تغــزّل بهاریه در دو چکامه از ابوتَمّام طائی و رودکی سمرقندی

علی‌اکبر ملایی[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان
انسیه نداف‌زاده، کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات عربی

چکیده

در نوشتهٔ حاضر قصد آن است که دو چکامه از دو شاعر نامدار عرب و ایرانی، ابوتمّام طائی (سالمرگ ۲۲۸ق) و رودکی سمرقندی (سالمرگ ۳۲۹ق)، با محوریت تغزل، تحلیل و مقایسه شود. چکامه‌های انتخاب‌شده، که در مدح بزرگان زمانه است، مقدمه‌هایی تغزلی دارد ناظر به وصف عناصر پویای بهاری، و حجم ابیات هر یک، برای تحلیل و مقایسه بسنده است.

هدف آن است که ظرافت‌های زبانی و مختصات بیانیِ دو سروده شناسایی و افق نگرش و شیوهٔ هر شاعر در پردازش موضوعی واحد نشان داده شود. نتیجهٔ پژوهش حاکی از آن است که لحن رودکی در بهاریه غنایی است و با صمیمیت با احساس و خیال خواننده در می‌آمیزد. لحن ابوتمام بیشتر تأمّلی و موضوع‌محور است. از ویژگی‌های هنری مشترک میان دو قصیده می‌توان به علاقهٔ دو سراینده به آرایه‌های تشخیص، تضاد و تقابل و ایجاد پیوند و تناسب بین تغزل و غرض اصلی قصیده اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، قصیده، تغزل، ابوتمام، رودکی

---

1. a.mollaie@vru.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

ابوتمّام از قصیده‌سرایان ممتاز و نکته‌پرداز عصر عباسی است. او در شام به دنیا آمد و در عراق به سرایش شعر و ستایش ارباب قدرت و ثروت پرداخت. ابوتمّام بسیاری از مدایح خود را با وصف طبیعت، از جمله بهار، شکوفه و باران آغاز کرده و، به نقلی، در این فن، جز ولید بن مسلم، شاعر عرب معاصر او، کسی بر او سبقت نگرفته است (الشکعة ۶۶۵). سفرها و رفت‌وآمدهای بسیار وی در بلاد شام، مصر، عراق، عربستان و ایران موجب شده بود تمام حالات و مظاهر طبیعت، از جمله چهار فصل، زمین، سبزه‌زارها، درختان و چشمه‌ها، را عیناً تجربه کند (عبده ۱۷۹).

رودکی نیز اولین شاعر توانای فارسی‌زبان عصر سامانی است که قصاید، قطعات و غزل‌های معدودی از او باقی مانده است ولی همین تعداد نیز نشان می‌دهد که این شاعر در فنون مختلف شعر استاد بود (صفا ۳۷۷ـ۳۷۸).

ابوتمّام و رودکی هر یک قصیده‌ای در غرض مدح دارند که با تغزل به طبیعت بهاری آغاز شده است. سرودهٔ ابوتمّام بالغ بر ۳۲ بیت است که ۲۱ بیت آن تغزل است و یازده بیت به مدح معتصم، خلیفهٔ عباسی، اختصاص دارد. از قصیدهٔ رودکی هجده بیت باقی مانده که تنها دو بیت آن در غرض مدح است.

تغزل در این دو چکامه ناظر به وصف طبیعت بهاری و شور و جنبش عناصر حیات‌بخش این فصل است. شعری که در وصف بهار و گل‌های بهاری باشد در ادبیات عربی به «ربیعیّه» و «زهریّه» شهرت دارد (ابن درید ۳۱۶/۱؛ ابن منظور ذیل «ربع»). در میان دوره‌های تاریخ ادب عربی، در دورهٔ عباسی (۱۳۲–۶۵۶)، وصف طبیعت و بهار مشهودتر است. به سبب توسعهٔ جغرافیایی، وصف طبیعت در عصر عباسی پختگی یافت و پیدایش فن «ربیعیه» نیز در این دوره اتفاق افتاد (فروخ ۴۱۰/۲).

> نخستین شعرهای فارسی که با پیدایش سبک خراسانی همراه است با عناصر طبیعت رابطهٔ نزدیکی دارد و این دورهٔ شعری را از آغاز پیدایش تا پایان قرن پنجم هجری باید دورهٔ طبیعت و تصاویر طبیعی قلمداد کرد زیرا با اینکه طبیعت همیشه از عناصر اولیهٔ شعر در هر زمان و مکانی است و هیچ گاه شعر را از طبیعت به معنی وسیع کلمه نمی‌توان جدا کرد، شاعران فارسی در این دوره، آفاقی، برونگرا و عینیت‌گرا بوده‌اند (شفیعی کدکنی ۳۱۷).

مقالهٔ حاضر به نقد و تحلیل دو قصیدهٔ یادشده از منظر ادبیات تطبیقی می‌پردازد. با توجه به اینکه از بخش مدح چکامهٔ رودکی تنها دو بیت در دست است، برای رعایت تناسب بین طرفین مقایسه، عمدتاً به تحلیل تغزل سروده‌ها توجه خواهد شد. البته در تحلیل هر قصیده، برای تبیین ویژگی‌های سبکی شاعر یا بخش مربوط به یکپارچگی چکامه، گاه از پیوند بین مقدمهٔ تغزلی و مدح نیز سخن به میان خواهد آمد و به ابیاتی از غرض مدح استناد خواهد شد.

این پژوهش در صدد پاسخگویی به این پرسش‌هاست:

– ویژگی‌های مضمونی و ساختاری تغزل در قصاید ابوتمّام و رودکی کدام است و طبیعت بهاری در زبان شاعرانهٔ این دو با چه مفاهیم و تعابیری بازتاب یافته است؟

– همانندی‌ها و ناهمانندی‌های محتوایی و سبکی دو قصیده، به ویژه در بخش تغزل، کدام‌اند و بر چه بنیادهای زبانی، هنری و فرهنگی استوارند؟

برای یافتن پاسخ یا پاسخ‌های تحقیق حاضر بر این **پیش فرض** استوار است که زبان و ادبیات فارسی و عربی در بلندای تاریخ و با همجواری و همزیستی تنگاتنگ دو قوم ایرانی و عرب، چنان در هم تنیده‌اند که بین آثار این دو قوم جز مرز زبانی مرز شاخص دیگری نمی‌توان لحاظ کرد. موضوع و قالب مشترک دو قصیده زمینهٔ مناسبی برای مقایسهٔ شگردهای زبانی، هنری و شیوه‌های ذوق‌آزمایی دو سرایندهٔ برجسته است. به نظر می‌رسد که اندیشه‌محوری و ژرف‌کاوی ابوتمّام و رویکرد فنی وی به پیچیده‌گویی به توصیف او از بهار نیز تسرّی پیدا کرده باشد، در حالی که طبع پرشور و شادی‌جوی رودکی نه تنها او را از تکلف و تعقید زبانی و بیانی دور کرده بلکه بهار و عناصرش را به جشنواره‌ای دل‌انگیز در خیالش مبدل کرده است تا از برکاتش فیض برَد و هنر را با هیجان درآمیزد.

تحلیل قصیدهٔ ابوتمام

۱ رَقَّت حَواشي الدَهرِ فَهيَ تَمَرمَرُ وَ غَدا الثَرى في حَليِهِ يَتَكَسَّرُ
۲ نَزَلَت مُقَدِّمَةُ المَصيفِ حَميدَةً وَ يَدُ الشِتاءِ جَديدَةٌ لا تُكفَرُ
۳ لَولا الَّذي غَرَسَ الشِتاء بِكَفِّهِ قاسى المَصيفُ هَشائِماً لا تُثمِرُ
۴ كم ليلةٍ آسى البلاد بنفسه فيها و يومٍ وَبْلُهُ مُتْغَنْجِرُ
۵ مَطَرٌ يَذوبُ الصَحوُ مِنهُ وَ بَعدَهُ صَحوٌ يَكادُ مِنَ الغَضارَةِ يُقطِرُ
۶ غَيثانِ فَالأَنواءُ غَيثٌ ظاهِرٌ لَكَ وَجهُهُ وَ الصَحوُ غَيثٌ مُضمَرُ

۷ وَ نَـدیً إذا ادَّهَنَـت بِـهِ لِمَـمُ الثَـری ... خِلـتَ السَّـحابَ أَتاهُ وَ هـوَ مُعَـذِّرُ
۸ أَرَبَیعَنَـا فِي تِسـعَ عَشـرَةَ حِجَّـةً ... حَقّـاً لَهَنَّـكَ لَلرَبیـعُ الأَزهَـرُ
۹ مـا كانَـتِ الأَیّامُ تسـلَب بَهجَـة ... لـو أَنَّ حُسـنَ الـرَوضِ كـانَ یُعَمَّـرُ
۱۰ أَوَلا تَـری الأَشـیاءَ إن هِـيَ غُـیِّرَت ... سَمُجَت وَ حُسنُ الأَرضِ حینَ تُغَیَّرُ
۱۱ یا صـاحِبَيَّ تَقَصَّـیا نَظَرَیكُمـا ... تَـرَیا وُجـوهَ الأَرضِ كَیـفَ تَصَـوَّرُ
۱۲ تَـرَیا نَهـاراً مُشمِسـاً قَـد شـابَهُ ... زَهـرُ الـرُبا فَكَأَنَّمـا هُـوَ مُقمِـرُ
۱۳ دُنیـا مَعـاشٌ لِلـوَری حَـتّی إذا ... حـلَّ الرَبیـعُ فَإِنَّمـا هِـيَ مَنظَـرُ
۱۴ أَضـحَت تَصـوغُ بُطونُهـا لِظُهورِهـا ... نَـوراً تَكـادُ لَـهُ القُلـوبُ تُنَـوِّرُ
۱۵ مِـن كُـلِّ زاهِـرَةٍ تَرَقـرَقُ بِالنَـدی ... فَكَأَنَّمـا عَـینٌ عَلَیـهِ تَحَـدَّرُ
۱۶ تَبـدو وَ یَحجُبُهـا الجَمـیمُ كَأَنَّهـا ... عَـذراءُ تَبـدو تارَةً وَ تَخَفَّـرُ
۱۷ حَـتّی غَـدَت وَهَـداتُها وَ نِجادُهـا ... فِتَنـینِ فِي حِلـلِ الرَبیـعِ تَبَخـتَرُ
۱۸ مُصـفَرَّةً مُحمَـرَّةً فَكَأَنَّهـا ... عُصَـبٌ تَـیَمَنَّ فِي الوَغـا وَ تَمَضَّـرُ
۱۹ مِـن فـاقِعٍ غَـضِّ النَبـاتِ كَأَنَّـهُ ... دُرٌّ یُشَـقَّقُ قَبـلُ ثُمَّ یُزَعفَـرُ
۲۰ أَو سـاطِعٍ فِي حُمـرَةٍ فَكَـأَنَّ مـا ... یَـدنو إِلَیـهِ مِـنَ الهَـواءِ مُعَصـفَرُ
۲۱ صُـنعُ الَّـذي لَـولا بَـدائِعُ لطفـهِ ... مـا عـادَ أَصـفَرَ بَعـدَ إِذ هُـوَ أَخضَـرُ
۲۲ خُلُـقٌ أَطَـلَّ مِـنَ الرَبیـعِ كَأَنَّـهُ ... خُلُـقُ الإِمـامِ وَ هَدیُـهُ المُتَیَسِّـرُ
۲۳ فِي الأَرضِ مِن عَدلِ الإِمامِ وَ جودِهِ ... وَ مِـنَ النَبـاتِ الغَـضِّ سُـرجٌ تَزهَـرُ
۲۴ تُنسی الـرِیاضُ وَ مـا یُـرَوَّضُ فِعلُـهُ ... أَبَـداً عَلـی مَـرِّ اللَیـالي یُـذكَرُ
۲۵ إِنَّ الخَلیفَـةَ حـینَ یُظلِـمُ حـادِثٌ ... عَـینُ الهُـدی وَ لَـهُ الخِلافَـةُ مَحجَـرُ
۲۶ كَثُـرَت بِـهِ حَرَكاتُهـا وَ لَقَـد تُـری ... مِـن فَـترَةٍ وَ كَأَنَّهـا تَتَفَكَّـرُ
۲۷ مـا زِلـتُ أَعلَـمُ أَنَّ عُقـدَةَ أَمرِهـا ... فِي كَفِّـهِ مُـذ حُلِّیَـت تَتَحَـیَّرُ
۲۸ سَـكَنَ الزَمـانُ فَـلا یَـدٌ مَذمومَـةٌ ... لِلحـادِثاتِ وَ لا سَـوامٌ تُـذعَرُ
۲۹ نَظَـمَ الـبِلادَ فَأَصـبَحَت وَ كَأَنَّهـا ... عِقـدٌ كَـأَنَّ العَـدلَ فیـهِ جَـوهَرُ
۳۰ لَم یَـقَ مَبـدا مـوحِشٌ إِلّا ارتَـوی ... مِـن ذِكـرِهِ فَكَأَنَّمـا هُـوَ مَحضَـرُ
۳۱ مَلِـكٌ یَضِـلُّ الفَخـرُ فِي أَیّامِـهِ ... وَ یَقِـلُّ فِي نَفَحاتِـهِ مـا یَكثُـرُ
۳۲ فَلَیَعسُـرَنَّ عَلـی اللَیـالي بَعـدَهُ ... أَن یُبتَلـی بِصُـروفِهِنَّ المُعسِـرُ

(**ابوتمام الطائی** ۳۳۲/۱ـ۳۳۵)

چکامهٔ ابوتمّام با تغزل آغاز می‌شود. تغزل، به طور متعارف پیش‌درآمد قصاید سنتی عرب و تصویری از منزلگاه دلبرکان کوچیده بود. خوابگاه خالی‌ماندهٔ شتران و سنگ‌چین‌های صحن خیمه‌ای که اثاثیه‌اش بر پشت شتران بادیه‌پیما به دیاری دیگر حمل می‌شد همواره ذهن و ضمیر شاعران کهن تازی را، تا رسیدن به غرض اصلی قصیده،

مشغول می‌اشت ولی در چکامهٔ ابوتمّام طائی، طبیعت بهاری و حماسهٔ باد و باران و رقص امواج دجله جای یاران رفته و عاشقان سرگشتهٔ صحرا را گرفته است. شرایط زندگی تغییر یافته و ابوتمّام فرزند زمانهٔ خویش است. درگاه خیال وی به روی بوستان‌های دلگشای سیراب دشت‌های عراق، که گهوارهٔ تمدن باشکوه عباسی است، گشوده شده است و او نمی‌پسندد که حکایت مکرر اطلال را در خیال نوآور خویش بازآفریند.

تغزّل مقدمه‌ای است که در حریم قصیده پیشتازی می‌کند. گویی وجود تغزل از دیرباز تکریمی بر شأن چکامه و جلوه‌ای از ارزشمندی آن نزد تازیان بوده است. در قصیدهٔ ابوتمّام، تمهید کلامی به گونه‌ای برجسته است که گویا دو مقدمه برای تشریف و پاسداشت دو ممدوح به ترتیب در پیش‌درآمد قصیده گنجانده شده است. ممدوح اول فصل بهار است و ممدوح دوم، که اعتبارش افزون‌تر و قدرش والاتر است، خلیفهٔ عباسی است. ممدوحِ نخستین موهبتی اصیل و همگانی و ممدوح دوم مقصود شاعر از مدح کاسبانه است. از هر دو نیز در این قصیده با حفظ حرمت و رعایت تمهید یاد شده است. شاعر در هفت بیت آغازین بهار را توصیف کرده و آن را ستوده است، بدون اینکه از کلمهٔ «ربیع» به‌صراحت یاد کند. در بیت دوم، چنان می‌نماید که شاعر از بهار معما یا چیستانی پرداخته و مثلاً پرسیده است: این چه پدیدهٔ محبوبی است که پیشاهنگ تابستان است و هنوز بوی زمستان می‌دهد؟

نَزَلَت مُقَدِّمَةُ المَصیفِ حَمیدَةً وَیَدُ الشِّتاء جَدیدَةٌ لا تُکفَرُ

پیشاهنگ تابستانْ دلپذیر فرود آمد در حالی که [اثر] دست زمستان تازه است و پوشیده نیست.

با این رویکرد، می‌توان دو ممدوح را در این سروده تصور کرد: یکی «ربیع» و دیگری «خلیفهٔ عباسی». شاعر برای هر دو ممدوح تغزل سروده است. شاید بتوان مقدمهٔ اول، یعنی هفت بیت نخست، را که در شأن ممدوح اول، «ربیع»، سروده شده است مقدمهٔ صغری نامید. و آنچه را در تغزل این قصیده نامیده می‌شود (۲۱ بیت اول) و زمینهٔ یادکرد از نام ممدوح بزرگ شاعر، یعنی خلیفه، است مقدمهٔ کبری قلمداد کرد. ممدوح دوم از همه لحاظ برتری خود را در زبان و تخیل شاعر نسبت به ممدوح اول حفظ کرده است، چه از نظر کمیّت ابیات (مقدمهٔ کبری سه برابر مقدمهٔ صغری یا مطلع

«ربیع» است) و چه در عرصهٔ خیال‌پردازی. بـرای اثبـات برتـری ممـدوح چـه گـواهی آشکارتر از این که در بیت تخلص، یعنی گریز از تغزل بـه مـدح، بهـار و جاذبـه‌هایش مشبّه و خلیفه مشبّهٌبه واقع شده است. کمال وجه شبه را باید در مشبّهبه جستجو کرد:

خُلُـــقٌ أَطَـــلَّ مِـــنَ الرَبیـــعِ کَأَنَّـــهُ خُلُـــقُ الإمـــامِ وهَـــدیُهُ المتَیَسِّـــرُ

خوی و سرشتی که از بهار برآمده، گویی سرشت امـام و سـیرت روادار اوسـت.

در قصیدهٔ ابوتمّام، پیوند میان تغزل و مدح پیوندی هنری و معنوی است. همـاهنگی مقدمه با غرض اصلی، یعنی مدح معتصم، به گونه‌ای است که گویا شاعر از همان ابتـدا برای مدح و تمجید ممدوح مقدمه‌چینی می‌کند. پیونـد معنـوی میـان تغـزل و مـدح از محتوای ابیات فهمیده می‌شود. بین بیت تخلص (بیت ۲۲)، که پل عبور از وصـف بهـار به ستایش ممدوح است، و بیت پس از آن، که ناظر بر برتـر شـمردن ممـدوح بـر بهـار است، پیوندی معنوی برقرار است. چنین پیوندی در سطح هنـری در سـبک و سـاختار چکامه جای تحقیق دارد. برای مثال، در بیتی از تغزل، آرزویـی تحقق‌نیافتـه و محـال از طریق حرف شرط امتناعی «لَو» مطرح شده است:

مـــا کانَـــتِ الأَیّامُ تُســـلَبُ بَهجَـــةً لـــو أَنَّ حُســـنَ الـــرَوضِ کـــانَ یُعَمَّـــرُ

شادابی و شکوه روزگار به یغما نمی‌رفت، اگر عمر زیبایی باغ دراز می‌بـود.

در این بیت، شاعر با استفاده از حرف شرط «لـو» حسـرت خـویش را از ناپایـداری روزگار پدرام بهار و شوکت بی‌اعتبارش اظهارمیدارد، ولی پس از تخلص، آنگـاه کـه از وصف محبوبش بهار به مدح ممدوحش خلیفه می‌رسد، امنیت و عافیتی افـزون می‌یابـد و اوقات شادی و رضایت در منظومهٔ خیالش زوال‌ناپذیر می‌نماید، آن‌سان که بهار دلـش را در سایهٔ سلطان دادگر و رعیت‌پرور جاوید و ابدی می‌پندارد:

سَـــکَنَ الزَمـــانُ فَـــلا یَـــدٌ مَذمومَـــةٌ لِلحـــــادِثاتِ وَ لا سَـــــوامٌ تُـــــذعَرُ

زمان آرام گرفت. نه حادثات را دست نکوهیده‌ای است و نه احشامی به وحشت می‌افتد.

همواره حوادث و رخدادها سکون زمان را بـر هـم می‌زننـد و دوام حـال را محـال می‌ازند، اما، به ادعای سراینده، کیمیای عدالت خلیفـه ایـن معادلـه را بـر هـم زده و در

نتیجه، رابطهٔ تنازعی بین فاعلیت «الزّمان» که ذاتاً تحول‌پذیر است و فعل «سَکَن» به رابطه‌ای سازشی و خنثی تبدیل شده و پیوند استوار بین «حادثات» و افعال «مذمومه» قطع گشته است. دلشادی امتداد یافته و سکونش را دست مذموم حادثه‌ای مخدوش نمی‌کند چرا که گویی دست عدالت‌گستر خلیفه و نیروی ارادهٔ وی در طول حوادث و در مرتبه‌ای فراتر از ارادهٔ شرور قرار گرفته و مانع حدوث هرگونه ناخرسندی در گذرگاه زمان است.

به لحاظ لغوی و نحوی، جنبهٔ مفعولی و مجهولی واژگان در دو بیت یادشده آشکار است. فعل «یُعَمَّرُ» در بیت اول، و اسم مفعول «مذمومة» و فعل «تُذعَرُ» در بیت دوم، ساختار و معنای مجهولی دارند. ساختار مجهولی در بیت اول، نشان دهندهٔ اهمیت فعل است و توجهی به فاعل ندارد، چرا که حرف شرط «لَو»، تمنّایی است و فعل (یُعمّر) را با لحنی محال‌پرورانه طلب می‌کند و اعتنایی به فاعل ندارد. در بیت دوم، مفعولی بودن کلمهٔ «مذمومة»، ناظر بر تحقیر و نکوهش نایب‌فاعل «یَد» است که در برابر «ید» خلیفه ناچیز و نامقتدر می‌نماید. مجهول بودن فعل «تُذعَر» نیز بر ناچیزی و حقارتِ فاعل، یعنی ترسانندهٔ احشام، در مقایسه با عظمت ممدوح دلالت دارد. البته اهمیت بالای نایب‌فاعل یعنی «سَوام» نیز به طور ضمنی از این ساختار فهمیده می‌شود، چرا که چارپایان و احشام شالودهٔ اساسی اقتصاد مبتنی بر دامپروری و کشاورزی آن روزگار بود و امنیت احشام معادل امنیت اقتصادی کشور قلمداد می‌شد.

ابیات ۳، ۸، ۹، ۱۳ و ۲۰ دربردارندهٔ استدلال منطقی هستند و مخاطب را به تفکر و تأمّل وامی‌دارند، گویی شاعر درس خداشناسی خود را به دامان طبیعت بهاری برده است. او با اینکه محو زیبایی طبیعت است و کنش‌های عناصر طبیعت را می‌ستاید در ناخودآگاه خویش از کنشگر حقیقی غافل نیست. گزاره‌هایی که در این ابیات مطرح می‌شوند، حاصل اندیشه و حکمت‌اند و رنگ و جلوه‌ای دینی پذیرفته‌اند: اگر خدا نهال زمستان را به دست خویش نمی‌کاشت، تابستان خشک و بی‌ثمر می‌ماند (بیت۳)؛ اگر از ایامْ بهجت و شکوه سلب نمی‌شد، حسن باغ دائمی می‌بود ولی بنای کار جهان بر تغییر است (۸)؛ تغییر برای همهٔ اشیا موجب زشتی و سماجت است ولی زمین با تغییرْ حسن و شکوه می‌یابد (۹)؛ اندرون زمین برای ظاهرش طرح شکوفه‌ای را در قالب ریخته است که موجب صفای قلب بینندگان می‌شود (اشاره به فرایند رشد گیاهان رنگارنگ و

لطیف از خاک تیره) (۱۳)؛ تغییر طبیعت و زرد شدن سبزه‌ها ناشی از لطف تجدیدشوندهٔ خدا به بندگان است (۲۰).

حکمت دینی ابوتمّام در این بهاریه از جهاتی شیوهٔ تبلیغی ناصر خسرو قبادیانی را در قصایدش به یاد می‌آورد که می‌کوشید خواننده را به دیدن و دانستن و بیدار شدن تشویق و با رهنمودی اقناعش کند. این رویه در تغزل ابوتمّام هنرمندانه و بی‌تکلف ظاهر شده است و خشکی تعلیم تعمّدی را ندارد. او پس از اظهار جمال و جاذبهٔ طبیعت (از بیت ۱ تا ۹)، اسلوب خبری را در بیت دهم به انشایی تغییر می‌دهد و به نوعی التفات هنری دست می‌یازد. او همراهانش را ندا می‌دهد که ژرف بنگرند و آن همه جلوه‌گری را در سطح زمین ببینند:

يَا صَاحِيَّ! تَفَصَّيا نَظَرَيكُما تَرَيا وُجوهَ الأَرضِ كَيفَ تَصَوَّرُ

یاران! تا دوردست‌ها بنگرید تا سطح و رخسار زمین را ببینید که چگونه جلوه‌گر می‌شود.

بیت دهم دو همراه شاعر را به تماشای منظرهٔ بهار فرامی‌خواند. شاعر سپس، از بیت دهم تا بیت نوزدهم، نگارهٔ زیبای بهار را در معرض دید آن دو قرار می‌دهد و لحظاتی روحانی در صحن گلستان به تماشای گل‌های رنگارنگ می‌نشیند و ژالهٔ بامدادی را چون سرشکی غلطان بر گونهٔ سنبل می‌بیند و سرانجام در بیت بیستم، خالق آن همه جمال جادویی را به گونه‌ای هنری معرفی می‌کند که رابطهٔ علّی و معلولی بهار و بهارآفرین در ذهن و ضمیر خواننده جاودان شود:

صُنعُ الَّذي لَولا بَدائِعُ لُطفِهِ مَا عادَ أصفَرَ، بَعدَ إذ هُو أخضَرُ

صنع کسی است که اگر الطاف بدیعش نبود، آن [طبیعت بهاری] بعد از سرسبزی دوباره زرد نمی‌شد.

خاصیت معلول بودن بهار و رابطهٔ انفعالی آن با آفریدگار در ساختار افعال نیز هویداست. از جمله افعال باب مطاوعه که بر اثرپذیری دلالت دارند: تَمرمَرُ، یتکسَّرُ (بیت۱)، ادّهَنَت (۶)، تَغَیَّرُ (۹)، تَصَوَّرُ (۱۰)، تَرقرَقُ (۱۴)، تَخَفَّرُ (۱۵)، تَبَختَرُ (۱۶)، تَیَمَّنُ و تَمَضَّرُ (۱۷)؛ همین طور افعال لازم و افعالی که ساختار مجهولی دارند، از جمله

رَقَّت، غَدا (۱)، نَزَلت و لا تُکفَرُ (۲)، قَاسَی (۳)، یَذوبُ و یَقطُرُ (۴)، أتَی (۶)، یُعَمَّرُ (۸)، سَمُجَت (۹)، حَلَّ (۱۲)، تُنَوَّرُ (۱۳)، تَبدو (۱۵)، یَدنو (۱۹)، عَادَ (۲۰).

افعالِ لازم ملازم فاعل‌اند و بر کنش وضعی آن دلالت می‌کنند ولی دلالتی بر اثرگذاریَ و اثرآفرینی ندارند. بسامد بالای افعال مجهول، مطاوعه و لازم در این بهاریه نمایشی از ذات اثرپذیر و منسجمی است که تابع توحید افعالی و ارادهٔ تکوینی آفریدگاری توانا و مدبّر است.

بحر عروضی «کامل» که شاعر برای قصیده برگزیده نیز با ماهیت‌های حکْمی و ارشادی تناسب دارد چرا که این بحر در هر مصراع سه تفعیلهٔ بلند (مُتَفاعِلُن) دارد و گنجایش عبارت‌پردازی و بسط واژگانی دارد. شاید به همین لحاظ ابوتمّام بیشتر قصاید خود را در همین بحر عروضی سروده و تراوش‌های فکری و آموزه‌های فلسفی خویش را در آنها گنجانده است.

یکی از ویژگی‌های هنری در سرودهٔ ابوتمّام وحدت‌بخشی به ماهیت‌های دوگانه و متضاد است. بینش شاعرانه می‌تواند امور متفاوت و متضاد را در یک تجربه یا تصویر جمع کند و وحدت بخشد. در مکاشفهٔ شاعر، تمام عناصر جهان با هم در پیوند و تعاما دائم‌اند. جنبش روح یگانگی و وحدت در بین اضداد و گونه‌گونی طبیعت واحد در نگذس شاعرانهٔ ابوتمّام در این نمونه‌ها قابل درک است: حضور وحدت‌بخش دو زمان متقابلِ تابستان و زمستان در فصل بهار (بیت ۲)؛ وحدت بین هوای بارانی و هوای صافِ در یک واحد زمانی و مکانی (المطر والصّحو) (۴ و ۵)؛ تحولْ وحدتی است که منشأ دو صفت متضاد سماجت و حُسن است (۱۰)؛ وحدت بین دو جلوهٔ متضادِ زمانی یعنی آفتاب و مهتاب در یک واحد زمانی (۱۲)؛ دنیا وحدتی است بین دو حالت معاش (سایر فصول) و منظره (بهار) (۱۳)؛ وحدت گل در تقابل حضور و غیاب (۱۶)، تقابل بالا و پایین در مکان واحد (وِهاد و نِجاد) (۱۷)؛ وحدت رنگ‌ها در یک شیء که جامع دو امر متضاد است (باهم‌آییَ دو رنگ زرد و سرخ در یک گل و ترسیم رؤیای دو پرچم از دو گروه متخاصم یمنی و مُضَری). در این تصویر، شاعر از ترکیب رنگ‌ها وحدتی متناقض ساخته است (۱۸). در مقیاس کلی‌تر، می‌توان دوگانه‌هایی کلان‌تر را نیز بازشناخت که در خیال کلی نقش بسته است: طبیعت به مثابهٔ محضر دوگانهٔ خالق و مخلوق، و جامعه به مثابهٔ صحنهٔ قطب دوگانهٔ خلیفه و رعیت.

تشخیص طبیعت و شخصیت انسانی دادن به اجزا و عناصرش از ویژگی‌های برجستهٔ این تغزل است. تشخیص در این تجربهٔ شعری زبان ادبی ابوتمّام برای وعظ و ارشاد است. سخن گفتن شاعر به زبان عناصر بی‌جان و بی‌زبان طبیعت نوعی آموزش و رهنمونی بی‌ملال و مؤثر است که میل به پذیرش را دوچندان می‌کند. در این سروده، تشخیص به دو صورت نمود یافته است:

نسبت دادن اعضا و متعلقات بدن انسانی به طبیعت که نوعی استفاده از زبان بدن است، از قبیل: حِلیه (حِلی الثَّری) (بیت ۱)، یَد الشتاء (۲)، کَفّه (کفّ خالق الطبیعه) (۳)، وَجهُه (وَجه الغیثَ) (۵)، لِمَمُ الثّری (۶)؛ وُجوهَ الأرض بیت (۱۰)، بُطونُها وظُهورها (بطون الأرض و ظهور الأرض) (۱۳)، حُلَل الرَّبیع (۱۶)، و نیز تشبیه طبیعت به عناصر و مناسبات انسانی از قبیل: تشبیه سَحاب به جوان نوخط (۶)، تشبیه «زاهرة ترقرق بالنّدی» به چشمی که اشک می‌ریزد (۱۴)، تشبیه «زاهرة تبدو وتحجب» به دوشیزه (۱۵)، تشبیه لهای زرد و سرخ به پرچم‌های جنگی یمنی و مُضَری (۱۷)، تشبیه گیاهان زردرنگ و باطراوات به مرواریدهایی که جامه‌های سرخ شقایق‌گون را زیر جامه‌های زرد زعفرانی پوشیده‌اند (۱۸).

استفاده از دلالت‌های ضمنی و الهام‌آور الفاظ و عبارات که باعث بسط معنایی و تعمیم دلالت می‌شوند از دیگر ویژگی‌های این سروده است. برای مثال، در بیت چهاردهم:

أَضحَت تَصوغُ بُطونُها لِظُهورِها نَوراً تَکادُ لَهُ القُلُوبُ تُنوِّرُ

چنان شده که دل زمین برای روی زمین شکوفه‌ای برمی‌آورد که کم مانده دل‌ها به آن روشن شود.

بطن و اندرون خاک برای سطح و برونش شکوفه‌ای ساخته است که دل‌ها را روشن می‌کند. کلمات «بُطون»، «ظُهور» و «قلوب»، ایهام تناسب دارند و ظاهراً مراعات نظیرند و اندام‌های بدن انسان را به یاد می‌آورند. وانگهی، بطن محل زهدان زن است که از ظَهر مرد بارور می‌شود و جنینی را در خود پرورش می‌دهد که، پس از زایمان و ظهور، بهجت قلب و نور چشم والدین است. با خواندن این بیت، گویی دنیا (زمین) زنی است بارور که بطنش برای ظَهرش

شکوفه می‌زاید. اگر بطن را استعاره‌ای ضمنی از زنانگی و ظَهر را استعاره از مردانگی بگیریم، الحاق حرف جرّ «لـ» به «ظهور» گویی مالکیت فرزند را به مرد می‌دهد و اشاره‌ای لطیف به فرهنگ قومی و دینی شاعر دارد. از قضا، دو بیت بعد، شاعر شکوفهٔ نورسته را که از بطن زمین ظاهر شده است به دوشیزه‌ای تشبیه می‌کند که گاه رخساره می‌نماید و گاه در ازدحام مرغزار مستور و باعث بهجت دل بینندگان می‌شود:

تَبدو وَ یحجبها الجَمیمُ کأَنَّها عَذراءُ تَبدو تارةً وتَخَفَّرُ

رخ می‌نماید و انبوه گیاهان در پرده‌اش می‌برد، گویی دوشیزه‌ای است که گاهی نمایان می‌شود و گاهی از شرم رخساره می‌پوشاند.

در بیتی دیگر شاعر در وصف نور مهتاب‌گون خورشید در سبزه‌زار از بیشترین ظرفیت‌های معنوی واژهٔ «شَابَ» استفاده کرده و قلمرو مفهومی را گسترده است:

تَرَیا نَهاراً مُشمِساً قَد شابَهُ زَهرُ الرُّبی فکأَنَّما هو مقمِرُ

تا روزی آفتابی را ببینید که چنان گل‌های تپه‌ها با آن درآمیخته‌اند که گویی [شبی] مهتابی است.

واژهٔ «شَابَ» در لغت به چند معنی آمده است، از جمله: ۱) سفید شد، پیر شد، ۲) درآمیخت، ۳) لکه‌دار، تیره و کِدر شد. در اینجا، هر سه معنی را می‌توان لحاظ کرد. نور خورشید زرد است و وقتی به واسطهٔ در آمیختن با گل‌های رنگانگ سفید شود به رنگ مهتاب درمی‌آید. چنان‌چه معنی پیر شدن را در نظر بگیریم، گویا کمرنگ شدن نور خورشید را استعاره‌ای برای پیری آن گرفته‌ایم. اگر معنی را لکه‌دار شدن نور خورشید در اثر تابیدن بر گل‌های دشت فرض کنیم، لکه‌های روی ماه را به ذهن متبادر می‌سازد. چرا که در اثر این تابشْ روزِ «مُشمِس» به روزِ «مُقمِر» تبدیل شده است. بینش شعری همان‌طور که می‌تواند دو زمان و مکانِ متضاد را به وحدت برساند و شب و روز را در یک لحظه گرد هم آورد، توانسته است وسعت معنایی و دلالی یک فعل را نیز در این بیت پوشش دهد.

تحلیل قصیدهٔ رودکی

۱ آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب — با صد هزار نزهت و آرایش عجیب
۲ شاید که مرد پیر بدین گه شود جوان — گیتی بدیل یافت شباب از پی مشیب
۳ چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد — لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب
۴ نفاط برق روشن و تندرش طبل زن — دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب
۵ وآن ابر بین که گرید چون مرد سوگوار — وآن رعد بین که نالد چون عاشق کئیب
۶ خورشید را ز ابر دمد روی گاه گاه — چونان حصاریی که گذر دارد از رقیب
۷ یک چند روزگار جهان دردمند بود — به شد که یافت بوی سمن باد را طبیب
۸ باران مشکبوی ببارید نو به نو — وز برگ برکشید یکی حلهٔ قشیب
۹ کجی که برف پیش همی داشت گل گرفت — هر جویکی که خشک همی بود شد رطیب
۱۰ تندر میان دشت همی باد بردمد — برق از میان ابر همی برکشد قضیب
۱۱ لاله میان کشت بخندد همی ز دور — چون پنجهٔ عروس به حنا شده خضیب
۱۲ بلبل همی بخواند در شاخسار بید — سار از درخت سرو مر او را شده مجیب
۱۳ صلصل به سرو بن بر با نغمهٔ کهن — بلبل به شاخ گل بر با لحنک غریب
۱۴ اکنون خورید باده واکنون زیید شاد — کاکنون برد نصیب حبیب از بر حبیب
۱۵ ساقی گزین و باده و می خور به بانگ زیر — کز کشت سار نالد و از باغ عندلیب
۱۶ هر چند نوبهار جهان است به چشم خوب — دیدار خواجه خوب‌تر آن مهتر حسیب
۱۷ شیب تو با فراز و فراز تو با نشیب — فرزند آدمی به تو اندر به شیب و تیب
۱۸ دیدی تو ریژ و کام بدو اندرون بسی — با ریدکان مطرب بودی به فر و زیب

(رودکی سمرقندی ۶۸ـ۶۹)

در شعر رودکی، عموماً میزان استفاده از لغات عربی کمتر از ده درصد است ولی در این قصیدهٔ هجده‌بیتی استثنائاً تعداد لغات عربی افزایش یافته و حدود بیست درصد است (خسروی ۹۰ و ۹۱). این وضعیت در فرایند قافیه‌گزینی کاملاً چشمگیر است. هفده قافیهٔ این قصیده بر وزن فعیل و عربی است. یکی دیگر از کارکردهای واژه‌های عربی در این قصیده وجود مترادفاتی است که شاعر را از ابتذال تکرار رهانیده است. کلمات زیر، که به ترتیب فارسی و عربی هستند و به نوعی مترادف‌اند یا از یک خانوادهٔ معنایی هستند، هم بر فراوانی واژه‌ها افزوده‌اند و هم باعث تنوع زبانی سروده شده‌اند:

(مشکبوی/ طیب)، (آرایش/ نزهت)، (پیر/ مَشیب)، (جوان/ شباب)، (لشکر/ خیل)، (تندر/ رعد)، (نوبه‌نو/ قشیب)، (بانگ/ نغمه، لحنک)، (مهتر، بزرگوار/ حسیب).

از ویژگی‌های زبانی رودکی استفاده از صفات و قیدهای شمارشی مانند «صدهزار نزهت»، «یکی لشگری»، «هزار خیل»، «یک چند» و «یکی حلّه» است. حتی استفاده از «پنجه» به جای انگشتان نیز، اگرچه واژه‌ای معمول است، با عدد پنج ارتباط دارد. این ویژگی، یعنی کمّی کردن صفات، خود را در سامانهٔ عاطفی شاعر نیز نشان داده است. استفاده از پسوند تحبیب و تصغیر مانند «لحنک»، «جویک» و «ریدکان» (جمعِ ریدک: رودک، فرزند. واژهٔ پهلوی) نمونه‌هایی از این ویژگی است. استفاده از پسوند تحبیب و کوچک نشان دادن اندازهٔ محبوب به انگیزهٔ علاقه و محبت نوعی کمّی کردن کیفیت‌های روانی و عاطفی است.

توصیف‌های رودکی از طبیعت مردانه هستند: «مرد پیر»، «مرد سوگوار»، «عاشق کئیب»، «ریدکان» (معشوق‌های ممدوحش نیز مذکر است). فقط در یک بیت از پنجهٔ خضاب‌شدهٔ عروس به عنوان مشبّهٌ‌به استفاده کرده که آن را هم از دور دیده و عاری از دقت است چون لاله سه گلبرگ دارد ولی عروس پنج انگشت. وانگهی، گل لاله در حال ایستاده استکانی‌شکل است نه آنکه مانند کف دست پهن باشد. البته این ناهمگونی ناشی از ناسرگی خیال‌پردازی رودکی نیست بلکه او، به تعبیر خویش، لاله را از فاصلهٔ دور دیده و درک چنین شباهتی از دوردست، که مجال تفکیک و تبیین باریک نیست، منطقی است و حاکی از صداقت شاعر و پایبندی او به ادراک خویش است.

شاعر، با شخصیت بخشیدن به مظاهر طبیعت، تصاویری جان‌دار و القاگر می‌آفریند و از همین رهگذر، بهارِ توصیفی شاعر سرشار از زندگی و حرکت است. طبیعتِ بهار، در خیال کلی رودکی، نمودی استعاری یافته است، استعاره‌ای از نوع تشخیص. تشخیص در این سروده به شکل تفصیلی و با نوعی بیان روایی ظاهر شده است. شاعر منظومه‌ای از باد و باران و عناصر جوّی را در بافتی نظامی و لشکری به جریان انداخته است. در چشم‌انداز کلی خیال شاعر، بهار شخصیتی است آراسته و خوش‌رنگ‌ورایحه که فعل «آمدن» از او سر زده است.

> «آمد» صنعت تشخیص و به عبارت دقیق‌تر اسناد مجازی است. جان‌بخشی در اشیا با کمک اسناد مجازی بسیار قوی‌تر و مؤثّرتر است زیرا نسبت دادن فعلی که ویژهٔ موجودات زنده است به غیرجاندار تحرک و پویایی تصویر را دوچندان می‌کند، به ویژه فعل «آمدن» که بار معنایی و عاطفی آن مژدهٔ رسیدن و حرکت از جایی به جای دیگر است» (فلاح ۲۲).

چرخِ فلک بزرگواری کرده و لشکری از ابر و باد و برق و باران را بـه کـار انداختـه است تا جهان دردمند را درمان کند. البته اطلاق صفت «بزرگوار» برای چرخِ فلک، یعنی آسمان، برگرفته از باور اقوام مختلف، به ویژه ایرانیان، به تقدس آسمان اسـت. «هنـدیان و ایرانیان برای آسمان برتری مقام قائل بودند. از این رو به دیائوس و وارونا که در آغاز رب گنبد آسمان بوده‌اند لقب اسورا، ایرانیِ واژهٔ اهورا به معنی سرور و بزرگ، داده‌انـد» (متین‌دوست ۱۵).

دادوستد بین این عناصرِ پرشور و پویا و عواطف خواننده به فضل استعارهٔ شخصیت است. پیراستگی بهار، سوگواری مرد، پژمردگی عاشق، نگـاه لـرزان خورشـید از پشـت پردهٔ سیاه ابر، همنوایی عنـدلیب و صلصـل از بـاغ و سـار از کشـتزار و خنـدهٔ لالـه در لاله‌زار، همگی حاصل شخصیت‌بخشی به طبیعت بهار است که این چنین پویا و پیوسته داستان بهار را روایت می‌کنند و هیئتی از عناصر همسان و همگون را تشکیل می‌دهند.

شعر رودکی شاد است و روحیهٔ خوش‌باشـی را تبلیـغ می‌کنـد. از غالـب اشـعار او روح طرب و شادی و عدم توجه به آنچه مایهٔ اندوه و سستی باشد مشـهود اسـت و ایـن حالـت، گذشته از اثر محیط زندگی و عصر حیات شاعر، نتیجهٔ سعهٔ عیش و فراغ بـال وی نیـز بـوده است (صفا ۳۷۷ و ۳۷۸). با این حال، در این تغـزل، آرایـه‌ها و بـه ویـژه تشـبیهاتی بـه کـار رفته‌انـد کـه تجلـی‌بخش روحیـهٔ شـاداب رودکـی نیسـتند و از ناخودآگـاهی رنجدیـده و ماتم‌کشیده خبر می‌دهند. این وضعیت به ویژه در ابیات پنجم و ششـم، در تشـبیه بـارش بـه سوگواری مرد، تشبیه تندر به نالهٔ عاشق غمگین، و استعارهٔ دردمندی برای جهان، ملمـوس‌تر است. در نگاه اول، شاید در صدق عاطفی سراینده و وحدت عاطفی سروده تردید به وجـود آید و برزخی از تناقض بـین آرمـان و ادعـای وی بـه گمـان رسـد. چنـین گمـانی از آنجـا سرچشمه می‌گیرد که بین عاطفه، خیال و آرایه‌های ادبی یا صور خیال، پیوندی انکارناشـدنی وجود دارد. صور خیال سرزندگی و اثربخشی خود را از احساس می‌گیرند و تصـویرِ بـدونِ احساسْ سرد و خشک است (الراغب ۵۰). اساسِ تعبیر در ادبیاتْ تصاویر هنری هستند کـه زاییدهٔ خیال‌اند و بین عاطفه و خیال پیوندی استوار وجود دارد. این دو بزرگ‌تـرین نقـش را در ایجاد بافت هنری و هماهنگی بین عناصرش ایفا می‌کنند (الرباعی ۸۱).

این پدیده شایستهٔ تحلیل و تبیین است. برای این کار، می‌تـوان سـاختار واژگـانی و دلالت معنوی ابیات دوم تا ششم را با تأملی بیشتر بررسی‌کرد. در بیت دوم، شـاعر بـین

سرسبز شدن طبیعت بهاری از زمین فسردهٔ زمستانی و مرد پیری که شایسته است او نیز جوان شود و طراوت جوانی را بازیابد پیونـدی عـاطفی و زبـانی برقـرار کـرده است. در بیت سوم، از نعمت‌بخشی و موهبت «چرخ بزرگوار» همانند یک ربّ‌النوع تمجید کرده و الطافش را برشمرده است. با تأمل در این دو بیت متوالی، بار عاطفی شاعر فراز و فرودی را نشان می‌دهد، گویی آرمـان دیرینـه و نـامحقق بشـر، یعنـی جوان ماندن و جوان شدن در بستر طبیعتی که هر سال نـو می‌شـود، در ناخودآگـاه شاعر تعارضی ایجاد کرده است. این دوگانگی در تضـاد بـین واژه‌هـای «شـباب» و «مشیب» جلوهٔ عریانش را آشکارتر نشان داده است. می‌توان قید «شاید» را در صدر بیت دوم کنایه‌ای تلخ و ناخواسته به «چرخ بزرگوار» قلمداد کرد. شایسته بـود ایـن چرخ بزرگوار نعمت جوانی دوباره را به آدمـی هـم ارزانـی می‌داشـت ولـی دریـغ ورزید. با این وصف، قید «شاید» می‌تواند رابطهٔ عـاطفی بـین موصـوف «چـرخ» و صفت «بزرگوار» را بر هم زند و دلالت تحسین‌آمیز این صفت را، که بنیادی تاریخی در فرهنگ و آیین ایرانی دارد، تا سطح گِله و حتی توبیخ ریشخندآمیز فروکاهد. بر همین اساس می‌توان گفت آنچه در بیت پنجم بین دو سوی تصـاویر پیونـد برقـرار ساخته، همین تعارضی است که شاعر در ذات تحول‌پذیر جهان یافته است، جهـانی پویا که تحولش برای طبیعتْ زایـش و رویـش اسـت و بـرای آدمـی زاری و زوال. آرزویی که چرخ بزرگوار برای طبیعت محقـق می‌سـازد هرگـز بـرای آدمـی میسـر نمی‌شود. بنابراین، به گواهی بیت پنجم، بارش باران که موهبـت چـرخ بزرگـوار و نویدبخش برکت است در ناخودآگاه شاعر گریهٔ مردی است سوگوار، و غرّش تندر نالهٔ دلشده‌ای است پریشان‌خاطر. تـأثیر ژرف ایـن تعـارض را در دو سـوی تشـبیه موجود در بیت زیر هم می‌توان ملاحظه کرد:

خورشید را ز ابر دمد روی گاه‌گاه چونان حصاریی که گذر دارد از رقیب

جمع مشبّه (جلوه‌گری خورشید از لابه‌لای ابر) که امری پدرام و پسندیده در قلمـرو پویای فلک است و مشبّهٌ‌به (گذر حصاری از معرض دید نگهبان) که صحنه‌ای نـامیمون در زمینهٔ ایستا و راکد زندان است تناقضی است که در هستهٔ عاطفی شـاعر پیـدا و ایـن گونه غیرمستقیم جلوه‌گر شده است.

مقایسه

امروزه زبان شعری رودکی و سبک دستوری او در ادبیات فارسی نسبت به زبان شعری ابوتمّام در ادبیات عربی، کهنه‌تر و ناآشناتر است. به طور مثال، در ادبیات فارسی، بین زبان شعری رودکی و زبان شاعری مانند ملک الشعرا بهار، که از معاصران ماست، اختلاف معنی‌داری در نوع کلمات و کاربرد دستور زبان وجود دارد، در حالی که زبان شاعری تازی مانند محمود سامی البارودی، از معاصران بهار، چنان به زبان ابوتمام و دیگر شاعران عصر عباسی نزدیک است که گویی در یک عصر زیسته‌اند. از نظر واژگانی، کلماتی مانند «ریژ» و «ریدکان» و نیز پیشوندها و پسوندهای به‌کاررفته در ساختار زبانی قصیدهٔ رودکی امروزه رواج ندارند. از نظر تخیل، تصاویر در شعر رودکی بیشتر متکی بر تشبیه حسی است ولی در شعر ابوتمّام تعداد استعاره‌ها بیشتر است. در ذائقهٔ نسل کنونی، استعاره آرایه‌ای هنری‌تر به شمار می‌آید. وانگهی شعر رودکی در استفادهٔ فراوان از تشبیهات حسی به اشعار دوران جاهلی عرب نزدیک‌تر است. از نظر استفاده از کنایات نیز کنایه‌هایی که رودکی در این قصیده به کار برده است در ادبیات معاصر فارسی کاربرد کمی دارند، مانند «باد بر دمیدن» کنایه از بانگ زدن (بیت ۱۰)، «به شیب و تیب» کنایه از تحیر و سرگشتگی (۱۷)؛ و «روی دمیدن» کنایه از ظهور و آشکار شدن (۶). این در حالی است که عبارت‌پردازی‌های ابوتمّام در ادبیات فصیح عربی کمتر رنگ کهنگی به خود گرفته است. ویژگی بیانی بارز مشترک بین دو شاعر در قصاید استفاده از آرایهٔ تشخیص و شخصیت بخشیدن به طبیعت است.

بهاریهٔ رودکی، دعوت به شادزیستی و دم غنیمت‌شماری است در حالی که تغزل ابوتمّام آینهٔ ایمان و عبرت است که دل را بیدار می‌کند و بر بصیرت می‌افزاید. استغنا و استقلال طبیعت، در نگاه رودکی، ناظر به ساقی‌گزینی و باده‌خوری به بانگ زیر هزار است و تواضع و تمکین طبیعت در بهاریهٔ ابوتمّام مجال تأمل در ذات زاینده‌ای است که لطفش دائم است و تحول را بنیاد تنوع و طراوت ساخته است.

منظرهٔ بهار در منظومهٔ خیال ابوتمّام، مختص بینایی محض است؛ تنها چشم می‌بیند و بهره می‌یابد. در نقش خیال رودکی، طبیعت حضوری همه‌جانبه‌تر دارد و راهش به بیشتر حسگرهای بشری باز است؛ چشم‌ها شاهدند و از کار ابر و باد و کرشمهٔ خورشید در کارگاه فلک لذت می‌برند؛ گوش‌ها آوای خوشِ سار و عندلیب را نیوش

می‌کنند و روح را تازه می‌سازند؛ باران مشکبوی و عطر دلاویز سمنْ شامه‌نواز و دماغ‌پرورند. عناصر رنگ، صدا و حرکت در تصاویر رودکی حضور مؤثری دارند (ابیات ۳-۶).

تمرکز ابوتمّام بر دیدنی‌ها و محصور ماندنش در یک حس از سویی از دقت نظر و عمق ملاحظهٔ او برآمده است. در حقیقت، او چشمی تیزبین برای نگریستن در دقیق‌ترین حالات داشته است. از سویی دیگر، از نظارت عقل بر تخیل و قابلیت ژرف‌یابی آن در حل مسائل حکایت دارد، گویی توصیف بهار نیز مسئله‌ای است که باید حل شود. از همین روست که ذهن نکته‌یابِ ابوتمّام در سطح دیدنی‌های بهار توقف کرده است تا ظرافت‌های هر چشم‌انداز را از منظر خیال و اندیشه بسنجد و بیان کند. اینکه ابوتمّام از دو باران، یکی آشکار و دیگری نهان، یاد می‌کند یا روز آفتابی را چون شب مهتابی می‌بیند حاصل ظرافت در دید و ریزبینی و ذره‌یابی اوست. شاید اگر احساس شاعر جذب طبیعت پیرامون می‌شد و زمام امور به دست خیال بود، شاعر صدای پرندگان را می‌شنید، بوی گل‌ها را استشمام می‌کرد و تا بدین پایه فرصت برقراری معادله در تصاویر و تفکیک و ترکیب عامدانهٔ رنگ‌ها را نمی‌یافت. با این وصف، می‌توان گفت که شعر ابوتمّام کوششی‌تر و شعر رودکی جوششی‌تر است. ابوتمّام، در تصویرسازی و توصیف، انبساط و خلسگی رودکی را ندارد. رودکی راه را بر مشاعر خویش گشوده و آغوشش برای پذیرش زیبایی‌ها و ظرافت‌ها باز است و پیوند احساس و خیالش در مجرایی طبیعی برقرار گشته، در حالی که در توصیفات ابوتمّام، خیال‌پردازی، تحت کنترل عقل و ادراک، قدری از سرشت ناخودآگاهش فاصله گرفته است.

تمجید رودکی از بهار با لحنی حماسی که نبرد بین ارتش بهار و زمستان را چون نبردی زندگی‌بخش توصیف می‌کند و خرّمی و دلشادی خویش را در عناصر طبیعت جاری می‌سازد از جنبه‌ای ناشی از کراهت ایرانیان از گزند سرمای زمستان است، چنان‌که مضمون بیشتر جشن‌های ایرانیان نیز همین سرماستیزی و بهارستایی است.

> پارسیان چون صد روز از زمستان سپری می‌شد جشن سده را برپا می‌کردند. ایشان بنا به باور خویش در پایان صد روز از سرما و یخبندان، برای مبارزه با این پدیدهٔ اهریمنی که به کشت و زرع و دام‌هایشان زیان می‌رساند، در جشنی بزرگ آتش را که رمزی از اهورامزدا بود می‌افروختند تا نیروهای اهریمنی نابود شوند (رضی ۱۰۰).

شاید بر همین پایه است که رودکی جهان را در فصل زمستان دردمندی معرفی می‌کند که چون بوی سمن و نفسِ درمانگر باد را درک کند بهبود می‌یابد. گویا منظور از دردمندی جهان ناایمنی حاصل از حلول اهریمن در روح زمان است که موجب سردی جسم طبیعت زمستانی شده است:

یک چند روزگار، جهان دردمند بود به شد که یافت بوی سمن باد را طبیب

آتش گرمابخش است و در شعر فارسی، عنصر ستوده‌ای است، به ویژه در فصل زمستان. نظامی گنجوی آتش را ریحان زمستان نامیده است:

زمستان گشته چون ریحان ازو خوش که ریحان زمستان آمد آتش
(نظامی گنجوی ۹۷)

البته اعراب چنین باوری دربارهٔ زمستان نداشتند بلکه بیشتر از تابستان و گرما و تشنگی گله‌مند بودند. این تفاوت در باورهای دو قوم در توصیف شاعران از بهار و زمستان جلوه کرده است. ابوتمّام سبزی و صفای تابستان را دستاورد سرمای زمستان و بارش‌های این فصل دانسته است. به باور او، اگر دست سخاوتمند و ستودهٔ زمستان (ید الشتاء حمیدة) در کار نبود، تابستان به جای بوستان‌های خرم شاهد بوته‌های خشکیدهٔ گیاهان بود. گلهٔ شاعران عصر جاهلی اغلب ناشی از گرمای آتش‌خیز صحرای شبه‌جزیره بوده است نه سرمای سختش.

به همان اندازه که ابوتمّام سعی در ظرافت بخشیدن به تخیلاتش دارد و فقط جلوه‌های ناب را می‌ستاید، رودکی با صمیمیت بیشتری به سراغ طبیعت رفته است. او به کنجی که پیش‌تر برف داشت و اکنون گل برآورده حساس است و از توفیق نهر کوچک خشکی که اکنون بسترش رطوبت یافته خرسند است:

کنجی که برف پیش همی داشت گُل گرفت هر جویکی که خشک همی بود شد رطیب

کلمات «کنجی» و «جویکی» نشان‌دهندهٔ صمیمیت لحن رودکی و الفت او با طبیعت است. او همان طور که مقادیری چون «صد هزار نزهت» و «هزار خیل» را برای مبالغه به کار می‌برد از «یک» و «یکی» نیز برای نکره بودن و وحدت کمّی استفاده می‌کند و بر مبنای صمیمیتی که با طبیعت دارد از پسوند ـَک تحبیب و تصغیر در توصیفاتش بهره می‌جوید.

رودکی، برخلاف ابوتمّام، به نام گل‌ها و پرندگان خاصی توجه کرده است. بلبل از شاخسار بید با لحنکی غریب بساط همدلی و همزبانی را با سار گشوده است و صلصل با نغمه‌ای اصیل و کهن نوای شوق سر داده است. رودکی خندهٔ دلکش لاله را از دور دیده و از آن در قالب وصف، خلق مضمون و خیال‌پردازی استفاده کرده است. گل لاله در ادبیات فارسی مظهر آزادگی، شادی و جام‌به‌دست بودن است و دلیل انتخابش اندیشهٔ شخصی و روحیهٔ شادباشی و شادنوشی شاعر و بهره‌مندی او از صله‌های درباری و نیز ویژگی سبکی این دوره، یعنی توجه به جشن‌ها و فرهنگ ایران باستان، بوده است.

نواهای گوش‌نواز مرغان در بوستان و جلوهٔ وسوسه‌انگیز لاله تمهیدات ضیافتی است که رودکی بدان فرا می‌خواند، یعنی دعوت به باده‌نوشی و خوش‌باشی. تناسب بین توصیف بهار و روحیهٔ شاعر ناشی از صدق عاطفی و صدق فنی اوست. این صدق فنی را در تغزل ابوتمّام به جلوه‌ای دیگر شاهدیم. زلالی باران، درخشش ژاله در برگ گل، تأثیر تغییر فصول و دگرگونی جهان در حسن باغ و رونق مرغزار تمهیداتی است برای تأمل و علت‌جویی. به لحاظ فنی، رابطهٔ این توصیفات از زیبایی‌های بهار و روحیهٔ مذهبی شاعر از طریق ادات و عبارات «لولا ...» (در بیت ۳)، «لو...» (۹) و «أ وَ لا تَری ...» (۱۰) برقرار شده است. حضور این ادوات به مثابهٔ تلنگرهایی زبانی یا نیروهای حرکت‌بخش عواطف از جمال طبیعت به جلال طبیعت‌آفرین‌اند. این رابطه را در دو بیت دو شاعر، که مفهوم نسبتاً یکسانی دارند، می‌توان ملاحظه کرد. ابوتمّام ذات متغیر بودن جهان را با لحنی خطابی و تأمل‌انگیز توصیف می‌کند:

أوَ لا تَری الأشیاء إن هیَ غُیِّرَت سَمُجَت وَحُسنَ الأرضِ حینَ تَغَیَّرُ

آیا اشیا را نمی‌بینی که چون تغییر کنند زشت شوند، و [در همین حال] حسن و زیبایی زمین را به هنگام تغییر نمی‌بینی؟

رودکی در بیان همین معنی، با لحنی غنایی و خالی از پیام ایدئولوژیک، به جوان شدن گیتی پس از گذراندن پیری اشاره می‌کند:

چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد گیتی بدیل یافت شباب از پی مشیب

حُسن زمین پس از تغییر (در بیت ابوتمّام) همان بدیل یافتن شباب از پی مشیب (در بیت رودکی) است و فقط موقعیت متنی و عواطف سراینده در لحن سروده تأثیر گذاشته و اسلوب عبارات را تغییر داده است.

حضور رودکی در دربار ناخودآگاه، زمام خیالش را از جمال طبیعت به مناسبات حیات درباری و الزامات حکومت از قبیل جلال سلطنت، هیمنهٔ لشکر، جبروت جنگ و جبر اسارت و زندان کشانده است. او بهار را به سپاهی تشبیه می‌کند که عوامل پویای طبیعت هرکدام در آن شغلی دارند. ابرهای تیره سپاهیان و باد صبا نقیب و فرمانده لشکر است. آذرخش نفّاط است و ظرف‌های مشتعل نفت را به کشتی یا سپاه دشمن می‌اندازد. برق آسمان به آتش‌افکنی و شعله‌ور ساختن سپاه دشمن مشغول می‌شود و رعد نوای جنگی می‌نوازد. شاعر به زعم خویش، هنوز لشکری بدین مهابت ندیده‌است:

نفاط برق روشن و تندرش طبل زن دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب

استفاده از صفت «مهیب» برای حماسهٔ آسمانی در فصل بهار چه بسا ریشه در باورهای اسطوره‌ای پارسیان دارد که وزش باد و غرش تندر را مظهر قدرت می‌دانستند و با حالتی از ترس و احترام به این نیروهای طبیعی می‌نگریستند (مجیب المصری ۱۰۰).

یکی از دلایل این رویکرد حماسی در قصیدهٔ رودکی این است که در دورهٔ سامانی هنوز شکست‌های پی‌درپی و تسلط اقوام بیگانه در ایران به جایی نرسیده بود که روحیهٔ ضعف و ترس و دنائت را بین اقشار جامعه بگستراند و ذلت و زبونی را جانشین عزت و اقتدار سازد. از این روست که می‌بینیم شاعر حتی در توصیف پدیده‌های طبیعی نیز لحنی حماسی دارد و ابر و باد و باران را در هیئت پهلوانان به تصویر می‌کشد. البته روحیهٔ حماسی منحصر به ذکر جنگ و جنگاوری نیست بلکه شامل هر گونه خوی و خصلت پهلوانی از قبیل برونگرایی، واقع‌بینی، خردمندی، سربلندی، خوش‌باشی، آسان‌گیری و رفاه است (خسروی ۸۰). از نظر موسیقایی هم حرف رَوی قافیه «ب» ساکن و از حروف قلقله است که شدت و قوّت بیشتری دارد و با موضوعات جهادی همخوانی دارد (مولایی‌نیا و دیگران ۱۵۱).

ابوتمّام با اینکه شاعر مدح حماسی است و نبردهای خلفای عباسی را با تسلط توصیف کرده و در مناسبت‌هایی بسیار مدح و حماسه و حتی غزل و حماسه را با هم درآمیخته است، در این مناسبت، جز شباهتی که بین رنگ سرخ و زعفرانی گل‌ها و پرچم جنگی یمنی‌ها و مُضَری‌ها یافته است، تمایلی به خروج از لطافت زایا و زنانهٔ طبیعت و ورود به فضای خشونت مردانه و شور حماسی نشان نداده است. جنگ

مُضَری‌ها و یمنی‌ها نیز از حافظهٔ تاریخی ابوتمّام به سامانهٔ خیالش رخنه کرده است و با رویدادهای تاریخ معاصرش ارتباط چندانی ندارد.

تفاوتی که در فضای حاکم بر دو سروده احساس می‌شود در نوع برخورد دو شاعر با موضوعات نزدیک به هم نیز درک‌شدنی است. به طور مثال، رودکی بارش باران از ابر را به مرد سوگواری تشبیه می‌کند که در حال گریستن است و ابوتمّام ابر سنگین و باروری را که به زمین نزدیک شده به جوانی نوخط همانند دیده است. گریستن مَرد صحنه‌ای جدی و مردانه است و، در مقابل، جوانی و نوخطی ناظر بر نوباوگی و نوزایی است.

نتیجه‌گیری

در این چشم‌انداز دووجهیِ ادبیات تطبیقی، در یک سو ابوتمّام جلوه کرده است. او قصیده‌اش را با تغزل آغاز کرده است. تغزل قصیده در ۲۱ بیت درج شده و سپس با رعایت پیوند مقدمه و متن اصلی، یعنی مدح، ساختاری منسجم یافته است. موضوع تغزل ابوتمّام توصیف بهار است. پویایی طبیعت با تنوع اسلوبی در تغزل تناسب معنی‌داری دارد. به علاوه، استفاده از ظرفیت‌های کلامی و گنجاندن گزاره‌های خبری و انشایی در خلال ابیات با لحنی خطابه‌ای همراه شده است.

در سوی دیگر، رودکی با دلشادی خبر آمدن بهار را داده است. لحن حماسی در تصاویر خیالی او هویداست. رودکی نمایندهٔ توانای سبک خراسانی است. از نظر تخیل و آرایه‌پردازی، حسی بودن دو سوی تصویر و پیوند بین این دو طرف بر پایهٔ قیاس، شباهت، مقابله و تضاد از ویژگی‌های رودکی در این قصیده است. این تشبیهات صمیمی و صادقانه و بدون تکلف و تعقید است. ابوتمّام نیز تشبیهاتی حسی دارد اما برخی از تشبیهات وی، در قیاس با تشبیهات رودکی، شبیه‌خوانی یا تماثل در مقابل تشبیه است.

از دیگر تفاوت‌های موجود در قصاید نگاه کانونی و ژرف‌یاب ابوتمّام به بهار است؛ تنها حس بینایی او به ادراک عناصر موصوف پرداخته، ولی رودکی با تمام حواس خویش به دامان بهار آمده است تا کامی جانانه از موهباتش برگیرد. تفاوت دیگر،

مربوط به تأثیر فرهنگ دو شاعر در زاویهٔ دید است. بر همین مبنا، ابوتمّام دست ستودهٔ زمستان را در پیدایش بهار و برکاتش تمجید کرده و بهار را واسطه‌ای بین زمستان و تابستان دیده است در حالی که رودکی بهار را قهرمان مبارزه با اهریمن سرما و سیاهی زمستان معرفی کرده است. این تفاوت از نگاه متفاوت دو قوم عرب و ایرانی به فصل زمستان برآمده است.

از ویژگی‌های مشترک دو سروده استفاده از استعارهٔ مکنیه به قصد تشخیص است. هر دو شاعر بهار را زنده و زاینده و برخوردار از ظرافت و زیبایی تصور کرده‌اند. تضاد و تقابل بین واژگان و تعبیرات دو سروده نیز نمایی برجسته دارد. این تقابل‌های هنری با سرشت دوقطبیِ پدیده‌های طبیعی و نیز ذات تحول‌پذیر و تنازع‌جوی جهانِ واقعی در پیوندی راستین است و صدق هنری سرایندگان را به نمایش می‌گذارد.

منابع

ابن درید الأزدی، محمدبن حسن. *جمهرة اللغة*. محقق: رمزی منیر بعلبکی. بیروت: دارالعلم للملایین، ۱۹۸۷.

ابن منظور الانصاری، محمد بن مکرم. *لسان العرب*. ط۳. بیروت: دار صادر، ۱۴۱۴.

ابوتمّام الطائی. *شرح دیوان أبی تمّام*. شرح: الخطیب التبریزی. تقدیم و تحشیه: راجی الأسمر. ج۱. ط۲. بیروت: دارالکتاب العربی. ۱۴۱۴.

خسروی، حسین. «سبک شعر رودکی». *زبان و ادبیات فارسی* (نشریهٔ دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا). ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶۷-۹۶.

الرّاغب، عبدالسّلام أحمد. *وظیفة الصّورة الفنیّة فی القرآن الکریم*. حلب: فصّلت، ۲۰۰۱.

الرباعی، عبدالقادر. *الصورة الفنيّة في النقد الشعريّ (دراسة في النظريّة والتطبيق)*. عمان: دارجریر، ۱۴۳۰.

رضی، هاشم. *جشن‌های آتش*. تهران: بهجت، ۱۳۸۳.

رودکی سمرقندی. *دیوان رودکی سمرقندی*. بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی و ی. براگینسکی. چ۲. تهران: نگاه، ۱۳۷۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. *صور خیال در شعر فارسی*. چ ۱۱. تهران: آگاه، ۱۳۸۶.

رودکی سمرقندی. *دیوان رودکی سمرقندی*. بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی و ی. براگینسکی. چ۲. تهران: نگاه، ۱۳۷۶.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. *صور خیال در شعر فارسی*. چ ۱۱. تهران: آگاه، ۱۳۸۶.
الشکعة، مصطفی. *الشعر والشعراء فی العصر العباسی*. ط۹. بیروت: دارالعلم للملایین، ۱۹۹۷.
صفا، ذبیح الله. *تاریخ ادبیات در ایران*. ج۱. چ۱۰. تهران: فردوس، ۱۳۶۹.
عبده، محمد. *ابوتمّام و قضیة التجدید فی الشعر*. مصر: *الهیئة المصریة العامة للکتب*، لا تا.
فروخ، عمر. *تاریخ الأدب العربی*. الجزء الثانی. ط۷. بیروت: دارالعلم للملایین، ۲۰۰۶.
فلاح، غلامعلی. «ساختار اشعار رودکی». *متن‌شناسی ادب فارسی*. ٤/٨ (پیاپی۳۲) (زمستان ۱۳۹۵): ۱۵-۲۸.
متین‌دوست، احمد. *باورهای آریاییان*. اصفهان: چهارباغ، ۱۳۸۴.
مجیب المصری، حسین. *اسطوره بین عرب، ایرانی و ترک*. ترجمهٔ علی‌اکبر ملایی. چ۲. تهران: خسرو شیرین، ۱۳۹۴.
مولایی‌نیا، عزت و دیگران. «موازنهٔ بین ابی‌تمام فی قصیدته *فتح عموریه* و شهاب‌الدین محمود الحلبی فی قصیدته *فتح عکّا*». *الجمعیة العلمیة الایرانیة للغة العربیة و آدابها*. ۲۱/۸ (زمستان ۱۳۹۰): ۱۳۹-۱۶۸.
نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. *خسرو و شیرین*. تصحیح: وحید دستگردی. چ۸. تهران: قطره، ۱۳۸۶.