

تغزل عربی متن پنهان تغزل فارسی^۱

حبیب‌الله عباسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

سیدمر ترضی میرهاشمی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

عفت نقابی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

زهره سعادت‌نیا^۲

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

(از ص ۱ تا ۲۰)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۵/۵، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۹/۳۰

چکیده

هیچ متنی خودبسنده نیست. هر متن در آن واحد هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین خواهد بود. بینامتنیت از جمله رویکردهای نوینی است که در کشف ارتباط میان متون نقش مهمی ایفا می‌کند. تغزل، به‌عنوان مقدمه ورود به قصیده، جولانگاه هنرنمایی و بیان غنایی است. تغزل فارسی متنی خودبسنده نیست، بلکه به همان میزان که برای غزل بینامتن محسوب می‌شود، خود بینامتنی از متون پیشین است. مقدمات قصاید عربی یکی از بینامتن‌های برجسته تغزل فارسی است. تغزل فارسی نه تنها در فرم، که در محتوا نیز از بینامتن‌های شعر عرب تأثیر پذیرفته است. در این پژوهش با رویکردی ترامتنی به تغزل‌های فارسی، به بازکاوی متن پنهان آن پرداخته‌ایم. تغزل‌های فارسی در دو شکل صریح و ضمنی با پیش‌متن خود رابطه دارد. پیش‌متن تغزل با پیش‌متن خود همچنین رابطه همان‌گونگی و تراگونگی نیز برقرار می‌کند.

واژه‌های کلیدی: تغزل، ترامتنیت، بینامتنیت، شعر عرب، شعر فارسی.

۱. این مقاله از رساله دکتری خانم زهره سعادت‌نیا برگرفته شده است.

saadatynia@yahoo.com

۲. رایانامه نویسنده مسئول:

۱. مقدمه

ادب و فرهنگ اسلامی شاخه‌های متعددی دارد، اما ادب عربی و ادب فارسی فربه‌تر و گسترده‌تر از دیگر شاخه‌های آن است. بی‌تردید ادب عربی نیز پیشینه بیشتری از شاخه فارسی دارد. شعر فارسی عروضی از آغاز تحت تأثیر شعر عرب بوده است. این تأثیرپذیری حوزه‌های متنوعی چون واژگان و الفاظ، موسیقی و وزن شعر،^۱ قالب، صورخیال و محتوا و مضامین را دربرمی‌گیرد. قالب قصیده، نخستین قالب برجسته شعر فارسی است که تحت تأثیر قصیده عربی شکل گرفت. موضوع قصیده‌های فارسی نیز متأثر از موضوع قصاید عربی، عمدتاً مدح بود. در شعر اولیه عربی رگه‌های مدح دیده می‌شود. شاعران کهن عرب صفاتی چون شجاعت، آزادگی و سخاوت را می‌ستودند. این مدح در خدمت قبیله و افرادی بود که به شاعر کمکی کرده بودند، اما به تدریج به مدح پادشاهان کشیده شد. شعرای بلاط^۲ نمونه شاعران مداح عرب هستند. قصیده عربی در هنگام پیدایش قصیده فارسی، در امور مدحی غرق شده بود و شاعران فارسی نیز که در جست‌وجوی حامیان درباری بودند، از این مدایح عربی تقلید کردند.

ساختار قصیده در فارسی تحت تأثیر قصاید عربی از چهار بخش تشکیل می‌شد: «مقدمه» که تغزل، تشبیب و نسیب نامیده می‌شد؛ «تخلص» که شاعر با آن خود را از مقدمه رها می‌ساخت و به موضوع اصلی قصیده می‌پرداخت؛ «تنه اصلی» که دربردارنده مدح و مقصود اصلی شاعر بود و درنهایت، «شریطه» که ابیات پایانی قصیده را دربرمی‌گرفت و دعای تأیید ممدوح بود. موضوعات تغزل (تشبیب/ نسیب) در قصیده فارسی برگرفته از موضوع مقدمات قصاید عربی است. نه تنها موضوع، که عناوین مقدمات نیز برگرفته از عناوین مقدمات قصاید عرب است. تأثیرپذیری مقدمه قصیده فارسی از مقدمات قصاید عربی به گونه‌ای است که می‌توان مقدمات قصاید عربی را از دوره جاهلی تا دوره عباسی، پیش‌متن یا متن پنهان مقدمات قصاید فارسی دانست.

در این پژوهش نوع ارتباط تغزل قصاید فارسی را با مقدمات قصاید عربی، از منظر ترامنتی بررسی می‌کنیم. پژوهش حاضر با توجه به ارتباط ترامنتی میان تغزل فارسی و مقدمات قصاید عربی، در پی پاسخگویی به این پرسش‌هاست: ۱- کیفیت رابطه بینامتنی تغزل فارسی و عربی به چه صورت است؟ ۲- بیش‌متن تغزل فارسی با پیش‌متن مقدمات قصاید عربی از چه زاویه‌ای با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند؟

روش پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی است. در این راه ابتدا تغزل‌های فارسی و عربی را بررسی و سپس نوع رابطه آنها را معین کرده‌ایم. قلمرو پژوهش در تغزل‌های

فارسی به تغزل شاعرانی چون رودکی، منوچهری، فرخی، عنصری و امیرمعزی محدود می‌شود و در قصاید عربی محدودهٔ زمانی جاهلیت تا عصر عباسی را دربرمی‌گیرد. از میان اشعار این شاعران، تنها متن تغزل‌ها موردنظر بوده و به موارد بینامتنی دیگر در سایر اشعار آنان اشاره نمی‌شود.

دربارهٔ ارتباط بین شعر فارسی و عربی پژوهش‌های متعددی در قالب کتاب و مقاله صورت گرفته است که از آن‌میان، تنها به تحقیق ارزشمند دودپوتا (Daudpota) با عنوان تأثیر شعر عربی بر شعر فارسی (۱۳۸۲) اشاره می‌کنیم. دربارهٔ مقدمات قصاید عربی، تحقیقات مختلفی انجام شده است؛ از جمله کتاب *مقدمة القصيدة العربية* از حسین عطوان (۱۴۰۷) که در زمینهٔ دوره‌های مختلف شعر عرب، از عصر جاهلی تا عصر اندلس تحقیق کرده است و کتاب *الطلل فی النص العربي* از سعدحسن کمونی (۱۹۹۹) و مقالهٔ «المقدمة الطللیة فی القصيدة العربية الجاهلیة» از حامد صدقی و علی عزیزنیا (۲۰۰۵). دربارهٔ مقدمات قصاید فارسی (تغزل‌ها) تاکنون تحقیق جامع و مانعی صورت نگرفته است. در بررسی متون از منظر بینامتنیت تحقیقاتی به فارسی انجام شده؛ مانند مقالهٔ «ترامنتیت در مقامات حمیدی» از یوسف‌آبادی و دیگران (۱۳۹۱)؛ در این مقاله نویسندگان در پی کشف و شناخت انواع روابط متون در مقامات حمیدی هستند. در «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه براساس رویکرد بینامتنیت» نیز محمود رضایی دشت‌ارژنه (۱۳۸۸) قصهٔ «ایرجسته با خسرو» را در مرزبان‌نامه از زاویهٔ روابط بینامتنی بررسی می‌کند. با این‌همه، پژوهشی که تغزل‌های فارسی را از منظر روابط بینامتنی بررسی کرده باشد، یافت نشد. رویکرد این پژوهش، رویکردی است تازه که ارتباط بین تغزل‌های فارسی با مقدمات قصاید عربی را از دیدگاه ترامنتیت ژنت بررسی می‌کند.

۲. بینامتنیت و بیش‌متنیت

تمامی متون ادبی بافته‌هایی از متون دیگرند. چیزی به نام اصالت ادبی یا اثر آغازین وجود ندارد. کلیهٔ آثار ادبی میان‌متنی‌اند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۹۰). هر متن در آن واحد، هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین خواهد بود. اصطلاح «بینامتنیت» (Intertextuality) را نخستین بار ژولیا کریستوا (Julia kristeva) در اواخر دههٔ شصت مطرح کرد. اگرچه کریستوا را بنیان‌گذار بینامتنیت می‌دانند، درحقیقت بینامتنیت دستاورد یک فرد نیست؛ بلکه حاصل جریان‌ها و اندیشه‌هایی است که مستقیم یا غیرمستقیم در شکل‌گیری آن سهیم بوده‌اند. از میان این جریان‌های

پیشابینامتنی می‌توان به نقد سنتی، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، فرمالیسم روسی و ادبیات تطبیقی اشاره کرد. عناصر نخستین بینامتنیت را باید در این دانش‌ها جست. در میان اشخاص مهم تأثیرگذار بر این نظریه باید از باختین (Bakhtine) نام برد که نظریه «منطق مکالمه» (Dialogics) یا «گفت‌وگومندی» را مطرح کرده بود. رابطه بینامتنیت با منطق مکالمه باختین چنان تنگاتنگ است که برخی آن را ترجمه منطق مکالمه باختین می‌دانند؛ «منطق مکالمه ساحت بینامتنی است. هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی با هم دارند و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آنهاست، گفت‌وگو می‌کند. آوای هر متن در این «هم‌سرایی» معنا می‌یابد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳). این نکته نه‌تنها در مورد ادبیات، بلکه درباره هر نوع سخن دیگر نیز درست است. فرهنگ به این اعتبار گفت‌وگویی است بین انواع سخن. باختین معتقد است که «زندگی بنا به ماهیت خود یک مکالمه است. زنده‌بودن به معنای شرکت در مکالمه است» (همان: ۱۰۲). مکالمه‌ای که هر متن با متون پیشین خود برقرار می‌کند، نه‌تنها موجب بینامتنیت که موجب چندآوایی و تکثر صداها در متون نیز می‌شود. کریستوا با درهم‌آمیختن مکالمه‌گرایی باختین با نشانه‌شناسی نوین خود، کلام ادبی پویا را براساس یک ساحت افقی و یک ساحت عمودی تعریف کرد؛ در ساحت افقی، کلام در متن هم متعلق به فاعل نوییاست و هم متعلق به مخاطب و در ساحت عمودی، کلام در متن به‌سوی یک شاکله ادبی پیشین یا هم‌زمان جهت‌گیری می‌کند (آلن، ۱۳۸۰: ۶۲). به باور کریستوا هر متن تحت سیطره پیش‌گفته‌ها و متون پیشین است. هیچ مؤلفی با ذهنیت اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر تبلوری است از مراکز ناشناخته و شناخته فرهنگ (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷). کریستوا در نقد و خوانش متون قائل به بینامتنیت تولیدی و تکوینی است و اساس نقد خود را بر محور عمودی، یعنی پیوند اثر با زمینه یا متن‌های پیشین و هم‌زمان قرار می‌دهد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۳).

پس از کریستوا کسانی چون بارت (Barthes)، ریفاتر (Riffaterre)، ژنت (Genette) و لوران ژنی (Laurent Jenny) روابط بین متون را با یکدیگر بررسی کردند. بارت با درهم‌شکستن معنای سنتی متن، معنای جدیدی از آن را در سه اثر خود با نام‌های /ز اثر به متن، نظریه متن و لذت متن مطرح کرد. او با قائل‌شدن به تمایز بین متن و اثر، متون را به دو دسته «خوانا» و «نویسا» طبقه‌بندی کرد؛ متن خوانا معنایی واحد را ارائه می‌دهد و تک آواست، اما متن نویسا، متنی متکثر و چند آواست که معنای آن در جریان تعامل بین متن و مخاطب و زبان ساخته می‌شود. متن نویسا به‌نوعی بیانگر

منطق مکالمه باختین است. از همین جا ارتباط بین متن نویسا و بینامتنیت برقراری شود. او همچنین در نوشتار از اثر به متن، معتقد است هر متنی، میان‌متن متنی دیگر است و دیگر متن‌ها را در آن می‌توان بازیابی کرد (بارت، ۱۳۷۳: ۶۲).

ژرار ژنت (Gerard Genette) نظریه‌پرداز دیگری بود که به‌صورتی نظام‌مندتر و گسترده‌تر از دیگران آراء خود را در این زمینه مطرح کرد. او با تکیه بر دیدگاه‌های باختین و کریستوا، اصطلاح «ترامتنیت» (Transtextuality) را برای تمام متونی پیشنهاد کرد که آشکار یا پنهان در ارتباط با متون دیگر قرارداشتند. ترامتنیت رابطه یک متن با متن‌های دیگر و به‌طور کلی با غیرخودش را بررسی می‌کند. آنچه ژنت در این نظریه ارائه می‌دهد، الگویی نظام‌مند برای طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است. او در تعریف این اصطلاح می‌گوید: «هر چیزی که پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۶).

ترامتنیت ژنت اصطلاحی عام‌تر از بینامتنیت کریستواست و شامل پنج زیرمجموعه می‌شود: بینامتنیت، پیرامتنیت (Paratextuality)، فرامتنیت (Metatextuality)، سرمتنیت (Arcitextuality) و بیش‌متنیت (Hypertextuality). ژنت در مقدمه کتاب *الواح بازنوشتنی* درباره بینامتنیت می‌نویسد: شیوه‌ای است مبتنی بر رابطه هم‌حضور میان دو یا چندین متن (ژنت، ۱۹۹۷: ۸). پیرامتن، عناصر درونی و بیرونی متن را شامل می‌شود که در آستانه متن قرار می‌گیرد و در جهت‌دهی خوانش و فهم خوانندگان تأثیرگذار است (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۰). فرامتنیت، براساس روابط تفسیری و تأویلی بنا شده است؛ به‌عبارتی هرگاه متن ۱ متن ۲ را نقد و تفسیر کند، با فرامتنیت مواجه می‌شویم. سرمتنیت، رابطه‌ای است که یک متن با گونه‌ای که به آن تعلق دارد، برقراری کند. بیش‌متنیت نیز همانند بینامتنیت رابطه میان دو متن ادبی را بررسی می‌کند؛ با این تفاوت که در بینامتنیت مبنا بر هم‌حضور و در بیش‌متنیت بر برگرفتنی است. آنچه ژنت با عنوان پیش‌متن یا زیرمتن مطرح می‌کند، در واقع همان بینامتنیتی است که دیگر منتقدان از آن یاد می‌کنند؛ بینامتنیتی که می‌تواند از جمله سرچشمه‌های اصلی دلالت برای یک متن باشد (همان: ۹۴).

در بررسی رابطه تغزل‌های فارسی با مقدمات قصاید عربی به ارتباط آنها از منظر بینامتنیت و بیش‌متنیت می‌پردازیم. پیش از آن سخن کوتاهی درباره مقدمه قصاید لازم به‌نظر می‌رسد.

۳. تغزل

ابن‌رشیق قیروانی از قول الرمانی علی بن عیسی اغراض شعر را پنج دسته می‌داند: نسیب، مدح، هجا، فخر و وصف. او در جای دیگر تشبیب را نوعی از مدح برمی‌شمرد (۱۹۳۴: ۱۰۰). ابوهلال عسکری در *الصناعتین* اغراض شعر را بسیار می‌داند و به اغراض پرکاربردی چون مدح، هجو، وصف، نسیب، مرثیه و فخر اشاره می‌کند (۱۹۷۱: ۱۳۷). از میان این اغراض آنچه در مقدمه قصاید فارسی مورد توجه شاعران است، بیش از همه وصف و نسیب است. نه تنها موضوع مقدمات که عناوین آن نیز برخاسته از عناوین مقدمه در شعر عرب بود. اصطلاحات تشبیب، نسیب و تغزل در شعر عرب عناوینی بود که به تناسب محتوا بر مقدمات می‌نهادند. در مورد تشبیب اغلب فرهنگ‌ها^۳ متفق‌القول، تشبیب را وصف جمال زن و حال خود با وی گفتن و اظهار عشق به او معنی کرده‌اند. آنچه در این فرهنگ‌ها مشترک است، اشاره به زن به‌عنوان موضوع تشبیب و نسیب است؛ به عبارت دیگر، در اکثر فرهنگ‌ها تشبیب و نسیب با زنان معنی می‌یابد.

به‌رغم تعاریفی که درباره تشبیب و نسیب و تغزل آمده است، در مجموع این عنوان‌ها دربرگیرنده یک موضوع بوده‌اند و غالب قدا تفاوتی بین آنها قائل نشده‌اند. ابن‌رشیق از قول ابی‌السائب مخزومی می‌آورد که نسیب و تغزل و تشبیب معنای واحدی دارند (۱۹۳۴: ۱۱۱). رشید وطواط نیز در *حدائق السحر* درباره اتحاد معنایی تشبیب، نسیب و تغزل چنین می‌گوید: «تشبیب صفت حال معشوق و حال خویش در عشق او گفتن باشد و این را نسیب و غزل نیز خوانند...» (۱۳۶۲: ۷۰۵).

ابن‌رشیق موضوعات نسیب و مقدمه قصاید عرب را نزد اهل بادیه و شهرنشینان دو گونه می‌داند؛ شیوه اهل بادیه چنین است که به ذکر کوچ و رحیل، واقعه جدایی و هراس از آن، توصیف اطلال و مرکب‌ها و هیجان ناشی از آواز شتر، درخشش برق آسمان، گذر نسیم، برکه‌های آب که در راه خود بدان می‌رسند و باغ‌هایی که در آن فرود می‌آیند، توصیف گل‌ها و بهار و آنچه در صحراها و کوه‌ها می‌روید و آتشی که آنان را با دوستانشان گرد می‌آورد، می‌پردازند و شیوه شهرنشینان چنین است که در نسیب از عشق و هجران و حاسدان و رقیبان و منع حارسان و ذکر شراب و ندیمان و گل‌هایی چون گل سرخ و نسرين و نیلوفر و هرآنچه بدان شبیه است و گیاهان باغ‌ها و بستان‌ها، یاد می‌کنند (۱۹۳۴: ۱۹۸-۱۹۷). همان‌گونه که دیده می‌شود، موضوعات مطرح‌شده ابن‌رشیق را می‌توان در چهار موضوع کلی دسته‌بندی کرد: ۱- مقدمه غزلیه: آنچه مربوط به عشق و هجران و حاسدان و رقیبان و جدایی و معشوق است؛ ۲- مقدمه

طللیه: آنچه مربوط به طبیعت است که حضور آن را در توصیف اطلال و مرکب و پدیده‌های طبیعی و باغ‌ها و گل‌ها و بهار و آنچه شبیه بدان است، می‌بینیم؛ ۳- مقدمهٔ خمربه: آنچه مربوط به شراب است؛ ۴- مقدمهٔ شیب و شباب: آنچه مربوط به ذکر جوانی است.^۴ مقدمهٔ قصاید فارسی تحت‌تأثیر این مقدمات، به عشق و احوالات آن و توصیف معشوق، طبیعت و پدیده‌های آن، توصیف پیری و یاد ایام جوانی و یا به توصیف شراب و ملازمت آن اختصاص می‌یابد.

۴. بینامتنیت در تغزل‌ها

شعر فارسی پس از اسلام، بی‌تأثیر از شعر عرب نبوده است. قالب قصیده که در شعر عرب برای مدیحه‌پردازی استفاده می‌شد، در شعر فارسی با توجه به فضای حاکم بر جامعهٔ ایرانی عنوان ابزاری در خدمت ممدوح، موردعنايت شاعران ایرانی قرار گرفت. حامیان اصلی شعر فارسی در بدو پیدایش، حاکمان و پادشاهان بودند؛ لذا شاعر ایرانی قصیده را به‌عنوان قالبی که قابلیت بیان ستایش و مدح پادشاهان و بزرگان را داشت، برگزید و بازار قصاید مدحیه رونق گرفت (الکک، ۱۹۸۶: ۴۶). ساختار قصیدهٔ عربی که شامل بخش‌های تشبیب (نسیب، تغزل)، تخلص، تنهٔ اصلی و شریطه بود، در قصاید فارسی به همان منوال پیگیری شد. به‌این‌ترتیب، مقدمات قصاید فارسی با همان عناوین معمول در عربی؛ یعنی تشبیب، نسیب و تغزل، عهده‌دار زمینه‌چینی مدح ممدوح شد. آنچه در تغزل‌های فارسی در موضوعات مختلف مطرح می‌شود، نشانگر اثرگذاری مقدمات قصاید عربی بر این تغزل‌هاست تا آنجا که تغزل‌های عربی را می‌توان متن پنهان یا پیش‌متن تغزل‌های فارسی دانست. شاعران ایرانی در مقدمات قصاید خود گاه نشانه‌های این متن پنهان را نمایان ساختند و بر اثرپذیری تغزل از شعر عرب مهر تأیید نهادند.

در این بخش با توجه به نظریهٔ ترامتنیت ژنت، حدود این اثرپذیری را در بخش بینامتنیت تغزل بررسی می‌کنیم. ژنت در بررسی بینامتنیت، آن را به سه دستهٔ بینامتنیت صریح، غیرصریح و ضمنی تقسیم‌بندی می‌کند؛ بینامتنیت صریح، بیانگر حضور آشکار متنی در متن دیگر است. در این نوع بینامتنیت مؤلف قصد پنهان کردن مرجع متن خود را ندارد؛ به همین دلیل می‌توان حضور متن دیگر را آشکارا مشاهده کرد. در بینامتنیت غیرصریح و پنهان، با حضور پنهانی متنی در متن دیگر مواجه می‌شویم. در این نوع بینامتنیت، نویسنده سعی می‌کند مرجع متن خود را پنهان کند. در بینامتنیت ضمنی، حضور متنی در متن دیگر صریح نیست، اما نویسنده نیز سعی

نمی‌کند مرجع متن خود را پنهان کند؛ بلکه نشانه‌هایی در اختیار مخاطب می‌گذارد تا بینامتن را تشخیص دهد. در این نوع بینامتنیت، تنها مخاطبانی که به متن نخست آگاهی دارند، می‌توانند متوجه بینامتن شوند؛ کنایات، اشارات و تلمیحات، مواردی از بینامتنیت ضمنی است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۸).

۴-۱. بینامتنیت صریح در تغزل‌ها

حضور مقدمات قصاید عربی در تغزل‌های فارسی گاه به صورت صریح است؛ در این نوع از مقدمات، ساختار تغزل قصیده فارسی به صراحت مبین ساختار قصیده عربی است. ساختار قصیده عرب در دوران جاهلی مبتنی بر واقعیت اجتماعی زندگی اعراب و حاصل گره خوردن تجربه‌های زندگی بادیه‌نشینی با مفاهیم جاهلی است. نظام قصیده جاهلی به این شکل است که سراینده در آغاز ستایش ممدوح، بر خرابه‌های دیار و اطلال گذر می‌کند یا قصد دیدار آنجا را دارد و از سر حسرت بدان‌ها نظر می‌افکند و خاطرات عزیزی را که در آن مکان به جاگذارده است، با گریستن مرور می‌کند. در این میان، از مرکب خود و دشواری‌های راه سخن می‌گوید؛ آنگاه به «بیت‌القصید» می‌رسد و سخن خود را به ستایش ممدوح گره می‌زند (غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳: ۱۷۶)؛ به سخن دیگر، در قصیده جاهلی می‌توان پنج بخش بنیادی را برشمرد که عبارت‌اند از: وقوف بر اطلال و دمن و گریستن بر آنها، توصیف محبوب و یاد ایام خوش گذشته، توصیف مرکب (اسب یا شتر)، شرح سفر در بیابان و توصیف مظاهر طبیعی و مفاخره یا مدح ممدوح (یلمه‌ها، ۱۳۹۱: ۳۱۸). «معلقات» از نمونه‌های برجسته این نوع از اشعار در شعر عرب است. در این میان، معلقه امرؤالقیس جایگاه ویژه‌ای دارد. این نوع مقدمه را در شعر عرب با عنوان مقدمه طللیه نیز نام‌گذاری کرده‌اند.

منوچهری نخستین شاعر ایرانی بود که در بازسازی مقدمه طللیه در شعر فارسی کوشید. این ساختار با کمترین تغییر در برخی تغزل‌های منوچهری به صراحت بیانگر حضور ساختار قصاید جاهلی است؛ در تغزل قصیده:

فغان از این غراب بین و وای او
که در نوا فکنده‌مان نوا
(منوچهری، ۱۳۷۰: ۹۳)

این ساختار به صورت حضور عناصری چون ذکر اطلال و دمن و شکوه از جدایی، وصف شتر، سفر در بیابان و توصیف مظاهر طبیعی و مدح ممدوح خودنمایی می‌کند. در همین قصیده شاعر در بیتی به صراحت به پیش‌متن خود اشاره می‌کند:

أما صحا به تازی است و من همی
کنم به پارسی أما صحای او
(همان: ۹۳)

در تغزل قصاید دیگر:

شبی گیسو فروهشته به دامن
پلاسین معجر و قیرینه گرز
(همان: ۸۶)

الا یا خیمگی خیمه فروهل
که پیشاهنگ بیرون شد ز منزل
(همان: ۶۵)

غرابا مزن بیش تر ز این نعقا
که مهجور کردی مرا از عشقا
(همان: ۶)

ساختار قصیده جاهلی به عنوان بینامتن تغزل، دیگر باره خودنمایی می‌کند. در این تغزل‌ها شاعر با توصیف شب به عنوان یکی از مظاهر طبیعی، اطلال و دمن، هنگامه جدایی و توصیف معشوق، وصف اسب و شتر، سفر در بیابان و مدح، با کمترین دخل و تصرف در ساختار قصیده جاهلی، آشنایی و تسلط خود را بر شعر عرب به رخ می‌کشد. توصیف اسب و شتر و سفر در بیابان و توصیف مظاهر طبیعت را در تغزل‌های دیگری نیز می‌توان مشاهده کرد.^۵ شاعران دیگری نیز در ادب فارسی کوشیده‌اند این ساختار را در قصاید خود مطرح کنند که البته در این میان، کوشش‌های منوچهری در شمار بهترین تقلیدها قرار می‌گیرد. امیرمعزی، شاعر قرن پنجم هجری، از جمله این شاعران است که در برخی اشعار خود به صراحت یادآور ساختار قصاید جاهلی است. او در محور عمودی برخی قصاید خود، مقدمه طللیه را به نمایش می‌گذارد؛ برای نمونه در قصیده ذیل:

ای ساریان منزل مکن جز در دیار یار من
تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن
(۵۴۵: ۱۳۶۲)

امیرمعزی با عنایت به مقدمه طللیه، با توقف بر اطلال و آثار ویران خانه معشوق، قصیده خود را آغاز می‌کند و پس از ذکر بی‌قراری خود در فراق یار، مرکب خود و شرح گذار از بیابان مخوف را توصیف می‌کند و در پایان، سخنش را به مدح ممدوح گره می‌زند. امیرمعزی در برخی دیگر از قصاید خود نیز با اندکی تفاوت، بخش‌هایی از همین ساختار را ترسیم می‌کند.^۶ در این نوع از قصاید، شاعر به صراحت قصد دارد از پیش‌متن خود تقلید کند و مطالب مطرح‌شده در تغزل نیز مؤید این ادعاست. ضمن اینکه اطلاعات دیگری که شاعر در بخش‌های دیگر اشعار خود درباره آشنایی با شعر و شاعران عرب و مطالعه آثار آنان ارائه می‌دهد، صحت این ادعا را تأیید می‌کند.

حضور مقدمهٔ طللیه در تغزل فارسی، به عبارتی همان حضور متن «الف» در متن «ب» است که در بینامتنیت ژنت مطرح می‌شود؛ به عبارت دیگر، مقدمهٔ طللیه را می‌توان بینامتن آن دسته از تغزل‌های فارسی دانست که با آگاهی از این نوع مقدمه، قصد دارند آن را بازآفرینی کنند. حضور صریح مضامین مقدمهٔ قصاید جاهلی در این تغزل‌ها با نشانه‌هایی که شاعر در متن تغزل ارائه می‌دهد، همخوانی دارد؛ برای نمونه، در این تغزل‌ها یا شاعر به صراحت بیتی را به زبان عربی می‌آورد یا از واژگان عربی، به‌ویژه در جایگاه قافیه استفاده می‌کند.

۴-۲. بینامتنیت ضمنی در تغزل‌ها

علاوه بر حضور صریح موضوعات مطرح‌شده در قصاید عربی، گاه شاعر به‌طور ضمنی با طرح اشاراتی، به بینامتن خود ارجاع می‌دهد. نمونهٔ این مورد در شعر فارسی بسیار است. در تغزل‌ها نیز به نمونه‌هایی از این موارد در موضوعات مختلفی چون توصیف طبیعت، عشق و شراب برمی‌خوریم. در ذیل به ذکر برخی از این نمونه‌ها می‌پردازیم. در موضوع شراب در شعر رودکی با ابیاتی مواجه می‌شویم که نشانگر تأثیرپذیری او از پیش‌متن اشعار عرب در زمینهٔ شراب است. در این میان، تأثیرپذیری از شعر ابونؤاس بیشتر است؛^۷ برای مثال، رودکی در توصیف درخشندگی شراب آن را به چشمهٔ خورشید تشبیه می‌کند. ابونؤاس نیز در بیتی از توصیفات خود دربارهٔ شراب، از درخشندگی باده و تشبیه آن به خورشید یاد می‌کند. به‌نظر می‌رسد رودکی با نگاهی به پیش‌متن خود این بیت را سروده است:

آن گه اگر نیم شب درش بگشایی چشمه خورشید را ببینی تابان
(رودکی، ۱۳۷۳: ۳۹)

فجاءت بها كالشمس يحكي شعائها شعاع الثريا في الزجاج لها حسنا^۸
(ابونؤاس، ۱۹۸۷، ج ۲: ۴۶۶)

حضور بینامتن اشعار ابونؤاس دربارهٔ شراب، در دیگر ابیات رودکی نیز هویدا است؛ از جمله در ابیاتی که در قصیدهٔ «مادر می» مجلس باده را توصیف می‌کند. به‌نظر می‌رسد رودکی در این توصیفات از اشعار ابونؤاس که در ترسیم مجلس باده‌خواران گفته، تأثیر پذیرفته است. رودکی در اشاره به کهنگی شراب، به مدت‌زمانی که می‌در خم پنهان است، اشاره می‌کند. از نظر او شرابی کهنه است که پنجاه جامه را کهنه کرده باشد.

آخر کارام گیرد و نچخند تیز
 هم به خم اندر گدازد چونین
 با می چونین که سالخورده بود چند
 مازال یجلوها تقادمها

درش کند استوار مرد نگهبان
 تا به گه نوبهار و نیمه نیشان
 جامه بکرده فراز پنجهٔ خلقان
 حتی غدت روحا بلاجسم^۹

(رودکی، ۱۳۷۳: ۳۹)
 (ابونؤاس، ۱۹۸۷: ج ۲، ۳۲۹)

ابونؤاس نیز دیرینگی شراب را مایهٔ صفا و رقت آن می‌داند و گاه در بیان قدمت آن، آن را متعلق به زمان آدم و نوح می‌داند و این‌چنین می‌سراید:

اسقنیه‌ها سلافه
 سبقت خلق آدم^{۱۰}

(همان: ۳۱۵)

منوچهری دربارهٔ شراب گاه به مفاهیمی اشاره می‌کند که پیش از او، ابونؤاس به آنها پرداخته است؛ برای مثال، وی باور خود را در باب شراب این‌گونه بیان می‌کند:

غلام و جام می را دوست دارم
 نه جای طعنه و جای ملام است
 همی دانم که این هر دو حرامند
 ولیکن این خوشی‌ها در حرام است

(منوچهری، ۱۳۷۰: ۱۲)

پیش از او ابونؤاس همین مضمون را این‌چنین بیان کرده است.

فخذها إن أردت لذیذ عیش
 و لا تعدل خلیلی بالمدمام
 و إن قالوا حراماً فقل حرام
 ولکن اللذائة فی الحرام^{۱۱}

(۱۹۸۷، ج ۲، ۳۴۱)

دربارهٔ بوی خوش شراب و تشبیه آن به مواد معطر و همچنین رنگ شراب و تشبیه آن به سنگ‌های قیمتی مانند عقیق نیز حضور پیش‌متن قصاید عرب را در تغزل‌های شاعران فارسی می‌بینیم. رودکی اشاراتی در اشعار خود به این موضوع دارد. منوچهری نیز در پاره‌ای تغزل‌ها اشاراتی دارد که نشان می‌دهد او نیز با شعر شاعرانی چون ابونؤاس در زمینهٔ خمریه آشنایی داشته و از آن متأثر بوده است؛ برای نمونه منوچهری در بیت زیر به بوی خوش خُم شراب و تحت‌تأثیر قرارگرفتن از بوی آن اشاره می‌کند.

همی بوی مشک آمدش از دهان
 چو بوی بخور آید از مجمری

(۱۳۷۰: ۱۲۰)

ابونؤاس نیز در ابیاتی به بوی خوش شراب اشاره دارد؛ از جمله در بیت زیر اشاره می‌کند که بوی خوش شراب پیش از چشیدن، دماغ را متأثر می‌کند:

كأس من الراح العتيق بريحتها قبل المذاقة في الرؤوس تسور^{۱۲}
(۱۹۸۷: ج ۱، ۳۹۱)

اشارات منوچهری درباره شراب مؤید این است که او مستقیم و غیرمستقیم از خمریه‌های ابونؤاس (شاعر عرب) تأثیر پذیرفته است. در مورد تمایل منوچهری به ادب عربی این نکته را نباید از نظر دور داشت که دوران جوانی وی در دامغان تحت حکومت آل بویه و وزیرانی چون صاحب بن عباد سپری شده است که التفات ویژه‌ای به ادب عربی داشتند (زرین کوب، ۱۳۶۲: ۵۵). در زمینه مضامین مرتبط با شراب، منوچهری نه تنها از ابونؤاس، بلکه از شاعرانی چون میمون بن أعشى، ابومحجن ثقفی و ابن معتر نیز تأثیر پذیرفته است. اثرگذاری این متن پنهان در تغزل‌های منوچهری تا بدان جاست که گاه سروده او ترجمه‌گونه‌ای از شعر عرب به نظر می‌رسد؛ برای مثال، منوچهری در تغزل قصیده‌ای با مطلع

ای باده فدای تو همه جان و تن من کز بیخ بکندی ز دل من حزن من
(۱۳۷۰: ۷۸)

از رفیقان خود می‌خواهد که پس مرگ، او را با باده غسل دهند و از برگ رز سبز برای وی کفن سازند، حال آنکه ابومحجن ثقفی پیش از او همین مضمون را در شعر خود آورده است.^{۱۳} در ابیات منوچهری حضور عناصری در متن اشعار، به صورت ضمنی به بینامتن خود ارجاع می‌دهد.

در موضوع طبیعت نیز گاه اشاراتی ضمنی در تغزل‌های شاعران دیده می‌شود که نشانگر تأثیرپذیری از پیش‌متن اشعار عرب است. این اشارات گاه به صورت کاربرد یک واژه یا مضمون خودنمایی می‌کند؛ برای مثال، منوچهری در توصیف‌های خود از طبیعت به توصیفات ابن معتر و ابن رومی نظر داشته است. او به‌عنوان نمونه در توصیف گل نرگس تصاویری ارائه می‌دهد که به نظر می‌رسد از توصیفات دو شاعر مذکور در باب نرگس بهره برده است. منوچهری در بیت زیر، گل نرگس را به چشم تشبیه کرده است، درحالی‌که پیش از او ابن معتر همین مضمون را به تصویر کشیده است:

نرگس چون دلبری است سرش همه چشم سرو چو معشوقه‌ای است تنش همه فد
(همان: ۲۲)

النرجس الغضّ عیونه حدق بلاهدب ولا أشفار^{۱۴}
(ابن معتر، ۱۹۹۵: ۳۵۷)

در بیتی دیگر منوچهری در توصیف گل نرگس تصاویری ارائه می‌دهد که متناسب با تصویر ابن‌رومی از نرگس است و به‌نظرمی‌رسد بینامتن منوچهری در این توصیف بوده است:

نرگس تازه چو چاه ذقنی شد به مثل گر بود چاه ز دینار و ز نقره ذقنا
چون که زرین قدحی در کف سیمین صنمی یا درخشنده چراغی به میان پرنا
(منوچهری، ۱۳۷۰: ۱)

و إذا تحلّت الأَرْضُ بالْتَرِّ جس باهت به نجوم السماء^{۱۵}
(ابن‌رومی، ۱۹۹۸، ج ۱: ۱۱۹)

حیوانات از جمله مظاهر طبیعت هستند که در توصیفات شاعران نقش ویژه‌ای دارند. شاعر با توجه به محیط پیرامون خود به حیوانات خاصی در شعرش اشاره می‌کند. شاعر بیابان‌نشین عرب به توصیف حیوانات بیابان و اسب و شتر می‌پردازد و شاعر شهرنشین به پرندگان و ... اشاره می‌کند. در شعر فارسی گاه به تأسی از شعر جاهلی، حیوانی چون شتر توصیف می‌شود که نمونه آن را در قصایدی می‌بینیم که پیش‌ازین از منوچهری و امیرمعزی ذکر کردیم. گاهی نیز اسب که متناسب با محیط زندگی شاعر است توصیف می‌شود. در ابیات زیر منوچهری در توصیف اسب به‌گونه‌ای عمل می‌کند که پیش از او امرؤالقیس، شاعر جاهلی، در مُعَلَّقَةُ معروف خود بدان اشاره داشته است:

همچنان سنگی که سیل آن را بگرداند زکوه گاه زان سو گاه زین سو گاه فراز و گاه باز
(منوچهری، ۱۳۷۰: ۵۳)

مکرم مفرّ مقبل مدبر معاً کجلمود صخر حطه السیل من عل^{۱۶}
(امرؤالقیس، ۱۴۲۵: ۱۱۹)

در نمونه‌های مذکور همان‌گونه که ملاحظه شد، حضور یک عنصر مشترک در دو متن، رابطه بینامتنی میان آن دو را تأیید می‌کند. با توجه به رابطه زمانی، زبانی و فرهنگی بین دو ملت ایران و عرب، تأثیرپذیری شاعران ایرانی از پیش‌متن قصاید عربی غیرممکن نیست. در عین حال، حضور پیش‌متن قصاید عربی در تغزل‌های فارسی عمدتاً به شیوه ضمنی است.

۵. بیش‌متنیّت و تغزل

آنچه در بیش‌متنیّت در نسبت با بینامتنیّت مطرح می‌شود، تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تری است که نشانگر تأثیر کلی و الهام‌بخشی کلی است. ژنت در کتاب *الواح بازنوشتنی* در تعریف بیش‌متنیّت می‌نویسد: هر رابطه‌ای است که متن «ب» (Hypertext) را با متن

پیشین «الف» (Ohypotext) پیوند زند؛ چنان که این پیوند از نوع تفسیری نباشد (۱۹۹۷: ۵). بیش‌متن، متنی است که در جریان فرآیندی دگرگون‌کننده، از یک متن پیشین شکل گرفته باشد؛ به عبارت دیگر، حضور یک متن در متن دیگر به گونه‌ای است که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن است. اساس بیش‌متنیت بر «برگرفتنی» است؛ برگرفتنی در اینجا رابطه‌ای است هدفمند که نقش مهمی در شکل‌گیری بیش‌متن ایفا می‌کند. رابطه برگرفتنی خود به دو دسته همان‌گونگی (Imitation) و تراگونگی (Transformation) تقسیم می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵).

۵-۱. همان‌گونگی در تغزل‌ها

همان‌گونگی یا تقلید، یکی از رابطه‌هایی است که می‌تواند بین بیش‌متن و پیش‌متن برقرار شود. در تقلید، نیت مؤلف بیش‌متن، حفظ پیش‌متن در وضعیت جدید است؛ البته در اینجا منظور از تقلید، تقلید محض نیست؛ چراکه هر تقلیدی با دگرگونی و هر دگرگونی با تقلید همراه است (همان: ۹۶).

حضور پیش‌متن شعر عربی در بیش‌متن تغزل‌های فارسی به گونه‌ای است که بدون این حضور، فرجام قصیده فارسی مبهم به نظر می‌رسد. شاعر فارسی‌زبان در بحث محتوا و درون‌مایه تغزل‌ها بدون شک متأثر از پیش‌متن شعر عربی بوده است. او در آغاز سرایش شعر عروضی به زبان فارسی دری، تنها الگوی خویش را شعر عرب دیده است و لذا کاملاً طبیعی است که در تغزل به سخنانی پرداخته که پیش از او در پیش‌متن شعر عرب سابقه‌ای طولانی داشته است.

باتوجه به اینکه نخستین شعرهای فارسی با رویکرد مداحی و تمجید پای به عرصه وجود نهاده، طبیعی است که از قالبی پیروی کند که پیش‌تر در این زمینه تجربه‌ای دیرین داشته است. قصیده تنها قالب شعری بود که از عصر پیش از اسلام معهود عرب‌ها بود؛ قالبی که به رغم تغییرات مختلف، ساختار اصلی خود را حفظ کرده بود (دودپوتا، ۱۳۸۲: ۵۳). قصیده قالبی بود که از آن در جهت مدح و ستایش استفاده می‌کردند، حتی در نخستین شعرهای عربی نیز رگه‌های مدح یافت می‌شود. بعدها شاعرانی چون نابغه ذبیانی، اعیسی، امیه بن ابی‌الصلت و ... شعر را به سوی تکسب و مدیحه سوق دادند (همان: ۸۶). شعر فارسی از همان آغاز، به دربار پادشاهان وابسته بود؛ از این‌رو، شاعران فارسی زبان قالب قصیده را برگزیدند که قابلیت لازم را برای مداحی داشت (الکک، ۱۹۸۶: ۴۶).

محتوای تغزل‌ها با رویکرد به پیش‌متن شعر عربی، تنها محدود به موضوعاتی شد که پیش‌تر شاعران عرب در آن زمینه قلم‌فرسایی کرده بودند. این موضوعات عمدتاً برگرفته

از محیط زندگی اعراب بود. در آغاز شعر و شاعری عرب، مقدمات قصاید جاهلی کاملاً برخاسته از زندگی شاعر بدوی است. این مقدمات در مرحله نخست کاملاً طبیعی بود، اما در مرحله دوم تقلید و صنعتگری روی آورد؛ بنابراین، پایه‌های شعر عرب، از جهت شکل و مضمون، در مرحله نخست نهاده شد و در مرحله دوم به سوی فنی شدن پیش رفت (حمودی قیسی، ۱۴۰۴: ۲۵۹).

در دوره جاهلیت، صحرا و عوامل پیرامون آن نقش مهمی در زندگی صحرائشینی اعراب ایفا می‌کرد. در این دوران همه چیز برای شاعر عرب در تابلوی صحرا ارزش و معنی می‌یافت (ادونیس، ۱۳۹۱: ۳۱). وصف، مهم‌ترین ابزاری بود که در این راه به شاعر عرب یاری می‌رساند. او با ابزار توصیف، دنیای صحرائی خود را ترسیم می‌کرد و شعر وی بیانگر وصف دنیای واقعی پیرامون و عشق بود. شعر این دوران شعری رئالیستی بود که نگاهی ساده و طبیعی و به دور از هرگونه دلالت متافیزیکی را به نمایش می‌گذاشت. در دوره‌های بعد به تناسب تغییر در شیوه زندگی اعراب و شهرنشینی، عناصر جدیدی جایگزین عناصر پیشین شد؛ از جمله اینکه امکان لهو و خوش‌گذرانی بیش از گذشته میسر بود. خشونت و سرسختی زندگی صحرائشینی رخت بر بسته بود و آسایش زندگی شهری، انسان عربی را بیش از پیش به امور غنایی سوق می‌داد. از عناصر جدید این زندگی می‌توان به خمر اشاره کرد. ضمن اینکه در آمیختگی با فرهنگ‌های دیگر، افق‌های تازه‌ای را پیش روی ذهن انسان عربی گشود. طبیعت رام‌ناشدنی صحرا جای خود را به طبیعت دست‌ساز بشری سپرد که در آن زیبایی، عنصر اساسی بود؛ بنابراین، توصیف گل‌ها و گیاهان زیبا در شعر عرب جای گیاهان بیابانی را گرفت. تجارب عاطفی انسان عربی در این دوران، ناشی از عشق کنیزکان و آوازخوانان و نغمه‌های شیرین و پیمانه‌های شراب بود و به گل‌ها و گیاهانی که احساسات بین عاشق و معشوق را تحریک می‌کرد، توجه نشان می‌داد (عطوان، ۱۴۰۷: ۱۰۱). به این ترتیب، موضوعات جدیدی چون شراب به موضوعات اساسی شعر عرب در دوران جاهلی افزوده شد.

شاعر ایرانی آنچه به عنوان پیش‌متن پیش‌روی خود داشت، موضوعاتی از این دست بود؛ به همین جهت، آنچه در تغزل‌های فارسی به طور عمده مطرح می‌شود؛ عشق، توصیف طبیعت و اشیاء، شراب و اندکی نیز بیان احوال است. در این زمینه شاعر فارسی در تغزل‌ها از مقدمات قصاید عربی تقلید کرد و گاه شاعرانی چون منوچهری، در برخی قصاید، به طور مستقیم فضای قصیده جاهلی را بازسازی کردند. آنچه مشخص و آشکار است، این است که تغزل فارسی به عنوان پیش‌متن، در زمینه محتوا از تغزل عربی

به‌عنوان پیش‌متن تقلید کرد. مقدمات قصاید فارسی این تقلید را به‌وضوح نشان می‌دهد؛ چراکه عمده درون‌مایه تغزل‌ها چیزی خارج از این محتوای تقلیدی نیست. سیدجعفر محبوب معتقد است که همین آغاز کردن قصاید با تغزل، خود تقلید است؛ زیرا شاعر مستقیماً به مدح ممدوح نمی‌پردازد و سخن خود را با مقدمه آغاز می‌کند (۱۳۷۸: ۱۴۹). اکثریت مقدمات قصاید شاعران مطرح سبک خراسانی در دوران اوج قصیده، با مضمون طبیعت، عشق و شراب بوده است.

۵-۲. تراگونی در تغزل‌ها

متون همواره از گذر تقلید با یکدیگر مرتبط نمی‌شوند، بلکه گاه یک متن می‌تواند با تراگونی متن دیگر، به خویشتن هویت بخشد. در تراگونی پیش‌متن با تغییر و دگرگونی در پیش‌متن ایجاد می‌شود. این تغییر می‌تواند به شکل‌های مختلف ایجاد شود؛ از جمله از طریق فرآیندهای حذف، تقلیل، تشدید، جانشینی و ... آن‌گونه که ژنت اشاره می‌کند، بخش مهم تراگونی در حوزه محتوا صورت می‌پذیرد؛ چراکه تغییرات ایجادشده در پیش‌متن تحت‌تأثیر عوامل مختلفی چون زاویه دید در روایت، تغییر ملیت، جنسیت، سن، زبان و ... قرار می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۷).

هرچند برخی شاعران فارسی دست به تقلید صرف از مقدمات قصاید عربی زدند و نیز محتوای تغزل‌ها را یک‌سره براساس محتوای تغزل عربی بنیاد نهادند، در این میان، تغییراتی نیز در تغزل‌های فارسی با توجه به محیط، فرهنگ، زبان و ... صورت دادند که می‌توان از آن به تراگونی تعبیر کرد؛ برای مثال، اگر در مقدمات قصاید جاهلی، شاعر یک‌سره طبیعت بیابانی، ایستادن بر اطلال و گریستن بر آن را توصیف می‌کرد، زندگی شهرنشینی و محیط سرسبز و خرم غالب شاعران سبک خراسانی در دوره سامانی و غزنوی موجب شد که در توصیف شاعران از طبیعت، سبزی و خرمی و طراوت و نشاط وجه غالب باشد؛ به همین جهت، شمار تغزل‌ها در توصیف بهار و عناصر مرتبط با آن همچون نوروز، باران، ابر و ... قابل توجه است. آنجا که خزان به تغزل‌ها راه پیدا می‌کند نیز شادی و رنگارنگی ترسیم می‌شود. فرخی، منوچهری و عنصری از شاعرانی هستند که توصیف طبیعت در شعر آنان نشان از طبیعت ایران دارد. در این میان منوچهری سهم عمده‌ای در انعکاس طبیعت در شعر فارسی دارد تا آنجا که شفیعی کدکنی او را

شاعر طبیعت در زبان فارسی می‌داند (۱۳۷۳: ۵۰۱) و زرین کوب درباره او می‌گوید:

«منوچهری را شاعر طبیعت باید خواند دیوان او گواه این دعوی است. کودکی او در دامغان با آن بیابان‌های فراخ و بی‌کران که پیرامون آن را فراگرفته است، گذشت.

بخشی از جوانی او نیز گویا در کناره‌های دریای خزر و دامنه‌های البرز به سرآمد. تأثیر این محیط، عشق به طبیعت را به او القا کرد» (۱۳۶۲: ۴۳).

منوچهری در پرداختن به طبیعت به جزئیات آن بیش از پیش توجه نشان می‌داد. به نظر می‌رسد که او در این مورد از شاعرانی چون ابن‌رومی و ابن‌معتز تأثیر پذیرفته باشد. باید اشاره کرد که منوچهری در همان قصایدی که ساختار قصیده جاهلی را نیز بازسازی می‌نماید، دقیقاً از این ساختار تقلید نمی‌کند، بلکه با حذف یا جانشینی، تنها بخش‌هایی از این ساختار را تقلید می‌کند.

در شعر فرخی و عنصری نیز طبیعت، القاگر شادی و نشاط است، اما توجه این دو شاعر به موضوع عشق، بیش از توصیف طبیعت است. پرداختن به موضوع عشق در شعر شاعر فارسی‌زبان از جهات مختلف قابل توجه است. توجه به تغزل‌های عاشقانه در شعر این دوره، بیانگر سیمای عشق، عاشق و معشوق در سبک خراسانی است. شاعر در مسئله عشق مباحث متنوعی را مطرح می‌کند؛ از جمله توصیف معشوق، هجران، شکوه از معشوق، اعتراض و تهدید معشوق، تقاضا و طلب از معشوق، حکایت حال عاشقی و وصال.

نکته مهم در این زمینه آن است که هرچند شاعر فارسی در موضوع عشق از پیش‌متن شعر عرب متأثر می‌شود، این عشق با توجه به محیط جامعه عصر شاعر، رنگی دیگر می‌گیرد؛ به این معنا که هرچند در شعر عرب عمدتاً در بحث عشق، حضور زن به عنوان عنصر اساسی مورد توجه شاعران است، در تغزل فارسی از همان آغاز، عشق جلوه‌ای مذکر دارد. در تمامی توصیفات شاعران فارسی از معشوق، به وضوح می‌توان عشق مذکر را مشاهده کرد؛ به عبارت دیگر، زن عنصر اساسی تغزل‌های عاشقانه عرب از زمان جاهلیت بوده است، اما هیچ‌گاه جلوه‌ای در تغزل‌های فارسی از او دیده نمی‌شود؛ بنابراین، تغزل فارسی با جایگزینی عشق مذکر به جای عشق مؤنث دست به تراگونگی در پیش‌متن خود می‌زند.

۶. نتیجه

کشف پیش‌متن و ارتباط آن با پیش‌متن، به درک عمیق‌تر پیش‌متن منجر می‌شود. شناخت روابط بین تغزل‌های فارسی با قصاید عربی، به شناخت بیشتر و بهتر ریشه‌های شعر فارسی و درک ارزشمندی قالب قصیده در سبک خراسانی کمک شایانی می‌کند. تغزل قصاید فارسی در دوران آغازین تحت تأثیر متن پنهان خود، یعنی مقدمات قصاید عربی است؛ بنابراین، از دو دیدگاه بینامتنیت و پیش‌متنیت با شعر عرب پیوند می‌یابد.

شاعران ایرانی عمدتاً از دو منظر صریح و ضمنی با بینامتن خود ارتباط برقرار می‌کنند. در زمینه حضور بینامتنی صریح، اطلاعات مربوط به شاعر و نشانه‌هایی که خود در خلال اشعار بیان می‌نماید، فرض ارتباط صریح با بینامتن خود را تقویت می‌کند. در زمینه حضور بینامتنی ضمنی، موارد متعددی از حضور عناصر ارجاع‌دهنده به بینامتن را می‌توان در اشعار شاعران و از جمله در تغزل‌ها مشاهده کرد. در بیش‌متنیّت رابطه دو متن، مبتنی بر اشتقاق و برگرفتنی است؛ به‌گونه‌ای که متن نخست زمینه پدید آمدن متن دوم را فراهم کند؛ بنابراین، می‌توان گفت تغزل‌های فارسی با مقدمات قصاید عربی رابطه بیش‌متنی برقرار می‌کنند. از منظر بیش‌متنیّت، تغزل فارسی به دو گونه همان‌گونگی و تراگونگی با پیش‌متن خود ارتباط می‌یابد. در همان‌گونگی، شاعر ایرانی غالباً از محتوا و درون‌مایه مقدمات قصاید عربی تقلید می‌کند و در تراگونگی با تغییراتی در این محتوا سعی دارد که آن را با محیط و فرهنگ جامعه خود انطباق دهد. در کل، هرچند تغزل عربی از جهاتی پیش‌متن تغزل فارسی است، تغزل‌های فارسی یک‌سره از نوآوری خالی نیست. قصیده به‌عنوان قالبی که در نهایت به مدح ممدوح ختم می‌شود و چه‌بسا تأثیر عمیق در فرآیند فکری و تمدنی قوم ایرانی نداشته باشد، تاکنون کمتر مورد توجه بایسته قرار گرفته است، در حالی که دقت و واکاوی قصاید، نوآوری ذهن خلاق ایرانی را هرچه بیشتر به‌نمایش می‌گذارد. شاعر ایرانی، حتی در زمانی که به اجبار زمانه، به مدح قدرتمندان و زورمداران روی می‌آورد، از هنرنمایی دست برنمی‌دارد.

پی‌نوشت

۱. هر چند وحیدیان کامیار در کتاب منشأ وزن شعر فارسی، ضمن بیان نظرات مختلف در این خصوص، منشأ وزن شعر فارسی را شعر ایران پیش از اسلام می‌داند اما او نیز یک‌سره منکر تأثیرپذیری هر چند محدود از وزن شعر عرب نمی‌شود. ر.ک: به منشأ وزن شعر فارسی، تقی وحیدیان کامیار.
۲. به شعرای دربار، شعرای بلاط می‌گفتند. نابغه، امیه بن ابی‌الصلت و أعشى نمونه‌هایی از این شاعران هستند.
۳. ر.ک: تاج المصادر بیهقی، منتهی الارب، شرح قاموس، ناظم‌الاطبا.
۴. ر.ک: مقدمه القصیده العربیه فی العصر الجاهلی، حسین عطوان، بیروت: دارالجیل، ۱۹۰۷.
۵. از جمله در قصیده‌هایی با مطلع: ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن/ به نام خداوند یزدان اعلی (منوچهری، ۱۳۷۰: ۱۳۲، ۷۹).
۶. به‌عنوان نمونه در قصایدی با مطلع: طال الیالی بعدکم وایض عینی من بکا / به فال فرخ و عزم درست و رای صواب/ چو آتش فلکی شد نهفته زیر حجاب/ آمد گه وداع چو تاریک شد هوا/ نیز شاعر به توصیف مظاهر طبیعت همچون شب، بیابان و توصیف مرکب خود می‌پردازد (معزی، ۱۳۶۲: ۵۵، ۵۹، ۵۴).

۷. سخن از شراب از دوره جاهلیت در شعر عرب ظهور کرد. عرب جاهلی باده‌گساری را مایه افتخار خود می‌دانست. در دوران جاهلیت اعیانی امام این فن بود و پس از او عدی بن زید العبادی و عمرو بن کلثوم و طرفه بن العبد. بعد از جاهلیت، به‌رغم تحریم شراب، ابومحجن ثقفی، یزید بن معاویه، ولید بن یزید، أخطل تغلبی و صریع‌العوانی به وصف آن پرداختند (الحاوی، ۱۹۶۰: ۷۹).
۸. شرابی آورد که همچون خورشیدی در جام زیبایی می‌درخشید و پرتو آن یادآور پرتو ثریا بود.
۹. پیوسته دیرینگی شراب آن را جلا می‌دهد تا آنجا که گویی روحی بدون جسم است.
۱۰. مرا از آن شرابی بنوشان که پیش از خلقت آدم بوده است.
۱۱. اگر خوشی و سرمستی شیرین را می‌طلبی، شراب را دریا ب و در آن میان‌روی مکن. اگر گفتند حرام است، بگو آری حرام است، لیکن لذت در امور حرام است.
۱۲. جامی از شراب سرخ‌رنگ که بوی خوش آن پیش از چشیدن در دماغ روان می‌شود.
۱۳. اذا مت فادفنی الی خلل کرمة
تروی عظامی بعد موتی عروقها
و لا تدفنی فی الغلاء فأنسی
اخاف اذ امست ان لا ادوقها (دودپوتا، ۱۳۸۲: ۱۳۳)
۱۴. نرگس تازه، گویی چشمی است که هیچ مژه و پلکی ندارد.
۱۵. چون نرگس بر زمین می‌روید، ستارگان آسمان از او نور می‌گیرند.
۱۶. حمله می‌کند و می‌گریزد، روی می‌آورد و پشت می‌کند و چون سنگ صخره است که سیل آن را از بلندی پرتاب کرده باشد. پهلوهای او چون آهو و ساق‌های او چون شترمرغ است و چون گرگ می‌دود و چون بچه روباه می‌جهد.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران، مرکز.
- ابن‌معتز (۱۹۹۵)، *دیوان*، شرح یوسف شکری‌فرحات، بیروت: دارالجمیل.
- ابن‌رومی (۱۹۹۸)، *دیوان*، شرح مجید طراد، بیروت، دارالجمیل.
- ابونؤاس (۱۹۸۷)، *دیوان*، شرح ایلیا الحاوی، بیروت، دارالکتب اللبنانی.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.
- ادونیس، علی احمد سعید (۱۳۹۱)، *پیش‌درآمدی بر شعر عرب*، ترجمه کاظم برگ‌نیسی، تهران، نی.
- الحاوی، ایلیا (۱۹۶۰)، *فن الشعر الخمری و تطوره فی الادب العربی*، بیروت، دارالثقافه.
- الکک، ویکتور (۱۹۸۶)، *تأثیر فرهنگ عرب در اشعار منوچهری دامغانی*، بیروت، دارالمشرق.
- امروالقیس (۱۴۲۵)، *دیوان*، تصحیح مصطفی عبدالشافی، بیروت، دارالکتب العلمیه.
- امیرمعزی، محمد (۱۳۶۲)، *کلیات دیوان*، تصحیح ناصر هیری، تهران، مرزبان.
- ایگلتن، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۷۳)، «از اثر به متن»، ترجمه مراد فرهادپور، *ارغنون*، ش ۴، ۵۷-۶۶.
- حمودی قیسی، نوری (۱۴۰۴)، *الطبیعة فی الشعر الجاهلی*، بیروت، نهضة العربیه.
- دودپوتا، ع.م (۱۳۸۲)، *تأثیر شعر عربی بر تکامل شعر فارسی*، ترجمه سیروس شمیسا، تهران، صدای معاصر.

رضایی دشتارژنه، محمود (۱۳۸۸)، «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه براساس رویکرد بینامتنیت»، *نقد ادبی*، ش ۴، ۳۱-۵۱.

رودکی، ابوعبدالله جعفر (۱۳۷۳)، *دیوان اشعار*، شرح و توضیح منوچهر دانش‌پژوه، تهران، توس.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲)، *با کاروان حله*، چاپ پنجم، تهران، جاویدان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ چهارم، تهران، آگاه.

صدقی، حامد و علی عزیزنیا (۲۰۰۵)، «المقدمة الطللیة فی القصيدة العربية الجاهلیة»، *اللغة العربية و آدابها*، ش ۲، ۴۱-۶۶.

عسکری، ابوهلال الحسن (۱۹۷۱)، *الصناعتین*، بی‌جا، عیسی البابی الحلبی و شرکاء.

عطوان، حسین (۱۴۰۷)، *مقدمة القصيدة العربية فی العصر العباسی الاول*، بیروت، دار الجیل.

غنیمی هلال، محمد (۱۳۷۳)، *ادبیات تطبیقی*، ترجمه سیدمرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران، امیرکبیر.

قیروانی، ابن‌رشیق (۱۹۳۴)، *العمده*، تعلیقات محمدحیی‌الدین عبدالحمید، قاهره، حجازی.

کمون، سعدحسن (۱۹۹۹)، *الطلل فی النص العربی*، بیروت، دار المنتخب العربی.

محبوب، محمدجعفر (۱۳۷۸)، *سبک خراسانی در شعر فارسی*، چاپ سوم، تهران، فردوسی.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگرمتن‌ها»، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، ش ۵۶، ۸۳-۹۸.

————— (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران، سخن.

منوچهری، ابوالنجم احمد (۱۳۷۰)، *دیوان*، به کوشش سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران، زوار.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۳)، *منشأ وزن شعر فارسی*، مشهد، آستان قدس رضوی.

وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۶۲)، *حدائق السحر فی دقائق الشعر*، تصحیح عباس اقبال، تهران، طهوری.

یلمه‌ها، احمدرضا (۱۳۹۱)، «*وقوف بر اطلال و دمن و گونه‌های آن در شعر فارسی*»، *ادبیات تطبیقی*،

دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال سوم، ش ۶، ۳۱۷-۳۳۷.

یوسف‌آبادی، فائزه و دیگران (۱۳۹۱)، «*ترامتنیت در مقامات حمیدی*»، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ش ۱، ۱۲۱-۱۳۹.

Genette, Gerard. (1997), *Palimpsestes. literature in the second degree*, chana Newman and claude doubling sky, University of Nebraska Press, Lincoln NE and London.