بنابراین، سخن از آن به یک اعتبار، بحث دربارهٔ ساختار[۲] یک شعر است و از شکل کلی شعر گرفته تا عناصری چون عاطفه، تجربهٔ شاعرانه، رشتهٔ تداعی معانی و نحوهٔ ارتباط و هماهنگی این ارکان و در کل، هر آنچه که لازمهٔ انسجام اثر شعری است در این گستره می‌گنجد.

اما بحث از طرح کلی شعر، به گونه‌ای دیگر نزد ادبا و منتقدان متقدّم عرب سابقه داشته است؛ آنان شاعران را ملزم به رعایت «عمود شعر»[۳] می‌کردند که شامل مجموعه‌ای از قواعد کلی و از پیش تعیین شده در سرایش قصیده و نحوهٔ توالی خیالات شاعرانه و نیز تداعی معانی، از آغاز تا انتهای آن می‌شد.

با وجود این که قصیده از دورهٔ آغازین شعر فارسی تا پایان قرن ششم هجری، شکل غالب شعر محسوب می‌شد و تقریباً در همهٔ ادوار شعری رواج داشت، همواره دارای محور عمودی بسیار ضعیف و تکراری بوده است (همان: ۱۸٤– ۱۸۵). علت این امر آن است که قصیده از زبان عرب وارد شعر فارسی شده و از آنجایی که شاعران عرب در سرایش قصاید خود تابع عمود شعر یا همان

الگوی شعری شاعران عصر جاهلی بودند، همین طرح تکراری، مورد توجه و تقلید شاعران و ادیبان ایرانی قرار گرفت (همان: ۱۲۷)؛ تا جایی که صاحب *المعجم* ذیل صنعت «تفویف»، دقیقاً همان مواردی را که ناقدان عرب به عنوان عمود شعر معرفی می‌کنند برمی‌شمارد: « تفویف آن است که بنای شعر بر وزنی خوش و لفظی شیرین و عبارتی متین و قوافی درست و ترکیبی سهل و معانی لطیف نهند، چنانک به افهام نزدیک باشد... و هر بیت در لفظ و معنی به نفس خود قایم بود و جز از روی معانی و تنسیق کلام، به دیگری موقوف نباشد و الفاظ و قوافی در مواضع خویش متمکّن باشد و جملهٔ قصیده یک طرز و یک شیوه بود... و مجاورت الفاظ و لیاقت آن به یکدیگر مَرعی باشد و از غرایب الفاظ و مهجورات لغت فرس در آن مستعمل نباشد...» (رازی، ۱۳٦۰: ۳۲۹). در جای دیگر، ضمن بحث از «مقدمات شاعری» می‌گوید: «... و باید که در افانین سخن و اسالیب شعر چون نسیب و تشبیب و مدح و ذمّ و آفرین و نفرین و شکر و شکایت و قصّه و حکایت و سؤال و جواب و عتاب و استعتاب و تمنّع و تواضع و تأبّی و تسامح و ذکر دیار و رسوم و وصف آسمان و نجوم و صفت ازهار و انهار و... از طریق افاضل شعرا و اشاعر فضلا عدول ننماید...» (همان: ٤٥۰).

موضوع دیگری که به ضعف محور عمودی و «محدودیت فضای شعر» دامن زد، وابستگی شعر به دربارها بود و این امر شاعران را وامی‌داشت که به چیزی جز مدح یا چند موضوع مرتبط با آن نیندیشند. همین محدودیت زمینهٔ فکری بود که موجب می‌شد خیال شاعر در جهتی مشخص سیر کند و مضامین به یک شکل در ذهن شاعران تداعی شوند و برای این که قصایدشان از نظر طرح کاملاً بر هم منطبق نباشند و تکراری و مبتذل جلوه نکنند، به ابداعاتی هرچند کوچک و کم ارزش – که کاربرد آن‌ها پس از مدتی به تقلید و ابتذال انجامید – دست زدند. ادبا نیز استفاده از همان ابداعات قدما را تحت عنوان صنایعی چون استطراد، التفات، حسن تخلّص، حسن مقطع و... به شاعران پیشنهاد می‌کردند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۷۰–۱۷۳).

در همین زمینه باید اشاره‌ای داشت به مسئلهٔ «انسجام» که از نظر مفهوم، ارتباط بسیار نزدیکی با مبحث «ساختار» داشته و به‌طور کلی بر قدرت محور عمودی یک اثر دلالت دارد؛ در حقیقت نیروی تخیّل شاعر در محور عمودی است که معانی و خیال‌های پراکنده را در کل شعر به هم پیوند می‌زند و باعث انسجام اجزای آن می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ٤٦٥). انسجام[٤] عاملی است که اجزای

مختلف یک اثر را به واسطهٔ ارتباط‌های پیدا و پنهانشان به یکدیگر پیوند می‌دهد و در نهایت موجب وحدت متن آن اثر می‌شود؛ یک اثر هنری مجموعه‌ای از عبارات پراکنده نیست، بلکه انسجام است که به آن خاصیّت «متنیت»[۵] می‌بخشد (داد، ۱۳۸۳: ۵۵– ٥٦).

امروزه در زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان[٦]، هنگام بررسی عوامل انسجام متن، عمدتاً بر جنبه‌های دستوری زبان تمرکز می‌کنند[۷] (همان: ۵۵)؛ اما به‌طور کلی باید گفت که انسجام زمانی احساس می‌شود که میان اجزای یک اثر «نوعی وحدت و در عین حال تنوّع وجود داشته باشد... . وحدت، در «کُل» قابل درک است و تنوع، در «اجزا» و انسجام یعنی عامل این وحدت و تنوّع» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۳۷۵).

در ادامه به بررسی دو ویژگی مهم و تأثیرگذار در تمایز و برجستگی محور عمودی قصاید ناصرخسرو نسبت به دیگران پرداخته می‌شود.

۲. ۱. تنوع و نوآوری در ساختمان قصاید

پیش از آن که به بررسی و مقایسهٔ ساختمان یا طرح کلی قصاید شاعران برجستهٔ این دوره بپردازیم، لازم است به یک اصل عمومی در این زمینه اشاره کنیم و آن این که در اشعار مدحی، نیروی خیال و تداعی شاعر و به طور کلی روال قصیده همواره از «شاعر» به سوی «مخاطب» یا ممدوح در حرکت بوده است. شعر مدحی غالباً با مقدمه‌ای که متضمن یادکردی از معشوق و شرح حالات عاشقانه (تغزل) و یا توصیف یکی از پدیده‌های طبیعت است آغاز می‌شود. با توجه به این که تغزل قصیده —که در ردیف اشعار غنایی قرار می‌گیرد – محل ظهور «منِ» شاعر است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۸۸) و از طرفی توصیفات شاعر نیز نحوهٔ نگرش خاص او را نسبت به پدیده‌ها بازگو می‌کند، بخش ابتدایی قصیده مجالی برای ابراز وجود و خودنمایی شاعر است؛ امّا پس از گریز به تنهٔ اصلی و ذکر خصوصیات ممدوح، کمتر می‌توان نشانی از شاعر سراغ گرفت.

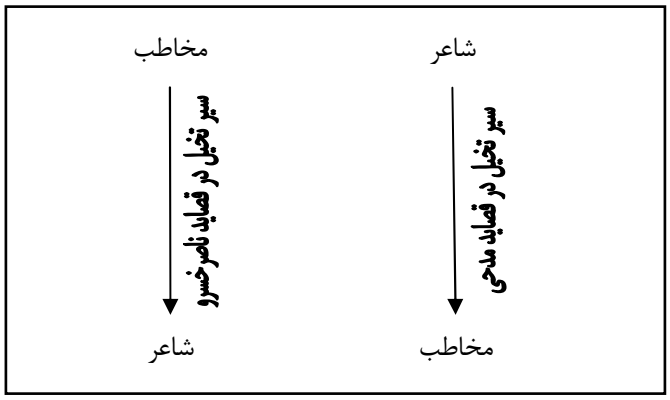
در قصاید ناصرخسرو عکس این ویژگی صادق است؛ یعنی جریان کلی خیال در قصاید او از مخاطب به سوی خود شاعر است. اکثر قصاید ناصرخسرو با خطاب یا سؤال از مخاطب شروع می‌شود و معمولاً با التفات به خود یا تمجید از سخن خویش به پایان می‌رسد.

برای ملموس‌تر شدن موضوع، به آماری که از مقایسهٔ قصاید ناصرخسرو و دیگران در این زمینه به دست آمده است، اشاره‌ای می‌کنیم. تمام ۷۰ قصیدهٔ دیوان عنصری به عنوان استادی تمام عیار در مدیحه سرایی، به مدح اختصاص یافته است. از این میان، تعداد ٥٤ قصیده (حدود ۷۷ درصد از کل قصاید) با تغزّل یا تشبیب آغاز شده و پایان تمام ۷۰ قصیده، متوجه ممدوح است. از مجموع ۲۱۳ قصیدهٔ موجود در دیوان فرخی، ۲۱۱ قصیده (۹۹ درصد) در زمینهٔ مدح سروده شده که شروع ۱۸٤ قصیده (۸٦ درصد) با توصیف یا تغزل همراه بوده است. همچنین موضوع اصلی ۹٦ درصد (٤۸ قصیده) از قصاید منوچهری را مدایح او تشکیل می‌دهد و تمامی آن‌ها نیز با همین موضوع پایان می‌یابد و از طرفی ۹۲ درصد (٤٦ قصیده) از کل قصاید دیوان او دارای تشبیب است. امّا از میان ۲٤۱ قصیدهٔ موجود در دیوان ناصرخسرو –اگر از ابیاتی که در تمجید از پیامبر اسلام و اهل بیت او سروده شده‌اند صرف نظر کنیم– تنها ۳۰ قصیده (۱۲/۵ درصد) به مدح و تمجید از خلیفه و خاندان فاطمی اختصاص یافته است. البته دو نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ مدایح ناصرخسرو گفتنی است؛ نخست این که بر خلاف شاعران مداح، موضوع اصلی اکثر این قصاید ناصرخسرو مدح نیست، بلکه شاعر معمولاً هنگام انتقاد از اوضاع اجتماعی یا هجو و نقد مخالفان و خلفای عباسی و یا تمجید از پیامبر و اهل بیت و نیز ضمن شرح حال خویش، چند بیتی را به مدح خلیفهٔ فاطمی اختصاص می‌دهد. دوم این که بیشتر این قصاید لزوماً با مدح یا مطلبی مرتبط با آن به پایان نمی‌رسند؛ بلکه همان گونه که پیشتر اشاره شد، معمولاً این «خود شاعر» است که در پایان قصاید حضور دارد.

به طور کلی حضور شاعر را در پایان بیش از ۷٤ درصد از قصاید ناصرخسرو می‌توان مشاهده کرد؛ در حالی که تنها در آخرِ ۱۰ درصد از قصیده‌های منوچهری، شاعر نامی از خود برده یا به شعر خود اشاره‌ای کرده است. این رقم در دیوان دو شاعر دیگر، به کمتر از این هم می‌رسد: فرخی ۵/٦ درصد و عنصری ۱/٤ درصد؛ با افزودن این نکته که تمام اشاراتی که این سه شاعر مدیحه‌گو به خود دارند، یا در پایان تنهٔ اصلی قصیده است و یا در بخش شریطه.[۸] بنابراین نمی‌توان گفت که بخش پایانی قصاید آنان همانند اشعار ناصرخسرو به صورت تمام و کمال متوجه خود شاعر است.

در خصوص قصاید تشبیبی ناصرخسرو نیز باید گفت که فقط ٢٤ درصد (۵۸ قصیده) از قصاید او با توصیف یا مقدمه آغاز می‌شوند که شعر او از این دیدگاه با قصاید هیچ‌یک از شاعران مداح قابل قیاس نیست.

نظر به مطالب مطرحه شده می‌توان طرحی ترسیم کرد و در آن حرکت نیروی خیال را در قصاید ناصرخسرو و شاعران پیش از وی به شکل ملموس‌تری نمایش داد. در شکل زیر می‌بینیم که تخیل ناصرخسرو در طول قصایدش درست در مسیری عکس قصاید شاعران مدیحه سرا سیر می‌کند.



شکل شماره ۱- سیر عمومی تخیل در قصاید شاعران مداح و ناصرخسرو

با دقت در ساختمان قصاید مدحی و نحوهٔ توالی اجزای آن، روشن می شود که شاعران مدیحه سرا همواره در کار سرایش از یک الگوی اصلی پیروی کرده‌اند؛ بدین ترتیب که شاعر، قصیده را با «تشبیب» یا مقدمه‌ای که در برگیرندهٔ اوصاف معشوق و بیان حالات عشق و عاشقی یا توصیف پدیده‌های طبیعت است آغاز می‌کند و ضمن یک یا چند بیت، به «تنهٔ اصلی» قصیده که به مدح و ذکر بزرگی‌های ممدوح و یا هجو و ذمّ دشمنان و بدخواهان او و... اختصاص می‌یابد، گریز می‌زند و پس از آن، مدیحهٔ خود را با «شریطه» یا دعایی در حقّ ممدوح به انجام می‌رساند.

البته شاعران مداح گهگاه می‌کوشیدند تا با اندک دخل و تصرفی در این الگوی اصلی، نوعی نوآوری در محور عمودی قصایدشان ایجاد کنند که آشکارترین این تلاش‌ها سرودن قصاید «مقتضب» یا محدود بود. شاعر در این قصاید بدون استفاده از تشبیب –و به تبع آن بدون تخلص–

وارد مدح یا تنهٔ اصلی قصیده می‌شد. عنصری بیش از هر شاعر دیگری به سرودن چنین قصایدی علاقه‌مند بوده است؛ چنان که حدود ۲۳ درصد از کل قصاید او مقتضب است. ۱۳ درصد از قصاید فرخی و ٤ درصد از قصاید منوچهری بدون تشبیب سروده شده است. برای نمونه می‌شود به قصیدهٔ ۲۲ عنصری با مطلع «چنین نماید شمشیر خسروان آثار/ چنین کنند بزرگان چو کرد باید کار» اشاره کرد.

نمونهٔ کم اهمیت دیگری که همانند مورد بالا از همان طرح اصلی و تکراری اقتباس شده و نوع فشرده‌تر آن محسوب می‌شود، قصیدهٔ فاقد شریطه یا دعای تأبید است که نمونه‌های آن در دیوان شاعران مورد بررسی بسیار اندک است؛ به‌گونه‌ای که از میان قصاید مدحی ایشان، فقط ٤/۳ درصد از قصاید عنصری (قصایدِ ٤، ٤۹ و ۵۳)، ٦/۲ درصد از قصاید *منوچهری* (قصاید ۲٤، ۵۰ و ٦۸) و ۰/٤۷ درصد از قصاید فرخی (قصیدهٔ ۲۹) بدون شریطه سروده شده‌اند. گفتنی است که از میان ۳۰ قصیدهٔ مدحی ناصرخسرو تنها ۲ قصیده (قصاید ۱٤۵ و ۲٤۲) دارای شریطه بوده و بیش از ۹۳ درصد از قصاید مدحی او فاقد شریطه است. بدین ترتیب الگوی اصلی شاعران مداح در سرودن قصیده به این صورت است: تشبیب+ گریز به تنهٔ اصلی+ تنهٔ اصلی (مدح)+ شریطه.

در برابر این طرح اصلی که قصیده سرایان آشکارا از آن پیروی می‌کردند، ناصرخسرو در سرایش قصیده الگوهای جدید و متنوعی را ارائه کرده است. قصاید ناصرخسرو با توجه به چگونگی آغاز، ادامه یافتن و پایان آن‌ها به‌کلی با اشعار دیگران متفاوت است. عموماً سیر تخیّل شاعرانه و محدودهٔ تداعی‌ها و کاربرد موضوعات در قصاید ناصرخسرو آزادتر و وسیع‌تر از قصاید شاعران مدیحه سرا است. این ویژگی سبب می‌شود که آن الگوی تکراری و محدود، پاسخ‌گوی این حجم از معانی، تجربیات و عواطف شاعرانه نباشد و این خود یکی از زمینه‌های اصلی تحول ساختمان قصاید اوست.

اگر بخواهیم از جزئیات صرف نظر کنیم و قصاید ناصرخسرو را با نگاهی شامل مورد بررسی قرار دهیم، می‌توان گفت که ساختمان قصاید او از چهار الگوی اصلی پیروی می‌کند. ساختار نخست، دربرگیرندهٔ قصایدی است که با خطاب و یا پرسش از مخاطب آغاز و به خود شاعر ختم می‌شود. قسمت ابتدایی که طولانی‌ترین بخش قصیده و در حقیقت تنهٔ اصلی آن است صرفاً شامل پند، استدلال، امر و نهی و موضوعاتی از این دست می‌شود. البته ممکن است که شاعر در این بخش به

موضوعات دیگری نیز گریز بزند که در هر حال هرکدام از ایـن مـوارد بـه عنـوان موضـوعاتی فرعـی هستند که در قالب خطاب و پرسش از مخاطب مطرح می‌شوند.

پس از این مرحله، توجه شاعر در پایان قصیده به سوی خود جلب می‌شود که ممکن است توأم بـا خطاب به خود و ذکر تخلّص شاعری باشد و یا شامل تفاخر، گلـه و شـکایت از غربـت و مـسائلی از این قبیل شود. گاهی نیز مشاهده می‌شود که شاعر علاوه بر بخش پایانی، در وسط قصیده، خطـاب یـا اشاره‌ای گذرا به خود می‌کند؛ اما این شیوه عمومیت چندانی ندارد.

از میان ۲٤۱ قصیدهٔ موجود در دیوان ناصرخسرو، تعداد ۸۹ قصیده (۳۷ درصد) بر این الگـوی کلـی منطبق هستند. بر این مبنا، مورد مذکور را باید مهم‌ترین طرح کلی قصاید او به حساب آورد. مثال:

ای متحیّرشـــــده در کـــــار خـــــویش راسـت بنـه بـر خـطِ پرگـار خـویش
خـــرد شکـــستی بـــه دبـــوس طمـــع در طلب «تـا» و «مگـر» تـار خـویش...
رنـــج بـــسی دیـــدم مـــن همچـــو تـــو زین تن بدخوی سبک‌سـار خـویش...
چون دلم انبـار سـخن شـد بـس اسـت فکـرت مـن خـازن و انبـار خـویش
دُرّ همـــــی نظـــــم کـــــنم لاجـــــرم بـــی عـــدد و مـــرّ، در اشـــعار خـــویش

(ق: ۸۱) [۹]

در الگوی دوم، قصاید ساختاری یک‌نواخت دارند و از ابتدا تا انتهـای شـعر، یـک موضـوع اصـلی جریان دارد. موضوعات مطرح شده در این قصاید دو گونه است؛ یا به مخاطب اختـصاص دارد مانندِ خطاب، پند، استدلال، تحذیر و... و یا مختص به خود شاعر است مثلِ تفاخر، شکایت از زمانـه، شـرح احوال خویش و مسائلی از این دست. ٦٦ قـصیدهٔ ناصرخـسرو (حـدود ۲٤ درصـد) دارای سـاختاری یک‌نواخت هستند؛ این ساختار از لحاظ فراوانی کاربرد، به عنوان دومین طرح کلی در سـرایش قـصیده شناخته می‌شود. این در حالی است که تنهـا ٦ درصـد از قـصاید منـوچهری (قـصاید ۳۱، ۵۲ و ٦۷) و کمتر از ۱ درصد از قصاید فرخی (قصاید ۳۳ و۳۷) دارای چنین ساختاری هستند؛ امّـا عنـصری حتـی یک قصیده با طرح یک‌نواخت نسروده است. مثال از شعر ناصرخسرو:

مکـــــر و حـــــسد را ز دل آوار کـــــن ویـــن تـــن خفتـــه‌ت را بیـــدار کـــن...
عیبـــهٔ اســـرار نبـــی بُـــد علـــی روی ســـوی عیبـــهٔ اســـرار کـــن...

لعنت بر هرکه چنین غدر کرد		لعنت بر جاهل غدّار کن
(ق: ۹۹) [۱۰]

طرح اصلی بعدی مربوط به قصایدی می‌شود که با چند بیت مقدمه یا توصیف آغاز می‌شود و پس از آن شاعر معمولاً بدون گریز و غالباً با التفات به مخاطب و یا اشاره‌ای به خود، وارد تنهٔ اصلی می‌شود. بخش پایانی قصیده نیز بسته به موضوعات مطرح شده در تنهٔ اصلی متفاوت است؛ بدین معنا که بخش اصلی قصیده اگر دربرگیرندهٔ پند و امر و نهی و یا به طور کلی اموری مرتبط با مخاطب باشد، بخش انتهایی آن به شاعر اختصاص می‌یابد و بر عکس، اگر تنهٔ اصلی شامل تفاخر، شکایت شاعر و مسائلی از این دست باشد، پایان قصیده معمولاً با خطاب، مدح، انتقاد یا هجو و... همراه است. نمونه:

دگر ره باز با هر کوهساری		بخار آورد پیدا خارخاری
همان شخ کهش حریرین بود قرطه		همی از خزّ بربندد ازاری...
جهان با هیچ‌کس صحبت نجوید		کزو برناورد روزی دماری...
از او پرهیز کن چون گشتی آگاه		که جز فعل بد او را نیست کاری...
تو با او ای پسر رو گر خوش آمدْت		پدر را هیچ عذری نیست باری
مرا دین است یار و جفت، هرگز		اگر حق را نباشد حق‌گزاری
خردمندا تو را شعرم نثار است		نثاری کان به است از هر نثاری
(ق: ۲٤۰) [۱۱]

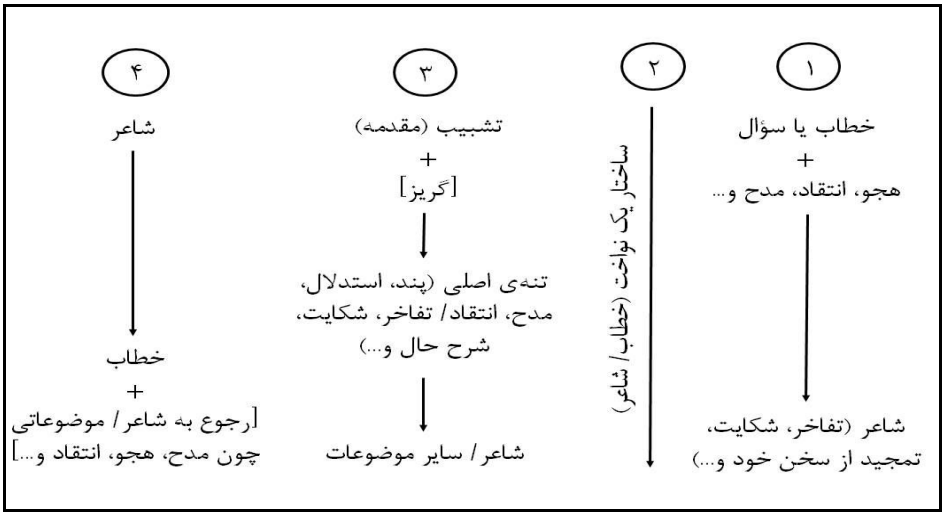
آخرین طرح کلی قصیده در دیوان ناصرخسرو که به نسبت سه الگوی سابق کمترین کاربرد را دارد، درست عکس الگوی نخستین است؛ یعنی قصیده با موضوعاتی مرتبط با شاعر که مشتمل بر شکایت از روزگار و ابنای آن، تفاخر، شرح حال و... است آغاز می‌شود و با التفات به مخاطب و پند و استدلال و امر و نهی و... به پایان می‌رسد. ممکن است در بخش دوم این قصاید، شاعر مجدداً رجوعی به خود داشته باشد یا این که در ضمن خطاب، به موضوعاتی مانند مدح، انتقاد و هجو و

شکایت و... بپردازد. حدود ۱۵ درصد (۳۷ قصیده) از قصاید ناصرخسرو دارای چنین ساختمانی هستند. نمونه:

طمع ندارم از این پس ز خلق جاه و محل — مگر به خالق و دادار خلق عزّ و جل
حرام را چو ندانستمی همی ز حلال — چو سرو قامت من در حریر بود و حلل...
گر از دروغ و ز دَرغَل جهی، بجه ز جهان — که هم دروغزن است این جهان و هم درغل
مدار دست گزافه به پیش این سفله — که دست باز نیابی مگر شکسته و شل...
هزار شکر خداوند را که خرسند است — دلم ز مدح و غزل بر مناقب و مقتل
اگرچه زهد و مناقب جمال یافت به من — مرا بلند نشد قدر جز بدین دو قبل...
به راستی رو پورا و راستی فرمای — کز این دو گشت محمد پیمبر مرسل...
ز جهل بر وحلی، گر به علم دین برسی — خدای عزّ و جل دست گیردت ز وحل
به گوش در سخن حجّت ای پسر عسل است — جز از سخن نخورد کس به راه گوش عسل

(ق: ۸۸) [۱۲]

شکل شماره ۲ طرح‌های کلی و اصلی قصاید ناصرخسرو و چگونگی آغاز و انجام آن‌ها را به ترتیب اهمیت از شمارهٔ ۱ تا ٤ نشان می‌دهد.



شکل شماره ۲- الگوهای اصلی ساختمان قصاید ناصرخسرو

۲. ۲. عوامل انسجام قصاید ناصرخسرو

جدا از بحث «ساختار» و ویژگی تکراری بودن طرح کلی، عامل دیگری که در ضعف محور عمودی قصیده بسیار تأثیرگذار بوده موضوع «استقلال ابیات» آن است.(۱۳) شیوهٔ کار شاعران مداح چنین بوده است که موضوعات، مضامین و جملات خود را معمولاً در یک بیت و حتی گاهی در یک مصراع بیان می‌کردند و اگر شاعری چند بیت را که از نظر معنی به هم وابسته‌اند در شعر خود می‌آورد، این کار او به قدری تازگی داشت که ادبا آن را در ردیف صنایع بدیعی‌ای همچون «موقوف»، «تضمین» یا «تواتر» قرار می‌دادند و کاربرد آن را به شاعران سفارش می‌کردند.

برعکس این حالت، در هر رکن از قصاید ناصرخسرو، اکثر ابیات یک موضوع را دنبال می‌کنند و همین امر سبب شده است تا از نظر معنی یا نحو، به یکدیگر وابسته باشند. اساساً در قصاید ناصرخسرو بر خلاف دیگران، مطالب «قسمت به قسمت» ارائه می‌شود نه بیت به بیت (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۲۰۸)؛ «زیرا شاعرانی که تأمّلی و اندیشه‌ای دارند ناگزیرند که ابیاتشان به یکدیگر پیوستگی داشته باشد» (همان: ۱۹۰– ۱۹۱). در ادامه به معرفی چند عاملِ مهم پیوستگی ابیات و انسجام اجزای قصاید ناصرخسرو می‌پردازیم.

۲. ۲. ۱. توصیف های مفصل

توصیف یک پدیده در چند بیت متوالی، یکی از مهم‌ترین عوامل انسجام اجزای قصیده خصوصاً در رکن ابتدایی یا مقدمهٔ آن به شمار می‌آید. با این که مقدمهٔ مدیحه‌های این دوره غالباً با توصیف همراه است، کمتر قصیده‌ای را می‌توان سراغ گرفت که بخش تشبیب یا تغزّل آن به یک پدیدهٔ مشخص اختصاص یافته باشد؛ بلکه بیشتر دیده می‌شود که شاعر در این بخش فرضاً موضوعات عشقی را با وصف طبیعت آمیخته و یا این که به صورت پراکنده به توصیف چندین پدیدهٔ طبیعی پرداخته است. امّا علی‌رغم این که قصاید تشبیبی ناصرخسرو در مقایسه با دیگران اندک می‌نماید، همان تعداد کم نیز اکثراً با توصیف‌هایی همراه است. در این خصوص می‌توان به قصایدی که با توصیف شب آغاز می‌شوند اشاره کرد؛ مانند قصیدهٔ ۲۳۰ با مطلع «شبی تاری چو بی‌ساحل دمان پر

قیر دریایی/ فلک چون پر ز نسرین برگ، نیل اندوده صحرایی» که شاعر در طول ۲۲ بیت به طور یک‌نواخت و منسجم آسمان را به تصویر کشیده است.

بخش اعظم توصیف‌های این‌چنینی ناصرخسرو را «لغز»های او تشکیل می‌دهد. بدین صورت که شاعر طیّ چندین و چند بیت به طور متمرکز دربارهٔ یک شیء یا پدیده‌ای طبیعی سخن می‌گوید، بدون این که نامی از آن برده باشد. این لغزها عمدتاً به منزلهٔ مقدمه یا تشبیب قصاید ناصرخسرو شمرده می‌شوند و پس از آن است که شاعر به مطلب اصلی گریز می‌زند. این ویژگی تقریباً منحصر به قصاید ناصرخسرو است و در دیوان دیگر شاعران مورد بررسی، جز یک مورد برای هر شاعر، مشاهده نشد.

از نمونه‌های نادر و در عین حال زیبای «توصیف مفصل» – چه از نوع لغز یا غیر آن– در اشعار مدیحه سرایان این عصر باید به قصیدهٔ ۲۹ فرخی که در آن به توصیف آتش جشن سده از جنبه‌های مختلف پرداخته است اشاره کرد. منوچهری قصیده‌ای در لغز «شمع» (قصیدهٔ ۵۰) و عنصری نیز قصیدهٔ معروفی در لغز شمشیر دارد با مطلع «چیست آن آبی چو آتش و آهنی چون پرنیان/ بی‌روان تن پیکری پاکیزه چون بی‌تن روان» (قصیدهٔ ۵۷). نسبت وقوع این مورد به کل ابیات مورد بررسی شاعران به ترتیب کثرت کاربرد چنین است: ناصرخسرو $\frac{۱}{۵.۵}$، منوچهری $\frac{۱}{۱۰}$، فرخی $\frac{۱}{۱۹,۵}$ و عنصری $\frac{۱}{۲۳,۵}$. در اینجا به اختصار به نمونه‌ای از توصیفات مفصّل او که در لغز «قلم» سروده شده است اشاره می‌شود:

این زردْ تنِ لاغرِ گِلْ خوارِ سیه‌سار — زردست و نزارست و چنین باشد گِل‌خوار
همواره سیه سرْش ببرّند ازیراک — هم صورت مار است و ببرّند سر مار...
ای مرکب علم و شجر حکمت، لیکن — انگشت خردمندْ تو را مرکب رهوار...
(ق: ۷۶) [۱۴]

۲. ۲. ۲. تمثیل

مقصود تمثیل‌هایی است که از حدّ دو مصراع فراتر می‌روند و در دو یا چند بیت ارائه می‌شوند. این تمثیلات در دیوان ناصرخسرو به دو صورت یافت می‌شوند: ۱- به طریق اسلوب معادله؛ بدین ترتیب که شاعر ابتدا یک موضوع کلی را بیان می‌کند و سپس ابیات معادل آن را بر سبیل تمثیل و به صورت پی در پی می‌آورد. در حقیقت این گونه اسلوب معادله‌ها دو یا چند بیت را از نظر مفهوم به یکدیگر وابسته می‌کنند. ۲- به صورت تمثیل مفصّل (تمثیلات داستانی یا مَثَل)؛ پاره‌ای از تمثیل‌های تفصیلی به صورت «مَثَل» یا «مثال» در شعر ناصرخسرو به‌کار رفته و برخی نیز با شکلی مفصّل‌تر، حالتی داستان وار دارند که می‌توان آن‌ها را «آلیگوری»[۱۵] نامید. کاربرد مَثَل و داستان تمثیلی ویژگی شعر ناصرخسرو است و جز یک مورد در دیوان عنصری (قصیدهٔ ۳٤) در قصاید هیچ‌یک از شاعران مورد بررسی و نیز هیچ‌کدام از متقدمان ناصرخسرو وجود ندارد.

تمثیل در هریک از دو حالت بالا موجب می‌شود که نیروی خیال در یک جهت تداوم داشته باشد و بعضاً ۱۰ تا ۲۰ بیت را درگیر یک موضوع کند. از آنجایی که درصد انبوهی از ابیات ناصرخسرو شامل پند و استدلال و موضوعاتی نظیر آن می‌شود و در واقع هرکدام از این موارد، ارکان اصلی شعر او را تشکیل می‌دهند، کاربرد این تمثیل‌ها عاملی در انسجام تنهٔ اصلی قصاید اوست، نمونه:

مَثَل:

گرگ آمده‌ست گرسنه و دشت پر بره		افتاده در رمه، رمه رفته به شب‌چره
گرگ از رمه خوران و رمه در گیا چران		هریک به حرص خویش همی پُرکند دره
گرگ گیا بره‌ست و بره گرگ را گیاست		این نکته یادگیر که نغز است و نادره
بنگر در این مثال، تن خویش را ببین		گرگ و بره مباش و بترس از مخاطره
(ق: ۱۲۵)

تمثیل داستانی:

...هرگز از این عجب‌تر نشنود کس حدیثی		بشنو حدیث و بنشان خشم و ز پای بنشین
باغی نکو بیاراست از بهر خلق یزدان		خواهیش گوی بستان خواهیش نام کن دین...
و آن‌گه چهار تن را در باغ خویش بنشاند		دانا به کارِ بستان یک‌سر همه دهاقین...

خوگی بدو درآمد در پوست میش پنهان / بگریخته ز شیران مانده ذلیل و مسکین
تا باغبان در او بود از حدّ خویش نگذشت / برگ و گیا چریدی بر رسم خویش و آیین
چون باغبان برون شد، آورد خوی خوگان / برکند بیخ نرگس، بشکست شاخ نسرین...
در بوستان دنیا تا خوگ زاد از آن پس / تلخ است و زشت و گنده، خوش‌بوی و چرب و شیرین
بنگر به چشم عبرت تا خلق را ببینی / بر سان جمع مستان افتاده در مجانین...
(ق: ۱٤٥)

نمونه‌ای از تمثیل پی در پی (اسلوب معادله) که با وجود وحدت موضوع، تمثیل نیز باعث انسجام مضاعف آن شده است:

...خطری را خطری داند مقدار و خطر / نیست آگاه ز مقدار شهان گاه و سریر
کور کی داند از روز شبِ تار هگرز؟ / کر بنشناسد آوای خر از نالهٔ زیر
نه هر آن چیز که او زرد بود زرّ بود / نشود زرّ اگرچند شود زرد زریر
کرم بسیار، ولیکنْت یکی کرم کند / حاصل از برگ شجر مایهٔ دیبا و حریر
مردمان آهن بسیار بسودند ولیک / جز به داوود نگشت آهن و پولاد خمیر
دود مانندهٔ ابر است ز دیدار ولیک / نبود دود لطیف و خنک و ترّ و مطیر...
(ق: ۱۰۲)[۱٦]

این گونه تمثیل‌ها در دیوان دیگران وجود ندارد و غالباً مفصل‌ترین صورت تمثیل در قصاید شاعران این دوره، اسلوب معادله‌هایی است که در دو بیت ارائه شده‌اند و به ندرت پیش می‌آید که تمثیل از این حد فراتر رود؛ امّا در این حالت نیز ارکان قصیده فاقد انسجام و پیوستگی –از آن دست که در اشعار ناصرخسرو می‌شناسیم– است. نسبت تکرار تمثیل‌های تفصیلی در دیوان ناصرخسرو $\frac{۱}{۱۷,٥}$ است در صورتی که این میزان فاصلهٔ زیادی با نسبت کاربرد آن در شعر سه شاعر دیگر دارد: منوچهری $\frac{۱}{٦۳,٥}$، عنصری $\frac{۱}{٦٤,٥}$ و فرخی $\frac{۱}{۱۷۸}$. مثال از عنصری:

... ز گرگنج رخشد گهی رایتش / گهی از در باری و قندهار
نه شیر است، در بیشه تا کی بود؟ / نه باد است، تا کی بود در قفار؟...

اگـــر شـــیرگیران بخـــسبند خـــوش		ز شـیران تهـی کـی شـود مرغـزار؟...
(ق: ۲۵)

فرخی:

بت من آن به دو رخ چون شکفته لاله‌ستان		چو دید روی مرا روی خـویش کـرد نهـان
هر آینه که بهـار انـدرون شـود بـه حجـاب		در آن زمان که برون آید از حجاب خـزان...
(ق: ۱٦۰)

منوچهری:

... ســخاوت همــی‌زایــد از دســت او		کــه هــر بچّــه‌ای زایــد از مــادری
نـــه نافـــه بیـــارد همـــه آهـــویی		نــه عنبــر فــشاند همــه جَــوذَری...
(ق: ٦۳)

۲. ۲. ۳. تشخیص‌های خطابی

اصولاً «خطاب» هرگونه که باشد (به صورت ندا، سؤال یا امر) بالقوه می‌توانـد ایـن قابلیـت را بـرای شاعر فراهم کند تا چندین بیت متوالی را علی‌رغم پراکندگی مضمون، در یک جهت قرار دهـد و آن‌هـا را در یک قالب کلی ارائه کند. در این زمینه می‌توان ادعا کرد که تقریباً همـهٔ قـصاید ناصرخـسرو دارای انسجام است؛ چرا که کمتر قصیده‌ای از او می‌شناسیم که خالی از چنین خطـاب‌هـایی باشـد. لـیکن در اینجا به دو دلیل تمرکز بر روی خطاب‌های توأم با تشخیص اوست؛ نخست بـه علّـت تـازگی کـاربرد «تشخیص‌های خطابی» در شعر ناصرخسرو و دوم به سبب اهمیتی که این تشخیص‌ها از لحـاظ تخیّـل شاعرانه دارند.

ناصرخسرو بر خلاف دیگران، در این قبیل «تشخیص»ها یک پدیده را نه در یک یا دو بیـت، بلکـه معمولاً در ده تا پانزده بیت مورد خطاب قرار می‌دهد. بـرای مثـال مـی‌تـوان بـه قـصاید ۳۵ و ۲۰۷ در خطاب به «آسمان»، ٦۳ خطاب به «شب»، ۹٤ به «جهان»، ۱۰٤ به «باد»، ۱۵۵ بـه «ابـر»، ۱۷۵ بـه «تـن و جان»، ۲۱۳ به «آبای علوی» و موارد متعـدد دیگـر اشـاره کـرد. هماننـد مـورد نخـست، جایگـاه اکثـر تشخیص‌های ندایی یا خطابی در بخش ابتدایی قصیده است؛ اما به مواردی هم می‌توان اشاره کـرد کـه شاعر در میانه و بخش اصلی قصیده پدیده‌ای را مورد خطاب قرار داده اسـت، ماننـد قـصاید ۳، ۱۳۷ و

۲۳۵. از اندک نمونه‌های این مورد در دیوان دیگر شاعران این عصر می‌توان از قصیدهٔ ٦٥ عنصری به مطلع «ای شکسته زلف یار از بس که تو دستان کنی/ دست دست توست گر با ساحران پیمان کنی»، قصیدهٔ ۲۰۰ فرخی با مطلع «ای ابر بهمنی نه به چشم من اندری/ تن زن زمانکی و بیاسای و کم گری» و قصیدهٔ ۷۱ منوچهری با مطلع «جهانا چه بدمهر و بدخو جهانی/ چو آشفته بازار بازارگانی» نام برد.

با این که این دوره از نظر «تشخیص» مهم‌ترین دورهٔ شعر فارسی است (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ٤٨٤) و شاعرانی مانند منوچهری و فرخی در توصیف پدیده‌های طبیعت، فراوان از آن استفاده کرده‌اند، «شخصیت بخشی» از طریق خطاب به موجودات و مفاهیم، مختص شعر ناصرخسرو است و نمونه‌های آن در قصاید دیگران بسیار اندک است. برای این که مشخص شود ناصرخسرو در کاربرد این نوع تشخیص چه فاصله‌ای با شاعران هم‌عصرش داشته است، به میزان کل شواهد موجود این شگرد و تعداد ابیات مرتبط با آن در شعر شاعران مورد بررسی اشاره می‌کنیم: عنصری ۲ مورد (در ١٤ بیت)، فرخی ١٤ مورد (در ٤٣ بیت)، منوچهری ۳ مورد (در ٤٥ بیت) و ناصرخسرو ۵۱ مورد (در ۳۹٦ بیت).

نسبت تکرار بیت‌های مذکور به کل ابیات مورد بررسی در دیوان این چهار تن از این قرار است: ناصرخسرو $\frac{۱}{۲٦}$، منوچهری $\frac{۱}{٤۰,٥}$، فرخی $\frac{۱}{۱۹۰}$ و عنصری $\frac{۱}{۲۰۷}$. مثالی از ناصرخسرو:

جهانا چون دگر شد حال و سانت؟ دگر گشتی چو دیگر شد زمانت!...
عروسی پُر نگار و نقش بودی رخ از گلنار و از لاله دهانت...
هزیمت شد همانا خیل بلبل ز بیم زنگیان بی‌زبانت...
چه گویمْت ای رسول هجر؟ گویم «فغان ما را از این ناخوش فغانت...
ز من بگسل به فضل این آشنایی نه بر من پاسبان کرد آسمانت
به تو در خیر و شری نیست بسته ولیکن فال دارند این و آنت»
به بانگ بی‌گنه زاغ ای برادر مگردان رنجه این خیره روانت
که بر تو دم شمرده‌ست و ببسته خدای کردگار غیب‌دانت...

(ق: ۱۰۱)

۲. ۲. ٤. تکرار واژه‌های محوری در طول قصیده

ویژگی تکرار کلمه و نقش‌های بلاغی آن همواره مورد توجه ادبا بوده است؛ برای مثال در حوزهٔ بدیع لفظی، صنایعی همچون رد العجز علی الصدر، رد الصدر علی العجز و تکریر از نظر تأثیر «موسیقایی»شان دارای اهمیتند. بررسی جنبهٔ «تأکیدی» تکرار و یا «اطناب» حاصل از آن نیز از موضوعاتی است که در علم معانی به آن‌ها اشاره شده است. نکتهٔ مهم در این باره این است که محدودهٔ کار و بررسی ادبا در تمام این مباحث از یک یا حداکثر دو بیت فراتر نرفته است. امّا موضوعی که کمتر به آن توجه شده است اهمیت تکرار در انسجام ابیات و پیوستگی تخیّلات شاعر در طول یک قصیده و به عبارتی «نقش تداعی‌گری» آن است.

وجود چنین تکرارهایی در شعر ناصرخسرو باعث شده تا مضامین هریک از ابیات پیشین، به صورت مرحله به مرحله به بیت بعد منتقل شود؛ در نتیجهٔ چنین فرایندی است که خوانندهٔ قصاید ناصرخسرو، حین مشاهدهٔ هرکدام از موارد تکرار، تمامی مطالب پیشین را به طور کلی و یکجا در ذهن خویش تداعی می‌کند. از طرفی نیز در قصاید او به تعدادی از واژه‌های محوری برمی‌خوریم که شاعر بخش عمدهٔ اندیشه‌ها، عقاید، تمایلات، عواطف و دغدغه‌های خود را به واسطهٔ آن‌ها بیان می‌کند؛ واژه‌هایی مانند: آز، پرهیز، تن، جان، جهان، جهل، حکمت، خرد، دانش، دین، دیو، زهد، سخن، طاعت، طمع، علم، عمل، غربت، فضل، قول، مردمی، هوش و... و کمتر قصیده‌ای از او می‌شناسیم که فاقد یک یا چند مورد از این واژه‌ها باشد. تکرار این کلمات طیّ چندین و چند بیت موجب شده تا تمام قصیده یا بخشی از آن از لحاظ موضوع، یک‌نواخت و ابیات آن درگیر یک مسألهٔ اصلی و مشترک باشند. اگر بخواهیم با رویکردی گفتمانی به تحلیل این موضوع بپردازیم باید افزود که اغلب این کلمات در متن، نقش «دال مرکزی»[۱۷] را بر عهده دارند که طیّ فرایند «مَفصل‌بندی»[۱۸] سایر اجزای کلام را به یکدیگر پیوند داده و از این طریق باعث انسجام آن متن شده است. برای نمونه در همین شاهد مثال، واژهٔ «طاعت» به عنوان دال مرکزی یک سری از واژه‌های دیگر نظیر شکر، عمر، شرف و نعمت را پیرامون خود گرد آورده و به آن‌ها وحدت بخشیده است.

«تکرار متوالی کلمه» در اکثر قصاید ناصرخسرو وجود دارد؛ امّا شکل برجسته و آشکارتر آن در ٤۳ درصد از اشعار او قابل مشاهده است. در این دوره – و شاید هم در تمام ادوار شعر فارسی– شاعری را

نمی‌شناسیم که انسجام قصایدش تا این حد وابسته به تکرار کلمه باشد. این ویژگی در هیچ یک از قصاید عنصری به چشم نمی‌خورد؛ ولی در کمتر از ٦ درصد قصاید فرخی و ٤ درصد از قصاید منوچهری دیده می‌شود که بیشتر آن‌ها واژه‌ها یا عباراتی عادی هستند. مثال از شعر ناصرخسرو:

ای پسر ار **عمر** تو یک ساعت است ایزد را بر تو درو **طاعت** است
نعمت تخم است وز او **شُکرْ** بار وین بر و این تخم نه هر ساعت است
طاعت اگر اصل همه **شکر**هاست **عمر** سر هر شرف و نعمت است
گرتْ همی **عمر** نیرزد به **شکر** بر تو به دیوانگی‌ام تهمت است
مرد نکوصورتِ بی **علم** و **شکر** سوی حکیمان به حقیقت بت است...
سوی خرد جز که **سخن** نیست **مرد** او **سخن** و کالبدش لعبت است
جز که **سخن**، یافتن ملک را هیچ نه مایه‌ست و نه نیز آلت است...
مردْ رسول است ستورند پاک این که همی‌گویند این امّت است
مردِ سخن یافته را در **سخن** حملت و هم حمیت و هم قوّت است...
شهره شود **مرد** به شهره **سخن** شهره **سخن** رهبر زی جنّت است...

(ق: ١٢٤) [۱۹]

امّا از نمونه‌های این تکرارها در دیوان سایر شاعران می‌توان به قصیدهٔ ٥٤ فرخی با مطلع «نبود عاشقی امسال مر مرا در خور/ کنون که آمد بر خط نهاد باید سر» و قصیدهٔ ۲۹ منوچهری به مطلع «هنگام بهار است و جهان چون بت فرخار/ خیز ای بت فرخار بیار آن گل بی‌خار» اشاره کرد که در آن‌ها به ترتیب واژه‌های «عشق» و «قطرهٔ باران» در ابیات متوالی تکرار شده است.

در همین زمینه باید به ویژگی دیگری در شعر ناصرخسرو اشاره کرد که تنها مختص قصاید اوست و آن استفاده از صنعت «ردّ المطلع» است. در پاره‌ای از قصاید ناصرخسرو گاهی مصراع نخست بیت آغازین و یا بخشی از آن در میانهٔ قصیده تکرار می‌شود که می‌توان برای آن هم – هرچند کمتر از مورد پیشین– نقش «تداعی‌گری» و «تأکید» متصور شد. با این که درصد کمی (۱۳ قصیده) از اشعار ناصرخسرو دارای این ویژگی است، باید گفت که استفاده از آن تا قبل از او سابقه نداشته و کار او از این نظر درخور توجه است. نمونه:

ای شده مفتون به قـولهـای فلاطـون		حال جهان باز چون شدهست دگرگـون؟...
نیست در این هر چهار طبع ازیـن هـیچ		**ای شده مفتـون بـه قـولهـای فلاطـون**
(ق: ۲۳٤) [۲۰]

۲. ۲. ۵. پیوستگی ابیات به واسطهٔ حروف ربط

آخرین ویژگی‌ای که در شعر ناصرخسرو بر انسجام ابیات او دلالت دارد، استفاده از حـرف ربـط در ابتدای بیت است. این مورد اغلب در قصایدی مشاهده می‌شود که حالتی روایـت گونـه دارنـد؛ عـلاوه بر این، از آنجایی که مباحث مطرح شده در قصیده‌های ناصرخسرو معمولاً با نـوعی اسـتدلال منطقـی همراه است و هر استدلال منطقی مستلزم استفاده از قضایای متوالی و بـه اصـطلاح، چیـدن صـغری و کبری و مقدمات است؛ این امر خودبه خود باعث تفصیل مطالـب شـده، بـه‌گونـه‌ای کـه شـاعر بـرای ارتباط دادن هر گزاره (یا بیت) ناگزیر از حرف ربط استفاده کرده است.

ناصرخسرو تقریباً در هر ۱٤ بیت، یک‌بار از حرف ربط در آغاز ابیاتش استفاده کرده کـه در مقایـسه با سایر هم‌عصرانش رقم قابل ملاحظه‌ای است. این نسبت در دیوان منوچهری $\frac{۱}{۲۷}$، در دیـوان فرخـی $\frac{۱}{٤۸}$ و در دیوان عنصری $\frac{۱}{٦۳}$ است. مثال:

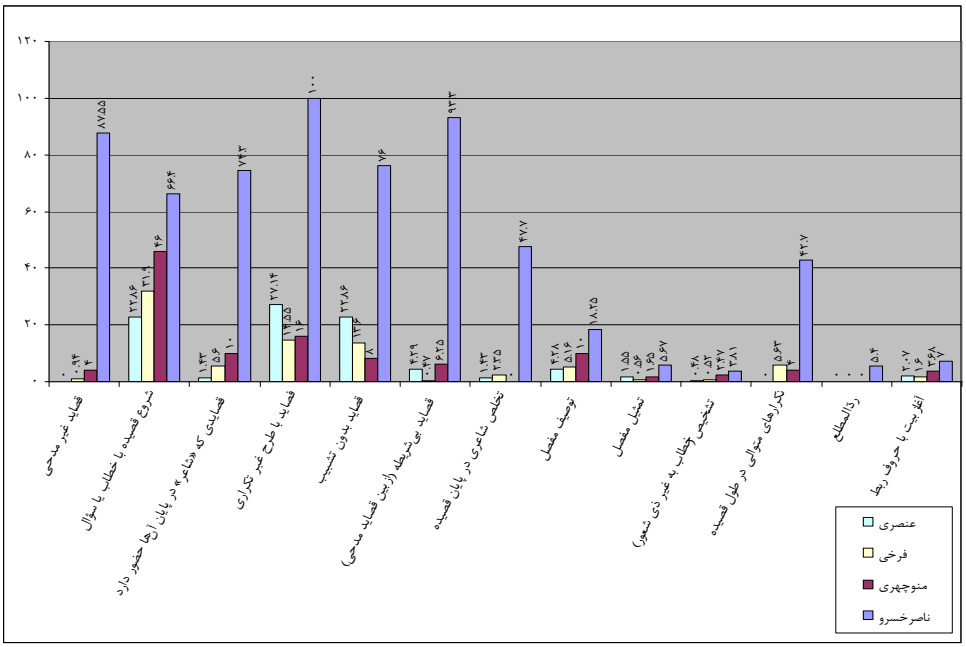
... میری بود آن کـو چـو بـه گرمابـه درآیـد		خالی شود از ملکت و از جـاه و جلالـش؟
وآنجا که سخن خیزد از چند و چـه و چـون		دانـــای ســـخن پیـــشه بخنـــدد زاَقْـــوالش!
بل میر حکیمی اسـت کـه انـدر دل اویـست		خیل و حشم و مملکت و گنج و رجـالش
و آنجـا کـه سـخن خیـزد از آیـات الهـی		سـقراط سـزد چـاکر و ادریـس عیـالش...
بـــل مـال یکـی جـوهر عالیـست کـه دانـا		داند که خـرد شـاید صـندوق و جـوالش...
(ق: ۹۵) [۲۱]

در خاتمه برای آشنایی کلی خوانندگان با شیوهٔ کار در این مقاله، اطلاعـات آمـاری حاصـل از مقایـسهٔ اشعار شاعران مورد بررسی به ترتیب از لحاظ فراوانی، محدودهٔ بررسی، نسبت و درصد کاربرد هر مورد به صورت جدولی در ذیل آمده است. همچنین به منظور هرچه عینی‌تر نمودن آمار و ارقام مندرج در جدول،

همین اطلاعات به صورت دیگری در نمودار شماره ۱ ارائه می‌شود که در آن هر ستون دارای رنگی متفاوت و نمایان‌گر یک شاعر و میزان به‌کارگیری او از مؤلفه‌های مورد بررسی است.

جدول شماره ۱- میزان کاربرد هریک از موارد مؤثر در ساخت و انسجام قصاید در دیوان شاعران مورد بررسی شامل فراوانی موارد، نسبت و درصد وقوع هر مورد به کل قصاید و ابیات مورد بررسی

مورد	واحد	فراوانی مورد				محدودهٔ بررسی (به واحد)				میانگین تقریبی کاربرد هر مورد در واحد مورد بررسی				درصد کاربرد هر مورد			
		ع	ف	م	ن	ع	ف	م	ن	ع	ف	م	ن	ع	ف	م	ن
قصاید غیر مدحی	قصیده	۰	۲	۲	۲۱۱	۷۰	۲۱۳	۵۰	۲۴۱	۰	$\frac{۱}{۱۰۶/۵}$	$\frac{۱}{۲۵}$	$\frac{۱}{۱/۱۴}$	۰	۰/۹۴	۴	۸۷/۵۵
شروع قصیده با خطاب یا سؤال	″	۱۶	۶۸	۲۳	۱۶۰	″	″	″	″	$\frac{۱}{۴}$	$\frac{۱}{۳}$	$\frac{۱}{۲}$	$\frac{۱}{۱/۵}$	۲۲/۸۶	۳۱/۹۲	۴۶	۶۶/۳۹
قصایدی که «شاعر» در پایان آن‌ها حضور دارد	″	۱	۱۲	۵	۱۷۹	″	″	″	″	$\frac{۱}{۷۰}$	$\frac{۱}{۱۷/۷۵}$	$\frac{۱}{۱۰}$	$\frac{۱}{۱/۳۴}$	۱/۴۲۸	۵/۶	۱۰	۷۴/۳
قصاید با طرح تکراری (تشبیب + تخلص + مدح + شریطه)	″	۵۱	۱۸۲	۴۲	۰	″	″	″	″	$\frac{۱}{۱/۳۷}$	$\frac{۱}{۱/۱۷}$	$\frac{۱}{۱/۱۹}$	۰	۷۲/۹	۸۵/۵	۸۴	۰
قصاید با طرح: مخاطب + شاعر	″	۰	۲	۰	۸۹	″	″	″	″	۰	$\frac{۱}{۱۰۶/۵}$	۰	$\frac{۱}{۲/۷}$	۰	۰/۹۴	۰	۳۷
قصاید با طرح یک‌نواخت	″	۰	۲	۳	۶۶	″	″	″	″	۰	$\frac{۱}{۱۰۶/۵}$	$\frac{۱}{۱۶/۶۷}$	$\frac{۱}{۳/۶۵}$	۰	۰/۹۴	۶	۲۷/۴
قصاید با طرح: مقدمه + [تخلص] + خطاب/ شاعر + شاعر/ خطاب	″	۰	۰	۰	۴۹	″	″	″	″	۰	۰	۰	$\frac{۱}{۴/۹}$	۰	۰	۰	۲۰/۳
قصاید با طرح: شاعر + خطاب + رجوع به شاعر/ سایر موضوعات	″	۰	۰	۰	۳۷	″	″	″	″	۰	۰	۰	$\frac{۱}{۶/۵}$	۰	۰	۰	۱۵/۳۵
قصاید بدون تشبیب	″	۱۶	۲۹	۴	۱۸۳	″	″	″	″	$\frac{۱}{۴/۴}$	$\frac{۱}{۷/۳۴}$	$\frac{۱}{۱۲/۵}$	$\frac{۱}{۱/۳}$	۲۲/۹	۱۳/۶	۸	۷۶
قصاید بی‌شریطه (از بین قصاید مدحی)	″	۳	۱	۳	۲۸	″	۲۱۱	۴۸	۳۰	$\frac{۱}{۲۳/۳}$	$\frac{۱}{۲۱۱}$	$\frac{۱}{۱۶}$	$\frac{۱}{۱/۰۷}$	۴/۲۹	۰/۴۷	۶/۲۵	۹۳/۳
تخلص شاعری در پایان قصیده	″	۱	۵	۰	۱۱۵	″	″	″	″	$\frac{۱}{۷۰}$	$\frac{۱}{۴۲/۶}$	۰	$\frac{۱}{۲/۱}$	۱/۴۳	۲/۳۵	۰	۴۷/۷
توصیف مفصل	″	۳	۱۱	۵	۴۴	″	″	″	″	$\frac{۱}{۲۳/۳۳}$	$\frac{۱}{۱۹/۳۶}$	$\frac{۱}{۱۰}$	$\frac{۱}{۵/۴۷}$	۴/۲۸	۵/۱۶	۱۰	۱/۲۵ ۸
تمثیل	بیت	۴۵	۴۶	۳۰	۵۸۸	۲۹۰۰	۸۱۸۰	۱۸۲۰	۱۰۲۷۰	$\frac{۱}{۶۴/۴}$	$\frac{۱}{۱۷۷/۸}$	$\frac{۱}{۶۴/۳}$	$\frac{۱}{۱۷/۶۳}$	۱/۵۵	۰/۵۶	۱/۶۵	۵/۶۷
تشخیص (خطاب به بی‌جان- صفات انسانی برای غیر انسان)	″	۱۴	۴۳	۴۵	۳۹۶	″	″	″	″	$\frac{۱}{۲۰۷/۱}$	$\frac{۱}{۱۹۰/۲}$	$\frac{۱}{۴۰/۴}$	$\frac{۱}{۲۶/۲}$	۰/۴۸	۰/۵۲	۲/۴۷	۳/۸۱
تکرارهای متوالی در طول قصیده	قصیده	۰	۱۲	۲	۱۰۳	۷۰	۲۱۳	۵۰	۲۴۱	۰	$\frac{۱}{۱۷/۸}$	$\frac{۱}{۲۵}$	$\frac{۱}{۲/۳۳}$	۰	۵/۶۳	۴	۴۲/۷
ردّ المطلع	″	۰	۰	۰	۱۳	″	″	″	″	″	۰	۰	$\frac{۱}{۱۸/۵}$	۰	۰	۰	۵/۴
آغاز بیت با حروف ربط	بیت	۶۰	۱۳۰	۶۷	۷۲۵	۲۹۰۰	۸۱۸۰	۱۸۲۰	۱۰۲۷۰	$\frac{۱}{۴۸}$	$\frac{۱}{۶۲/۹}$	$\frac{۱}{۲۷/۱}$	$\frac{۱}{۱۴/۳}$	۲/۰۷	۱/۶	۳/۶۸	۷



نمودار شماره ۱- نمودار ستونی مربوط به درصد پراکندگی موارد مؤثر در ساخت و انسجام به کل قصاید و ابیات مورد بررسی هر یک از شاعران، طبق ارقام مندرج در جدول شماره یک

۳. نتیجه‌گیری

ناصرخسرو به عنوان شاعری حکیم، دردمند و دارای انگیزه های دینی- انسانی و با احساسات و عواطف جمعی توانست نقطهٔ عطفی در شعر فارسی در قرن پنجم باشد. یکی از عواملی که موجب شد شعر حکیم یمگان از اشعار دیگر شاعران هم عصرش متمایز شود، به تحولی برمی گردد که او در محور عمودی قصیده ایجاد کرد. توجه به عمود شعر و پای‌بندی شاعران به یک ساختار تکراری در سرایش قصیده موجب شد تا تخیّل آن‌ها به صورت تکراری عمل کند و ذهنشان از رهگذر عادت، یک سلسله از موضوعات و معانی را به صورت خودکار به هم پیوند دهد؛ امّا در قصاید ناصرخسرو به علت عدم توجه به این الگوی غالب، تخیّل شاعر متناسب با عواطف و احساساتش بروز کرده و توالی موضوعات و مفاهیم در ذهن او بر اساس یک رشته تداعی‌ها شکل گرفته است. بر این مبنا در شعر او موضوعات متنوعی از قبیلِ پند، هجو، توصیف، شکایت، تفاخر و ... وجود دارد؛ زیرا جای این مطالب بر خلاف شعر سایرین از

پیش مشخص نشده، بلکه تابع عواطف شاعر است. تنوع ساختمان قصاید ناصرخسرو تا حد زیادی به همین علت برمی‌گردد.

از مقایسه‌ای که میان قصاید ناصرخسرو و سه تن از سرایندگان هم‌عصر او صورت گرفت، مشخص شد که برخلاف ناصرخسرو، محور عمودی خیال در قصاید شاعران مداح ضعیف و ایستاست. ریشهٔ این تفاوت به طور کلی به یک ویژگی کلیدی برمی‌گردد و آن این است که سیر تخیّل در قصاید ناصرخسرو دقیقاً برعکس شاعران مداح است؛ یعنی اگر در قصاید این دسته از سرایندگان، نیروی تخیل شاعر از «خود» به سمت «مخاطب» و «ممدوح» در حرکت است، این سیر در قصاید ناصرخسرو از مخاطب به سوی خود شاعر است.

با در نظر گرفتن دو جریان کلی فوق می‌توان ساختمان قصاید شاعران مداح و ناصرخسرو را از لحاظ تنوع و میزان نوآوری مورد بررسی قرار داد. بر این اساس باید گفت قصیده‌های شاعران مداح همواره دارای یک طرح تکراری است؛ البته گاه منتهای کوشش آنان برای گریز از این ابتذال به سرودن قصایدی فاقد مقدمه یا تشبیب (قصاید مقتضب) می‌انجامید که آن هم تقلیدی از همان الگوی اصلی بود. برعکس، ابداع و ایجاد تنوع در ساختمان قصاید ناصرخسرو به طرز قابل ملاحظه‌ای محسوس است؛ به گونه‌ای که می‌توان طرح‌هایی را که او در سرایش قصیده به‌کار می‌برد —بدون در نظر گرفتن موارد جزئی‌تر– به چهار نمونهٔ اصلی تقسیم کرد که دو الگوی «مخاطب← شاعر» و «قصاید یک‌نواخت» دارای بسامد بالاتری هستند. از دیگر علل و مصادیق نوآوری در ساختمان قصاید ناصرخسرو می‌توان به این موارد اشاره کرد: پرداختن به موضوعات غیر مدحی، شروع قصیده با سؤال و خطاب، حضور شاعر در پایان اکثر قصاید، فراوانی قصاید فاقد تشبیب و شریطه و نیز استفاده از تخلّص شاعری در پایان قصاید.

همچنین قصاید هر چهار تن از شاعران مذکور از لحاظ انسجام، هماهنگی و قدرت در محور عمودی خیال مورد مطالعه قرار گرفت؛ آمار و ارقام مؤید این مطلب است که قصاید ناصرخسرو در این دوره دارای منسجم‌ترین ساختار بوده است. بدین ترتیب پنج مورد از مهم‌ترین عوامل مؤثر در انسجام قصاید او که در قصاید دیگر شاعران کمتر به چشم می‌خورند، تعیین شدند که کاربرد مواردی همچون توصیفات مفصّل، تمثیل، تشخیص‌های خطابی و تکرار واژه‌های محوری در طول قصیده، به ترتیب از برجسته‌ترین آن‌هاست.

آنچه در پایان گفتنی است این است که رویکردهای ویژهٔ ناصرخسرو در محور عمـودی قـصیده موجـب شده تا وی به نوعی هنجارگریزی در ساختمان قصیده نایل آید.

یادداشت‌ها

۱- دربارهٔ «محور عمودی خیال» به تفصیل در این منبع بحث شده است: *صورخیال در شعر فارسـی*، صـص ۱٦۹-۱۸٦.

2- Structure

۳- در باب مفهوم «عمود شعر» نزد ناقدان شعر عرب رک: *صورخیال در شعر فارسی*، صص ۱۸۱-۱۸٤.

4- Coherence

5- Textuality

6- Discourse analysis

۷- برای آشنایی مفصل‌تر در این زمینه رک: *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، ذیل «انسجام».

۸- رجوع کنید به قصیدهٔ ۲۲ از *عنـصری*، قـصاید ۱٦، ٦۳، ۷۲، ۷۳، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۱۷، ۱۳۱، ۱۸٦، ۱۹۲،۲۰۵، ۲۰۹ از *فرخی* و قصاید ۵۰، ۵۵، ۵٦، ٦۰، ۷۱ از منوچهری.

۹- همچنین بنگرید به این قصاید: ۲، ٤، ۱۱، ۲۱، ۳۵، ٤۱، ۵۷، ۷۷، ۹٤، ۱۰۹، ۱۲۹،۱۳۷، ۱۵٦،۱۷٤، ۱۹۱، ۲۰۸، ۲۱۹، ۲۳٦ و... .

۱۰- و رجوع کنید به قصاید ۱، ۱٤، ۲۰، ۳۹، ۵۳، ۷۲، ۹۱، ۱۱۷، ۱۳۱، ۱٤۲، ۱٦۰، ۱۷٦، ۱۹۰، ۲۱٤، ۲۳۱، ۲۵٤ و... .

۱۱- نیز رجوع کنید به قصاید ۱۹، ۲٦، ٤۰، ٦٦، ۸۵، ۱۰۰، ۱۲۰، ۱۳۸، ۱٤۷، ۱٦۱، ۱۸٦، ۱۹۷، ۲۱۱، ۲۳۲ و... .

۱۲- و رجوع کنید به قصاید ٦، ۳۸، ۵۸، ۷۸، ۹۷، ۱۳۳، ۱٤٦، ۱٦۲، ۱۸۰، ۱۹۳، ۲۰٤، ۲۲۱ و... .

۱۳- استاد *شفیعی‌کدکنی* مسألهٔ «استقلال ابیات» قصاید را در بین اعراب و به تبع آن در زبان فارسی به تفصیل مـورد نقد و بررسی قرار داده است، رک: *موسیقی شعر*، صص ۱۷۵- ۱۹۳.

۱٤- و رجوع کنید به قصاید ۲۲، ۳۱، ۷۱، ۷۳، ۸۷، ۱۰٤، ۱۰٦، ۱۱٦، ۱۲۷، ۱۵۵، ۱٦۳، ۲۳۲ و... .

15- Allegory

۱٦- برای مشاهدهٔ شواهد دیگری از تمثیل مفصل رجوع کنید به قصاید ۵۹، ۹٦، ۱۰۰، ۱٤۵، ۱٦۷، ۱۷۹ و...؛ امـا در خصوص تمثیل‌های پی در پی بنگرید به قصاید ۵/۹-۱۰، ۳٤/۱٦-٤۳، ۱٦/۳۰-۱۹، ۲۳/۵۵-۳۱، ۱۲/۷۵-۲۲، ۳/۸۱-۱۹، ٤/۹۲-۱۰، ۲۷/۱۲٤-۳۹، ۲۱/۱۳٤-۲۸، ۱۱/۱۸۸-۳۹، ۲٤/۲۱۰-۳۳، ۳۵/۲۳۳-٤٦، ۲۷/۲۳٤-۳٤ و ... .

17- Nodal point

۱۸– «Articulation» به معنای مفصل‌بندی، در نظریهٔ گفتمان از اصطلاحات *ارنستو* لاکلا و *شانتال موفه* است. در این مورد و همچنین اصطلاح «دال مرکزی» رجوع کنید به کتاب *تحلیل گفتمان از سه منظر زبان‌شناختی، فلسفی و جامعه شناختی* از عبدالحسین کلانتری، نشر جامعه‌شناسان ۱۳۹۱ و نیز مقالهٔ «نظریهٔ گفتمان» از دیوید هوارث، ترجمهٔ سید علی‌اصغر سلطانی، *فصلنامهٔ علوم سیاسی*، ش۲، پاییز ۱۳۷۷ صص ۱۵۶– ۱۸۲.

۱۹– دیگر شواهد را در این قصاید بجویید: ۲، ۹، ۱۶، ۱۹، ۲۹، ۳۴، ۴۱، ۵۰، ۵۷، ۶۹، ۷۶، ۸۳، ۹۴، ۱۱۱، ۱۲۰، ۱۲۸، ۱۳۶، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۶۱، ۱۸۰، ۱۸۶، ۱۹۴، ۲۲۵، ۲۳۶ و... .

۲۰– برای مشاهدهٔ باقی شواهد رجوع کنید به قصاید ۳، ۱۱، ۲۶، ۳۵، ۴۳، ۷۵، ۸۱، ۱۰۱، ۱۳۱، ۱۳۵، ۱۸۹ و ۲۳۵.

۲۱– و رجوع کنید به قصاید ۳۵/۱۴–۳۹، ۲۸/۲۲–۳۳، ۳۲/۳۳–۳۷، ۳۲/۴۶–۳۸، ۷/۵۹–۱۸، ۶۷/ بیشتر ابیات ۴/۷۷–۸، ۲۵/۸۷–۳۹، ۱۴/۹۸–۲۹، ۳۸/۱۱۲–۴۲، ۱۶/۱۲۰–۲۴، ۵۳/۱۴۵–۵۶، ۶/۱۵۶–۹، ۳۵/۱۶۹–۳۹، ۳۰/۱۷۳–۳۳، ۸/۲۰۰–۱۹، ۳۳/۲۲۸–۳۶، ۳۰/۲۳۶–۳۴ و... و نیز قصیدهٔ ۳۹/ ۱۳۹۴–۱۳۹۸ از عنصری، قصیدهٔ ۱۱۸/ ۴۶۷۸–۴۶۸۰ از فرخی و قصیدهٔ ۴۲/ ۹۱۵–۹۱۹ از منوچهری.

کتابنامه

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه*. تهران: نگاه.

داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

رازی، شمس‌الدین محمدبن قیس. (۱۳۶۰). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی. تهران: زوار.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۴۳). *با کاروان حله*. تهران: آریا.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

_____. (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. تهران: سمت.

عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن. (۱۳۶۳). *دیوان عنصری بلخی*. به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: سنایی.

فرخی سیستانی، ابوالحسن علی. (۱۳۷۱). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*. به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: زوار.

منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد. (۱۳۷۹). *دیوان منوچهری دامغانی*. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.

ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین. (۱۳۷۸). *دیوان اشعار حکیم ناصرخسرو قبادیانی*. تصحیح مینوی و محقق. چاپ پنجم. تهران: دانشگاه تهران.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۱). *چشمهٔ روشن*. تهران: علمی.

Vertical Axis of Imagination in Nāsir Khusraw's *Qasidas*

Dr. Morteza Mohseni[1] , Mahdi Serahati Jooybari[2]

[1]Dept. of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran
[2] A.M. of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran

(Received 30 Apr, 2013 Accepted 17 Mar, 2014)

Abstract

Throughout the history of Persian poetry, *qasida* has had an imitative and steady form. Such a characteristic has played a key role in the weakness of the vertical axis of this form of poetry and has always caused poet's imagination to move in a single direction. Furthermore, this form of poetry is frequently associated with a predetermined chain of images. But Nāsir Khusraw's (1004-1088 CE) attempts in introducing changes into the vertical axis of *qasida* are innovative; the patterns he had presented for the structure of *qasida* are varied and unique. In this essay, all Nāsir Khusraw 's *qasidas* are compared in terms of structure with those of his three contemporaries: Onsori (?-1040 CE), Farrokhi (?-1038 CE) and Manoochehri (?-1041 CE). Finally, the study focuses on certain characteristic features of Nāsir Khusraw's *qasidas* such as lengthy description, allegory, personification, frequency of key words throughout the poem and the cohesion of verses by the conjunctions resulting in the stability of vertical axis of his poetry. Such features are less common in the contemporary poetry.

Keywords: cohesion, structure, *qasida*, vertical axis of imagination, Nāsir Khusraw