تحلیلی ساختاری بر اثرپذیری انوری از اشعار ابوالفرج رونی

دکتر زرین‌تاج واردی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
دکتر زهرا ریاحی‌زمین
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
لیلا امیری*

چکیده
این پژوهش بر آن است تا جلوه‌های اثرپذیری انوری را از اشعار ابوالفرج رونی با رویکرد ساختارگرایی در زمینه‌های ساخت زبانی و موسیقایی بررسی، و عوامل انگیزش ادبیِ سروده-های دو شاعر را به شیوهٔ تحلیلی ـ توصیفی واکاوی کند. بررسیها نشان می‌دهد بی‌تردید انوری از اشعار رونی تأثیر پذیرفته است؛ امّا این اثرپذیری در حدّ تقلید صِرف نمانده است؛ بلکه با ابداعات و ابتکارات شاعر نیز همراه شده است. او تلفیقی از ترفندها و راز و رمزهای زیبایی‌آفرینی همچون به‌گزینی واژگان و پیوندهای واژگانی، معنایی و هنری را در روند انسجام و استواری کلام خویش به کار می‌برد.

کلید واژه‌ها: اثرپذیری انوری، زبان و شعر ابوالفرج رونی، ساختار و موسیقی در شعر ابوالفرج، تحلیل کلاسیک فارسی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/٤/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٤/٦/۷
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

۱. مقدمه

«ساختار» یا «ساخت» به معنی چهارچوب متشکّل پیدا و ناپیدای هر اثر ادبی: «نظامی است که در آن، همهٔ اجزای اثر در پیوند با یکدیگرند و در کارکردی هماهنگ، کلیّت اثر را می‌سازند و موجودیّت کل اثر در گروی همین کارکرد هماهنگ است. این کارکرد، هدف مشخصی را پیش رو دارد و کنش یا عمل معیّنی را انجام می‌دهد که بدون تعامل و همکاری اجزا امکانپذیر نیست» (امامی، ۱۳۸۲:ص۹). می‌توان گفت که فشرده‌ترین تعریف "ساختار" همانا "شبکه‌ای از روابط"، و ساختارگرایی نوعی نگاه است و دیگر هیچ (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱:ص۱۷٦). «ساختارگرایی با حرکت از مطالعهٔ زبان به مطالعهٔ ادبیات و تلاش برای تعریف اصول ساختاردهی که نه در آثار منفرد که در روابط میان آثار در کل عرصهٔ ادبیات عمل می‌کنند بر آن بوده و هست تا علمی‌ترین مبنای ممکن مطالعات ادبی را فراهم آورد» (اسکولز،۱۳۷۹:ص۲٦).

در تحلیل منتقدان ساختگرا برای درک ساختار شعر، جنبه‌های بیرونی و زبان اثر (روساخت) در پیوند با تصویرها، مناسبتهای بلاغی، مضمون کلی و بنمایه اثر (ژرف‌ساخت) مورد توجّه قرار می‌گیرد؛ یعنی در نظر آنان، نظام زبانی و نظام مفهومی و محتوایی اثر به صورت هماهنگ در تعامل و کارکرد متقابل، ساختار را ایجاد می‌کند و هماهنگی و تعامل همهٔ اجزای بیرونی و درونی اثر، «روابط ساختاری» را می‌سازد. بخش بیرونی نظیر جمله‌ها، عبارتها، واژگان، ترکیبات و نظایر آن، «روساخت» را ایجاد می‌کند و بخش درونی و محتوایی، «ژرف‌ساخت» را به وجود می‌آورد.

ساختارگرایی* نظریه‌ای است که با پیش‌فرض گرفتن و مسلّم دانستن برخی از اصول و مبادی به تحلیل و بررسی ادبیات و دیگر پدیده‌های معنادار و نظام‌مند می‌پردازد. ساختارگرایان با الگو قرار دادن تحلیلهای زبان‌شناختی در پی آن بوده‌اند که نظریه‌ای برای توصیف ساختارهای عام و کلّی ادبی مطرح سازند. پیامدها و مبانی ساختارگرایی ادبی، که تحت تأثیر از زبانشناسی سوسور بوده، عبارت است از اینکه ساختارگرایی به دنبال فرو کاستن پدیدارها و متون به اجزای سازندهٔ قانون‌مدار است؛ در نتیجه این نظریه به دنبال ویژگیهای مثالی و نوعی است. «بابک احمدی» نیز نظریهٔ ساختارگرایی ادبی را کوششی برای راهیابی به دنیای نشانه‌های هر اثر ادبی یعنی کشف رمزگان و نشانه‌های تازهٔ آن و فهم روابط درونی آنها می‌داند (احمدی،۱۳۸۰: ص۷).

ساختگرایان معتقدند متنها، از متنهایِ متنهای دیگر گرفته شده است؛ بنابراین در باور آنها، هیچ متن اصیلی به معنایِ واقعیِ کلمه وجود ندارد. بر این اساس، اثرپذیری و الگوگیری شاعران از یکدیگر نیز می‌تواند به نوعی این اقتباس را نشان دهد.

۲. اثرپذیری انوری از ابوالفرج رونی

ابوالفرج رونی از شاعران قرون پنجم و ششم هجری است. اصل او را از روستای رونه از توابع لاهور هندوستان و بعضی از رونهٔ ولایت نیشابور دانسته‌اند. هیچ یک از تذکره‌نویسان تاریخ تولّد او را ننوشته‌اند، ولی تاریخ تقریبی وفات او ۵۰۵ق است. در مورد ویژگیهای شعری او می‌توان گفت شعر او از صنایع لفظی و معنوی همچون جناس، اغراق، تضاد، تشبیه، اقتباس و تضمین به آیات کلام الله مجید سرشار است که باعث پیچیدگی بیشتر شعر او شده است. یکی دیگر از ویژگیهای برجسته در شعر او این است که تصاویر شعری را از امور محسوس به سوی امور انتزاعی، قراردادی و عقلانی می‌کشاند و حرکتی انقلابی در شعر شکل می‌دهد. او از: «پیشروان تغییر سبک قدیمی خراسان به سبک نوین دیگری است و توانسته است بخوبی از عهدهٔ این کار بیرون آید» (رونی،۱۳٤۷: ص نه).

اشعار او ویژگیهای مخصوص به خود را دارد که سبک او را از دیگر شاعران و حتی معاصران او متمایز می‌کند. به قول هدایت در مجمع الفصحا طرزی خوش دارد و سخنش، پرورده و استوار و شیوه و اسلوب وی، پخته از سستی و ناتوانی است (هدایت، ۱۳۳٦: ص۱۵۸). از مختصات معنوی سخنسرایی رونی، که به شعر او تازگی می‌بخشد و آن را از شعر گذشتگان متمایز می‌کند، این است که وی، بیش از تمام شاعران سلف، افعال و صفات موجودات جاندار را در مقام تشبیه یا تعبیر و توصیف به موجودات بیجان نسبت می‌داده است. به همین سبب در شعر وی همه چیز زنده و جاندار و صاحب‌اراده و باروح به نظر می‌رسد (محجوب، ۱۳۵۰: ص۵۷۷). با دقّت در دیوان رونی می‌توان به این مسئله پی‌برد که او از کسانی است که در حال پیشروی به سوی سبک عراقی است و: «زبانی مشکل و لغاتی مهجور و مشتمل بر اصطلاحات علمی دارد و می‌توان گفت که درج مطالب علمی را در شعر، او بنا نهاد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ص۱۱۷).

رونی مورد توجّه همهٔ شاعران قرن ششم بود و بیش از همه انوری به شعر او توجّه کرد. در پیشینهٔ این پژوهش باید گفت اگرچه بیشتر تذکره‌ها و تاریخ ادبیاتها به

این اثرپذیری معترف هستند، تاکنون کار مستقل و جداگانه‌ای در این زمینه صورت نگرفته است. در این مقاله سعی شده است با تعمّق و تأمّل، وجوه مشابهت در زمینه‌های مختلف بین رونی و انوری یافت، و در حدّ لزوم، شواهد ذکر شود. انوری از اشعار ابوالفرج رونی تأثیرات بسیاری پذیرفته است و وَلَع و شیفتگی خود را به سبک او، این چنین بیان می‌کند.

باد معلومش که من خادم به شعر بلفرج تا شنیدستم ولوعی داشتستم بس تمام

(انوری،۱۳۷٦:ص٦۰٦)

منابع متعدّدی به تأثیرپذیری انوری از رونی اشاره کرده‌اند (آذر بیگدلی،۱۳۳٦:ص۲۱۷)؛ (شمیسا، ۱۳۸۲:ص۱۱۹)؛ (هدایت،۱۳۳٦:ص۲۸٦) و (صفا،۱۳٦۸،ج۲:ص٤۷۱). دربارهٔ علّت این اثرپذیری نیز در کتاب «از گذشتهٔ ادبی ایران» آمده است: شاید توجّه انوری به تقلید و تتبّع سبک رونی «تا حدّی به سبب انتساب او به حوالی دشت خاوران (رونه) بوده باشد» (زرین‌کوب،۱۳۸۵:ص۲۹۷)، ولی «نقطهٔ اصلی این گرایش در طرز دید علمی بوالفرج است که در آن روزگار تازگی داشته؛ یعنی کوشش برای ایجاد تصاویری که نهاد علمی دارند و از فرهنگ علمی روزگار شاعر مایه می‌گیرند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵:ص۵۸۵). برخی صاحبنظران نیز به طور کلی، سبک انوری را از رونی متمایز می‌دانند: «وی را سبک خاصی است که به دیگران نمی‌ماند» (نفیسی،۱۳٤٤:ص۸۲).

سبک اختراعی انوری «به واسطهٔ نزدیک کردن بیان شعری به محاورهٔ عمومی، حاصل گردیده» (فروزانفر،۱۳۵۰:ص۳۳۳) است. او ملاک زیبایی شعر را در متانت و عذوبت می‌داند و اعتقاد دارد:«شعر روان و عذب می‌باید، به روانی چو تیر خدنگ». بیشترین شهرت و آوازهٔ او نیز به علّت همین زبان طبیعی و روایِ اوست و: «اینکه چرا انوری، نسبت به مقلّدانش، همواره دور از دسترس مانده است، نکتهٔ بسیار مهمی است که احتمالاً به زبان ساده و طبیعی او بر می‌گردد. تقلید سادگی زبان او، یکی از دشوارترین کارها بوده است» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹:ص۱۲۵).

ابوالفرج رونی: «با وجود خلاقیّت بسیار و نقش محوری در تغییر سبک شعر فارسی، شاید به علّت زبان دشوار و تعقیدات لفظی و معنوی، ناشناخته مانده است» (امیری، واردی و ریاحی‌زمین ،۱۳۹۳:صص۲۰۸ـ۲۰۷)، امّا انوری ابیوردی با هنرنمایی در قصاید مدحی، قطعات اخلاقی و نقش خاصّ در شکل‌گیری غزل به عنوان یک قالب مستقّل

شعری بویژه غزل عاشقانه، استفاده از زبان طبیعی و روایی، تسلّط بر نحو زبان و ابداعات و ابتکارات در تمامی این زمینه‌ها و حتّی به عقیدهٔ برخی به عنوان یکی از سه پیامبر شعر فارسی در گسترهٔ ادب فارسی، جایگاهی شایسته و سزاوار یافته است: «یک نکته را نباید فراموش کرد که در تکامل شعر درباری، انوری نقطهٔ اوج و کمال است؛ یعنی بعد از او کسی را سراغ نداریم که موفّق به ایجاد سبک و اسلوبی خاصّ شده باشد. با اینکه به لحاظ بعضی خصوصیات تصویری و بیانی، او شیفتهٔ تجربه‌های ابوالفرج رونی است، ولی به لحاظ نحو زبان و تسلّط بر احضار کلمات و تمکین قوافی، شعرش در اوجی است که قابل مقایسه با شعر ابوالفرج نیست» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹:ص۱۲۳).

۳. اثرپذیری ساختاری انوری از اشعار ابوالفرج رونی

در فرایند تحلیل ساختاری هر اثر، جنبه‌های مختلف ساخت آن مورد توجّه قرار می‌گیرد. این اجزا در پیوندی منسجم با یکدیگر، متن واحد را شکل می‌دهد. «ساخت»، مجموعهٔ اجزای متشکّلهٔ یک اثر است که با هم ارتباط دارند و روش تحلیل ساختاری شعر به شیوهٔ نقد و تحلیل صورتگرایان بسیار نزدیک است: «در باور یاکوبسن [نیز] برای درک معنای شعر ـ و نه معنای نهانی شعر ـ باید ابتدا دریافت که شعر چگونه ساخته شده است» (امامی،۱۳۸۲:ص۲۸). برای شناخت هر اثر ادبی، عناصری اصیلتر از اجزای همان اثر وجود ندارد. واکها ، واژه‌ها، جمله‌ها و شیوه‌های پیوند آنهاست که چگونگی هر اثر را باز می‌نمایاند. شیوهٔ کاربرد واژه‌ها و چگونگی چینش آنها در هر اثر، زبان آن اثر را شکل می‌دهد و پدید می‌آورد و همین زبان ویژه است که سبک اثر را باز می‌شناساند. در واقع، متن ادبی، ساختاری است که تمام عناصر آن با یکدیگر رابطهٔ متقابل دارد و به یکدیگر وابسته است.

اساس کار این جستار، بررسی عناصر سازندهٔ متن و دقّت نظر در چگونگی آنهاست. ساختارهای زبانی و موسیقایی از جملهٔ این موارد است. در این واکاوی سعی شده است بسیاری شگردهای پنهان و راز و رمزهای ناب، جادوانه، افسونگرانه و رازآلود سخن دو شاعر، بازنمایی شود.

۳-۱ اثرپذیری زبانی

هر واژه به اعتبار صامتها و مصوّتها و آرایش واجهایش، ساختاری است در خدمت تمام

بیت که ساختاری گسترده‌تر است. در دیوان رونی، الفاظ سنجیده و منتخب است؛ چنانکه با اندک تغییری در آنها، فصاحت شعر او از بین می‌رود (صفا،۱۳٦۸،ج۲:ص٤۷۱). انوری هم به لحاظ جنبه‌های صوری شعر، هنرمندی را در اعتدال لفظ و معنی می‌داند و این ویژگی شعر خویش را این‌گونه می‌ستاید:

که از میوهٔ تلفیق لفظ و معنی پیوسته چو باغ بهار باشد

(انوری،۱۳۷٦:ص۱٥٤)

در بحث از اثرپذیری زبانی، ترکیبات مشابهی در دیوان دو شاعر دیده می‌شود. ساختِ بدیعِ ترکیب به عنوان سازه‌ای زبانی از قدرت شاعر و احاطهٔ او بر زبان و نواندیشیِ زبانیش حکایت می‌کند. رونی ترکیباتی بدیع: «از آن گونه که به ذهن شاعری نرسیده و سیمرغ وهم هیچ گوینده را قوّت عروج بدان بالا نبوده باشد در شعرهای خویش عرضه می‌کند» (محجوب،۱۳٥۰:ص٥۷۸)؛ امّا انوری بیشتر به مفردات، ساختارهای نحوی، امثال، کنایات و ساده و طبیعی بودن زبان، اهمیّت می‌دهد و نسبت به رونی، چندان ترکیبهای تازه در اشعار او دیده نمی‌شود. البتّه در مواردی دو شاعر از ترکیبهای یکسانی بهره گرفته‌اند. "کبش فدا" به معنی "قوچ قربانی" از ترکیبهایی است که هر دو شاعر از آن استفاده کرده‌اند. رونی می‌گوید امرای بسیاری داوطلبانه به جای قوچ قربانی به ممدوح، فیل می‌دهند. انوری نیز از این ترکیب در همین مفهوم بهره می‌گیرد:

داده ناخواسته چون کبش فدا اهل فدا به رسولانش پیل از همه جانب امرا

(رونی،۱۳٤۷: ص٤)

تن در آن خدعه مده ز آنکه یکی ز این رمه نیست
کش توان کبش فدا ساختن این دمدمه را

(انوری،۱۳۷٦ : ص٥۰٦)

در جای دیگر، هر دو شاعر ترکیب «حج‌کول» را به کار برده‌اند. این ترکیب به معنای: «کسی [است] که خود استطاعت مالی رفتن به حج را ندارد و از راه نوعی گدایی و طلب از دیگران، زاد راه مکّه را فراهم می‌آورد. غالباً این‌گونه اشخاص از طریق مراجعه به بزرگان و به بهانهٔ اینکه می‌خواهیم در کعبه در حق شما دعا کنیم، اموالی را به دست می‌آورده‌اند و با کاروانها همراه می‌شده‌اند» (شفیعی کدکنی،۱۳۸٦: ص۲۸۸ و۲۸۷).

شکارگاه تو با سر است با حج‌کولان چو رخش برده بویژه کنند گاه شکار

(رونی،۱۳٤۷: ص۱۷٤)

انوری هم در قطعه‌ای با عنوان: «مطایبهٔ ملکشاه، در سلطان سنجر با مرد اعرابی»، این ترکیب اضافی را صفت مرد اعرابی ذکر می‌کند:

به روزگار ملکشه عرابیی حج‌کول مگر به بارگهش رفت از قضاگه بار

(انوری،۱۳۷٦: ص ۵۸۹)

ترکیب ناب "ژالهٔ زرّین" را نیز هر دو شاعر در یک ادّعای شاعرانه در بیان زرّین شدن باران از شدّت جود و بخشندگی ممدوح به کار می‌برند. علاوه بر ترکیب مشابه در این دو بیت، تعبیر و مفهوم مشابه، جنبه اقتباسی آن را پر رنگتر می‌کند:

گر ز جودش مظاهرت یابد ژالهٔ زرّین زند هوای عقیم

(رونی،۱۳٤۷:ص۱۰۹)

گر یک بخار بحر کفت بر هوا رود تا روز حشر ژالهٔ زرّین دهد سحاب

(انوری،۱۳۷٦:ص۸۵)

روانی و سادگی در بیت رونی نمایانتر است در حالی که انوری با اغراق بیشتر در بخشش ممدوح، یعنی تأکید کردن بر یک بخار از دریایِ کفِ ممدوح و مشخّص کردن قید زمانی "تا روز حشر" و ابدیّت بخشیدن به بارش قَطراتِ زرّین، کلام خویش را با ابتکار بیشتری همراه می‌سازد.

علاوه بر ترکیبات، گاه عبارتها و جمله‌هایی می‌توان یافت که در دیوان رونی و انوری مشترک است. این عبارتها در برخی موارد کاملاً شبیه هم است؛ یعنی انوری مصرعهایی از دیوان رونی را به صورت «تضمین» و «درج» در شعر خویش جای داده است:

تا ماله زند هیچ زمین هیچ کشاورز تا سجده برد هیچ شَمَن هیچ صنم را

(رونی،۱۳٤۷:ص۱۱)

خاک درت از سجدهٔ احرار مجدّر تا سجده برد هیچ شمن هیچ صنم را

(انوری،۱۳۷٦:ص٦۸)

خسروا بنده را در این دو سه سال در مدیح تو شعرهاست متین

(رونی،۱۳٤۷:ص۱۲۸)

صاحبا بنده را در این یک سال در مدیح تو شعرهاست متین

(انوری،۱۳۷٦:ص۳۱٦)

از دیگر عبارات مشابهِ دو شاعر، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

آزاده‌ای که درخور صدر است و بالش است فرزانه‌ای که لایق گاه است و مسند است
(رونی،۱۳٤۷:ص۳۷)
فرزانه‌ای که بابت گاه است و بالش است آزاده‌ای که در خور صدر است و مسند است
(انوری،۱۳۷٦ :ص۱۰۵)
دست چنگیش بر دویده به چنگ لب نایش در دمیده به نای
(رونی،۱۳٤۷:ص۱۵۰)
لب نایت می‌سراید نای دست چنگیت می‌نوازد چنگ
(انوری،۱۳۷٦:ص۲٤۵)
دولت او رایتی فراخت که خورشید پیسه نیارست کرد سایهٔ آن را
(رونی،۱۳٤۷:ص۱)
عدل تو سایه‌ای است که خورشید را ز عجز امکان پیسه کردن آن نیست در شمار
(انوری،۱۳۷٦:ص۱۸۳)
روز بارش مدبران فلک خاک روبند پیش او به جباه
(رونی،۱۳٤۷:ص۱۳۷)
آن بلنداختری که پیش درش خاک روبند اختران به جباه
(انوری،۱۳۷٦:ص۳۳۱)

۲-۳ اثرپذیری موسیقایی

ساخت موسیقایی شعر بر تکرارهای کلامی و توازنها مبتنی است. موسیقی شعر در ابعاد کناری، درونی، بیرونی و معنوی قابل بررسی است. در زمینهٔ کاربرد «ردیف» به عنوان «هنرسازه» یا «شگرد» یا امکانی برای آشنایی‌زدایی و ابداع و خلاقیّت (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱:ص۱۰۱)، «ابوالفرج رونی یکی از کسانی است که در تکلّف و دشواری ردیف، نقش اساسی داشته است» (امیری،۱۳۸۹:ص۳۷) و هنرنمایی در استفاده از ردیفهای اسمی و فعلی و بهره‌گیری از ردیفهایی مانند «آتش و آب»، نشانگر مهارت اوست.

گرفت مشرق و مغرب سوار آتش و آب ربود حرص امارت قرار آتش و آب
(رونی،۱۳٤۷:ص۱۸)

انوری نیز علاوه بر استفاده از ردیفهای دشوار در کاربرد بجای قافیه، مهارت دارد. دربارهٔ کارکرد عنصر قافیه و هنر قافیه‌پردازیِ او باید گفت: قافیه‌های شعر او: «در طبیعی‌ترین جای ممکن قرار دارند، وقتی تناسبهای هنری خاصی را مورد نظر قرار

می‌دهد، چنان با چیره‌دستی از آنها بهره می‌جوید که خواننده احساسِ منظوم بودن و مشکلات وزن و قافیه را ـ که بر سر راه شاعر همیشه وجود دارد ـ از یاد می‌برد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹:ص٤٩).

در زمینهٔ موسیقی بیرونی و کناری، برخی از قصیده‌های ابوالفرج رونی و انوری از نظر وزن، قافیه و ردیف با هم یکسان است؛ گاهی شباهت در هر سه مورد است؛ گاهی وزن و قافیه همانند است؛ گاهی وزن و ردیف یکسان و قافیه متفاوت است و...،که این موارد می‌تواند تا حدودی بیانگر اثرپذیری انوری از رونی باشد. قصیده‌هایی در دیوان دو شاعر دیده می‌شود که از نظر وزن، قافیه و ردیف یکسان است. انوری با ذهن خلّاق خود، وزنهای روان و گوشنواز قصاید رونی را انتخاب، و شعر خویش را با همان قافیه و ردیف نیز همراه کرده است. چنین قصایدی از بسامد زیادی برخوردار است؛ یعنی قصایدی که به اصطلاح، دارای «زمین» مشترک است: «"زمین" یک اصطلاح ویژهٔ نقد ادبی در زبان فارسیِ عهدِ صفوی و بعد از آن است و مقصود از آن"وحدت وزن و ردیف و قافیه"» است (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱:ص۱۱۵). پس در اشعاری با مطلع‌های زیر، قصاید انوری در «زمینِ» قصاید رونی است؛

جشن فرخندهٔ فروردینَ است روز بازار گل و نسرین است

(رونی،۱۳٤۷:ص۳۰)

روز عیش و طرب بستان است روز بازار گل و ریحان است

(انوری،۱۳۷٦:ص۱۲۰)

غزو گوارنده باد شاه جهان را ناصر دین راعی زمین و زمان را

(رونی،۱۳٤۷:ص۱)

نصر فزاینده باد ناصر دین را صدر جهان خواجهٔ زمان و زمین را

(انوری،۱۳۷٦:ص۷۱)

قصیده‌های مشابهی نیز در دیوان دو شاعر دیده می‌شود که در زمینهٔ موسیقی بیرونی (وزن) و یکی از جنبه‌های موسیقی کناری یعنی قافیه، یکسان است؛ امّا ردیف ندارد؛

نکند کار تیر ایازی شل هندی و نیزهٔ تازی)

(رونی،۱۳٤۷:ص۱٤۱

ای ز تیغ تو در سرافرازی ملک ترکی و ملت تازی

(انوری،۱۳۷٦:ص۳٦۹)

عمید دولت عالی و خاص مجلس میر امین گنج شه و حمل‌بخش و حمله‌پذیر
(رونی،۱۳٤۷ :ص٦۸)

زهی ز بارگه ملک تو سفیر سفیر زمان زمان سوی این بندهٔ غریب اسیر
(انوری،۱۳۷٦:ص۲۲٤)

در یک قصیده، قافیه و ردیف یکسان، امّا وزن متفاوت است:

شاه را روی بخت گلگون باد جشن آبان بر او همایون باد
(رونی،۱۳٤۷:ص۵۵)

هزار سال زیادت بقای خاتون باد مه مبارک روزه بر او همایون باد
(انوری،۱۳۷٦:ص۱٤۰)

قصیده‌هایی نیز وزن متفاوت، امّا قافیهٔ یکسان دارد:

آمد از حوت برنهاده ثقل پیشوای ستارگان به حمل
(رونی،۱۳٤۷:ص۹۱)

جرم خورشید چو از حوت درآید به حمل اشهب روز کند ادهم شب را ارجل
(انوری،۱۳۷٦:ص۲۵۳)

سپهر دولت و دین آفتاب هفت اقلیم ابوالمظفر شاه مظفر ابراهیم
(رونی،۱۳٤۷:ص۱۰۷)

اختیار ملوک هفت اقلیم تاج دین خدای ابراهیم
(انوری،۱۳۷٦:ص۲۸۷)

شباهتهای موسیقایی اشعار ابوالفرج رونی و انوری، از جنبه‌های مختلف وزن، ردیف و قافیه، در جدول زیر آمده است:

شباهتهای وزن، ردیف و قافیه در اشعار رونی و انوری	**بسامد در دیوان دو شاعر**
قصیده‌هایی که از نظر وزن، قافیه و ردیف یکسان است.	۸ مورد
قصیده‌هایی که وزن و قافیهٔ یکسان دارد؛ امّا ردیف ندارد.	٤مورد
قصیده‌هایی که وزن و قافیهٔ یکسان دارد، امّا ردیف ندارد.	٤ مورد
قصیده‌های که قافیه و ردیف یکسان، امّا وزن متفاوت است.	۱ مورد
قصیده‌هایی‌که وزن و ردیف یکسان، امّا قافیه‌ای متفاوت دارد.	۲ مورد
قصیده‌هایی که وزن یکسان، امّا قافیه و ردیف متفاوت دارد.	۲ مورد
قصیده‌هایی که وزن متفاوت، امّا قافیهٔ یکسان دارد.	٤مورد

۳-۳ اثرپذیری در صور خیال و تصویرسازیها

در برخی موارد، هر دو شاعر از آرایه‌های بیانی به‌طور یکسان بهره می‌گیرند. قبل از رونی، آرایشگریهای شعر از سادگی طبیعی دور نشده بود، ولی او با تعقیدات لفظی و معنوی و به تبع آن، نقش محوری در تغییر سبک شعر فارسی از خراسانی به عراقی به سوی تصنّع و تکلّف پیش می‌رود و با مدد گرفتن از ذوق سرشار، طبع مبتکر و تخیّل نمایان خود، صنایع ادبی را در جهت اعتلای شعر به کار می‌برد. انوری نیز در حوزهٔ صور خیال با اسلوب ویژهٔ خویش به دنبال وجهه‌ای نو در قلمرو تصاویر است: «بنابراین در اغلبِ موارد او نمی‌کوشد که عنصری تازه را واردِ صور خیال خویش کند، بلکه سعی بر آن دارد که با انتخاب عینکی از دانشهای عصر، همان عناصرِ تصویریِ شاعرانِ پیشین را به رنگی دیگر درآورد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹:ص۶۰). اگر صناعت را به معنای تکنیک بگیرید یعنی چیزی فراتر از بهره‌مندی از صنایع بدیعی یا مجموعهٔ تسلّط هنرمند بر ابزارهای کار او، انوری سرامدِ استادانِ قصیده در عصر خویش است (همان:ص۴۹).

۱-۳-۳ تشبیه

تشبیه، استعاره و کنایه، آرایه‌هایی است که همهٔ شاعران قبل و بعد از رونی و انوری در شعر خود به کار برده‌اند؛ امّا کاربرد یکسان و همانند آنها در شعر این دو شاعر تا حدودی می‌تواند نتیجهٔ توجّه انوری به رونی باشد. در یک تشبیه مشابه، رونی «شمشیر» را از نظر طول، عرض و گوهرهای درخشان روی آن به «راه کهکشان» تشبیه می‌کند که دراز، پهن و پر از ستاره‌های درخشان است؛ پس شمشیر ممدوح، کالبد دوّم راه کهکشان است:

تیغ جهادش به طول و عرض و به گوهر قالب ثانی است راه کاهکشان را

(رونی،۱۳۴۷:ص۱)

انوری نیز بارها از این تشبیه، بهره می‌گیرد. بسامد فراوان این تشبیه در دیوان او، می‌تواند بیانگر این نکته باشد که شاعر خودآگاه یا ناخودآگاه به آن علاقه دارد:

رُمح این چون شهاب آتش‌سوز تیغ آن چون مجرّه، گوهردار

(انوری،۱۳۷۶:ص۱۸۴)

تیغ فلک به تیغ تو اندر نیام باد تا بر فلک مجرّه چو تیغ مهَندست

(همان: ۱۰۵)

مجرّه گفته‌ای تیغ گهردار نهادستی به زنگاری سپر بر

(همان: ۲۱۱)

البتّه رونی این همانندی را با گستردگی بیشتر در کل بیت بیان می‌کند و وجه‌شبهِ این تشبیه را علاوه بر گوهرهای درخشان، از جهت طول و عرضِ شمشیر نیز می‌داند؛ یعنی سه عامل را به عنوان وجه‌شبه مشترک بر می‌گزیند؛ ولی انوری این شباهت را موجزتر در یک مصراع و فقط از نظرِ داشتن گوهر بیان می‌کند.

در جای دیگر رونی در یک تشبیه بدیع، «عدل» را به «بهار» مانند می‌کند. در واقع، امری معقول و انتزاعی چون عدالت را با امور محسوس بیان می‌کند تا بتواند نهایت عدالت و دادگری ممدوح را برای مخاطب خود ملموس کند:

رسته است بهار از بهار عدلت چون شاخ فزونی ز شاخ جوجم

(رونی،۱۳٤۷:ص۱۰۱)

او این تشبیه را در دلِ یک تشبیه مرکب جای داده است و خطاب به ممدوح می‌گوید: هم‌چنانکه شاخه‌هایِ زیادی از درخت، گل و میوه برآورده است، بهارِ طبیعت نیز از بهارِ عدل تو روییده است و ضمن اشاره به اعتدال ربیعی در بیانی تفضیلی، عدالتِ بهارِ صفتِ ممدوح را از بهارِ طبیعت برتر می‌داند. در دیوان انوری نیز این تشبیه را بویژه در همانِ هیأتِ مشابه بلیغِ اضافی می‌بینیم. عدلِ بهار صفت ممدوح، باغِ جهان هستی را آن‌چنان آراستهَ که نگارخانهٔ چین که خود سمبلِ نگارگری است به آن رشک می‌برد:

باغ وجود از بهار عدل تو چنانک رشک فزاید نگارخانهٔ چین را

(انوری،۱۳۷٦:ص۷۲)

در یک تشبیه همانند دیگر هر دو شاعر، عمر دشمن را در یک تشبیه بلیغ اضافی به «گاوی دوشا» مانند می‌کنند. علاوه بر همانند بودن تشبیه، نکتهٔ قابل توجّه این است که هر دو شاعر صفت یکسانی ـ دوشا ـ را برای مشبهٌ‌به خود می‌آورند. مشترک بودن صفت و نوع تشبیه، الگوگیری انوری را از رونی در کاربرد این تشبیه قطعی‌تر می‌سازد:

گاو دوشای عمر بدخواهش برّهٔ خوان شیر گردون باد

(رونی،۱۳٤۷:ص٥٦)

گاو دوشای عمر او ندهد زین پس از خشکسال حادثه شیر

(انوری،۱۳۷٦:ص۲۲۱)

در جدول زیر، تشبیهات مشترک در دیوان دو شاعر، به صورت موجز و رسا آمده است:

تشبیهات محسوس به محسوس	دل به نار کفیده، خوشهٔ پروین به میخ نعل، قلم به اژدها، شمشیر به راه کهکشان، سنان به چشمه.
تشبیهات انتزاعی به محسوس	عدل به بهار، عمر به گاو دوشا، جود به مایده، همت به ترازو، روز به اشهب و شب به ادهم.

۲-۳-۳ تصویرسازی

افزون بر تشبیهات یکسان، تصاویر مشابهی نیز در دیوان دو شاعر دیده می‌شود. سیر تحوّل تصویر شعری در ادب فارسی، گویای این است که «فرایند تجربه‌های خیالین پیوسته روی در دگردیسی داشته و دارد» (فتوحی،۱۳۸۵:ص۲۲) و شعر فارسی که به لحاظ تصویری از گستردگی به سوی فشردگی پیش می‌رود در عصر انوری به آخرین مراحل خود می‌رسد (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۹: ص٦٠).

در دیوان رونی، تصاویر بسیاری می‌بینیم که زاییدهٔ ذهن خلّاق اوست و شاعر: «طبیعت ملموس را از رهگذر تصویرهای انتزاعی، تازگی و لطافت و رقّت بیشتری می‌بخشد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۵: ص۳۲۵). انوری نیز در گسترهٔ تصویرآفرینی: «شاعر تصویرهای فشرده است و چنان می‌نماید که جمال‌شناسی حاکم بر حوزه‌های ذوقی و انجمنهای ادبی دربارها، آن سادگی و صراحت و گستردگی تصویرهای قرن چهارم و پنجم را عیب می‌شمرده است» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۹:ص٦٣).

انوری با کاوش در دیوان رونی، تصاویر بدیع و ناب را گزینش کرده و در دیوان خود به کار برده است. هر دو شاعر با آغازی درخشان در مطلع سروده‌ای در تمهیدِ موسم بهار از افزونی روز و کاستی شب، سخن گفته‌اند و کمیّت شب و روز و کوتاه شدن روز را در آغاز فصل بهار با وصف یکسان، واژگان «اشهب»، «ادهم» و «ارجل» و تشبیهات اضافیِ «اسب روز» و «ادهم شب» به عنوان عوامل مشترک بیان می‌کنند: «اسب سیاه، کنایه از شب است» (مصفی،١٣٦٦:ص٢٨) و شب همچون اسب ادهم، سیاهی ناب داشت و طولانی بود و روز همچون اسب اشهب، سفید بود؛ یعنی بهرهٔ روز و شب در آغاز بهار مساوی بود و با پشت سر گذاشتن روزهای فصل بهار، روزها طولانی و شبها کوتاه می‌شود. هر دو این وضعیّت را به اسب ارجل مانند می‌کنند؛ یعنی یک پای اسب

ادهم، سفید شده و به اسب ارجل تبدیل شده است. در این تصویر هر دو شاعر از جنبهٔ عینیّت و حسّی بودن رنگ در تداعیِ مفهومِ انتزاعیِ زمان، کمیّت و گذر آن و القای هر چه بیشتر این مضمون در ذهن مخاطب استفاده می‌کنند. جادوی همنشینی کلمات و فشردگی معنایی نیز در هر دو بیت در تشخّص دادن به بافت کلام سهم دارد:

زود بینی کنون ز اشهب روز ادهم ناب شب شده ارجل

(رونی،۱۳٤۷:ص۹۱)

جرم خورشید چو از حوت در آید به حمل اشهب روز کند ادهم شب را ارجل

(انوری،۱۳۷٦:ص۲۵۳)

در بیت رونی، شکل‌گیری خوشه‌های واژگانی (اشهب، ادهم و ارجل، روز و شب) و در هم تنیدگی معنایی واژه‌ها در برکشیدن و ارتقای کل سروده نقش دارد. اما انوری از این پا را فراتر می‌نهد و با ابداع و ابتکار بیشتر، علاوه بر التزامِ واژگان رونی از یک گروه واژگانی دیگر، که از نظر نجومی با هم تناسب دارند ـ یعنی خورشید، حوت و حمل ـ نیز بهره می‌گیرد که در ضمن گزینشِ هنرمندانهٔ کلمات، موجب انسجام هنری سخن او می‌شود.

«میگون شدن زلف از بازتاب روی»، نیز تصویر مشترکی است که هر دو شاعر آن را به کار برده‌اند. رونی در یک تصویر همراه با اغراق هنری آن، زلف معشوق را از بازتاب چهرهٔ سرخ او میگون می‌بیند:

روی تو ز مشک زلف قارون گشته است زلف تو ز عکس روی میگون گشته است

(رونی،۱۳٤۷:ص۱٦۱)

انوری نیز با ابهام و پیچیدگی بیشتر از همین تصویر بهره می‌گیرد. اگر نسخهٔ زلف معشوق ـ و نه خود زلف او! ـ را کنار صبح ببرند، گیسوی میگون شب را می‌شکند. البتّه جنبهٔ تفضیلی تشبیه در تصویر انوری برجسته‌تر است.

نسخهٔ زلف تو برد آنکه بر اطراف صبح طرّهٔ میگون شب خم به خم اندر شکست

(انوری،۱۳۷٦:ص۱۲۷)

در کنار برجستگیِ رنگهایِ سرخ و سیاه، استفاده از واژگان «صبح» و «شب» بویژه جنبهٔ تقابلی آن دو، بهگزینی واژه‌های «طرّه»، «خم به خم» و حتی واژهٔ «شکست» ـ که معنای چین و شکنِ زلف را به ذهن متبادر می‌کند ـ نشان از تسلّط او بر ظرفیّتهای زبان است. کاربرد سازه‌های ترکیبیِ «نسخهٔ زلف» و «طرّهٔ میگون» هم از جمله ابتکاراتی

است که در زیبایی و ادبی‌تر شدن کلام او، نقش دارد. فراوانی تشبیهات نیز بر پویندگی، تحرّک و زایایی این تصویر افزوده است.

۳-۳-۳ استعاره

علاوه بر تشبیهات و تصاویر مشابه، استعاره‌های یکسانی نیز در دیوان هر دو شاعر راه یافته است. استعاره در شعر رونی بسیار یافت می‌شود. در واقع در کلام او، همهٔ اشیا و عناصر طبیعت جان می‌گیرند و دارای حرکت، جنبش، هستی، حیات و پیکره‌ای مادّی می‌شوند. در سروده‌های رونی و انوری، کلک لاغر و نزار می‌شود. قلمِ ممدوحی که دبیر است در پیکره‌ای جاندار، روح می‌گیرد و دارای جسمی ناتوان می‌شود و هر دو در ضمن این استعارهٔ مشابه با شگرد تقابل در واژه‌های لاغری و فربهی و موسیقی تضاد برانگیخته از آن بر نغزی و شگرفیِ سخن خویش افزوده‌اند:

از جنبشِ کلکِ لاغرِ او ملک است که پهلویش سمین است

(رونی،۱۳٤۷:ص۱۷۱)

گنج را لاغر کند بذل سمینت ملک را فربه کند کلک نزارت

(انوری،۱۳۷٦:ص۹۱)

در صنعت "تشخیص" دیگری، "سنان" در شعر رونی در یک هیأت انسانی تکبیر می‌گوید. انوری نیز اضافه استعاری "زبان سنان" را در کلام خود به کار می‌برد:

در سر رُمحش فصیح یافت به تکبیر قاید روحانیان زبان سنان را

(رونی،۱۳٤۷:ص۱)

عدو به خواب غرور اندر است و چرخ بدان که بر زبان سنان تو راندش تعبیر

(انوری،۱۳۷٦:ص۲۳۰)

٤-۳-۳ کنایه

در صنعت کنایه، معنی چون مرواریدی در صدف است و: «لذّت اصلی هنگامی حاصل می‌شود که خواننده یا شنونده با شکستن آن صدف، مقصود و اندیشهٔ هنرمند را در می‌یابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ص۱٤۰). در زمینهٔ کنایات مشابه، هر دو شاعر تعبیر «روغن در چراغ بودن» را در معنیِ روشن بودن، نور داشتن و رونق و رواج داشتن به کار برده‌اند:

زنده کی ماندن این چراغ امید گر ز جودش نیامدی روغن

(رونی،۱۳٤۷:ص۱۲٤)

بادا چراغ‌وارهٔ فرّاش جاه تو تا هیچ در فتیلهٔ خورشید، روغن است

(انوری،۱۳۷٦:ص۱۲۵)

تعبیر «از پوست بیرون آمدن» را نیز دو شاعر به کار برده‌اند. رونی این تعبیر را در مفهوم کنایی «آشکار شدن» استفاده می‌کند و شمشیر ممدوح از نیام بیرون می‌آید تا گوهر وجودی او را آشکار کند. انوری نیز این تعبیر را به کارمی‌برد، امّا به نظر می‌رسد مفهوم کنایی آن، کمی متفاوت‌تر باشد. او می‌گوید: حتّی موریانه‌ها نسبت به ممدوح، کمربند مهربانی بسته‌اند و اگر دشمن ممدوح، مانند موریانه نسبت به او کمربند مهربانی نبندد، خیلی زود، روزگار او را چون مار از پوست بیرون می‌آورد و به او نهایت سختی را می‌دهد. گویی در سخن انوری، بیشتر مفهوم تکلّف، رنج و سختی دادن مطرح است:

بیرون آید ز پوست یک‌ره تا عرض گهر دهد بلارک

(رونی،۱۳٤۷:ص۱۷۸)

گر نبندد کمر مهر تو چو مور عدوت زود از پوست برون آردش ایام چو مار

(انوری،۱۳۷٦:ص۱۸۸)

٤. نتیجه‌گیری

با مقایسهٔ دیوان دو شاعر در می‌یابیم که انوری در شیوهٔ شاعری خویش از رونی تأثیر بسیاری پذیرفته است؛ به‌طوری که همنوایی و همصدایی در طرز شاعری آن دو موج می‌زند. انوری در گزینش، انتخاب و کاربرد عوامل وزن، قافیه، ردیف، ترکیب، تعبیر و صور خیال حساسیّت چشمگیری از خود نشان می‌دهد و بهترین‌ها، نابترین‌ها و زیباترین‌ها را از دیوان رونی انتخاب می‌کند و ضمن تلفیق آنها با استعداد و نبوغ شاعری خویش، آفرینشی دوباره می‌کند.

وجود ترکیبهای اضافی یکسان همچون «حج‌کول» و عبارات مشابه بسیار، اثرپذیری انوری را از رونی حتمی‌تر می‌سازد. افزون بر این در ساختار موسیقایی اشعار در موارد متعدّدی وزن، ردیف و قافیه، یکسان است. در حوزهٔ موسیقی معنوی نیز تشبیهات بدیعِ مشترکی چون «شمشیر» به «راه کهکشان» در دو اثر دیده می‌شود و هر دو شاعر در تلاش برای عینیّت بخشیدن به امور و مفاهیم انتزاعی، آنها را به مشبهٌ‌به‌های محسوسی مانند می‌کنند. تشبیه «عدل» به «بهار» و «جود» به «مایده»، از این زمره است.

در پایان باید گفت، روحیهٔ خلّاق و ابداعگر رونی باعث شده است که انوری سبک شعری او را بپسندد، به صراحت، شیفتگی و علاقه‌مندی خود را به اشعار او ابراز کند و اثرپذیری قابل توجّهی از او داشته باشد؛ پس مشابهت‌های بسیاری در زمینه‌های مختلف در سروده‌های دو شاعر دیده می‌شود. وجود این موارد مشترک، سبک و طریقهٔ شعر آن دو را بسیار به هم شبیه و همانند کرده است.

پی‌نوشت

* structuralism

منابع

ـ امیری، لیلا؛ *شرح دشواری‌های دیوان ابوالفرج رونی*؛ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز، ۱۳۸۹.

ـ امیری، لیلا، زرین‌تاج واردی و زهرا ریاحی‌زمین؛ "*اثرپذیری ساختاری کلیله‌ودمنه از اشعار ابوالفرج رونی*"؛ مجلهٔ کاوش‌نامهٔ یزد، س پانزدهم، ش۲۸، ۱۳۹۳، ص۲۰۸ـ۱۸۷.

ـ احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چ ششم، تهران: مرکز،۱۳۸۰.

ـ اسکولز، رابرت؛ *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه، ۱۳۷۹.

ـ امامی، نصرالله؛ *ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل*؛ اهواز: رسش،۱۳۸۲.

ـ انوری ابیوردی؛ *دیوان انوری*؛ با مقدمهٔ سعید نفیسی و به اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه،۱۳۷٦.

ـ آذر بیگدلی، لطفعلی بیگ بن آقاخان؛ *تذکره آتشکده*؛ با تصحیح و تحشیه و تعلیق حسن سادات ناصری، تهران: امیرکبیر،۱۳۳٦.

ـ رونی، ابوالفرج؛ *دیوان استاد ابوالفرج رونی*؛ به اهتمام محمود مهدوی دامغانی، مشهد: کتابفروشی باستان،۱۳٤۷.

ـ زرین‌کوب، عبدالحسین؛ *از گذشتهٔ ادبی ایران*؛ چ دوم، تهران: انتشارات بین المللی الهدی، ۱۳۸۵.

ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ تازیانه‌های سلوک: نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنایی؛ چ هفتم، تهران: آگاه،۱۳۸٦.

ـ ----------؛ *رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی*؛ تهران: سخن، ۱۳۹۱.

ـ ----------.؛ *صور خیال در شعر فارسی*؛ چ دهم، تهران: آگاه،۱۳۸۵.

ـ ---------؛ *مفلس کیمیافروش (نقد و تحلیل شعر انوری)*؛ چ چهارم، تهران: سخن،۱۳۸۹.
ـ شمیسا، سیروس؛ *سبک‌شناسی شعر*؛ چ نهم، تهران: فردوس،۱۳۸۲.
ـ صفا، ذبیح الله؛ *تاریخ ادبیات در ایران*؛ ج دوم، تهران: فردوس،۱۳٦۸.
ـ فتوحی رود معجنی، محمود؛ *بلاغت تصویر*؛ تهران: سخن،۱۳۸۵.
ـ فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ *سخن و سخنوران*؛ تهران: خوارزمی،۱۳۵۰.
ـ محجوب، محمّدجعفر؛ *سبک خراسانی در شعر فارسی*؛ تهران: دانشسرای عالی،۱۳۵۰.
ـ مصفی، ابوالفضل؛ *فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی*؛ چ دوم، تهران: مؤسسه مطالعات فرهنگ و آموزش عالی،۱۳٦٦.
ـ نفیسی، سعید؛ *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری*؛ تهران: کتابفروشی فروغی،۱۳٤٤.
ـ هدایت، رضاقلیخان؛ *مجمع الفصحا*؛ تهران: امیرکبیر،۱۳۳٦.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی