

## نسبت تألیفات بلاغی شرف‌الدین رامی با اشعار سبک عراقی

ناصر محسنی‌نیا\*

مجاهد غلامی\*\*

### چکیده

وقتی از بلاغت در سده هشتم هجری و هم‌زمان با دوره رواج سبک عراقی در شعر پارسی سخن به میان می‌آید توجه به شرف‌الدین رامی و تألیفات بلاغی وی ناگزیر است. از رامی سه اثر در بلاغت بر جای مانده است: *تحفة الفقیر* یا *بدایع الصنائع*، *حقایق الحدائق*، و *انیس العشاق*. مشخصه کلی این آثار، مانند دیگر آثار بلاغی سده‌های هفتم تا نهم هجری، عمدتاً، تقلیدها و تحریرهایی است از کتاب‌های بلاغی پیشین، یعنی آثار رادویانی، وطواط، و شمس قیس رازی.

به موازات توجه به سیر تاریخی تحولات بلاغی، تحلیل نوآوری‌های بلاغیون در هر دوره در ارتباط با تحولات زیبایی‌شناسی شعر آن دوره ضروری و نمایانگر میزان توانایی نظریات نوظهور بلاغی در نقد زیبایی‌شناسیک شعر پارسی است.

آیا آرای مطرح‌شده در آثار بلاغی شرف‌الدین رامی منطبق با تحولات شعر سبک عراقی است؟ برای پاسخ به این سؤال، آثار بلاغی رامی تحلیل شده و، در ضمن آن، به میزان نسبت نظریات بلاغی مطرح‌شده در آن‌ها با شعر سبک عراقی پرداخته شده است.

**کلیدواژه‌ها:** بلاغت، سبک عراقی، شرف‌الدین رامی.

### ۱. مقدمه

مختصات زیبایی‌شناسیک شعر پارسی پا به پای سده‌هایی که بر آن گذشته تفاوت یافته است. عمدتاً، دانش سبک‌شناسی وظیفه بحث درباره چند و چون زیبایی‌شناسیک شعر

\* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) n\_mohseninia@yahoo.com

\*\* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان m.gholami@uk.ac.ir

تاریخ دریافت: ۹۲/۱۱/۳۰، تاریخ پذیرش: ۹۳/۱/۱۶

پارسی در دوره‌های گوناگون را بر عهده گرفته و در هر دوره عناصر زیبایی‌شناسیک خاصی را در شعر پارسی رصد نموده است.

بحث دربارهٔ تحولات نظری بلاغی نیز بهتر است با توجه به تحولات زیبایی‌شناسیک شعر پارسی در هر دوره و در گفتمان با آن صورت بگیرد. هرچند این مسئله گاه مشکل‌ساز می‌شود، زیرا برخی آثار بلاغی پارسی از تندباد حوادث تاریخ جان به سلامت به در نبرده و از میان رفته‌اند و آنچه از این آثار نیز که بر جای مانده به‌تمامی منتشر نشده است و این کوتاهی با عدم توازن و تساوی میان آثار بلاغی منتشر شده از دوره‌های مختلف ادبیات پارسی نیز همراه شده است. از جمله بلاغیونی که شایسته است آثار وی در ارتباط با شعر روزگار خودش، سدهٔ هشتم هجری، مورد مذاقه قرار گیرد و قوت و ضعف آرای بلاغی وی در تبیین و تحلیل زیبایی‌شناسیک شعر سبک عراقی تبیین گردد شرف‌الدین رامی است. پیش از این، عباس اقبال، به‌طور مجمل، در مقدمهٔ *انیس‌العشاق* (۱۳۲۵)، کاظم امام اندکی مبسوط‌تر در مقدمهٔ *حقایق‌الحدایق* (۱۳۴۱)، و مفصل‌تر از این دو، محسن کیانی در مقدمهٔ *انیس‌العشاق و چند اثر دیگر* (۱۳۷۶) دربارهٔ احوال و آثار شرف‌الدین رامی مطالبی نوشته‌اند که، با وجود اهمیت و ارزشی که بر آن‌ها مترتب است، عمدتاً، صبغهٔ تاریخی و تاریخ ادبیاتی دارند. نیز ابراهیم دیباجی در مقالهٔ «شرف‌الدین رامی و آثار بلاغی او به فارسی» (۱۳۸۲) به معرفی آثار بلاغی رامی پرداخته است. مقالهٔ دیباجی عمدتاً دربارهٔ معرفی آثار بلاغی رامی با تأکید بر مسائل نسخه‌شناسی و تاریخی مرتبط بدان‌هاست و از تحلیل آثار بلاغی شرف‌الدین رامی، به‌ویژه بیان اختلاف‌ها و شباهت‌های نظریات بازتافته در آن‌ها با نظریات مطرح در آثار پارسی بلاغی پیشین، چندان مطلبی در آن نیست؛ خاصه این‌که میزان همخوانی آرای بلاغی شرف‌الدین رامی با تحولات شعر پارسی عصر وی (سدهٔ هشتم) نیز مسئله‌ای نبوده که نویسنده خواسته باشد در مقالهٔ مذکور در آن باره بررسی‌ای کرده و سخنی گفته باشد.

در جستار حاضر، ضمن اقرار به فضل تقدّم و بلکه تقدّم فضل نویسندگان مذکور، کوشش شده است بخشی از آنچه دربارهٔ آثار بلاغی شرف‌الدین رامی تاکنون مدّ نظر قرار نگرفته است بررسی‌شده شود.

نظر جلال‌الدین سیوطی دربارهٔ مکاتب مختلف بلاغی می‌تواند به مثابهٔ مدخلی بر جستار حاضر به قلم بیاید. سیوطی کلاً به دو مکتب بلاغی معتقد است:

۱. مکتب کلامی که، از نظر سیوطی، «طریقهٔ العجم و الفلاسفه» است؛

۲. مکتب ادبی که سیوطی آن را «طریقهٔ العرب و البلغا» می‌داند (قمری، ۱۳۷۷: ۲۴۳).

مهم‌ترین خصوصیت مکتب کلامی، که مناطق شرقی دولت اسلامی را دربر می‌گرفت، اهمیت‌دادن به تحدید، تعریف، تقسیم منطقی، و به‌کارگیری روش‌های فلسفی و منطقی در بیان موضوعات و تقسیم و حصر آن‌ها بود. روشن است که همه آثار مطرح بلاغی در زبان پارسی از سده پنجم تا هفتم هجری را باید متعلق به مکتب کلامی بدانیم. رادویانی، نویسنده ترجمان‌البلاغه، وطواط، نویسنده حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر، و شمس قیس رازی، نویسنده المعجم فی معاییر اشعار العجم، به شیوه بلاغیون این مکتب، به بدیع توجه خاصی دارند.

الگوی تألیف کتاب نخست از این دوره یک کتاب بلاغی نه‌چندان پخته عربی به نام محاسن‌الکلام، نوشته نصر بن حسن مرغینانی، و الگوی تألیف کتاب دوم ترجمان‌البلاغه رادویانی است. تألیف حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر در این دوره به‌خصوص اتفاق حائز اهمیتی است، زیرا این اثر، تا مدت‌ها و حتی تا امروز، مورد توجه یا تقلید اغلب کسانی واقع شده که چیزی در بلاغت نوشته‌اند. تأثیرپذیری این کتاب‌ها از بلاغت عرب همچنین زمینه مقایسه آن‌ها را از اضلاع گوناگون با کتاب‌های بلاغی عربی پیش می‌آورد. در تاریخ بلاغت اسلامی معمولاً از دوره‌های پویایی بلاغت و یا جمود و ایستایی آن سخن رفته است (ضیف، بی‌تا: ۲۷۱). اگر در بررسی کتاب‌های بلاغی پارسی چنین ملاکی در کار باشد، باید بر آن بود که بلاغت پارسی با ایستایی و جمود آغاز می‌شود، زیرا نخستین آثار بلاغی پارسی آثاری است که در دوره جمود و ایستایی بلاغت اسلامی و یا مبتنی بر نظریات مطرح‌شده در کتاب‌های این‌چنینی تألیف شده‌اند.

پس از آثار نخستینی که در بلاغت به زبان پارسی نوشته شد، خاصه شاهد ظهور چند نام تازه در بلاغت هستیم: معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی، نوشته شمس فخری اصفهانی، حقایق‌الحدائق و انیس‌العشاق، هر دو از شرف‌الدین رامی، بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار، نوشته واعظ کاشفی، و بدایع‌الصنایع از عطاءالله محمود حسینی نیشابوری.

مشخص‌ترین ویژگی این کتاب‌ها آن است که، در واقع، آن‌ها تقلیدها و بلکه تحریرهایی اند از دو کتاب مطرح پیشین، یعنی حدائق‌السحر و المعجم فی معاییر اشعار العجم. تا جایی که می‌توان گفت سبب تألیف عمده‌ترین کتاب‌های بلاغی این دوره، یعنی معیار جمالی، نوشته شمس فخری، دقائق‌الشعر، نوشته تاج‌الحلاوی، و حقایق‌الحدائق، نوشته شرف‌الدین رامی، کتاب حدائق‌السحر و وطواط بوده است.

## ۲. تحلیل آثار بلاغی شرف‌الدین رامی

از شرف‌الدین رامی، شاعر و بلاغی سده هشتم هجری و مادح معزالدین ابوالفتح اویس جلایر (۷۵۷-۷۷۶ ق)، چند نوشته در قلمرو بلاغت بر جای مانده است. آنچه رامی در مقدمه دو اثر از آثار بلاغی خویش، *حقایق الحدایق* و *انیس العشاق*، نوشته و از تألیف آن‌ها در روزگار دولت و سلطنت اویس ایلکان آشکارا خبر داده است، تاریخ تقریبی تألیف این دو اثر را مشخص می‌کند. همچنین، از جمله نوشته‌های بلاغی شرف‌الدین رامی رساله مختصری است؛ رامی این رساله را به فرمان کسی که از وی با عنوان «سلطان‌زاده مشایخ، محبوب قلوب، و مقبول سلطان» نام می‌برد (رامی، ۱۳۷۶: ۱۵۶) و به‌درستی دانسته نیست که کیست در تبریز نوشته است. نام این رساله *تحفة الفقیر* است و از ناپختگی و سادگی آن برمی‌آید که باید نخستین اثر بلاغی شرف‌الدین باشد.

### ۱.۲ تحفة الفقیر

این رساله بلاغی به «بدایع الصنایع» نیز موسوم است. چنان‌که محسن کیانی، که مجموعه سروده‌ها و نوشته‌های رامی، جز *حقایق الحدایق*، را در کتابی گرد آورده، آن را «بدایع الصنایع» نامیده است. اصل و نسب این تسمیه آن است که به دنبال پرسش رامی درباره شعر و صناعات آن گفته شده است:

صنعت شعر بی مرّ است، اما مجموع اقسام *حدایق السحر* و *دقایق الشعر* در شانزده صنعت مندرج است و از این جهت مسمّاست به *بدایع الصنایع* و اگر طبع مستمع ملالت نپذیرد، به وجه احسن تقریر کرده و تحریر باید (همان: ۱۵۷).

*تحفة الفقیر* اساساً بر بنیان پاسخ‌هایی که به دو پرسش شرف‌الدین رامی درباره چیستی سخن و شعر داده شده ساخته شده است. پاسخی که به پرسش‌های رامی داده شده خبر از ترجیح نظم بر نثر و قدر و قرب شاعران از منظر گوینده است:

و چون نثر نتیجه خاطر عام است و نظم جگر دوشیده اهل کلام، فرق است میان نظم و نثر، چون فرق میان خاص و عام. و سخن‌گوی ممیزی است که امتیاز کند میان شبه و درّ یتیم. و سخن جوهری است گران‌بها و قدر گوهر اشراف دانند نه اصناف. و سخن‌آفرین بارگاه یقین، علیه افضل الصلوات و اکمل التحیات، می‌فرماید که *قُلُوبُ الشّعراء خزانُ الله* بنا بر این اشارت، فرق است میان وسوسه شیطانی و الهامات ربّانی. اکنون خازنی وی کسی را

مسلم است که قدر جوهر داند و به خرج کردن تواند، خصوصاً گوهری که از دریای معنی به کف آید و جوهری که از اجزای علوی به وی راه نماید (همان).

در پاسخ به پرسش دوم رامی، که درباره شعر و صناعات آن است، فقط به بحث در باب صناعات شعر بسنده شده است و کسی که مخاطب پرسش شرف‌الدین رامی است، ضمن یادکرد این نکته که صنایع شعر بسیار است، آنچه از صنایع و محسنات بلاغی را که پیش‌تر در *حدایق‌السحر و طواط* و *دقایق‌الشعر تاج‌الحلاوی* مطرح شده مندرج در این شانزده صنعت می‌داند: ترصیع، تجنیس تام، سجع، اشتقاق، ذوق‌فیتین، استفهام، ایهام، متضاد، مترادف، ردّ العجز علی الصّدر، مراعات‌النظیر، کنایه، استعاره، مقلوب، مطرف، لزوم ما لایلزم.

گاه حتی آنچه در این رساله آمده با مطالب همین دو کتاب، *حدایق‌السحر و طواط* و *دقایق‌الشعر تاج‌الحلاوی*، تعارضی آشکار دارد. چنان‌که *طواط* و، به تقلید صریح از وی، *تاج‌الحلاوی*، هنگام بحث درباره انواع حشو، آوردن دو لفظ هم‌معنا در کنار یکدیگر را عیب دانسته و آن را «حشو قبیح» گفته‌اند. لحن و طواط در این باره تند و تیز است. وی درباره این مصراع از کمالی: «در زیر منت تو نهان و مسترم» نوشته است: «لفظ نهان در بیت زیادتی است که آب این شعر ببرده است. چه نهان و مسترم هر دو یک معنی است و بدین تکرار ناواجب حاجت نیست» (*طواط*، ۱۳۶۲: ۵۳).

حال آن‌که این ناخوش‌داشته و طواط در *تحفة‌الفقیر صنعتی* شده است به نام «مترادف». با نمونه‌ای سروده خود شرف‌الدین رامی که در آن دو بار این صنعت روی داده است:

به جز در آب نباشد تو را شبیه و نظیر      به جز در آینه نبود تو را عدیل و همال

این نکته را می‌شود بر تقدّم تاریخ تألیف *تحفة‌الفقیر بر حقایق‌الحدایق* گواه گرفت، زیرا در *حقایق‌الحدایق* از صنعت دانستن این‌گونه مترادفات در شعر عدول شده و از این مسئله به «حشو قبیح» تعبیر شده است (رامی، ۱۳۴۱: ۷۱).

## ۲.۲ حقایق‌الحدایق (۷۵۷-۷۷۶ ق)

*حقایق‌الحدایق*، چنان‌که از نام آن برمی‌آید، شرحی است بر *حدایق‌السحر* رشیدالدین و طواط. معزالدین اویس، فرزند شیخ حسن بزرگ، دومین حلقه از سلسله سلطنت آل جلایر یا ایکانیان آذربایجان، که علاوه بر هنرپرستی و ادب‌دوستی، خوش‌دستی‌اش در اقسام این فنون و فضایل زبان قلم‌ارباب تذکره را در باب وی به «لله درّ قائل» گفتن انداخته

و، به روایت شاعرانه یکی از مادحان درگاهش، هر گاه که طبع وی گوهرهای منظوم نظم می‌داده، کلک وی در زیر پا لؤلؤی عمان می‌شکسته است (سلمان ساوجی، ۱۳۷۹: ۶۲)، در یکی از روزهایی که شرف‌الدین رامی به حضورش بار یافته و جرّ جرّ کلام به ذکر و طواط و حدایق‌السحر کشیده بوده است، می‌گوید:

رشیدالدین و طواط قصیده‌ای مرصّع در حدایق‌السحر گفته و مدعای او آن است که از اول تا آخر مرصّع است و مفاخرت نموده که در میان اعراب و پارسیان کسی چنین قصیده‌ای را انشا نکرده است. اکنون بر تعریفی که او کرده است چگونه شاید که جز مصارع مطلع مرصّع باشد؟ (رامی، ۱۳۴۱: ۱-۲).

شرف‌الدین رامی، پس از ستودن دقت و باریک‌بینی سلطان اویس و تصدیق این ایراد، حدایق‌السحر را، با اتکا به آنچه پیش از این از برخی اهل فن شنیده است، به گذراگویی و اجمال نسبت کرده و تفصیل و شرحی را برای آن بایسته می‌داند. در همان مجلس، اویس جلایر وی را بر نوشتن شرحی بر حدایق‌السحر فرمان می‌دهد. حقایق‌الحدایق برگ و بار این فرمان و مفاوضه کوتاه میان آن شاه و این شاعر است.

در کشف‌الظنون همچنین حقایق‌الحدایق «شقایق‌الحدایق» نامیده شده است. اختلاف در نام این کتاب منحصر به کشف‌الظنون نیست. دولت‌شاه سمرقندی نیز آن را «حدایق‌الحقایق» نامیده است (دولت‌شاه سمرقندی، بی‌تا: ۳۴۴) و عباس اقبال همین نام را «به ظاهر مناسب‌تر» دیده است (رامی، ۱۳۲۵: «ب»). برخی دیگر نام کتاب را «حدایق‌الحدایق» دانسته و گفته‌اند:

با توجه به این‌که رامی این کتاب را همچو گزارش‌واره‌ای بر حدایق‌السحر و طواط نوشته و در دیباچه آن بدین نکته اشارت داده است، از این‌رو، نام «حدایق‌الحدایق» مناسب‌ترین نام در این راستا می‌باشد و نام «حقایق‌الحدایق»، که در بسیاری از نسخه‌ها مانند نسخه کتابخانه مدرسه سپهسالار و غیره آمده، در مرتبه دوم مناسبت قرار دارد (دیباچی، ۱۳۸۲: ۱۶).

## ۱.۲.۲ ساختار حقایق‌الحدایق

شرف‌الدین رامی حقایق‌الحدایق را دو قسم کرده است: قسم نخست، که پُرصفحه‌ترین قسم کتاب نیز هست، شامل پنجاه باب است در زمینه تعریف و شرح صنایع و محسنات مذکور در حدایق‌السحر؛ و قسم دوم شامل ده باب است درباره بیان برخی صنایع که متأخران وضع کرده‌اند.

شیوه رامی در قسم نخست آن است که آنچه و طواط درباره هر صنعت در حدایق‌السحر نوشته است و عمدتاً ترجمان تلقی عام بلاغیون و شاعران پیشین از آن صنایع است ذیل

«قول مؤلف» به اختصار نقل به مضمون می‌کند و شواهدی برای آن می‌آورد، سپس، آرای خود و یا تلقی بلاغیون و شاعران هم‌عصر خود در آن باره را همراه با تعدادی نمونه از شعر پارسی ذیل «قول متصرف» بیان می‌کند.

### ۲.۲.۲ نوآوری‌های بلاغی شرف‌الدین رامی

نمایی که از ساختار کتاب به دست داده شد آشکارا نشان می‌دهد که صنایع و محسنات مورد بحث در قسم نخست *حقایق الحدائق*، از نظر تنوع و حتی ترتیب، اختلافی با *حدائق السحر* ندارد؛ البته، بدون در نظر گرفتن فصل موجزی که در آن و طواط به بیان برخی مصطلحات ادبی و بلاغی پرداخته و شرف‌الدین رامی به آن توجه نکرده است. جز این‌که صنایع مرّبع، مصحّف، و ترجمه در *حدائق السحر* آمده است و در *حقایق الحدائق* نه. هنگام بحث دربارهٔ ملّع، ضمن ارائهٔ نمونه‌ای که در آن شاعر پارسی‌شدهٔ بیتی عربی را پس از آن به نظم درآورده، گذرا و بی‌تأمل، نامی از ترجمه به میان می‌آید، اما نه چنان که بابی بدان اختصاص داده شود و جداگانه دربارهٔ آن بحث شود، و جز یکی دو جابه‌جایی به چشم‌نیامدنی در تقدّم و تأخّر یکی دو صنعت.

فقط در مورد صنعت ابداع است که آنچه شرف‌الدین رامی پی‌آیهٔ «قول مؤلف» آورده، و بنا بر سبک و سیاق کتاب باید گزارشی از نظر و طواط یا دیگر بلاغیون متقدّم باشد، با *حدائق السحر* تفاوت دارد.

و طواط، ضمن نقد آرای دیگران دربارهٔ ابداع، که آن را «سختگی الفاظ، پختگی معانی، و بی‌بهرگی از تکلف» تعریف کرده‌اند، آن را، با این تعریف، از صنایع نمی‌داند و بر آن است که آنچه در نظم و نثر بر قلم ادیبان و اندیشمندان رود بایسته است که چنین صفاتی داشته باشد و در غیر این صورت سخن عوام است (و طواط، ۱۳۶۲: ۸۳). وی تعریفی از ابداع به‌دست نمی‌دهد و، در نهایت نیز، به نقل چند نمونهٔ عربی و پارسی، از آنچه قدما برای ابداع، ذیل همان تعریف مورد انتقاد و طواط آورده‌اند، بسنده می‌کند. اما صنعت ابداع در *حقایق الحدائق* چنین تعریف شده است:

این صنعت چنان باشد که مادم ممدوح را صفتی کند که به اسم او مشارک باشد، و این نوع سخن به‌غایت بدیع است.  
چنان‌که:

فال گرفتم شبی ز مصحف رویت      سورت یوسف مرا به فال برآمد

دیگر

قرعه زدیم و برآمد آیت رحمت یار درآمد ز در به طالع مسعود

دیگر

به چشم شاه شیرین کن جمالش که خود بر نام شیرین است فالش

(رامی، ۱۳۴۱: ۱۲۵)

ابداع، با این تعریف، به پشت‌گرمی آنچه از نوشته‌های بلاغی و جز آن، که امروزه در دست است، به تمامی نوظهور و بکر می‌نماید. المعجم و معیار جمالی از ابداع سخن نگفته‌اند و دقائق الشعر نیز، که ابداع را تعریف کرده است (تاج‌الحلاوی، بی‌تا: ۹۵)، با وجود آن‌که از نظر زمانی به حقایق‌الحدا/یق بسیار نزدیک‌تر است تا حدا/یق‌السحر، آن را مطابق با حدا/یق‌السحر تعریف نموده. در میان صنایعی که تا پیش از حقایق‌الحدا/یق در نوشته‌های بلاغی مطرح است صنعت توسیم از المعجم را می‌توان تا حدی شبیه به آنچه رامی از ابداع در نظر دارد دانست.

گویا رامی، که قصد شرح آرای و طواط را دارد، در صنعت ابداع پاس نظر و طواط را داشته است و آن را با تعریفی که در کتب بلاغی معمول است و و طواط آن را خوش نداشته نیآورده و ابداع را به چیزی تعریف کرده که با تلقی عام بلاغیون متفاوت است. شرف‌الدین رامی در هر باب و هنگام بحث از هر صنعت پی‌آیه «قول مصنف» چیزهایی گفته است که، به هر حال، می‌شود آن‌ها را نوگویی‌ها و نواندیشی‌های حقایق‌الحدا/یق تلقی کرد. این نوگویی‌ها و نواندیشی‌ها در ارزش برابر نیستند، اما دست کم خواننده را در مواجهه با خود به ملالت و ستوه حاصل از بازخوانی نظریات بلاغی دست‌فروشد و رونوشته نمی‌اندازد. بازخوانی پاره‌ای از آن‌ها، به جهت اهمیتی که در بررسی تحولات بلاغی دارد، بدون لطف نیست:

اعنات یا لزوم ما لایلزم در حقایق‌الحدا/یق به التزام برخی حروف و حرکات در قوافی، مخصوص و التزام هر چه جز این، مثل التزام بعضی الفاظ، «لزوم» نامیده شده است (رامی، ۱۳۴۱: ۳۰). پیش از این، شمس فخری اصفهانی، پس از توجه به این‌گونه الزام‌ها در برخی از شواهد صنعت اعنات در المعجم، آن‌ها را «ملزوم» نامیده (فخری اصفهانی، ۱۳۸۹: ۲۹۷) و آن‌ها را از الزام به رعایت برخی حروف و حرکات در قافیه جدا ساخته است.



در این که محتمل‌الضدین را در نوشته‌های بلاغی «ذووجهین» نامیده‌اند نیز تجدیدنظری شده است و رامی، با تفاوت گذاشتن میان این دو، محتمل‌الضدین را شامل مدح و ذمّ، و ذووجهین را آن می‌داند که «خارج از این چند نکته در او مضمّر بود» (رامی، ۱۳۴۱: ۵۲). رامی برای این تلقی نوظهور از ذووجهین سه مثال آورده که همگی یک ساخت و یک مضمون دارند. یکی از آن مثال‌ها این است:

هر بوسه که دادمش به هنگام وداع      در خشم چنان رفت که بر رویم زد

بر همین سیاق، پی‌آیه «متلون» طرح صنعتی به نام «مجمع‌البحرین» را ریخته است که چون برخی الفاظ بیت برداشته شود آنچه باقی می‌ماند بی‌اخلالی در معنا در بحری دیگر توان خواند. از باب نمونه، اگر الفاظ مشخص شده در ابیات ذیل را برداریم، آنچه باقی می‌ماند می‌توان به بحر دیگری تقطیع کرد:

نصره‌الدین آن جهان‌گیری که از اقبال هست      تیغ عالم‌گیر تو روز ظفر مالک‌رقاب  
پرده درگاه و عکس نور رای روشنت      پرده صبح سرخیز است و نور آفتاب

(همان: ۷۵)

نوگویی‌ها و دیگرگونه‌گویی‌های رامی در قسم نخست *حقایق الحدائق* محدود به صنایع و محسنات نیست؛ برخی مصطلحات ادبی و بلاغی نیز هست که یا در این کتاب به‌تازگی مطرح می‌شود و یا نسبت به آرای گذشتگان تلقی دیگری از آن‌ها می‌شود.

این فصل‌بندی‌ها و فاصله‌گذاری‌ها و یا لحاظ کردن نمودهای تازه برای عناصر بلاغی همیشه بی‌اشتباه و ایراد نیست و در مواردی نوگویی‌های رامی چیزی مترادفِ پریشان‌گویی از آب درآمده است.

از باب نمونه، او میان استعاره و مجاز فرق گذاشته و بر آن است که هر مجازی استعاره است، اما هر استعاره‌ای مجاز نیست و، از این‌رو، تشبیه مجاز را از استعاره اقرب‌تر دانسته است (همان: ۳۵).

یا «مفروق» را فی‌نفسه صنعتی دانسته که، بر حسب ترکیب و نه حرکت، مشابه جناس مرکب باشد (همان: ۱۰). حال آن‌که، چنان‌که در بلاغت مصطلح و معمول است، مفروق گونه‌ای از جناس مرکب است. در مورد صنعت جمع با تفریق و تقسیم نیز قائل به انواعی شده است که بعضاً لفّ و نشر است و میان آن‌ها با آنچه پی‌آیه لفّ و نشر بدان‌ها در همین *حقایق الحدائق* استشهاد شده تفاوتی در ساختار وجود ندارد.

چه تعاریفی که در هر باب ذیل «قول مؤلف» بیان شده و چه توضیحات و افزوده‌های رامی ذیل «قول مصنف» بسیار کوتاه است و اغلب از یکی دو جمله در نمی‌گذرد. با وجود این، حق مطلب معمولاً ادا می‌شود و کوتاه‌گویی شرف‌الدین رامی، که دست در دست‌گزیده‌گویی دارد، گرهی در فهم نوشته وی نمی‌اندازد.

سهمی پرمایه در این باره را باید از آن کسانی دانست که در طی سه سده، با نوشته‌های خود، دشواری‌ها و ناهمواری‌های این راه را کاسته و آن را به چراغ‌ها و فروغ‌هایی آراسته‌اند.

بررسی *حقایق الحدائق* در کلیت آن بدین نتیجه خواهد انجامید که بتوان گفت شرف‌الدین رامی، در برخورد با عناصر بلاغی، بینشی تشریح‌گر و تجزیه‌نگر دارد. صنایع و محسنات معدودی را می‌شود در *حقایق الحدائق* سراغ داد که از رسوخ این بینش برکنار مانده و به انواعی تقسیم نشده باشد. بیان نوع‌ها و نمودهای مختلف عناصر بلاغی، از این نظر که طیف متعددی از جلوه‌های آن‌ها را همراه با شواهد شعری بیان می‌دارد و درهم‌ریختگی و پریشیدگی توضیحات را می‌کاهد، کاری است درخور. اما اصرار بر این رسم و راه یک‌سره پسندیده از آب درنیامده است. سخت‌ترین سستی این‌گونه تقسیم‌بندی‌ها جامع و مانع نبودن آن‌هاست. مؤلف *حقایق الحدائق* تعدادی شواهد شعری برای هر صنعت در ذهن دارد و یا از این سو و از آن سو گرد آورده و با آن‌ها به همین محفوظات و گردآورده‌هاست که نوع‌ها و نمودهای صنایع را برمی‌شمرد. این محفوظات و گردآورده‌ها حاصل درنگی دور و دیر در دیوان‌های شعر پارسی و دیدن و بررسیدن آن‌ها نیست. بنابراین، انواع برشمرده رامی برای هر صنعت، معمولاً، افزودنی است؛ علاوه بر این‌که برشمردن انواع برای صنایع بلاغی در جهان مخیّل شعر همیشه فایده‌مند هم نیست.

اصرار رامی به فصل‌بندی و فاصله‌گذاری میان انواع هر صنعت گاه به‌راستی به «تراشیدن» انواع کشیده است و نوشته وی را در این موارد پژمرده و پریشیده کرده است. برخی از این انواع را می‌شود یکی دانست و در هم ادغام کرد؛ برخی چنان‌اند که اگر نوع و نمودی برای صنعتی دیگر تلقی می‌شدند، شایسته‌تر بود. گاه بر نمی‌آید که رامی و یا هم‌عصران وی با چه ذهنیتی حساب این انواع را از صنایعی که بدان‌ها پیوستگی بیش‌تری دارند جدا کرده و آن‌ها را پی‌آیة صنایعی دیگر آورده‌اند. با وجود این، کوتاه‌شدگی تعاریف آغازین از صنایع دور از انتظار نیست. به‌ندرت هم مواردی را می‌توان دید که همین تعریف کوتاه آغازین را ندارند و توضیح آن‌ها با بیان امثله و شواهد آن‌ها آغاز شده است.

حقایق الحدایق اگرچه شرحی بر حدایق السحر است، فقط تعاریف صنایع کتاب حدایق السحر است که در حقایق الحدایق بازروایی و بازخوانی می‌شود. رامی به نظریات وطواط، که گاه به گاه در حدایق السحر و ذیل تعریف برخی صنایع و محسنات رویی می‌نمایاند، توجهی ندارد و از خود نیز چیزی که بشود بویی از نقد بلاغی از آن شنید در حقایق الحدایق نیاورده است. او همچنین گرد شواهد حدایق السحر نگشته است و هیچ کدام از آن‌ها را در حقایق الحدایق نیاورده و چنان شده است که مجموعه تقریباً بکر و بی‌پیشینه‌ای از شواهد منظوم برای اغلب صنایع معمول در آثار بلاغی پیشین به دست داده است. ضمن این‌که تألیف حقایق الحدایق در سده هشتم امکان به‌گزینی شواهد از اشعار پیراسته شاعران حوالی آن سده را برای رامی فراهم آورده و او این فرصت مغتنم را از دست نداده است. پا به پای تازگی و طرفگی شواهد حقایق الحدایق، خوش‌نماترین ضلع آن‌ها را نیز باید دید. حقایق الحدایق نخستین نوشته بلاغی است که همه شواهد ابیات آن از شاعران پارسی‌گوی است، جز در مورد ملمع، که اساساً ساخت آن توجیه‌کننده ناگزیری روی‌انداختن به ادبیات عرب است. نیز رسم و راه رامی چنان است که جز یکی دو مورد که از انوری و ظهیر نام می‌برد و چند بار کنایه‌وار و با عبارت «شیخ الاسلام اعظم خواجه شیخ» به اشعار عماد فقیه کرمانی اشاره می‌کند، مشخص نمی‌کند ابیاتی که بدان‌ها استشهاد می‌کند سروده کدام یک از شاعران است.

شش شاهد از شواهد مذکور در حقایق الحدایق در تحفة الفقیر نیز آمده است، و حدود پانزده شاهد آن در دقائق الشعر؛ اغلب پی‌آیه همان صنعت‌ها و به‌ندرت با نقل آن‌ها پی‌آیه صنعتی دیگر.

علاوه بر تشابه شواهد، اشارات رامی در تحفة الفقیر و حقایق الحدایق به دقائق الشعر و تاج‌الحلاوی گویای آن است که رامی در تألیف حقایق الحدایق به دقائق الشعر تاج‌الحلاوی توجه داشته است. حقایق الحدایق از توجه رامی به دیگر نوشته‌های بلاغی اطلاع صریحی به‌دست نمی‌دهد، بلکه گاه اشاراتی هست که بی‌توجهی رامی به برخی از آن‌ها را می‌نمایاند. چنان‌که می‌توان بر آن بود که اگر وی المعجم شمس قیس را هم در اختیار داشته و تورقی کرده بوده است، به آن التفاتی ندارد و با نظریات شمس قیس هم‌صدا نمی‌شود. چنان‌که مقطع سروده‌ای از انوری، که در آن، از نظر شمس قیس، خطایی معنوی روی داده و از این بابت شمس قیس آن را معیوب دانسته (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۱۶)، در حقایق الحدایق از نمونه‌های حسن مقطع است؛ یا اغراق و

مبالغه در غلیظ‌ترین حالت‌ها نیز، از منظر رامی، از این‌روی که به باور وی باید در نقد اغراق حساب تصرفات شاعرانه را از حقیقت وقوع آن جدا کرد، عیبی تلقی نمی‌شود. در حالی که شمس قیس بر اغراق‌هایی که به حد استحالتهای عقلی بکشد یا ترک ادب شرعی را متضمن باشد بی‌پروا تاخته است.

### ۳.۲ انیس‌العشاق (۷۵۷-۷۷۶ ق)

*انیس‌العشاق* در یکی از سال‌های ۷۵۷ تا ۷۷۶ هجری و در مراغه نوشته شده است. سبب تألیف کتاب چنین است که شرف‌الدین رامی در میان انجمنی یک رباعی از سروده‌های خود را می‌خواند و شرح معنای آن را از حاضران خواستار می‌شود؛ یک رباعی معماوار در اوصاف زیبایی معشوق:

هرچند که سرو قامت افراخته‌ای      اسباب جمال موبه مو ساخته‌ای  
بر فرق تو موسی ید بیضا بنمود      تا عقد صد از نوزده انداخته‌ای

ایشان، که از معناکردن این رباعی درمانده‌اند، گشودن گره آن را به خود شرف‌الدین رامی حواله می‌دهند. پاسخ رامی به خواسته ایشان و شرح رباعی مذکور است که طرح *انیس‌العشاق* را ریخته است:

شعرای سخن‌آفرین و استادان باریک‌بین از کثرت معانی و غایت سخن‌دانی سرپای معشوق را بر نوزده باب موب گردانیده و از روی دقت موی را بر همه بالایی داده‌اند. چرا که گفته‌اند، بالاتر از سیاهی رنگی دگر نباشد. هرچند در شرح این ابیات به تحریر خامه دو زبان نسخه‌ای مفصل به هیچ باب مسطور نگردد، فاما به حکم اشارت بر سیل ایجاز ورقی مجمل بما فی الضمیر قائل مرقوم می‌گردد، والفضل للمتقدم (رامی، ۱۳۲۵: ۳-۴).

### ۱.۳.۲ ساختار انیس‌العشاق

با این مقدمه و توجه به پاره‌های نوزده‌گانه تن معشوق، به نظر رامی، که در شعر دری راه یافته و توصیف شده است، *انیس‌العشاق* در نوزده باب تألیف و تدوین شده است. این باب‌ها به ترتیب چنین است: در صفت موی، در صفت جبین، در صفت ابرو، در صفت چشم، در صفت مژگان، در صفت روی، در صفت خط، در صفت خال، در صفت لب، در صفت دندان، در صفت دهان، در صفت زنخدان، در صفت گردن، در صفت بر، در صفت ساعد، در صفت انگشت، در صفت قد، در صفت میان، در صفت ساق.

## ۲.۳.۲ طرحی نو در بلاغت

به‌روشنی پیداست که *انیس‌العشاق* طرح نوی در بلاغت پارسی است و با آنچه در سده‌های پیش از آن متعارف و معمول بوده تفاوت دارد. در این کتاب، به جای تعریف صنایع بلاغی و آوردن شواهدی برای آن‌ها، به یکی از موضوعات پُرکاربرد در شعر پارسی، از منظر بلاغت، نگریسته شده است. بلکه می‌شود بر آن بود که *انیس‌العشاق* کوششی برای کاربردی‌کردن بلاغت است و نقد و بررسی زیبایی‌شناسیک شعر پارسی از بُعدی که جلوه‌های معشوق را در آیینۀ تصویرهایش منعکس کرده است؛ نقدی که حاصل آن ترسیم سیمای معشوق شعر پارسی است. اگرچه گاهی میان برخی ابیات، که تصویری از اعضای معشوق به‌دست داده است، سنجشی صورت می‌گیرد و چند و چون ابداع و غرابت در آن‌ها واکاوی می‌شود، عمده توجه شرف‌الدین رامی به تنوع تصاویر است. از ویژگی‌های *انیس‌العشاق* آن است که شرف‌الدین رامی انواع احتمالی هر کدام از اعضا را برمی‌شمرد و تفاوت آن‌ها را با یکدیگر بیان می‌کند، مثلاً در مورد «موی» بر آن است:

آنچه در کشور حسن سرآمد ملک جمال است موی را گرفته‌اند و فرق داخل اوست و منقسم به سه نوع است: اول معقد و به پهلوی آن را شکن خوانند، چنان باشد که موی اتراک که گره بندند و آن را به پارسی گله گویند ... نوع دوم مجعد و آن موی دیلم است و آن را به پهلوی نغوله گویند و به پارسی کلاله خوانند و مراد از کلاله آن است که پرشکن باشد ... نوع سیم مسلسل، چنان باشد که موی زنگی چون زره در یکدیگر رفته و آن را به پهلوی مرغول و به پارسی کاکل گویند ... و هر یک در کشوری سرافرازند و در مملکتی کارساز. اگرچه جمله را موی و طره و گیسو خوانند، فاما در میان این جمع متفرق فرقی تمام است و از این جمله هر یک را قرارگاهی و راهی و پناهی است. آنچه گرد رخسار چون مار در گلزار حلقه زند وی را زلف خوانند ... و آنچه از بناگوش فرودآید و بر گردن محبوب پیچد وی را گیسو گویند ... و آنچه با دوش رسد و از دست‌درازی وی را پیوسته باز پس دارد و بندد آن را طره گویند ... و آنچه کمروار میان معشوق را در کنار گیرد وی را موی گویند ... و آنچه مسلسل بر خاک افتد و در پای معشوق سراندازی کند آن موی دراز است که زلفش می‌خوانند، چراکه زلف مخصوص است به نازنینان و موی عمومی دارد (همان: ۵-۷).

یا در مورد چشم گفته است:

چشم را اهل عرب باصره و مقله و ناظره و عین گویند و آن به چهار نوع است: شهلا و کشیده و خواب‌آلود و میگون. و غمزه لازم هر چهار است. چشم شهلا را عبهری گویند ...

چشم کشیده چشم ترک است که از تنگی بر خطوط اجفان متصل است و به عینه به کافی مسطح می ماند ... و چشم خواب‌آلود سرگردان را مخمور خوانند ... و چشم میگون آن است که رنگ شراب در وی مخمّر بود و از شوخی در یک طرفه‌العین هزار شور برانگیزد و او را فتان خوانند (همان: ۱۴).

همچنین، رامی به تفاوتی که در برخی از صور خیال در توصیف اعضای معشوق شعر پارسی میان شاعران نواحی گوناگون ایران وجود دارد نیز بی توجه نگذشته است. گذشته از متن اصلی، *انیس‌العشاق* تتمه‌ای دارد که نظریات بازآمده در آن از جهت ارزشی که در تحلیل و تبیین دگرگونی‌های بلاغی و نقد زیبایی‌شناسیک دارد درخور درنگ است و باید آن را جزء به جزء دید و بررسیید. آشنایی با باورهای شرف‌الدین رامی در مورد بلاغت و شعر و ورود به ساحت ذوقی و فکری وی کم‌ترین بهره این واکاوی و بررسی است:

#### ۱.۲.۳.۲ برتری لفظ و معنا بر صنعت و تخیل

شرف‌الدین رامی در پرسش از استاد خویش، حسن بن محمود کاشی، درباره نسبت میان این که دو مصراع را بیت خوانند و خانه را نیز بیت می‌گویند، پاسخی شنیده است که نقل بی چون و چرای آن در *انیس‌العشاق* بیانگر بخشی از ذوق بلاغی وی نیز تواند بود. پاسخ حسن بن محمود کاشی به پرسش شاگرد خویش متضمن این نکته است که همچنان که خانه بر چهار رکن بر پای است، بیت نیز بر چهار رکن بر پای است: لفظ، معنا، صنعت، و خیال. و «بیت معمور» آن است که ارکان اربعه آن استوار و محکم باشد. اگر در دو رکن نخست، یعنی لفظ و معنا، خللی ایجاد شود، دو رکن دیگر، یعنی صنعت و خیال، فرومی‌ریزد. اما اگر این دو رکن ضعف و نقصی داشته باشند، تأثیری در لفظ و معنا ندارد (همان: ۶۱).

سپس، حسن بن محمود کاشی برای آن که مدعایش بدون گواه نمانده باشد، شعر انوری را با شعر کمال مقایسه می‌کند و آن را بر این، از این بابت که لفظ و معنای شعر انوری بر صنعت و خیال شعر کمال غالب است، ترجیح می‌دهد و نتیجه این گفت و شنفت بیان این نظر می‌شود که «اولی آن که به صنعت نپردازند و دست به خیال نیازند»، زیرا از دید این استاد و شاگرد،

سخن جزالت لفظ است و پاکی معنی      که لفظ و معنی اوتاد صنعت است و خیال

(همان)

گویی همان تعریف شعر نزد بلاغیون پیشین و لحاظ عناصر لفظ، معنا، وزن، و قافیه برای آن و جلوه‌های بلاغی را پیرایه‌های شعر دانستن بر طرز تلقی و تعبیر این استاد و شاگرد، که در قرن هشتم می‌زیسته‌اند، سایه انداخته است.

مشترک لفظی بودن «بیت» و امکان برآمدن دو معنای «خانه» و «واحد شعر» از آن بارها تأویل‌های ذوقی اهالی ادبیات و بلاغت را در پی داشته است. نمونه دیگری از توجه به این مناسبت در کتاب‌های بلاغی نظر صاحب *بدایع الافکار* است که از جهت این‌که وی صنایع شعر را به مثابه تکلفاتی مثل نقاشی که در «بیت» کرده می‌شود تلقی نموده درخور توجه است:

و بیت [شعر] را به بیت شعر تشبیه کرده‌اند و آن خانه عرب صحرائین باشد و چنان‌که ترکیب آن خانه از اوتاد و اسباب و فواصل است، این‌جا نیز ترکیب کلمات بیت از وتد و سبب و فاصله می‌باشد؛ چنان‌که در علم عروض بیان کرده‌اند. و زمین این خانه قافیه است و حدودش چهار رکن که تمام بیت بر آن مبتنی بود: رکن اول مصراع اول را صدر گویند، بدان جهت که صدر کلام است؛ و رکن آخر مصراع اول را عروض گویند. و عروض چوبی است که خیمه بدو قائم است. این‌جا نیز قیام بیت به رکن عروض است؛ و اول مصراع دوم را ابتدا گویند، به سبب آن‌که ابتدای مصراع ثانی بدو کرده می‌شود؛ و آخر مصراع دوم را ضرب خوانند. و ضرب در لغت دامن خیمه باشد. این‌جا آخر بیت را تشبیه به دامن خیمه کرده‌اند؛ و آنچه میان صدر و عروض و ابتدا و ضرب واقع شود آن را حشو گویند؛ و در این باب گفته‌اند:

صدر است و عروض و ابتدا آنگه ضرب و آن‌ها که در این میانه باشد حشو است و صنایع شعر تکلفاتی باشد که در آن خانه کرده باشند، مانند نقاشی و غیره (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۷۸-۷۹).

## ۴.۲ کارکرد نظریات شرف‌الدین رامی در نقد بلاغی سبک عراقی

برای تبیین بهتر مسئله پُربیراه نیست که به چند سده پیش از تألیفات بلاغی شرف‌الدین رامی توجه کنیم و به مقایسه آن‌ها بپردازیم. سده پنجم هجری می‌تواند آغازگاه خوبی باشد؛ زمانی که نخستین تألیف مستقل در زمینه بلاغت به زبان پارسی نوشته می‌شود. نوع «نگاه»‌های رادویانی به ادبیات و بلاغت در این تألیف، موسوم به *ترجمان‌البلاغه*، در سه حوزه درخور طرح و بررسی است:

الف) نگرش تقلیل‌گرایانه: در این شیوه، ادبیات چیزی جز شعر و شعر چیزی جز

بلاغت و همچنین بلاغت چیزی جز پاره‌ای صنایع ادبی نیست. در واقع، عنوان کتاب و نحوه ساخت و پرداخت فهرست‌ها و محتوای کتاب مبین این دیدگاه مؤلف است؛

ب) نگرش مقلدانه: مبانی تحلیل صنایع شعری در این کتاب برخاسته از ذهنیت و زاویه دید خود مؤلف نیست و او، با تکیه بر توانایی‌های ذوقی و هنری خود، به درک و تحلیل مسائل و موضوعات ادبی و هنری نپرداخته است، بلکه، چنان‌که خود گوشزد می‌نماید، ساخت اصلی و محتوایی و موضوعات کتاب در اساس زیر نگاه نظریه‌پردازان و مؤلفان عرب و ایرانیان عربی‌نویس، به‌ویژه نصر بن حسن مرغینانی، است.

ج) نگرش ناسازگارانه: در ترجمان‌البلاغه، تداخل حوزه‌های ساخت و صنایع از جهت موضوع، کارکرد، و ساختمان مشهود است. چنان‌که گاه یک صنعت صرفاً از جهت ساختاری تعریف می‌شود و در جای دیگر به نقش محتوایی آن توجه می‌شود و در جایی دیگر اصلاً رنگ و بوی صنعت ندارد و یا شدیداً متداخل و نامرتبط درباره آن بحث شده است. این مسئله موجب بروز آشفتگی‌هایی در مطالب کتاب شده است (محبّتی، ۱۳۸۸: ۶).

این «نگاه»ها به حدایق‌السحر و طواط، که با تقلید از مطالب ترجمان‌البلاغه نوشته شده است، نیز سرایت کرده. طرفه آن‌که رشید و طواط، با تأسی به سنت عام گذشتگان، سه حوزه مهم بلاغت، یعنی بدیع و معانی و بیان، را یکسان می‌بیند و، بدون توجه به جریان عظیم و قدرتمندی که در جهان اسلام با کوشش خواص آغاز گردیده و بلاغت را به تفکیک این سه حوزه رسانیده است، همچنان مباحث هر سه حوزه را در هم می‌آمیزد و درباره آن‌ها بحث می‌کند. این در حالی است که لزوم تفکیک مباحث این سه حوزه سال‌ها پیش از طواط در جهان اسلام آغاز گشته بود. اما با ظهور عبدالقاهر جرجانی و خاصه زمخشری و در پی او سکاکی این جریان تثبیت شد. از قضا، این هر سه تن یا سال‌ها پیش از طواط می‌زیسته‌اند و یا با وی معاصر بوده‌اند. با توجه به آشنایی نسبتاً عمیق و طواط با ادب عربی، بی‌اعتنایی به چنین جریان مهمی اندکی عجیب می‌نماید. شاید بتوان دلیل آن را پخته‌خواری و کمبود وقت و طواط، به دلیل مشاغل دیوانی، دانست - که آفت کار تحقیق است. با وجود این، این آثار تا حد زیادی می‌توانند شعر دوره خود، یعنی شعر سده‌های چهارم تا ششم هجری، را از منظر بلاغی تحلیل کنند، زیرا اشعار این دوره عمدتاً به قالب قصیده است و تقریباً همه صنایع مورد بحث در آثار بلاغی و طواط و رادویانی و شمس قیس نیز از درنگ‌های بلاغیون ایرانی و عرب بر قصیده‌ها استخراج شده است. اما این نظریات دیگر نمی‌تواند شعر سبک عراقی را از منظر بلاغت بسنجد و بررسی کند. طبیعی است که وقتی



آثاری به تقلید از این تألیفات اولیه بلاغی نوشته شود و همان نظریات و بحث‌ها در آن‌ها مکرر شود و هیچ توجهی به تحولات شعری روز در آن‌ها نشده باشد، از همان نقص برخوردار می‌شود. آثار بلاغی شرف‌الدین رامی، چنان‌که دیدیم، تقلیدی از *حدایق‌السحر* و *طواط* و کوششی برای شرح و توضیح آن است. حال آن‌که *طواط حدایق‌السحر* را در زمان رواج قصیده نوشته است و شرف‌الدین رامی *حقایق‌الحدایق* و *تحفة‌التقیر* را در زمان رواج غزل. این دو ساحت شعری، به دلیل تفاوت‌هایی که در مضمون، لحن، شیوه روایت، و... در آن‌ها هست از نظر سبک‌شناسی، ویژگی‌های خاص خود را دارند و آثار بلاغی مدون‌شده در زمان رواج قصیده‌پردازی یا مقلدان آن‌ها نمی‌توانند درک درستی از آن داشته باشند. از این‌رو، نظریات مطرح‌شده در آثار بلاغی رامی نمی‌تواند شعر سبک عراقی را با آن قلّه‌های رفیعی که در آن است بفهمد.

از باب نمونه، با توجه به ابیات و شواهد منقول در *حقایق‌الحدایق*، می‌بینید که در این کتاب اگرچه ظاهراً ذوجهین از *محتمل‌الضدین* جدا می‌شود، چنان تشخیص نمی‌یابد که آن را از اختلاط و اشتباه با ابهام بازدارد. حال آن‌که در سده‌های رواج سبک عراقی، سده هشتم، با حضور کسانی مثل حافظ، خواجوی کرمانی، و سلمان ساوجی، به‌ویژه سده ابهام و ابهام شاعرانه است و توجه جدی بلاغیون به این ظرافت شاعرانه کاملاً ضروری است. اما تقلید ذهن‌ها را از برخورد مستقیم با شعر این شاعران باز داشته است. شرف‌الدین رامی به اصطلاح نوگویی‌ای در زمینه ابهام کرده است!

نوگویی رامی درباره صنعت ابهام دست‌کم برای دولت‌شاه سمرقندی، که چیزی بیش از یک سده پس از این شرح حال شرف‌الدین رامی را می‌نویسد و ذکری هم از *حقایق‌الحدایق* به میان می‌آورد، برجسته‌تر از دیگر نوگویی‌های صاحب *حقایق‌الحدایق* بوده است. زیرا دولت‌شاه، پس از بیان این‌که *حقایق‌الحدایق* و *حدایق‌السحر* تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند و برخی صنایع هست که در این کتاب آمده و *طواط* درباره آن‌ها چیزی نگفته، از میان همه فقط تفاوت این دو کتاب درباره ابهام را ذکر کرده است.

رامی، پس از بیان نظر پیشینیان درباره ابهام، ذیل «قول مصنف» نوشته است:

شاید که لفظ ابهام سه معنی دهد؛ آن را ابهام تام گویند.

بیت

دل عکس رخ خوب تو در آب روان دید      واله شد و فریاد برآورد که ماهی

و ایهام این بیت یکی ماه است و یکی ماهی و یکی ماهیت؛ و از این نوع نادر افتد (رامی، ۱۳۴۱: ۵۸).

شرف‌الدین رامی ذیل «قول مؤلف»، که ترجمان آرای گذشتگان درباره ایهام است، این صنعت را، از قول ایشان، «تخیل» و نه «تخییل» خوانده است و این را ظاهراً باید یا سهو مطبعی دانست و یا یکی از جمله اشتباهاتی که در تصحیح *حقایق الحدائق* روی داده است.

این نهایت نوگویی رامی درباره صنعتی است که بر شعر سده هشتم هجری سایه انداخته است و خاصه در *دیوان حافظ* به گونه‌هایی درآمده که پوسته این تعریف خام را که جای خود دارد پوسته مدرن‌ترین نظریات بلاغی و زبان‌شناسی را نیز در تعریف و تحلیل ایهام برمی‌درد.

الزام‌های بلاغی شرف‌الدین رامی برای شاعران و تعیین تکلیف برای آن‌ها نیز، در نسبت با بلاغت شعر سبک عراقی، نمود دیگری از ناکارآمدی آثار وی در امکان خودنمایی دادن به ذوق شاعرانه و نماد دیگری از بی‌توجهی به تحولات شعری روز است، چنان‌که شرف‌الدین رامی بر تناسب لفظ و معنا تأکید دارد و جلوه و جمال شعر را بسته به این تناسب می‌داند:

اما بعد بدان که صورت و پیکر و شکل و شمایل شامل سراپای وجود است و چون متصرفان ابدان در آینه اعتدال کمال حسن از تناسب اعضا مشاهده کرده‌اند، هرآینه کمال حسن نوع و رومان نظم را از تناسب لفظ و معنی آرایشی بود تا منظور نظر اولوالابصار گردد (رامی، ۱۳۲۵: ۵۴).

منتها منظور رامی از تناسب لفظ و معنا محدود شدن شعر پارسی به گروهی صور خیال دست‌فروشد و قالبی است، زیرا تناسب لفظ و معنا برای رامی یعنی این‌که:

هر جا لب به لعل تشبیه شود، باید دهان به درج گوهر نسبت داده شود.

هر جا روی را به بهشت نسبت نمایند، باید که لب را به کوثر تشبیه کنند.

هر جا لب را به شکر تشبیه کنند، لازم است که خط به نبات تشبیه شود.

هر جا روی را بقم گویند، باید خط را به نیل نسبت کنند.

هر جا زلف را به چوگان تشبیه کنند، باید زرخدان به گوی تشبیه شود.

هر جا زلف به شب تشبیه شود، باید روی به ماه تشبیه شود.

اگر چشم را نرگس گویند، باید زلف را سنبل بنامند و نشاید که یکی را چشم خوانند

و دیگری را سنبل، یا یکی را نرگس و دیگری را زلف؛ باید که نرگس و سنبل گویند یا چشم و زلف.

اگر روی را صبح گویند، باید که زلف را شام گویند.

چون روی را به لاله تشبیه کنند و چشم را به بادام، باید که زلف را به سنبل نسبت دهند و لب را به شکر.

هر جا روی را به خورشید نسبت کنند، زلف باید به سایه تشبیه گردد.

چون قد را به سرو مانند کنند، جایز است که روی را به ماه تشبیه کنند (همان: صفحات متعدد).

و از این قبیل «باید»‌های کلیشه‌ای در حوزه صور خیال، که تخطی از آن‌ها، در نظر

رامی، نه تنها جایز نیست، بلکه نشان بی‌استعدادی است. بستگی ذهن را ببینید:

و رعایت این اقسام عین فرض است بلکه فرض عین. اکنون تمسک را این نمونه کافی است و این شروط قواعد اصل است و به جان سخن تعلق دارد و اکثر متقدمان متعرض دقایق این حقایق شده‌اند و اگر بعضی از متأخران، به واسطه عدم استعداد، خلاف این گویند، خلاف این باشد. طریق العقل واحد. عجب این‌که از غایت پندار هنر را عیب پندارند و عیب را هنر و بدان خرسندند که عوامشان معتقد گردند و از انکار خواص نیندیشند و انکار کنند که آدمی را بتر از عل نادانی نیست. سفاهت را شعاع خود کرده و از حقیقت اشعار بی‌خبر. و اگر به خطایی رسند، ندانند و اگر پرسند نخوانند (رامی: ۵۸).

### ۳. نتیجه‌گیری

آثار بلاغی تألیف‌شده در سده‌های هفتم تا نهم هجری، از جمله آثار شرف‌الدین رامی، عمدتاً، از روی آثار بلاغی پیشین نوشته شده است و نظریات مطرح‌شده در آن‌ها، چه در مورد محاسن شعر و چه معایب شعر، رونوشت نظریات گذشتگان است. بنابراین، کارایی چندانی از آن‌ها در نقد بلاغی شعر دوره خود (سبک عراقی) نمی‌یابیم، زیرا آثاری که رامی از آن‌ها تقلید کرده آثاری است که در سده‌های رواج قصیده‌پردازی در ایران تألیف شده و ضرورت‌ها و الزام‌های مطرح‌شده در آن‌ها نسبت به سبک عراقی و تحولات زیبایی‌شناسیک آن دست‌فروود می‌نماید. از میان آثار بلاغی رامی *انیس‌العشاق* را می‌شود تا حدی متمایز کرد و برای آن، به سبب طرح نوی که در بلاغت ریخته است، تشخیصی قائل شد. اگرچه این اثر نیز پا به پای شعر سبک عراقی پیش نیامده است و چندان تعاملی با آن ندارد.

## منابع

- تاج‌الحلاوی، علی بن محمد (بی‌تا). *دقایق‌الشعر*، تصحیح سید محمدکاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.
- دولت‌شاه سمرقندی (بی‌تا). *تذکره‌الشعراء*، از روی چاپ ادوارد براون، بازتصحیح محمد عباسی، تهران: کتاب‌فروشی بارانی.
- دیباچی، ابراهیم (۱۳۸۲). «شرف‌الدین رامی و آثار بلاغی او به فارسی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ش ۱۶۶.
- رامی، شرف‌الدین حسن بن محمد (۱۳۲۵). *انیس‌العشاق*، تصحیح عباس اقبال، تهران: انجمن نشر آثار ایران.
- رامی، شرف‌الدین حسن بن محمد (۱۳۴۱). *حقایق‌الحدائق*، تصحیح محمدکاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.
- رامی، شرف‌الدین حسن بن محمد (۱۳۷۶). *انیس‌العشاق و چند اثر دیگر*، به اهتمام محسن کیانی، تهران: نشر روزبه.
- سلیمان ساوجی (سلیمان بن محمد) (۱۳۷۹). *کلیات*، تصحیح عباسعلی وفاپی، تهران: سخن.
- شمس قیس رازی (۱۳۶۰). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح محمد قزوینی، بازتصحیح مدرس رضوی، تهران: زوآر.
- ضیف، شوقی (من دون تاریخ). *البلاغه تطوّر و تاریخ*، قاهره: دار المعارف.
- فخری اصفهانی، شمس (۱۳۸۹). *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*، تصحیح یحیی کاردگر، تهران: کتابخانه، موزه، و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- قمری، عبدالستار (۱۳۷۷). «سیر تاریخی معانی و بیان و بدیع»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ش ۱۴۶ و ۱۴۷.
- محبّتی، مهدی (۱۳۸۸). *از معنا تا صورت*، تهران: سخن.
- واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین (۱۳۶۹). *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
- وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲). *حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر*، تصحیح عباس اقبال، تهران: کتابخانه طهوری؛ کتابخانه سنائی.