ایماژیسم و تصویر بیگانه در نفثه‌المصدور زیدری

داودرضا کاظمی[1]

مختار ابراهیمی[2]

تاریخ دریافت: ۹۸/۴/۱۷ تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۲

چکیده

تصویر واقعی بیگانگان- مغول و تاتار- در نفثه‌المصدور همراه با پیامد کردار آن‌ها نشان داده شده است. زبان و بیان زیدری، در نفثه‌المصدور، زبان و بیانی تصویرگرا و انگاره ساز است. تصویرگرایی و تصویرپردازی‌های او در نهایت همسویی و همسانی با مکتب ایماژیسم ساخته و پرداخته شده است. چنان که بسامد بالا، تراکم چشمگیر، ماهیت، هدف از آفرینش و شیوه‌ی کاربست تصویر در نثر شاعرانه‌ی زیدری در تطابق کامل به آرای ایماژیست‌هاست؛ افزون بر آن، صراحت تند، فشردگی، کوتاهی و ایجاز، همچنین، عینی، واقعی و طبیعی بودن تصویر از ویژگی‌های اصلی نثر زیدری است. تصاویر او، تنوّع موضوعی بسیاری دارند؛ از این رو، انگاره‌های برآمده از علم صرف و نحو، فقه، کلام، نجوم، دیوان محاسبات و استیفا، منطق، پزشکی، و حتّی بازی نرد و ورزش فکری شطرنج در نفثه‌المصدور دیده می‌شود. زیدری، متن را به خدمت تصویر درمی‌آورد؛ به همین دلیل امکانات و آرایه‌های ادبی بدیع لفظی (سجع، تضمین المزدوج، انواع جناس، موازنه، تکرار، سیاق الاعداد، واج‌آرایی، حروفگرایی و ...)، بدیع معنوی (ایهام، ایهام تناسب، استخدام، تضاد، ایهام تضاد، پارادوکس، تلمیح، ارسال المثل، تضمین، و ...) و بیان (تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و ...) را به شیوه‌ای به کار می‌گیرد که آن‌ها یا مقدّمه‌ای برای شکل‌گیری تصویرند، یا بخشی از فرآیند تصویرسازی می‌شوند و یا خود، تصویر سازند.

واژگان کلیدی: نفثه‌المصدور، زیدری، تصویر بیگانه،، ایماژیسم.

[1]ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدچمران اهواز(نویسنده‌ی مسؤول)dk6111325@gmail.com

[2]ـ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدچمران اهوازmoktarebrahimi@scu.ac.ir

۱- مقدّمه

«تصرّف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را «خیال» یا «تصویر» می‌نامیم و عنصر معنوی شعر در همه‌ی زبان‌ها و در همه‌ی ادوار، همین خیال و شیوه‌ی تصرّف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیّات مادّی و معنوی است ... تصرّف ذهنی شاعر در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت با انسان یا طبیعت با طبیعت چنان که می‌دانیم، حاصل نوعی بیداری است در برابر درک این ارتباطات.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲)؛ البتّه نباید فراموش کرد که تصویری که از طریق کاربست واژه‌ها در ذهن شاعر و مخاطب نقش می‌بندد یا همان «تصویر شاعرانه، نشانه‌ای دیداری نیست و از این رو تصویر نیست. شاید بتوان آن را انگاره خواند.» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷)؛ این واژه در واقع بیانگر همان تصوّر خیالیِ مورد نظر ما از یک تصویر عینی یا ذهنی است. از سویی دیگر، باید گفت تصویر و تصویرپردازی، تنها و فقط به شعر اختصاص ندارد، نثرهای ادبی هم- به همان اندازه- مصوّر و البتّه خیال‌انگیزند. بسیاری از متون نثر فارسی- به ویژه در اعصار پیشین- با متر و معیارهای امروزی شعرند و یا دست کم از بسیاری از شعرهای روزگار ما شعرترند. نثر به کار رفته در نفثه‌المصدور، نوشته‌ی شهاب‌الدّین محمّد بن علی بن محمّد منشی خرندزی زیدری نسوی از آن جمله است. نفثه‌المصدور، هم اثری تاریخی و هم مرثیه و فراق‌نامه‌ی جهانداری و پادشاهی است. سوگنامه‌ای است که نثری شاعرانه و زبانی تصویری دارد. چهار سال پس از قتل جلال‌الدین منکبرنی، آخرین پادشاه خوارزمشاهیان نوشته شده (در اوایل قرن هفتم) و شرح سرانجام کار اوست. این کتاب، نظم موسیقیایی و آرایه‌های ادبی بسیاری دارد.

روزگار نویسنده‌ی بخت‌برگشته‌ی نفثه‌المصدور، روزگاری است «که تلاطم امواج فتنه کار جهان بر هم شورانیده.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۱)؛ و «امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته.» (همان: ۲) است. او از حوادث تلخی سخن می‌گوید که خود، ناظر بر آن‌ها بوده و با احساسات و عواطف وی گره خورده است. از این رو تصاویر به کار آمده در این کتاب درخور توجّه و تأمّل ویژه است.

۱-۱- بیان مسأله

مصیبت مغول انگیزه‌ی اصلیِ نویسنده‌ی نفثه‌المصدور در شرح احوال روزگار است. بر این اساس، این که زیدری نسوی در زبان و بیان تصویرگرای خود، چگونه به این مهم پرداخته اهمیت دارد. به همین خاطر، بررسی تصویر بیگانگان در قلم زیدری نسوی موضوع اصلی این تحقیق است. آنچه در نخستین خوانش متن نفثه‌المصدور به چشم می‌آید زبان و بیان متکی و قوام گرفته از تصویر در آهنگ کلام زیدری است. بسامد بالا و تمرکز او بر انگاره‌های تصویری ما را بر آن داشت که به نفثه‌المصدور از منظر آرای ایماژیستی نگاه دوباره‌ای بیاندازیم.

۱-۲- ایماژیسم

ایماژیسم (**Imagism**)، مکتبی ادبی است که «ازرا پاوند» (**Ezra pound**) و «تی. اس. الیوت» (**T. S. Eliot**) بنیانگزاران و چهره‌های برتر آن‌اند. تأکید و تمرکز ایماژیست‌ها بر تصویر (**Image**)، بیش از دیگر وجوه شعر بوده است. «تامس ارنست هیوم» (**T. E. Hulme**) که از پیشاهنگان و تئوریسین‌های ایماژیسم به حساب می‌آید و آرای او تاثیر زیادی بر تی. اس. الیوت گذاشته است، می‌گوید: «شعر، بیش از این که شبیه موسیقی باشد، باید شبیه مجسّمه‌سازی باشد.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۶۴۳)

ایماژیست‌ها به همان اندازه که به تصویر علاقه‌مند بودند، به همان اندازه هم از بیان ساده، توضیحی، گزارشگونه و عادی، گریزان بودند. آن‌ها، عقیده داشتند که به جای بیان مستقیم باید از تصویر بهره گرفت چرا که «شعر، چیزی کمتر یا بیشتر از مرقعکاری واژه‌ها نیست.» (ولک، ۱۳۸۳، ج ۵: ۲۵۶)؛ به همین دلیل آشکارا فریاد می‌زدند که «بیان ساده، هرگز، هرگز، هرگز! اثری ندارد.» (ولک، ۱۳۸۳، ج ۵: ۲۵۶)؛ این نگرش تا به امروز هم از سوی بسیاری از پساساختگرایان، مورد تأیید است، چنان که در اندیشه‌ی «رولان بارت»، «عکس‌ها، تصاویری چندلایه و چندمعنا و دارای دلالت ضمنی هستند.» (بارت، ۱۳۸۹: ۴۲)؛ بر این اساس، ایماژیست‌ها به شعر روزگار پیش از خود- که به معنا و موسیقی بیشتر توجّه بیشتری نشان می‌داد- با نگاهی انتقادی می‌نگریستند. آن‌ها در جستجوی راهی جدید و شعری تازه بودند. شعری که به پیکرتراشی شباهت بیشتری داشته باشد تا موسیقی؛ شعری که جاذبه‌اش برای چشم باشد نه گوش. آن‌ها آشکارا فریاد می‌زدند که «شعر باید تجسّمی باشد، و هر واژه[اش] باید تصویری مشهود باشد.» (ولک، ۱۳۸۳، ج ۵: ۲۵۶)؛ با چنین نگرشی، رویکرد ایماژیستی بر پایه‌ی دو اصل بنیادین شکل گرفت.

الف) گرداب در شعر منطقه‌ی متراکم انرژی است.

ب) ایماژ به منزله‌ی رنگ اصلی شعر است. (ن.ک: فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۹۹)

در نخستین بیانیه‌ی ایماژیست‌ها که در سال ۱۹۱۵ م. انتشار یافت، درباره‌ی شیوه‌ی آفرینش تصویر آمده است: «ما مکتب نقّاشی نیستیم؛ امّا معتقدیم که شعر باید دقیق و روشن باشد و به کلّیّات مبهم نپردازد، هرچند آن کلّیّات مبهم، باشکوه و پرطنین باشند؛ از این رو، ما با شاعر کلّی‌باف مخالفیم؛ زیرا به نظرمی‌رسد از زیرِ بارِ مشکلات واقعی هنر خود شانه خالی می‌کند.» (لو ِال، ۱۹۱۵: ۶ به نقل از مرتضایی و حسینی وردنجانی، ۱۳۹۶: ۲)

چنین به نظر می‌آید که تصویر در اندیشه‌ی ایماژیستی، چیزی فراتر از معنای قاموسی خود، یعنی انگاره‌های بصری است. ایماژیست‌ها در بازتاب روایت تصویری خود از «هستی» در جستجوی ادراک معرفت‌های فلسفی و یا اشراقی‌اند. به باور آن‌ها، «تصاویر برجسته‌ای از تولّد، مرگ و رستاخیز نهفته است

که انسان‌ها می‌توانند در آن به کشف هویتی مشترک نائل آیند.» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۵۸)؛ بنابراین می‌بایست به ماهیت تصویر از منظر آن‌ها نیز توجّه کرد.

۱-۲-۱- ماهیت تصویر در نگاه ایماژیست‌ها

پاوند ایده‌ی شعر به مثابه‌ی عکس را باور داشت (ن.ک: فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰۲) از میان ایماژیست‌ها، او، نخستین کسی بود که در نوشته‌هایش، به تبیین مساله‌ی ایماژ پرداخت. از نظر پاوند، ایماژ، آن چیزی است که: مجموعه‌ای در هم تنیده از اندیشه و عاطفه را در لحظه‌ای از زمان عرضه می‌کند. (ن.ک: ولک، ۱۳۸۳، ج ۵: ۲۶۱) او در جایی دیگر متذکر می‌شود که عبارت «مجموعه‌ی در هم تنیده (**Complex**) را به مفهومی به کار برده که روان‌شناسانی مانند هارت از آن مستفاد می‌کنند. دکتر برنارد هارت، مؤلّف روان‌شناسی جنون (۱۹۱۲)، (**Complex**) را نظام تصوّرات با احساس قوام آمده‌ای تعریف کرده که به صورتی نامحسوس در ذهن فعّال‌اند و باعث می‌شوند که نشانه‌های اتّفاقی فکر، پیاپی متوجّه شیء یا احساس واحدی بشوند.» (ولک، ۱۳۸۳، ج ۵: ۲۶۱)

چنان که می‌بینیم، سخن از احساساتی فعّال در ذهن است که اندیشه را مدام معطوف به خود می‌کنند و هر لحظه در جلوه‌ای متصوّر می‌شوند یا در تصوّری جلوه‌گر می‌شوند. راز تصاویر، بسیار و پی در پی در ذهن و ضمیر ایماژیست‌ها، همین احساسات فعّال ذهنی است. متأثّر از همین احساسات فعّال ذهنی است که تصاویر نامرتبط در خارج از متن در متن با بیشترین ارتباط فرمی- معنایی ممکن در کنار هم چیدمان می‌شوند. تصاویر ایماژیستی، «حاصل واکنشی است که نویسنده یا شاعر نسبت به شیء یا منظره‌ای که می‌بیند، نشان می‌دهد و برای چنین منظوری از استعاره یا از توصیف دو شیء کاملاً متفاوت و مغایر در کنار هم استفاده می‌کند.» (داد، ۱۳۸۳: ۶۶)؛ از نظر اوکانر و پاوند، «شاعر، ایماژ یا استعاره‌ای را به کار می‌گیرد تا درونمایه و گوهر مشترک عناصر بی ربط را نشان دهد.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰۱)

در ایماژیسم، «شاعر عاطفه و احساس خویش را به درون تصویرها گسترش می‌دهد و تصویرها خود به درون کلماتی درمی‌آیند که از اصول آهنگین تبعیت می‌کنند.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۹۴)؛ در چنین شرایطی، یک تصویر ایماژیستی وقتی خوب و کامل است که سه ویژگی اصلیِ صراحت تند، فشردگی و طبیعی بودن را داشته باشد. (ن.ک: فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۹۹)

تصاویر ایماژیستی، دو کارکرد عمده دارند: کارکرد نخست، «آزادسازی ناگهانی، رهایی از چنگ محدودیت‌های زمان و مکان و آن بالندگی نهایی که نتیجه آن رهایی و عقده گشایی است. [و کارکرد دوم،] آفرینش تصویر برای کسب لذّت زیبایی [است که چیزی نیست جز] خلق زیبایی با تصویر برای نشان دادن زیبایی ذاتی تصویر است.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰۶)؛ تمرکز ایماژیست‌ها بر این بخش از آرا و باورهای خود باعث شد تا مورد بازخواست برخی منتقدان قرار گیرند. به زعم این منتقدان، «عیب

ایماژیست، این بود که هیچگاه اجازه نمی‌داد مریدان در باب زندگی نتیجه‌گیری کنند و شاعر را وامی‌داشت که بیش از اندازه بیان کند و کمتر نتیجه‌گیری کند و مریدان را اغلب به درون نوعی زیباشناسی سترون رهنمون می‌شد که خالی از محتوا بود و هست و شعری که این چنین توصیف طبیعت باشد و هرچه قدر زلال، دیگر به نظر من کافی نیست و باید راوی انسانی و ارزیابی انسانی را به آن افزود.» (جونز، ۱۳۷۱: ۸۲)

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

در بیشتر کتاب‌هایی که به منظور معرّفی، شرح و تبیین مکاتب ادبی- هنری نوشته شده‌اند مطالب ارزنده‌ای درباره‌ی شناخت ایماژیسم بازتاب داده شده‌است که از آن میان می‌توان به کتاب‌هایی همچون «مکتب‌های ادبی» نوشته‌ی رضا سیّدحسینی، «مکتب‌های ادبی جهان» نوشته مریم حسینی، «فرهنگ اصطلاحات ادبی» نوشته‌ی سیما داد، «پیشدرآمدی بر نظریّه‌ی ادبی» نوشته‌ی تری ایگلتون و با ترجمه عبّاس مخبر و مقالاتی مانند «مروری بر ایماژیسم» نوشته‌ی پیتر جونز و با ترجمهٔ احمد میرعلایی، اشاره کرد. در این نوشتارها بنیان‌ها، مبانی نظری و حدود و ثغور مکتب ایماژیسم، طرح شده و متاثر از اندیشه‌های مطرح شده، پژوهشگرانی به بررسی متون کهن و معاصر فارسی از منظر ایماژیسم پرداخته‌اند که در این راستا می‌توان به جستارهایی همچون «ایماشیسم در شعر احمدرضا احمدی» (۱۳۹۴)، نوشته‌ی زهرا عبدی، عبّاس خائفی و حسن سیّدترابی؛ «نگاهی ایماژیستی به دستور زبان عشق» (۱۳۹۴)، نوشته‌ی فاطمه فردی‌پور و معصومه محمّدی‌نژاد؛ «خاقانی و ایماژیسم» (۱۳۹۶)، نوشته‌ی سیّدجواد مرتضایی و سیّدمحسن حسینی وردنجانی اشاره کرد؛ همچنین درباره‌ی نفثةالمصدور مقالات متعدّدی با رویکردهای متفاوت وجود دارد. نوشته‌ها و مقالاتی مانند: «خاطره‌نگاری‌های شهاب‌الدّین نسوی» (۱۳۸۶) و «شهاب‌الدّین محمّد نسوی و سیرت او» (۱۳۸۵)، نوشته هوشنگ خسروبیگی؛ «مروری بر کتاب نفثةالمصدور» (۱۳۸۵)، نگاشته‌ی محمّد راستگو؛ «بررسی روایت و بن‌مایه‌های داستانی در نفثةالمصدور» (۱۳۹۱)، از آقایان رنجبر و خزانه‌دارلو؛ «تحلیل ساختاری زبان غنایی با تکیه بر نفثةالمصدور» (۱۳۹۲)، از امید ذاکری کیش و طغیانی و نوریان؛ «درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در نفثةالمصدور زیدری» (۱۳۸۸)، از احمد فاضل؛ «نگاهی تازه به ویژگی‌های زبانی و بلاغی نفثةالمصدور» (۱۳۹۰)، از صدیقه مهربان؛ «نمودهای رمانتیسم در نفثةالمصدور» (۱۳۹۰) که آقایان بتلاب اکبرآبادی و خزانه‌دارلو نوشته‌اند؛ «نقد و بررسی زیبایی‌شناختی نفثةالمصدور» (۱۳۸۷)، از احمد طحان و ...

مطابق مشاهدات نگارندگان و مقالاتی که برشمردیم، غالب نویسندگان با نگرشی ساختاری و زیبایی‌شناسانه درباره‌ی این کتاب نوشته‌اند؛ امّا در هیچ کدام از آن‌ها، آن چنان که باید به نقش تصویر

در بیان انگاره‌ساز زیدری توجّه نشده است و از تصوّر تصویریِ بیگانگان در نفثه‌المصدور به ویژه با رویکرد ایماژیستی، سخنی به میان نیامده است.

۱-۴- روش و پرسش‌های تحقیق

روش این پژوهش تحلیلی-توصیفی است و بر ابزار اَسنادی-کتابخانه‌ای تکیه دارد، این پژوهش در جستجوی پاسخی برای پرسش‌های ذیل است.

۱- تصویر بیگانگان در نفثه‌المصدور، چگونه بازتاب داده شده است؟

۲- تصویر در نفثه‌المصدور تا چه اندازه با رویکرد ایماژیست‌ها همسو و همسان است؟

۲- بحث و بررسی

۲-۱- تصویر بیگانگان در نفثه‌المصدور

نفثه‌المصدور با تلخی و ذکر مصیبت حوادث مرگ‌آور روزگار نویسنده آغاز می‌شود. زیدری در بیان آنچه پیشامد کرده، سخن می‌گوید؛ امّا چندان که باید و شاید به مغول‌ها- بانیان اصلی ماجرا- نمی‌پردازد. در نفثه‌المصدور از مغول و تاتار، تنها شمشیر، خون و توحّش دیده می‌شود. تصاویر به کردار و رفتار تاتار مربوط می‌شوند نه به اندیشه و گفتار آن‌ها، از شکل و شمایل و رخت و ریختشان خبری نیست. گویی آن‌ها برای زیدری چندان هم ارزش گفتن ندارند- که این خود نمونه‌ی قابل توجّهی از طنز و آیرونی است- به هر روی، نفثه‌المصدور، نفثه‌المصدوری است که به تصویر بیگانه پرتاب می‌شود؛ امّا در نفثه‌المصدور، تصویر بیگانگان- مغول و تاتار- را در دو حالت ذیل می‌توان یافت.

۲-۱-۱- نام بردن از بیگانگان، توام با بی‌اعتنایی و الفاظی تحقیرآمیز

در سرتاسر متنِ نفثه‌المصدور از مهاجمان و بیگانگان، اغلب، تنها و فقط نام برده می‌شود، آن هم با لفظ مغول و تاتار، هیچ توضیح و گزارشی از احوال شخصی، ویژگی‌های ظاهری و مشخّصات فردی آن‌ها بازگو نمی‌شود. سطرهایی مانند سطرهای ذیل، این گونه‌اند.

«خروج لشکر تاتار، أطبق اللّه علیهم البوار» (زیدری، ۱۳۸۵: ۱۲)/ «خبر اجتماع لشکر تاتار را ...» (همان: ۱۷)/ «اسیری از اُمرای تاتار ...» (همان: ۲۰)/ «شربت ضربت مرگ چشیدنیست، از دست تاتار خوش گوارتر» (همان: ۲۴)/ «لشکرگاه تاتار، دمار از آن رباع و دیار برآورد.» (همان: ۲۵)/ «جواب تاتار چگونه به لشکری دهند که ...» (همان: ۲۸)/ «تاتار به شب‌خیز راه گریز گرفته بود.» (همان: ۵۲)/ «از تاتار در تاتار می‌گریختم.» (همان: ۵۳)؛ امّا در پاره‌ای دیگر از سطرهای نفثه‌المصدور، قبل و بعد از نام مغول و تاتار با فاصله و بی فاصله از نام آن‌ها، واژه‌هایی در نقش وابسته‌های پیشین و پسینِ اسم، قرار می‌گیرند که- چه وصفی و چه اضافی- بیشتر جنبه‌ی استهزاء، تحقیر و اهانت دارند.

«چون آفتاب روشن شده، که تاتار خاکسار در این فرصت هرآینه از آب بگذرد» (همان: ۱۰)/ «تواتر أخبار تاتار، و سرعت اجتیاز ملاعین بر بلاد و دیار، زمام اختیار چنان از دست ربود.» (همان: ۱۱)/ «ملاعین

تاتار، کَأنّها أرکان یذبل أو هضـاب شـمام ....» (همان: ۳۲)/ «به پیش خورد سـگان تاتار ... دهان بیالود.» (همان: ۶۱)/ «به أرمیه رسـیدم، و شـحنه تاتار پیشـتر به تبریز رفته بود.» (همان: ۸۳)/ «خراب‌آباد خوی که چنـدی معماران تاتار بتازگی بنا نهاده بودند....» (همان: ۹۳)/ «معماران تاتار که بر عقب رسـیدند، تتمّه عمارت، واجب داشتند، و خشت بر خشت نگذاشتند.» (همان: ۱۰۲)

۲-۱-۲- شرح و توضیح تلخی، رنج و روزگار مصیبت بار، توصیف گزارشگونه و به تصویر درآوردن پیامد اعمال مغول و تاتار- به عنوان عامل اصلی بروز حوادث و مصائب دوران.

اگر چه در نفثةالمصـدور، چندان به اندیشـه، گفتار و شـکل ظاهریِ مغول و تاتار پرداخته نمی‌شـود، کردار و رفتار آن‌ها در آیینه‌ی شرح مصائب روزگار- که پیامد اعمال، کردار و رفتار آن‌هاست- به خوبی نشـان داده می‌شـود. زیدری از هر فرصتی استفاده می‌کند تا با انبوهی از تصاویر فشرده و گویا، مغول را با آنچه از او سر زده، به ما بشناساند. بسامد این قبیل وصف‌ها و تصاویر در نفثةالمصدور، بسیار زیاد است. لا به لای این تصـاویر اسـت که سیمای واقعی بیگانگان مهاجم به نمایش درمی‌آید. از آنجا که زیدری خود شاهد رخدادها و حوادثی بوده است که از آن‌ها سخن می‌گوید، تصاویر به کار رفته در نوشته‌ی او، مُستند و واقعی اسـت. همچنین، اهتمـام زیـدری بـه بیـان مبتنی بر تصـویر با آنچه قرن‌ها پس از او در رویکرد ایماژیسـت‌ها دیده می‌شـود بسـیار همسـو و همسـان است، بنابراین در جستار حاضر، این دست از تصاویر نفثةالمصدور را از منظر مکتب ادبیِ ایماژیسم بررسی می‌کنیم.

۲-۲- همسویی‌ها و همسانی‌های میان مکتب ایماژیسم و تصویرگرایی و تصویرپردازی‌های زیدری نسوی در نفثةالمصدور.

اگر بگوییم تصـویرگرایی و تصـویرپردازی‌های زیدری نسوی در نفثةالمصدور نمونهٔ اعلا و منحصر به فردی از تصـویرگرایی در ادب فارسی است، سخن به گزافه نگفته‌ایم؛ افزون بر این، میان تصویرگرایی و تصـویرپردازی‌های زیدری نسـوی در نفثةالمصدور و کارایی و کاربرد تصویر در روش مکتب ایماژیسم، همسویی‌ها و همسانی‌های بسیاری وجود دارد. دلایل ذیل، شاهد این مدّعایند.

۲-۲-۱- دوری از بیان ساده و عادی (توضیحی و گزارشی) و بهره‌گیری از زبان تصویر

ایماژیسـت‌ها از بیان توضیحی و گزارشگونه دوری می‌نمودند و گفته‌های خود را از زبان تصاویر بیان می‌کردند؛ مرقعکار واژه‌ها در متن بودند؛ متن را تجسّـمی چشـم‌نواز می‌پسـندیدند تا کلامی آهنگین و گوش‌نواز؛ واژه‌ها را در قاب تصویری مشهود ارائه می‌دادند و در کل به تصویر بیشتر از دیگر ظرافت‌های شـعری بها می‌دادند. شـیوه‌ی بیانیِ زیدری نسـوی در نفثةالمصـدور- به ویژه در نمایش احوال روزگار مغول- همسـویی و همسـانیِ بسیاری با رویکرد ایماژیسـتی دارد. در سـراسـر کتاب نفثةالمصدور، مطلبی نیامده که زیدری در بیان آن از تصـویر اسـتفاده نکند. کافی اسـت به عنوان مثال، نگاهی به این چند سطر

بیندازیم. زیدری، تعداد بسیار زیاد لشکریان تاتار را با انعکاس تصویر ستارگان آسمان در دریا نشان می‌دهد: «می‌راندم، و صحرا از نیران تاتار در شب تار چون عکس دریا می‌دید[م]، و از چهار سوی گفت وگوی و های وهوی ایشان می‌شنید[م]، تا به مقصد رسید[م].» (زیدری، ۱۳۸۵: ۲۴)

در جایی دیگر، حرکت این لشکر انبوه را با دو تصویر غبار برخاسته از زیر پای اسبان جنگی در روز و روشنایی مشعل جنگجویان در شب، بدین گونه آورده است: «اینک روان شده‌اند، و روز روشن را از غبار، شب تاریک کرده و شب تاریک را از شعله‌ی آتش روز روشن گردانیده.» (همان: ۳۶)

در نهایت همین سپاه مور و ملخ‌وار مرزهای ایران را درمی‌نوردند و جلال‌الدّین خوارزمشاه را رفته‌رفته به محاصره درمی‌آورند، باز هم تصویری گویا بیانگر این محاصره است. «افواج تاتار چون خطّ پرگار بدو محیط شده بودند....» (همان: ۷۲)

چنان که می‌دانیم شیفتگیِ ایماژیست‌ها به مقوله‌ی تصویر تا به حدّی است که پاوند می‌گوید: «انسان، بهتر است در سراسر عمرش، یک ایماژ بسازد تا آن که یک اثر قطور بنویسد.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۶۴۴)؛ اتّفاقاً آنچه که زیدری در نفثه‌المصدور انجام داده- کتابی کم‌حجم و البتّه پرازتصاویر فشرده و کارآمد- جز این نیست. راز ماندگاری نثر زیدری و کتاب نفثه‌المصدور، همین است وگرنه داستان حمله‌ی مغول به ایران که در کتاب‌های تاریخی، بسیار مبسوط‌تر و مفصّل‌تر از کلام زیدری آمده است؛ امّا زیبایی‌های نثر زیدری و به ویژه تصویر پردازی‌های کم نظیر او به راستی چیز دیگری است.

۲-۲-۱-۱- آغاز و پایانی شگفت، غیر منتظره و مبتنی بر تصاویر

نوشته‌ی زیدری بدون دیباچه آغاز می‌شود. آغازی شگفت و بی‌مقدّمه دارد. این رویّه، خلاف رسم معمول کاتبان و نویسندگان دوران زیدری است. (قرن ۷ هـ. ق) همچنین سخن او بدون «بسم الله» آغاز می‌شود، مانند سوره‌ی توبه در قرآن مجید که این هم از ظرایف فرم‌اندیشانه‌ی زیدری مایه می‌گیرد و البتّه تسلّط او به قرآن و زبان عربی نیز در سراسر کتاب مشهود است. دیگر این که زیدری، همه‌ی مقدّمه‌ها را رها کرده و سخن خود را با تصویری طوفانی و متلاطم آغاز می‌کند: «در این مدّت که تلاطم امواج فتنه کار جهان بر هم شورانیده است و ...» (زیدری، ۱۳۸۵: ۱)؛ سراسر کتاب، مشحون از تصاویر بکر و بدیع و اثرگزار ادامه می‌یابد و در نهایت نیز با تصویر به پایان می‌رسد: «خطاب من با هر سحاب که بدان طرف کشیده است: «هنیئاً لَکَ یا سَحاب» و جواب با هر غراب که از آن جانب آمده است: «یا وَیْلَتی أَعَجَزْتُ أَنْ أَکُونَ مِثْلَ هذَا الْغُرابِ.» (همان: ۱۲۵)؛ چنین به نظر می‌رسد که زیدری، نگرشی فرمی- معنایی دارد. یعنی در هر حالی، فرم را بر معنا ترجیح می‌دهد، چنان است که تصویرگرایی و تصویرپردازی را بر هر عادت مألوف و معمولی مقدّم دانسته و تا پایانِ سخن خویش بر همین رویه عمل کرده است.

۲-۲-۲- بسامد بالا و تراکم چشمگیر در کاربست تصاویر

زیدری- چنان که خود گفته- برای آگاهیِ خواننده از ماجرای خود و روزگار خود می‌نویسد؛ امّا در بیان این منظور ساده نیز از تصاویر بهره می‌گیرد، گویی می‌خواهد به خواننده اعلام کند که به هوش باش! برای راهیابی به متن سخن، باید از دروازه‌های تصاویر پی در پی وارد شوی! «بنویس، تا بدانند که آسیای دوران جان سنگین را چند به جان گردانیده است، و نکبای نکبت تن مسکین را چند بار کشته، و هنوز زنده است.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۹)

چنان که در ابتدای این نوشتار بدان اشاره شد، از منظر ایماژیست‌ها، تصاویر بسیار و پیاپی با هدف ایجاد دو حالت ذیل در متن شکل می‌گیرند.

الف) گرداب در شعر منطقه‌ی متراکم انرژی است.

ب) ایماژ به منزله‌ی رنگ اصلی شعر است.

در این بخش به کلام زیدری از این دو منظر نگاهی می‌اندازیم.

۲-۲-۲-۱- گرداب‌سازی در نثر شاعرانه و ایجاد منطقه‌ی متراکم انرژی در متن

تمثیل، ایجاد گردابی از تصاویر در دریای پرتلاطم متن، یکی از ناب‌ترین آرای ایماژیست‌هاست. تمثیلی کارآمد که ویژگی‌های گرداب در دریا را به آنچه که ایماژیست‌ها از تصویر می‌دانند و می‌خواهند، پیوند می‌دهد. تراکم انرژی، مرکزگرایی (تمرکز بر نقطه‌ای واحد در متن)، جهتمند بودن، سرعت، قدرت و ... از جمله‌ی این ویژگی‌هاست و نثر زیدری نمونه‌ی بارز ایجاد و کاربرد این ویژگی‌ها در متن است. جالب اینجاست که اشارت‌هایی مانند، گرداب، دریا، تلاطم، موج، مواج، طوفان،کشتی شکسته، سیل، سیلاب، سیل، غرقه، غرقاب و ... در نثر زیدری، آن قدر فراوان و پرتکرار است که گویی ایماژیست‌ها، این تمثیل را از نوشته‌های او برگرفته‌اند. نزدیکی دیدگاه ایماژیست‌ها با زیدری در بسیاری از موارد اعجاب برانگیز است.

من، غرقه‌ی دریای غمم، کس گوید با غرقه که: «بر سفینه نقشی می‌کن؟!»

(زیدری، ۱۳۸۵: ۳)

زیدری، تصویر بیگانگان را در نفثةالمصدور در گردابی از تصاویر فشرده به ما نشان می‌دهد، گردابی که بی‌هیچ مجامله‌ای، گریبان خواننده را می‌گیرد و او را در نوشتار متن غرق می‌سازد. در تصاویری که در پی می‌آید، دشمنِ بیگانه (مغول و تاتار) که چشمی تنگ (کنایه از خسیس و لئیم بودن) و حوصله‌ای تنگ (کنایه از خوی بد) دارد و سرزمین پهناور ما ایران را مانند «طیّ التّجار به حضرموت برودا» یعنی «همانند پارچه‌های بُرد یمانی که بازرگانان به هم می‌پیچند»، در هم پیچیده و به یغما می‌برد، این تشبیهات و تمثیل‌ها، منطقه‌ی متراکم از انرژی، برآمده از تصاویر پویا و پرتحرّک را ایجاد می‌کنند. این تمهید، همان گرداب مورد نظر ایماژیست‌هاست. «طیّ» در معنای پیچیدن، حلقه‌ی اوّل این گرداب، «درنوردیدن»

در همان معنا حلقه‌ی دیگر و نشان عمق و ژرفای گرداب و خصیصه‌ی «تنگی» برای چشم و حوصله‌ی دشمنان (مغول‌ها)، منطقه‌ی متراکمِ انرژی، تنگ‌ترین و عمیق‌ترین نقطه‌ی این گرداب است. «... و دشمن ممالک فسیح و عریض را طیّ التّجار به حضرموت برودا، درمی‌نوردید، تا ارض با طول و عرض برایشان، چون چشم و حوصله ایشان تنگ کرد» (همان: ۳۰)

۲-۲-۲-۲- ایماژ به منزله‌ی رنگ اصلی در کاربست تصاویر

اصلی‌ترین رویکرد زیدری به متن براساس تصویر و تصویرگری شکل گرفته است. با چنین نگرشی، هر تکه از سخن او برساخته و مشحون از انگاره‌هایی مستقل و کارآمد است، آن چنان که تصویر سازی و تصویرپردازی را می‌توان به عنوان پربسامد و برجسته‌ترین ویژگی سبکی نثر وی قلمداد کرد.

وقتی ایماژیست سرشناسی همچون ازرا پاوند می‌گوید: «ایماژ همچون رنگ اصلی شعر است.» (اوکانر، ۱۳۷۵: ۳۵)، این سخن او را می‌توان تعریفی برآمده از نوشته‌ی زیدری دانست؛ چرا که تراکم تصاویر در سخن زیدری تا به حدّی است که به عنوان مثال اگر از چند سطر ذیل تصاویر آن را حذف کنیم، قطعاً چیزی باقی نمی‌ماند.

«بلارک آبخورده تا خونخوار شده، خون، خوار شده، سنان سرافراز به مثال زورآزمایان سرافراز گشته، تیر که نصیب هدف بودی تیر ضمیر آمده، تدبیر در میدان تقدیر چون گوی سرگردان شده، آبستنان لیالی را هر لحظه اگر چه حاله معیّن شدست حبلی را، نوبنو بلایی زاییده، بوالعجب باز ایّام هرچند گفته‌اند: «عِش رجبا تَرَ عجبا» هر لمحه عجبی نماییده، رؤوس را رؤوس در پایکوب افتاده، عظام را عظام لگدکوب شده، یمانی در قراب رقاب جایگیر آمده، خناجر با حناجر إلف گرفته، سلامت از میان امّت چون زه کمان گوشه‌نشین شده، امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته، سموم عواصف هرچند بر عموم آب از روی همگنان برده، نکبای نکبت حال من پریشان حال به یکبارگی برهم زده، تا قاطع أرحام حیات، یعنی سیف، در کار آمده، صلت رحم به کلّی مدروس شده، بازین همه که قالب نیم خسته از کشتی أمل بر لوحی شکسته مانده است.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۲)

این در حالی است که نوشته‌ی زیدری با قصد بیان ماجرای حمله‌ی مغول و فرجام کار جلال‌الدّین خوارزمشاه به نگارش درآمده و ماهیت تاریخی- داستانی دارد؛ امّا چنان که می‌بینیم، چندان خبری از گزارش و توضیح نیست و زبان و بیان زیدری نه تنها متّکی و برآمده از تصویر که برساخته و شکل گرفته از تصویر است. البتّه نباید این مساله‌ی مهم را نادیده گرفت که اوّلاً فشردگی و تراکم تصاویر در سخن زیدری بسیار بیش از آن چیزی است که قرن‌ها پس از او، ایماژیست‌ها بدان باور داشته و به کار گرفته‌اند؛ و دوم این که بسامد بالا، فشردگی و تراکم تصاویر زیدری هیچگاه منجر به تزاحم تصویر نمی‌شوند.

۲-۲-۳- ماهیت تصاویر ارائه‌شده

ماهیت تصـویر از منظر ایماژیسـت‌ها، و تعریف آن‌ها از ایماژ با کاربسـت تصـویر در کلام زیدری، در نهایت همسـویی و همسـانی اسـت. در واقع آنچه را که ایماژیسـت‌ها در باره‌ی تصـویر می‌گویند، همان چیزی اسـت که قرن‌ها پیش از آن‌ها زیدری نسـوی در نفثةالمصـدور به کاربرده اسـت. در تعریف ایماژیسـت‌ها، ایماژ، انگاره‌ای اسـت که مجموعه‌ای درهم‌تنیده از اندیشـه و عاطفه را در لحظه‌ای از زمان عرضـه می‌کند. در آرای آن‌ها، سخن از تصویری است که از یک طرف یادآور تفکّر و اندیشه‌ای خاص و از طرفی دیگر حس‌برانگیز و پرعـاطفه اسـت. و البتّه واضـح اسـت که منظور از عاطفه در اینجا، هم عواطف فردی و هم عواطف جمعی و اجتماعی است. و چنان که می‌دانیم در نفثةالمصدور، هر دو ویژگی در سـطر سـطر نوشـته‌ها و تک تک تصـاویر به کار رفته جریان دارد. تصـویری نیسـت که در آن، احوال روزگار، تصـویر بیگانه (در دو شـیوه‌ای که در ابتدای بحث گفتیم)، نگرانی‌های زیدری از سـرنوشـت و سـرگذشـت ملک و ملّت و پادشـاه، احوال شـخصـی، سـقوط ارزش‌ها و بنیان‌های فرهنگی جامعه و ... به عنوان اندیشـه و دغدغه‌ی اصـلی نیامده باشـد. این تصـاویر همچنین به دلیل واقعی و مستند بودن و درد و رنجی که نویسـنده‌ی آن‌ها با پوسـت و گوشت و استخوان خویش تحمّل کرده، داغ و دریغ و حسرت و اندوهی را در خواننده به وجود می‌آورند که مثال‌زدنی است.

«چون خدنگ مرگ هرآینه بر جان خورد نیسـت، آن به که خود را نشانه‌ی عار و ننگ نگردانی؛ چه، میدانی، که در این رباط خراب- اگر بسـیار بمانی- نمانی، و در هیچ حسـاب نی، که سالی چند- به حالی که بدان بباید گریست- می‌بباید زیست، و مدّتی- بر صفتی که بر او بباید بخشود- می‌بباید بود.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۸۷و۸۸)

اندیشـه‌ی عمیق، آمیخته با حکمتی والا در کنار احسـاس و عاطفه‌ای گرم و گیرا در سـطر سطر و واژه واژه‌ی کلام زیدری جریان دارد، آن چنان که سخن او، رنگ و لعابی شبیه به کلام بزرگان و اولیا و اوصیا می‌یابد.

«ای دوسـت، در خزان أمانی کامرانی توقّع کردن نادانی است، و در برگ‌ریز آمال شکوفه اقبال انتظار بردن آرزوی مُحال.» (همان: ۳۸)

امّا چنان که از متن نفثةالمصـدور برمی‌آید با مجموعه‌ای درهم‌تنیده از تصـاویر رو به رو هسـتیم که از نظمی اندیشـگانی پیروی کرده و در بستری از احساسات قوام آمده عرضه می‌شوند. این انتظام اندیشگانی به ایجاد نظامی فعّال در ذهن زیدری انجامیده اسـت که به صـورتی نامحسـوس و غیر تصـنّعی، ذهن او را متوجّه امر واحدی می‌کند، به نحوی که در بیشتر اوقات تصاویری نامرتبط در خارج از متن به شیوه‌ای در متن چیـدمـان می‌شـونـد که بیشـتـرین ارتباط فرمی- معنایی ممکن را ایجاد می‌کنند. و شـگفتا که این ساماندهیِ ذهنی در آن دوره‌ی بی سامان و پرتشویش و پرتلاطم رخداده است. چنان که تصاویری مانند از

پای درآمدن ثهلان (کوه) به وسیله‌ی رخا (باد نرم)، مُنثَلِم (کند) شدن بلارک هندی (شمشیر) به وسیله‌ی برگ هندبا (کاسنی) و منهدم شدن بنای سِنمّار با لگدهای بوتیمار (غم خورک که پایی باریک و نحیف دارد)، بر این قاعده‌اند. «ثهلان بیخآور رجا را رخا از پای درآورده، بلارک هندی ببرگ هندبا منثلم گشته، بنای سنمّار بلگدکوب بوتیمار منهدم شده،» (همان: ۷۳)

از نظر اوکانر و پاوند «شاعر، ایماژ یا استعاره‌ای را به کار می‌گیرد تا درونمایه و گوهر مشترک عناصر بی ربط را نشان دهد.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰۱)؛ این تعریف با بسیاری از تصاویر نفثه‌المصدور- و از جمله متن بالا در بازتاب رفتار و کردار بیگانگان- در نهایت همسویی و همسانی است. کافی است به تصاویری مانند «کمان جنگی» که معادل تفنگ در جنگ‌های امروزی است و «کمان حلاجان» (پنبه زن)، خارج از متن و شیوه‌ی کاربست توامان آن‌ها در متن نگاهی بیندازیم. «شمشیرها، تا شمشیر خطیب، بر گردن آن بی‌سران بیازمودند، و کمان‌ها، تا کمان حلّاج، در روی آن هدف گشتگان کشیدند.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۸۲)

۲-۲-۴- هدف از آفرینش تصویر

ایماژیست‌ها بیش از آن که به تصویر به عنوان ابزاری برای بیان معنا، مفهوم و یا احساسی خاص، بیندیشند، به دنبال «خلق زیبایی با تصویر» بودند. (ن.ک: فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰۵)؛ در روش آن‌ها، مهم‌ترین چیز، کسب لذّت زیبایی و نشان دادن ارزش ذاتی نهفته در تصویر بود. اگر بگوییم هستی‌شناسی ایماژیست‌ها از طریق تصاویر در ذهن مخاطب نشست پیدا می‌کند، بر این بنیاد است که گویی ذات تصویر خود بر ذات هستی مطابقت پیدا کرده است و در واقع انسان، هستی را از راه تصویر حقیقت می‌بخشد. پاوند عقیده داشت که «تصویر هم می‌تواند موضوعی باشد و هم ذاتی. به نظر او تصویر برتر از اندیشه است. تصویر، گردابی از اندیشه‌های درهم‌آمیخته، مستقیم و غیر پیچیده است.» (عبّاس، ۱۳۸۸: ۸۶)؛ در بررسی نفثه‌المصدور نیز در می‌یابیم که اهتمام زیدری برای نشان دادن ارزش ذاتی نهفته در تصویر و کسب لذّت زیبایی بسیار بیشتر از ابلاغ پیام و محتوا- و حتّی بیشتر از نمایش جمال اسلوب خود در نویسندگی- بوده است. چنان که در تصاویر آمده در سطرهای ذیل، شکستن سد یاجوج و ماجوج، بسته شدن در قلعه‌ی خیبر، تصرّف روباه (استعاره از مغول) در بیشه‌ی شیر (استعاره از شاه ایران) و ماجرای گم شدن خاتم سلیمان و سلطنت دیوی که آن را ربوده بود، آن قدر به لحاظ ماهیتی، فکری و تاریخی، دور از هم و کم ارتباط‌اند که آوردن آن‌ها در کنار هم- تنها و فقط- به منظور ابلاغ پیام و محتوا، بسیار بعید به نظر می‌رسد. زیبایی بُعد تصویری آن‌ها، تنها دلیلی است که زیدری را واداشته تا در زبان و بیان مبتنی بر تصویر خویش، آن‌ها را در کنار هم بنشاند. «سدّ یأجوج تاتار گشاده گشت، و اسکندر نی. در خیبر کفّار بسته شد، و حیدر نی. روباه بیشه شیر گرفت، و شیر عرین نی. دیو بر تخت سلیمان نشست، و انگشترین نی.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۵۰)

چنان که در سطر ذیل نیز، شوربختی و احوال ناخشنود نویسنده‌ی نفثةالمصدور، مانع از آن نمی‌شود که تصویری بدین زیبایی و تماشایی آفریده نشود. «پیوسته پسته‌وار شوربختی خود را بدرد خنده پوشیده می‌دارم.» (همان: ۱۲۵)

۲-۲-۵- ویژگی‌های اصلی تصاویر ارائه شده

بنا بر آموزه‌های ایماژیستی، یک تصویر، آنگاه خوب و کامل است که سه ویژگی اصلیِ صراحت تند، فشردگی و طبیعی بودن را داشته باشد. این ویژگی‌ها در جای جای کلام زیدری بازتاب داشته و رخنمون می‌شود.

۲-۲-۵-۱- صراحت تند

صراحت تند از منظر ایماژیست‌ها، یعنی این که تصویر اشیا را صریح (رک و راست) نمایش دهد. تعابیر کلّی و تصاویر تصنعی صراحت لازم را ندارند، ایماژیست‌ها به تشبیهات دقیق و جزئی علاقه‌مندند و واژه‌های زینتی را نمی‌پسندند. در روش آن‌ها «هنرمند جزئیّات روشن را می‌جوید و نشان می‌دهد.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰۰)، و اهل کلّی‌بافی نیست.

«امّا بخت خفته[،] خواب خرگوش بر آن غافلان نه چنان غالب گردانیده بود که به انذار بیدار شوند.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۳۹)؛ در این سطرها، تصویر کنایه‌آمیز «خواب خرگوش»، تشبیهی تصویری، دقیق و جزئی است، خواب خرگوشی، خواب خرگوشی است و نیاز به هیچ توضیح اضافه‌ای ندارد؛ این که خرگوش چه جزئیّاتی داشته باشد، مهم نیست؛ به همین دلیل هم زیدری به جزئیّات دیگری نپرداخته است؛ امّا در سطرهای ذیل تیهو (پرنده‌ای کوچک، شبیه کبک؛ و در اینجا استعاره از دشمن) سنقر (پرنده‌ای شکاری شبیه باز؛ و در اینجا استعاره از ایران و یا شاه ایران) را شکار می‌کند؛ امّا تیهوی یادشده‌ی نحیف، یعنی لاغر و نزار و مُردنی است که جزئیّات آمده در جهت ایجاد فاصله‌ی بیشتر میان دو طرف مقایسه آمده و تصویر را به جزئیّات کارآمد بیشتری می‌رساند. در استعاره‌های پس از آن هم وضع بدین قرار است. اگر جزئیّاتی لازم بوده، آمده و اگر آمده حتماً در راستای برجسته‌سازی تصاویر به کار رفته است.

«تیهوی نحیف، سنقر را شکار کرده، آهوی ضعیف، غضنفر را افگار گردانیده خورنق شاهی‌بنیاد را خدرنق واهی‌نهاد خراب کرده، مرده، قابض جان ملک الموت شده.» (همان: ۷۴)

۲-۲-۵-۲- فشردگی، کوتاهی و ایجاز

فشردگی، کوتاهی و ایجاز از منظر ایماژیست‌ها، یعنی این که تصویر مانند یک عکس لحظه‌ای از زمان و برشی از وقت را نشان دهد، چنین تصویری باید آنی انفجاری از زیبایی و مفهوم را در پی داشته

باشد. تعبیر فرمان آتش از سوی یک افسر ارتش فشردگی، کوتاهی و ایجاز مورد نظر آن‌ها را به خوبی نشان می‌دهد. (ن.ک: فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰۳)

زیدری در سطرهای زیر، احوال و اوضاع وطن را در دو موقعیّت زمانیِ پیش و پس از حمله‌ی مغول در تصاویری گویا در کنار هم آورده است و در برابر دیدگان خواننده قرار می‌دهد. گویی که از خواننده می‌خواهد که با مشاهده‌ی هر دو تصویر، خود قضاوت کنند که ایران پیش از حمله‌ی مغول، چه بوده و پس از حمله‌ی مغول به چه روزگاری دچار شده است.

«مروجی که غزال آفتاب چهره در آن وطن داشتی، غراب تاریک روی در او نشسته؛ مراتع آهوان به یکبار مرابض گرگان شده ... ممالک، همه مهالک گشته، مسالک به یکبار معارک شده؛ ... دیوان در جای اصحاب دیوان تمکّن یافته، مدارس علوم همه مدروس شده، محاضرات همه به حدیث محاصرات مبدّل گشته، ریاض رساتیق أنیق محطّ مجانیق شده، به جای هر شاهدی که دیده بودم، تابوت شهیدی نهاده.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۹۴و۹۵)

مونتاز موازی تصاویری از این دست، ترفندی است که در جای جای نفثةالمصدور مورد توجّه نویسنده قرار گرفته است. نشان دادن عکسی از موقعیّت اوّل و بعد بلافاصله نشان دادن عکسی از موقعیّت دوم در رویکرد تصویرگرای زیدری نسوی- و در نظام تقابل‌های دوگانه و قرینه‌ای نثر فنّی‌اش- آن قدر پربسامد و پرتکرارست که به شاخصه‌ای سبکی می‌ماند. چنان که در جایی دیگر از متن نفثةالمصدور در ذکر احوال جلال‌الدّین خوارزمشاه که در فرجام کار خویش نومیدانه به عیش و طرب مشغول شده و از احوال دشمن تغافل می‌کرد، آمده است: «اجل دو اسپه در پی، عُقابِ عِقاب در شتاب، و مجلس اعلی در شراب، نهنگ جان شکر در آهنگ، و ایشان در نوا و آهنگ، أرقم آفت در قصد جان بیدرنگ، و ایشان در زخمه و ترنگ. ای در غرقاب نار بکار آب پرداخته! و در گذر سیلاب مجلس شراب ساخته! و در کام اژدهای دمان، دهان از پی شیرینی عسل گشاده! و بر لوح شکسته کشتی، تمنّی جاریه بهشتی پخته! فردات کند خمار، کامشب مستی.» (همان: ۴۰ و ۴۱)

۲-۲-۵-۳- طبیعی بودن تصویر

در نگرش ایماژیستی، «تصویر، تفکّر نیست؛ خود کلمه است ... [تصویر به کار رفته از یک] شیء همان است که در طبیعت است.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰۳)؛ این گفته به عینیّت‌گرایی مورد نظر نیما یوشیج، بسیار نزدیک است. ایماژیست‌ها، واقعیّت طبیعی تصاویر و اشیا را می‌پسندند؛ به همین سبب به نماد و نمادپردازی روی خوش نشان نمی‌دهند. «از این رو، آن‌ها را ضد سمبولیسم [نمادگرایی] می‌نامند، ... تصویرهای ایماژیست‌ها، نماینده‌ی همان چیزی است که نشان می‌دهند، تصویرهای سمبولیست‌ها [نمادگرایان]، نماینده‌ی چیزی بیشتر از خودشانند.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰۵)، بیشتر فراواقعی و اغلب

انتزاعی‌اند، در سمبولیسم، تصویر می‌آید تا امری ذهنی را تداعی کند؛ امّا در ایماژیست، تصویر، تداعیگر امری عینی است.

«الیوت معتقد است که برای بیان احساسات، تنها باید از توالی وقایع، موقعیّت‌ها و اشیا استفاده کند؛ پس اگر شاعری بخواهد تجربه‌ای خاص و یا حسّی را کاملاً منتقل کند، باید با استفاده از تصاویر، این کار را انجام دهد و معادلی هنری برگزیند. ابراز احساسات به زبان منطقی روزمره به هیچ عنوان هنری نیست. به این ترتیب، واژگان انتزاعی در شعر به حداقل می‌رسد و شاعر مجبور می‌شود وقایع و اشیایی را انتخاب کند که همبسته‌ی تجارب حسّی مدِّ نظر وی است. کلّ این فرایند که به زعم الیوت تنها راه ارائه‌ی احساسات در هنر است، همبسته‌ی عینی نامیده می‌شود.» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۸۶، ۸۷)

تصاویر در نثر زیدری، به ندرت در نقش نماد ظاهر می‌شوند، اغلب وجهی عینی و واقعی دارند. مانند این سطر که در آن «چارپا»، مجاز از اسب و «دوپا» مجاز از انسان است و چنان که مشهود است هر دو تصویر عینی، واقعی و ملموس‌اند. «از چارپای بر سبیل اختصار بر دو پای بساختم.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۱۰۰)

چنان که در سطرهای ذیل نیز، تصاویری مانند: «مرغ نامه بر»، «پیک»، «سحاب»، «سیلاب»، «صواعق»، «هامون»، «لشکر»، «منازل»، و «جناح طیر»، همگی تصاویری طبیعی، عینی و واقعی‌اند. «در آن میانه مرغ نامه بر، که پیک رایگانی است، رسید، و خبر رسانید، که پنجاه طلب از أطلاب ملاعین تاتار ... مانند سحاب که لواقح لواحق، آن را به سوابق در رساند، یا سیلاب که تواتر أمداد صواعق آن را از شواهق سوی هامون راند ... بر قصد لشکر، بر حدود ارمن گذشتند، و منازل و مراحل به سرعت سیر، لا، بل جناح طیر درنوشت.» (همان: ۳۲)

۲-۲-۶- تنوع موضوعی

ایماژیست‌ها، آن چنان دلبسته‌ی تصویر و بیان تصویری‌اند که جز آن بر چیز دیگر تمرکز ندارند؛ به همین علّت، یکی دیگر از شاخصه‌های آثار ایماژیستی، آزادی آن‌ها در انتخاب تصویر از موضوعات مختلف و متفاوت است. زیدری در نفثةالمصدور با همین رَویّه عمل می‌کند؛ تصاویر گزینش شده‌ی وی برآمده از موضوعات مختلف و متفاوتی مانند علم نحو، علم نجوم، بازیِ شطرنج، دیوان محاسبات و استیفا، علم منطق، معماری و حتّی علم پزشکی است. بدیهی است که زیدری این تصاویر متفاوت را برای بیان منظور واحدی به کار می‌بندد؛ در واقع در پیکره‌ی کلّی کتاب، هریک نقش بجایی دارند. برخی از موارد کاربرد چنین تصاویری در کلام زیدری به این قرار است.

تصاویری برآمده از علم نحو: «اجوفی است تا مشتقّ نشود، کلام او صحیح نباشد.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۳)؛ «هر مجهول که فاعل از مفعول شناخت و موضوع از محمول فرق کرد، سلیمان‌وار بمنطق الطّیر نرسد.» (همان: ۱۵)؛ «نه در آن طریقت ألعاطف کالمعطوف متبوع، و نه درین قاعدهٔ البدل و المبدل

مرعی.» (همان: ۸۰)؛ «چون در نصب آن بزرگ! عدل و معرفت رعایت نکرده بود، صرف او لازم شناخت و چون در دو حالت جرّ و رفع گرانی حرکت او روشن شد، حذف او واجب داشت.» (همان: ۱۶)

تصاویری برآمده از علم فقه: «عدل مجلس عدل را با دهانی پر از شهادت مجروح بگذشتند.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۸۹)

تصاویری برآمده از علم کلام: در آن حسرت که گور و کفنی روزی نخواهد بود، فی منزلة بین المنزلتین، نه در این جهان نه در آن جهان.» (همان: ۵۶)

تصاویری برآمده از علم نجوم: «طوفان بلا چنان بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول ممات متعیّن گشته.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۱)؛ «دانستم، که بی‌قطع حدود صفائح، عبور از آن ورطه هائل ناممکنست، و بیرون شو آن غرقاب را گذر بر جداول نامتعیّن. سر اسپ بازکشیدم، و دست بشمشیر برد[م] ...» (همان: ۸۷)

هنوز از پسِ پشتم حمایلِ جوزا نکرده بر سر شمشیر نیکوان ایثار؟!

(همان: ۹۰)

«حمام سدره نشین جان، از قفص تنگ قالب، ببرج اصلی می‌پرد، و میزان مستقیم طبیعت را باد بی محابا درگردانید.» (همان: ۹۰) چنان که در سطر ذیل، «بره»، ایهام دارد، در یک معنی، یادآور برج حمل (گوسفند)، نخستین برج سال است و همچنین «اجتماع» به معنای جمع شدن ماه و خورشید با هم است. «در اوّل بهار که غزاله و بره در یک مرتع اجتماع یابند....» (همان: ۹۹)

تصاویری برآمده از بازی نرد و ورزش فکری شطرنج: «مهره أجل در ششدره سوء الحظّ افتاده، شهمات بساط إعانت و إغاثت درنوشته.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۵)/ «شاه ناباخته مات گشته بیخبر» (همان: ۷۴)

تصاویری برآمده از دیوان محاسبات و استیفا: «و از توفیرات احتباس و انقباض برکار گرفت، جریده‌ای که چون مطالعه کردی، در او جز: ألمستخرج من وظیفة عمر و، و ألمستدرک من راتب زید نیافتی، و دفتری که چون بخواندی، جز: ألمسترجع من إنعام آلإمام، و ألمحتبس من إدرار الشّیخ ندیدی، لاجرم بر این رسوم شوم، که «إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ ما بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا ما بِأَنْفُسِهِمْ» قواعد پادشاهی از آن روز باز واهی و منهدم شد.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۸۰و۸۱)

تصاویری برآمده از علم منطق: «از تدبیرات جدل و اعتراض اعتبار یافت.» (همان: ۸۰)

تصاویری برآمده از معماری (خشت زدن، پی ریزی، ستون): «چهار روز راه تا مقصد خراب آباد خوی- که چندی معماران تاتار بتازگی بنا نهاده بودند، و گل آن تا بیشتر پاید به خون دل سرشته، و اساس آن تا بسیار ماند، بر استخوان نهاده- در هر مرحله هزار فریاد و ناله می‌کردم.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۹۳)

تصـاویری برآمده از علم پزشـکی: «... و مزاج سـرد طبیعی از اعتدال ربیعی برقرار نفور....» (زیدری، ۱۳۸۵: ۱۰۱)

۲-۲-۷- متن در خدمت تصویر

اهتمام ایماژیست‌ها به تصویرسازی و تصویرپردازی، متن را به خدمت تصویر در می‌آورد. لفظ، معنا و جنبه‌های فرمی برای برجسته کردن تصاویر به کار گرفته می‌شوند و جایگاه اوّل و آخر از آن تصویر است. در نفثةالمصدور زیدری نیز، رابطه‌ی میان تصویر و دیگر وجوه متن به همین قرار است. به عنوان مثال، بدیع لفظی (سجع، جناس، موازنه، واج‌آرایی و برخی از تکرارها) که کارکردی موسیقیایی دارند، در قلم زیدری کمر به خدمت تصویر بسته‌اند، در واقع بیشتر و بیشتر از آن که به نظام موسیقیایی تعلق داشته باشند به عنوان جزئی از نظام تصویرسازی در متن به حساب می‌آیند. سجع‌ها، جناس‌ها و ...، یا مقدّمه‌ای برای شکل‌گیری یک تصویرند، یا بخشی از فرآیند تصویرسازی و یا خود تصویرسازند. در کاربست عناصری از بدیع معنوی (ایهام، ایهام تناسب، استخدام، تضاد، ایهام تضاد، پارادوکس، تلمیح، ارسال المثل و تضمین) نیز، زیدری به همین منوال عمل می‌کند. افزون بر بدیع لفظی و معنوی، در به کار گیری بیان و عناصر بیانی (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) نیز، به همین رَویّه عمل شده است؛ یعنی، آن‌ها نیز به منظور ساختِ تمام یا قسمتی از تصویر به کار گرفته می‌شوند. برای روشن تر شدن بحث در این بخش، برخی از آرایه‌های به خدمت تصویر درآمده را مرور می‌کنیم. برای رعایت ایجاز و اختصار در این جستار به ذکر یکی دو نمونه از هر کدام اکتفا شده است.

بدیع لفظی: سجع

سـجع متوازی: (در چهار واژه‌ی «غراب»، «عقاب»، «کلاب» و «ذئاب»، و دو واژه‌ی «طعمه»، «لقمه»، و سـجع متوازن در چهار واژه‌ی«طعمه»، «لقمه»، «لهنه» و «نجعه»)/ «عمّا قریب طعمه غراب و لقمه عقاب خواهند بود، و تانه بس دیر لهنه کلاب و نجعه ذئاب خواهند شد،» (زیدری، ۱۳۸۵: ۳۳و۳۴)

سـجع متوازن: (در چهار واژه‌ی «ممالک»، «مهالک»، «مسالک» و «معارک»)/ «ممالک همه مهالک گشته، مسالک به یکبار معارک شده.» (همان: ۹۴)

سـجع مطرف: (در دو واژه‌ی «سلامت» و «امت»)/ «سلامت از میان أمّت چون زه کمان گوشه نشین شده.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۲)

تضـمین المزدوج: (در دو واژه‌ی «نپرداختی» و «شناختی»)/ «کو آن پادشاه که از سربازی به گوی بازی نپرداختی، و از أبکار و عون، أبکار و عون حرب را شناختی؟!» (همان: ۱۸)

تضـمین المزدوج: (در دو واژه‌ی «کامی» و «حامی»)/ «از دشـمن کامی حامی و حارس می‌شـد.» (همان: ۱۴)

تضمین المزدوج: (در سه واژه‌ی «ورم »، «قدم» و «الم»)/ «ورم در حال برسم استغفار در قدم افتاد، و ألم، بر سبیل اعتذار، برپای ایستاد.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۹۳)

انواع جناس

جناس تام: (در دو واژه‌ی «رؤوس» و «عظام»)/ «رؤوس را رؤوس در پایکوب افتاده، عظام را عظام لگدکوب شده.» (همان: ۲)

جناس تام: (واژه‌ی «دیوان») «دیوان در جای اصحاب دیوان تمکّن یافته.» (همان: ۹۴)

جناس تام: (واژه‌ی «کام») «کام از کام نهنگ برنتوان آورد.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۱۵)

جناس محرف (ناقص): (در دو واژه‌ی «جَفا» و «جُفا»)/ «سیلاب جفای ایّام سرهای سروران را جفای خود گردانیده.» (همان: ۱)

جناس محرف (ناقص): (در دو واژه‌ی «سَوار» و «سِوار»)/ «سَوار دیدم، چون سِوار به ساعد إحاطت گرفته، و چون نطاق گرد میان درآمده.» (همان: ۸۶)

جناس لفظ (همانندی در لفظ): (در دو واژه‌ی «احوال» و «اهوال»)/ «القصّه از تنگنای این احوال که از شدّت این اهوال (ع) به جای عرق خون چکد.» (همان: ۲۶)

جناس خط: (در دو واژه‌ی «خناجر» و «حناجر»)/ «خناجر با حناجر إلف گرفته.» (همان: ۲)

جناس خط: (در دو واژه‌ی «ترسان» و «پرسان»)/ «ترسان ترسان، پرسان پرسان احوال او بوده‌ام.» (همان: ۱۰)

جناس خط: (در دو واژه‌ی «حبّات» و «حیات»)/ «و آن مور حرصان مار سیرت حبّات حیات آثار قوم، به هر راه، تا به مجرّه می‌جستند.» (همان: ۴۱)

جناس اشتقاق: (در دو واژه‌ی «امن» و «امان»)/ «امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته.» (همان: ۲)

جناس اشتقاق: (در دو واژه‌ی «شاهد» و «شهید»)/ «به جای هر شاهدی که دیده بودم، تابوت شهیدی نهاده» (همان: ۹۵)

جناس شبه اشتقاق: (در دو واژه‌ی «بوم» و «بیم»)/ «و همه روز همچون بوم از بیم سیاه کلاغان بیمروّت در گوشه‌ای می‌نشست[م].» (همان: ۹۵)

جناس شبه اشتقاق: (در دو واژه‌ی «شفق» و «شفیق»)/ «شفق را شفیق نشاید گفت، که دلش نسوخت.» (همان)

جناس شبه اشتقاق: (در دو واژه‌ی «هندی» و «هندبا»)/ «بلارک هندی ببرگ هندبا منثلم گشته.» (همان: ۷۳)

جناس مرکب: (در واژه‌ی «سـر برداشـته»)/ «از آنگاه باز که فتنه از خواب سـر برداشـته، هزاران سر برداشته.» (همان: ۱)

جناس مرکب: (در دو واژه‌ی «خونخوار» و «خون خوار»)/ «بلـارک آبخورده تا خونخوار شـــده، خون، خوار شده.» (همان: ۲)

جناس مضارع (اختلاف در صامت آغازین): (در دو واژه‌ی «تیغ» و «میغ» و «چنگ» و «جنگ»)/ «آنکه تیغ در میغ نشاندی ... و به چنگ وقت جنگ بتاختی.» (همان: ۴۴)

جناس قلب: (در دو واژه‌ی «فرات» و «رفات»)/ «فرات که نبات رویانیدی، رفات بار آورده.» (همان: ۱)

جناس قلب: (دو واژه‌ی «قراب» و «رقاب»)/ «یمانی در قراب رقاب جایگیر آمده» (همان: ۲)

جناس زاید: (در دو واژه‌ی «تـاتار» و «تار»)/ «صـــحرا از نیران تاتار در شـــب تار چون عکس دریا می‌دید[م].» (همان: ۲۴)

جناس زاید: (در دو واژه‌ی «سـرما» و «سـرمایه»)/ «سـرما در إفنای مردم عزرائیل را سـرمایه‌ای تمام است.» (همان: ۸۹)

موازنه: «از حرقت فرقت دوستان و احباب و ضجرت هجرت یاران و اصحاب چندان بار محنت بر دل نهاده بودم.» (همان: ۵۷)/ «در وقتی که جانی به نانی باطل می‌کردند، و نفسی به فَلسی ضایع می‌گردانیدند.» (همان: ۶۶)

انواع تکرار

تکرار هجا: (تکرار هجای «کا»، «حا» و «می»)/ «از دشـمن کامی حامی و حارس می‌شـد، و کام مراد در کام حاسد می‌شکست.» (همان: ۱۴)

تکرار کلمه: (تکرار «کنار»)/ «طوفان بلا کنار تا کنار جهان گرفته است.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۳۱)/ تکرار «باران»: «بارانی آن باران دوخته بودم، و سپر آن تیر باران راست کرده.» (همان: ۸۴)

تکرار به شیوه‌ی طرد و عکس: («دل‌سنگ» و «سنگدل»)/ «فصلی چند- که چون شرح دهم خون از دل سنگ سنگدل بگدازد.» (همان: ۱۱۰)

تکرار به شـیوه‌ی طرد و عکس: («مایه سـر» و «سرمایه»)/ «مایه سر نگاه دار، که در اقتنای مطالب سرمایه اصلست؛ تا مرکب جان روان است.» (همان: ۹۸)

سیاق الاعداد: «... پس به سوء تدبیر، سه طلاق و چهار تکبیر بر ممالک زد.» (همان: ۳۰)

واج‌آرایی: (نغمه‌ی حروف): /«ای آن که بدین اَلَم که بدل عالم رسـید، علم شـماتت برافراخته‌ای و از جراحت جان جهان راحتی تصوّر کرده[ای].» (همان: ۵۱و۵۰)

حروفگرایی: «نیم شبی که از باد سخت نفس با یک دو افتاد، رمقی را که مانده بود، رقم عدم نهاد، تغیّر حال دالّ شد که عنقای روح از عین این عاریت خانه به قاف عقبی می‌رود.» (همان: ۹۰)

بدیع معنوی

ایهام: «بار سالار ایّام چون بار حوادث درهم بسته، تیغ به سرباری دربار نهاده.» (همان: ۱)، سرباری چنان که از لفظ **برمی‌آید**، بسته کوچکی است که بر بالای بار می‌گذارند و اگر در خوانش متن، میان سر و بار مکث کنیم جمله معنای دیگری می‌یابد که برآمده از ایهام است.

ایهام تناسب: «تا پیش از آن که آفتاب تیغ زند، شمشیر کشیده باشند.» (همان: ۴۱) عبارت «تیغ زدن آفتاب» به معنای طلوع کردن خورشید است؛ امّا واژه‌ی «تیغ» در آن با واژه‌ی «شمشیر» ایهام تناسب دارد.

استخدام: (در واژه‌ی «پریشان»)/ خاطر از تصاریف احوال روزگار چون زلف دلبران پریشان است.» (همان: ۷)/ استخدام: (در دو واژه‌ی «فرابراند» و «فروبسته»): «پیش هر آفریده که حاضر شدم، چون سعادتم از پیش فرابراند، به در هر خانه که رفتم، چون کار من فروبسته بود.» (همان: ۹۲)

تضاد: «جهان پیر هنوز بخضاب قیر مشغول ناشده، دست همه در گل گرفتند، و عالم لباس شباب ناپوشیده، شتابزده بر سر دوانید.» (همان: ۱۰۰)

ایهام تضاد: «آن خبرِ ناخوشی که مذاقِ عیش تلخ گرداند، نخست از من خواهد شنود.» (همان: ۳۶) «عیش» به معنای «زندگی و زندگانی» است اما در معنای شادی و خوشی با ناخوشی در تضاد است.

پارادوکس: «از آن زحمت آشیان، رختی- که نداشتیم- برداشتیم.» (همان: ۱۰۳)/ «دوست و دشمن شنیده بودند، کور دیده و کر شنیده.» (همان: ۱۰۵)/ در وصف قلم می‌گوید: «زبان بریدنش شرط گویایی است.» (همان: ۴)

تلمیح: (داستان سد یاجوج و ماجوج و اسکندر مقدونی، جنگ خیبر، و رشادت‌های حضرت علی (ع) و ماجرای گم شدن خاتم سلیمان و سلطنت دیوی که آنرا ربود) «سدّ یأجوج تاتار گشاده گشت، و اسکندر نی. در خیبر کفّار بسته شد، و حیدر نی ... دیو بر تخت سلیمان نشست، و انگشترین نی.» (همان: ۵۰)

تلمیح: (داستان عروج مسیح(ع) و نبرد کیخسرو با چینیان) «مسیح بود، جهان مرده را زنده گردانید، پس به افلاک رفت. کیخسرو بود، از چینیان انتقام کشید و در مغاک رفت.» (همان: ۴۷)

ارسال المثل: «مرگ بانبوه، جشن است.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۳۴)/ «در شهر کوران دست بدیده بازنهادم.» (همان: ۴۰)/ «غر داده و زر داده و سر هم داده.» (همان: ۷۵)/ «شمشیر بخونی که نیشتر پالود چه باید آلود؟!» (همان: ۸۹)/ «کوه به کوه نرسد و آدمی بآدمی برسد.» (همان: ۱۲۳)/ «هرچه از چشم دور از دل دور.» (همان: ۱۲۵)/ «یک روز که خندید که سالی نگریست؟!» (همان: ۴۰)

تضمین

در تضمین‌ها به ویژه تضمین آیات قرآن، آیاتی **انتخاب** می‌شوند که حاوی تصاویری دلخواه، مناسب و متناسب با مطلب نویسنده‌اند. «سر از بالین برداشتم ملاعین دوزخی را «وُجُوهٌ یَوْمَئذ عَلَیْها غَبَرَةٌ تَرْهَقُها قَتَرَةٌ أُولئکَ هُمُ الْکَفَرَةُ الْفَجَرَةُ» بحوالی خرگاه پادشاه محیط یافتم. حالت «یُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسیماهُمْ فَیُؤْخَذُ بِالنّواصِی وَ الْأَقْدامِ» مشاهده کردم.» (همان: ۵۲)

بیان

تشبیه: چهار تشبیه تصویری زیبا، تشبیه سنان به راز، تیر به نور حدقه در دیده دوست، پالهنگ به زه و شمشیر به بار گناه «از این دست سنان چون راز در دل همآواز جای گرفته، از آن روی تیر چون نور حدقه در دیده دوست پسندیده نشسته، بر طرفی پالهنگ چون زه گریبان در گردن جمعی بیکسان و غریبان، و از جانبی شمشیر چون بار گناه بر گردن نیکخواه. هم کار ز دست رفته هم دست ز کار.» (همان: ۵۲)

چهار تشبیه تصویری زیبا، تشبیه خورشید به کلاه نوشیروان، مهر به ورق بزرجمهر، صبح به زاهد پگاه خیز و شب به قسّیس سیاه گلیم «خرشید چون کلاه گوشه نوشیروان از کوه شه‌وار طلوع کرد، مهر چون ورق بزرجمهر از مطلع شرقی برتافت زاهد پگاه خیز صبح بر قسّیس سیاه گلیم شب استیلا یافت» (همان: ۴۲)

تشبیه تدبیر به گوی سرگردان در میدان/ «تدبیر در میدان تقدیر چون گوی سرگردان شده.» (همان: ۲)

در این سطر، نویسنده (زیدری) خودش را به آهوی دام دریده و مرغ قفس شکسته تشبیه کرده است «چون آهوی دام دریده و مرغ قفص شکسته آمده بودم.» (همان: ۴۰)

همچنین، تشبیهات بلیغ و یا اضافه‌های تشبیهی به کار رفته در نفثةالمصدور نیز به تمامی همگی ماهیتی تصویری و قابل تجسّم دارند، برخی از آن‌ها به شرح ذیل‌اند.

بارسالار ایّام (زیدری، ۱۳۸۵: ۱)، بار حوادث (همان: ۱)، بوالعجب باز ایّام (همان: ۲)، خشکسال فتنه (همان: ۴۷)، صباغ نوبهار (همان: ۱۰۱)، تابوت قالب (همان: ۵۵)، خدنگ مرگ (همان: ۸۷)، عیّار راه‌نشین برف (همان: ۹۹)، فراش نسیم (همان: ۹۹)، سائل ابر (همان: ۹۹)، شمشیر برق (همان: ۹۹)، سلطان میغ (همان: ۹۹)، عنقای روح (همان: ۹۰)، قاف عقبی (همان: ۹۰)، حمام صدره‌نشین جان (همان: ۹۰)، سفینه‌ی جان (همان: ۹۰)، رشته‌ی یکتای حیات (همان: ۹۰)، شعله‌ی ضعیف زندگانی (همان: ۹۱)، و ...

استعاره: در این سطر، عروس شام استعاره از ماه، جهاز زر استعاره از ستارگان و طاقچه‌های آسمان استعاره از طبقات آسمان است. «عروس شام جهاز زر از طاقچه‌های آسمان درهم چید.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۴۲)/ «عدل مجلس عدل را با دهانی پر از شهادت مجروح بگذشتند، و گفتند: «سرما در إفنای مردم

عزرائیل را سرمایه‌ای تمامست، و برف در اهلاک آدمیزاد چنگیز خان را دستیاری شگرف [است].» (همان: ۸۹)

مجاز و استعاره: «آن خاکساران آتشی را خاک سوی مکمن اجل میراند، و آن گوران خر طبع را گور سوی مرابض آساد می‌دواند، عمّا قریب طعمه غراب و لقمه عقاب خواهند بود، و تانه بس دیر لهنه کلاب و نجعه ذئاب خواهند شد،» (همان: ۳۳و۳۴)

دیوان سیاه روی و عفاریت زشت منظر استعاره از مغولان است «پریچهرگان ماه پیکر و بتان خرگاه‌نشین را بدیوان سیاه روی و عفاریت زشت منظر رها کرد.» (همان: ۴۳)

غصه خوردن دل، استعاره‌ی مکنیه از نوع تشخیص است «در تعجّبم، تا این دل ضعیف چندین سال این همه غصّه چگونه خورد! عجب دلیست، با اینهمه درد که در او بود نشکافت!» (همان: ۶)

هر دو ترکیبِ مور حرصان و مار سیرتان استعاره از مغولان اند «و آن مور حرصان مار سیرت حبّات حیات آثار قوم، بهر راه، تا بمجرّه می‌جستند.» (همان: ۴۱)

مجاز: در «سر مو» و «سر انگشت»، «سر» مجاز از «نوک» است. «در دل سر مویی نه، که تیر جزمی از آسیب زمانه بدو نرسیده است، و در تن سر انگشتی نه، که چرخی از گشاد محنت نخورده.» (همان: ۷)

کنایه: «آهن سرد کوفتن» کنایه از کار عبث، بیهوده و نابهنگام است. «شب واقعه، کوری بخت و ناآمد کار، کتابت که کنایت از آن در آن سر وقت آهن سرد کوفتن بود.» (همان: ۵۱)/ سه طلاقه کردن و چهار تکبیر برچیزی زدن کنایه از ترک دائمی و چیزی را مرده دانستن است. «پس به سوء تدبیر، و بر ممالک زد.» (همان: ۳۰)/ «سپر انداختن» کنایه از تسلیم شدن است. «وقار چون تیرباران آن آفت مشاهده کرد، به کلّی سپر بینداخت.» (همان: ۱۱۱)/ «قلم تا بر کاغذ نهاد، قلم در ملک کشید، و تا نشان کرد، علامت خیر کس ندید.» (زیدری، ۱۳۸۵: ۸۳)

۳- نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه در این جستار گفته شد، نام بیگانگان- مغول و تاتار- در نفثةالمصدور توام با بی توجّهی و بی اعتنایی و الفاظی تحقیر آمیز آمده است و اغلب هیچ توضیح و گزارشی از احوال شخصی، ویژگی‌های ظاهری و مشخّصات فردی آن‌ها بازگو نمی‌شود. گاهی قبل و بعد از نامشان، واژه‌هایی می‌آید که بیشتر جنبه‌ی استهزا، تحقیر و اهانت دارد؛ امّا تصویر واقعی مغول با نمایش پیامد اعمال آن‌ها، همراه با شرح تلخی ایّام و رنج روزگار مصیبت بار ایران و ایرانی نشان داده می‌شود. تصویرگرایی و تصویرپردازی‌های زیدری، در نفثةالمصدور در نهایت همسویی و همسانی با آن چیزی است که قرنها پس از او بانیان و نظریّه‌پردازان مکتب ایماژیسم مطرح کرده‌اند. هدف از آفرینش، ماهیت تصاویر و گرداب‌سازی در نثر شاعرانه و ایجاد منطقه‌ی متراکم انرژی در سطر سطر کتاب زیدری که در بسامد بالا

و تراکم چشمگیری از کاربست تصویر، رخنمون می‌شود در تطابق کامل به آرای ایماژیست‌هاست، افزون بر آن، او با دوری از بیان ساده و عادی (توضیحی و گزارشی) و بهره گیری از تصوّر و تصویر، زبان و بیانی به تمامی تصویری را ارائه می‌دهد چنان که ایماژ به منزله‌ی رنگ اصلی در نوشته‌ی اوست. صراحت تند، فشردگی، کوتاهی و ایجاز، عینی، واقعی و طبیعی بودن تصویر از ویژگی‌های اصلی تصاویر نفثةالمصدور است. تصاویر زیدری، تنوّع موضوعی بسیاری دارند؛ از این رو، انگاره‌های برآمده از علم صرف و نحو، فقه، کلام، نجوم، دیوان محاسبات و استیفا، منطق، پزشکی، و حتّی بازی نرد و ورزش فکری شطرنج در نفثةالمصدور دیده می‌شود. زیدری متن را به خدمت تصویر درمی‌آورد؛ به همین دلیل امکانات و آرایه‌های ادبی بدیع لفظی (سجع، تضمین المزدوج، انواع جناس، موازنه، تکرار، سیاق الاعداد، واج‌آرایی، حروفگرایی و ...)، بدیع معنوی (ایهام، ایهام تناسب، استخدام، تضاد، ایهام تضاد، پارادوکس، تلمیح، ارسال المثل، تضمین، و ...) و بیان (تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و ...) را به شیوه‌ای مورد استفاده قرار می‌دهد که آن‌ها یا مقدّمه‌ای برای شکل گیری تصویرند، یا بخشی از فرآیند تصویرسازی به حساب می‌آیند و یا خود تصویرسازند.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۹). **ساختار و تاویل متن**. چاپ ۱۲، تهران: نشر مرکز.
- اوکانر، ویلیام. (۱۳۷۵). **ازرا پاوند**. ترجمه‌ی فرخ تمیمی، تهران: کهکشان.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). **پیشدرآمدی بر نظریّه‌ی ادبی**. ترجمه‌ی عبّاس مخبر. ویراست دوم، تهران: چاپ سعدی.
- بارت، رولان. (۱۳۸۹). **پیام متن**. مترجم راز گلستانی فرد. تهران: نشر مرکز.
- تسلیمی، علی. (۱۳۹۶). **پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی**. تهران: نشر کتاب آمه.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چاپ دوم، تهران: مروارید.
- زیدری نسوی، شهاب‌الدّین محمّد. (۱۳۸۵). **نفثةالمصدور**، تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی، تهران: انتشارات ویراستار.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۵). **صور خیال در شعر فارسی**. چاپ ۱۳، تهران: انتشارات آگه.
- سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). **مکتب‌های ادبی**. ۲ جلدی. چاپ ۱۴، تهران: انتشارات نگاه.
- عبّاس، احسان. (۱۳۸۸). **شعر و آینه** (تئوری شعر و مکاتب شعری). ترجمه‌ی سیّدحسن حسینی. تهران: سروش.

- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**. چاپ دوم، تهران: سخن.
- ولک، رنه. (۱۳۹۱). **تاریخ نقد جدید.** ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی. دوره‌ی ۸ جلدی، چاپ ۲، تهران: نیلوفر.

فهرست مقالات

- جونز، پیتر. (۱۳۷۱). **مروری بر ایماژیسم: تصویرگرایی در شعر انگلیس**. ترجمه‌ی احمد میرعلایی. زنده‌رود. شماره‌ی ۱. صص ۵۶-۸۲

مرتضایی، سیّدجواد و حسینی وردنجانی، سیّدمحسن. (۱۳۹۶). «**خاقانی و ایماژیسم**». ادب فارسی، سال ۷، شماره‌ی ۱، بهار و تابستان، شماره‌ی پیاپی ۱۹. ص ۱۳۱.