



نشر روزگار  
مجله نشر روزگار

# نقد خیال

نقد ادبی در سبک هندی

دکتر محمود فتوحی



دانش روزهان  
نشر روزگار ۸۵

هدف کتاب حاضر آن است تا تصویری از نقد ادبی ، دیدگاه ها ، نظریه ها  
و اندیشه های رایج در جامعه ی ادبی فارسی زبانان در فاصله ی سال های ۹۰۰ تا ۱۲۰۰ هـ. ق ارایه دهد .  
در این تحقیق به مسایل عمده ی ادبیات و نقد ادبی در متون فارسی نظر داشته ام و کوشیده ام  
تا دیدگاه های انتقادی و اندیشه های موثر در ذوق زمان و روند خلاقیت ادبی عصر صفوی را بررسی کنم .

شابک ۱ - ۲۱ - ۵۷۸۸ - ۹۱۲ ISBN  
شابک ۱ - ۲۱ - ۵۷۸۸ - ۹۱۲

تومان ۲۵۰۰



١/٤٠٠ ف أ

٢٨/٦

۱/۴۰۰



کتابخانه  
موسسه  
۱۳۷۹

✦ به زنده‌یاد دکتر عبدالحسین زرین‌کوب ✦

# نقد خیال

بررسی دیدگاه‌های نقد ادبی در سبک هندی

دکتر محمود فتوحی رودممعجنی

نشر روزگار

۱۳۷۹

فتوحی رود میجنی، محمود، ۱۳۴۳ -  
نقد خیال: نقد ادبی در سبک هندی (۹۰۰ - ۱۲۰۰ ه ق) / محمود  
فتوحی رود میجنی - تهران: نشر روزگار، ۱۳۷۹.  
ص. ۵۲۸

ISBN 964-5758-21-1:

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.  
کتابنامه: ص ۵۱۶ - ۵۲۸: همچنین به صورت زیر نویس.  
۱. سبک هندی. ۲. نقد ادبی - ایران. ۳. ادبیات فارسی - تاریخ و نقد الف.  
عنوان. ب. به عنوان: نقد ادبی در سبک هندی (۹۰۰ - ۱۲۰۰ ه ق).  
۸ فا ۱ / ۰۰۹۰۵ PIR ۳۵۷۹ / ف۲ ۷  
کتابخانه ملی ایران  
۱۷۶۲۹-۷۹ م



نشر روزگار

نقد خیال (نقد ادبی در سبک هندی ۹۰۰ - ۱۲۰۰ ه ق)

دکتر محمود فتوحی رود میجنی

طرح روی جلد: ساعد مشکی

حروفچینی: نشر روزگار

چاپ اول: ۱۳۷۹

شمارگان: ۲۳۰۰

لیتوگرافی: گلغام

چاپ:

♦ دفتر: میدان امام حسین - خیابان هفده شهریور - پایین تر از

چهارراه صفا - پلاک ۳۸۳ تلفن: ۷۵۳۸۵۲۱-۲

♦ فروشگاه: خیابان انقلاب - نبش ۱۲ فروردین - مجتمع

تجاری اندیز - شماره ۵

شابک: ۹۶۴-۵۷۵۸-۲۱-۱

ISBN 964-5758-21-1

## اشاره

هدف کتاب حاضر آن است تا تصویری از نقد ادبی، دیدگاه‌ها، نظریه‌ها و اندیشه‌های رایج در جامعه‌ی ادبی فارسی‌زبانان در فاصله‌ی سال‌های ۹۰۰ تا ۱۲۰۰ ه.ق ارائه دهد. گرچه در سال‌های اخیر کتاب‌های متعددی در باب نقد و نظریه‌ی ادبیات تألیف و ترجمه شده اما هنوز هم مسأله‌ی نقد و نظریه‌ی ادبی در ایران و به‌خصوص در عصر صفوی و دوره‌های پس از آن چندان مورد توجه قرار نگرفته است. امید که این کتاب بتواند روزنه‌ای به‌سوی آشنایی با مبانی نظری ادبیات سبک هندی و جریان‌های انتقادی در سده‌های ۱۰ تا ۱۳ ه. بگشاید.

در این تحقیق به مسایل عمده‌ی ادبیات و نقد ادبی در متون فارسی نظر داشته‌ام. و کوشیده‌ام تا دیدگاه‌های انتقادی و اندیشه‌های مؤثر در ذوق زمان و روند خلاقیت ادبی عصر صفوی را بررسی کنم.

کتاب حاضر بیش از یک پژوهش دانشجویی نیست که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۴ شمسی در دانشگاه تهران انجام گرفت. در آن زمان همّت استاد فقیّد سعید، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب - رحمه‌الله علیه - بدرقه‌ی راهم بود و از خرمن فضل او خوشه‌ها چیدم. همچنین از چشمه‌ی

فیاض دانش استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی - که چشمش مرساد -  
قدح‌ها نوشیدم و طلب‌ها و طرب‌های من و همقطارانم از این چشمه سار زلال  
بود. نوشته‌هایم از نگاه نافذ و ناقد استاد فرزانه دکتر علی محمد حق‌شناس  
هم نواخت‌ها و پرداخت‌ها گرفت. و نیز دیگر استادانی که بی همت ایشان این  
کار به سرانجامی نمی‌رسید زیرا که:

اِنَّ الامورَ اذا الاحداثُ دَبَّرَها      دونَ الشیوخِ ترى فی بعضها خِلَلا

از این اوراق آنچه مقبول اهل نظر آید از برکت تلمذ در محضر آن بزرگان  
است و آنچه سست و نادرست نماید از قصور و بی بضاعتی شاگرد.

سپاسگزارم از دوست فاضلم آقای دکتر سید حسن عباس از هندوستان  
که نسخ خطی و منابع زیادی در اختیارم گذاشتند، از دوست عزیزم آقای  
علیرضا علی‌آبادی که نمونه‌های چاپی را به دقت خواندند و از خانم  
معصومه‌ی نخبه‌زارع که در جمع‌آوری برخی یادداشت‌ها یاری‌ام کردند، از  
آقای مسعود عباسی که با مهارت و حوصله و شوق حروف‌چینی کتاب را  
انجام دادند و نهایتاً از آقای محمد عزیزی، مدیر محترم نشر روزگار که امکان  
نشر کتاب را فراهم آوردند.

محمود فتوحی رود معجنی

تهران فروردین ۱۳۷۹

## فهرست

پیشگفتار	۷
<b>فصل ۱) ذوق و اندیشه‌ی جامعه‌ی ادبی</b>	۲۱
تأویل‌گرایی در معنی	۲۳
شعراندیشی و دشوارگویی	۳۴
مهماگویی و خلأ اسطوره	۴۵
جامعه‌ی ادبی	۵۵
<b>فصل ۲) مسائل عمده‌ی نقد ادبی</b>	۸۴
تعریف شعر	۸۵
دین و شعر	۹۰
انتخاب شعر	۹۸
نقد اصلاحی	۱۰۳
سرقت، توارد و ابتذال	۱۱۰
لفظ و معنی	۱۲۱
قومیت و نژاد در مباحث ادبی	۱۳۰
طرز و سبک	۱۳۹
نظریه ادبی در شعر	۱۴۳
مضمون‌سازی با اصطلاحات ادبی	۱۵۰
<b>فصل ۳) بلاغت و نقد ادبی</b>	۱۵۴
بدایع الافکار	۱۵۷
تحفة الهند	۱۶۳
دستورالشعرا	۱۷۱
جامع الصنائع	۱۷۹
سبحة المرجان و غزلان الهند	۲۰۳



۲۲۹	وافیه فی علم العروض والقافیه
۲۳۱	خلاصه البدیع
۲۳۳	<b>فصل ۴) نقد ادبی در تذکره نویسی</b>
۲۳۵	تذکره نویسی و نقد
۲۴۲	تحفه‌ی سامی
۲۴۹	مذکر احباب
۲۵۱	تذکره الشعراء
۲۵۴	تذکره‌ی نصرآبادی
۲۵۸	ریاض الشعراء
۲۷۴	آتشکده‌ی آذر
۲۸۰	کلمات الشعرا
۲۸۳	مرآت الخیال
۲۹۳	همیشه بهار
۲۹۷	سفینه‌ی خوشگو
۳۰۷	تذکره‌ی حسینی
۳۰۹	سرو آزاد
۳۱۷	مقالات الشعرا
۳۲۰	مردم دیده
۳۲۴	خزانه‌ی عامره
۳۵۱	<b>فصل ۵) منتقدان ادبی</b>
۳۵۳	منیر لاهوری
۳۷۰	شیدا فتحپوری
۳۸۹	حزین لاهیجی
۴۰۴	خان آرزو
۴۴۸	آزاد بلگرامی
۴۵۷	مدافعان و مخالفان آزاد
۴۶۱	<b>فصل ۶) اصطلاحات نقد ادبی</b>
۴۸۳	منابع و مأخذ
۵۰۱	فهرست موضوعی

## پیشگفتار

«برای وصف زیبایی شعر صفتی نیافتم، زیبایی شعر  
در جان شعرشناس است مانند جوهر در شمشیر و  
ملاحظت در چهره».

ابن رشیق قیروانی

نقد ادبی را دانش یا هنری می‌دانند که عهده‌دار بررسی و ارزیابی ارزش  
آثار ادبی است.<sup>۱</sup> به دیگر سخن، نقد ادبی عبارت است از پژوهش ارزش‌های

---

۱ - واژه‌ی نقد معادل دو واژه‌ی Critic و Criticism انگلیسی است که از اصل لاتین Criticus و یونانی Kritikos به معنی قدرت تشخیص و قضاوت مشتق شده‌اند. (Webster) واژه‌ی نقد در فرهنگ عربی به معانی مختلفی آمده است: الف) به معنی عیب‌گیری، از قول ابی‌الدرداء نقل کرده‌اند که «ان تَقَدَّتْ النَّاسُ نَقْدُوكَ و ان تَرَكْتَهُمْ تَرَكَوكَ» (اگر بر مردم خرده بگیری بر تو

زیباشناختی، ساختاری و معرفت‌شناختی در بهترین و والاترین نوشته‌های بشری. در طول تاریخ نقد، مهم‌ترین کارهایی که نقد ادبی بر عهده داشته از این قرار است: ۱- تبیین صحت و سندیت متن، ۲- شرح و تفسیر، ۳- تجزیه و تحلیل، ۴- طبقه‌بندی، ۵- مقایسه و تطبیق، ۶- ارزیابی<sup>۱</sup>

این امور هم سلسله مراحل نقد به‌شمار می‌روند و هم بیانگر نقش و وظیفه‌ی این دانش هستند. برای حصول یک نقد متین و هوشمندانه همه‌ی این مراحل باید اجرا شود و هیچ‌کدام از دیگری بی‌نیاز نیست بلکه همگی لازم و ملزوم یکدیگرند و مجموعاً روشی کمال‌یافته و منسجم را برای مطالعه و پژوهش ادبیات به‌ارمغان می‌آورند.

نقد ادبی در نهایت با طی مراحل فوق به یک قضاوت ارزش‌گذارانه می‌پردازد، مسلم است که انجام اموری که بدان‌ها اشاره کردیم مستلزم دانش‌ها و اطلاعات وافر است که بی‌مدد آن‌ها منتقد، قادر به نقد مقبولی نخواهد بود. دانش‌های بلاغت، عروض و قافیه، لغت، تاریخ ادبیات، انواع

→ خرده می‌گیرند... و اگر رهایشان کنی تو را رها می‌کنند. (لسان‌العرب، ذیل نقد).  
 ب) احمد بن فارس (ف ۳۹۵) می‌گوید: نقد به معنی آشکار ساختن و پدیدار شدن یک چیز است. مانند النقد فی الحافر وحافر نقد، به معنی گنده‌شدن پوست شُم اسب. و نقد الدراهم یعنی آشکار کردن درهم سره از ناسره.  
 ج) در تاج‌العروس به معنی بحث و جدل آمده است «ومن المجاز: ... نَقَدَ الكلامَ: نَاقَشهُ، یعنی آن را بررسی کرد، در باره‌اش بحث و جدل کرد.  
 د) به معنی جدا کردن سره از ناسره، راغب اصفهانی (ف ۵۰۲ق) این بیت از احمد بن یحیی بن علی المنجّم (ف ۳۰۰ق) را نقل کرده است:  
 رَبُّ شَعَرٍ نَقَدْتُهُ مِثْلَ مَايَدٍ      قَدَرَأْسِ الصَّيَارِفِ الدِّينَارَا

محاضرات الادب، ج ۱ / ۹۳

۱- تعریف ماهیت نقد نیز مبتنی بر همین اصول است و در تعریف‌ها این فصول دیده می‌شود.  
 (ر.ک: Webster; Cuddon; Abrams)

ادبی، فلسفه و منطق، تاریخ، سبک‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی تاریخ و اغلب «شناسی»‌های قلمرو علوم انسانی از لوازم کار مستقد هستند، گستردگی اطلاعات و دانش عمومی، ذوق فرهیخته، شمّ ادبی قوی و انس با شاهکارهای ادبیات را نیز باید بر فهرست فوق بیفزاییم.

نظریه‌ی ادبی در سراسر تاریخ ادبیات، در کنار نقد ادبی حضور داشته است. در واقع پژوهش در نقد ادبی را به دو شاخه‌ی اصلی تقسیم می‌کنند: ۱- نقد نظری ۲- نقد عملی. نقد نظری همان مطالعات پیرامون نظریه‌ی ادبیات است. هدف نظریه‌ی ادبیات آن است تا براساس اصول کلی حاکم بر ادبیات، مجموعه‌ای منظم و به‌هم‌پیوسته از اصطلاحات، مشخصات و مقولات را وضع کند که در تفسیر و بررسی آثار ادبی همچون معیار و هنجار پذیرفته‌شده‌ای به کار روند و به وسیله آن‌ها متون ادبی و آفرینندگان آن‌ها ارزیابی شوند. چنین مجموعه‌ای، نیاز مسلم و مبرم تحقیقات و نقد ادبی است. و دستیابی به آن از طریق مطالعه‌ی روش‌مند اصل آثار ادبی حاصل می‌شود، زیرا آن معیارها و مشخصه‌ها و مقوله‌های مورد نظر از درون متون ادبی استخراج می‌شود، در حقیقت کار نظریه‌ی ادبیات، شناسایی قوانین و اصول حاکم بر شاهکارهای ادبی است.

نقد عملی یا کاربردی، پژوهش در باره‌ی یک اثر یا مؤلف خاص است. در این پژوهش اصول نظری ادبیات مورد بحث نیست، بلکه خود اثر یا اندیشه‌ی مؤلف بر مبنای اصول و قوانین نظری - که در حکم عوامل کنترل‌کننده‌ی نقد هستند - بررسی و ارزیابی می‌شود.

نسبت نقد ادبی با آفرینش ادبی: مسلماً پیش از پیدایش ادبیات، چیزی به نام نقد ادبی وجود نداشته است. پس حیات نقد در گرو حیات ادبیات

است. برخی، نقد را ادبیات درجه‌ی دوم دانسته‌اند؛ اما نباید از یاد ببریم که ادبیات، خلاقیت و هنر است و نقد هرچند هم ذوقی باشد شاخه‌ای از معارف انسانی به‌شمار می‌رود. ادبیات، آفرینش است و نقد گزینش، آن بارآوری است و این داوری.

اما نمی‌توان نقش نقادی را در جهت‌بخشی به ذوق آفرینندگان ادبیات انکار کرد. هنر و ادبیات جلوهای تجلی جمال‌اند و منتقدان فرهیخته، جمال‌شناس‌ترین مخاطبان هنرمندان‌اند. از این‌رو برانگیختن اعجاب و تحسین منتقد فرهیخته بسیار دشوارتر است از جلب توجه مخاطبان عوام و کتاب‌نخوانده. و هنرمند تنها به جادوی ابداع و اختراع می‌تواند تحسین منتقد فرهیخته را برانگیزد.

برخی معتقدند که «میان تعالی و انحطاط دوره‌های ادبی و کیفیت و کمیت نقد ادبی» نسبتی وجود دارد. به این صورت که در ادواری که خلاقیت ادبی در اوج شکوفایی است و شاهکارها آفریده می‌شوند، نقد ادبی در صحنه‌ی ادبیات حاضر نیست و برعکس.<sup>۱</sup>

ادوارد براون، شرق‌شناس انگلیسی می‌گوید: «همان‌طور که مردم وقتی به صحت مزاج خود عطف توجه می‌کنند که صحتشان از دست رفته باشد، همان‌طور هم ملل وقتی وارد انتقاد و کنجکاوی دقیق در ادبیات می‌شوند که دیگر قابل نباشند و نتوانند از خود ادبیات خوب ایجاد نمایند».<sup>۲</sup>

رولان بارت (تولد ۱۹۱۵ م) منتقد فرانسوی نیز با این عقیده موافق است. او انحطاط ادبیات را نتیجه‌ی ورود به عصر گزینش می‌داند، از سال ۱۸۵۰، آغاز عصر سمبولیسم که گروهی کلام سنتی را ترک گفتند «نگارش کلاسیک

۱ - شاعری در هجوم منتقدان، ۲۱

۲ - تاریخ ادبیات ایران از صفویه تا عهد حاضر، ۱۳۲

از هم گسیخت و از آن زمان تاکنون ادبیات به مسأله‌ی صورت بدل گشته است، یعنی ادبیات موضوع نگرش گردید، ادبیات کلاسیک نمی‌توانست در خود بنگرد و خود را سخن بنگرد، چرا که سخن بود، دیده در خود نمی‌نگرد، ادبیات سخن بود به معنای فصاحت و روشنی و ماده‌ی سیال بی‌رسوب، عمومیت بی‌مسئولیت بود و درست به همین دلیل دیگر شاهکار ماندگار ادبی به وجود نخواهد آمد، در آن عصر صورت و محتوا مقوله‌ی واحدی بود»<sup>۱</sup>.

شواهد تاریخی نشان می‌دهد که این محققان چندان به بی‌راهه نرفته‌اند، اما این که آیا میان نقد و آفرینش در این صعود و نزول نسبتی هست یا نه؟ دقیقاً روشن نیست. دکتر شفیعی کدکنی رمز پیچیده‌ی این رابطه‌ی معکوس را در این می‌داند که «به هنگام گسترش نظریه‌های انتقادی، شعرا به جای آن که از خلاقیت ذاتی خویش بهره برند از روی «نظریه»ها به کار شاعری می‌پردازند و از آنجا که شعر محصول ضمیر نابخود است و این نظریه‌ها حاصل ضمیر آگاه، بسیار طبیعی خواهد بود اگر شعر به انحطاط روی آورد، زیرا منشأ طبیعی خود را که ضمیر نابخود است از دست داده و منشأیی غیرطبیعی - که حوزه‌ی ضمیر آگاه است - به دست آورده است»<sup>۲</sup>. این سخن کاملاً درست است و شواهد گویای فراوانی در کتاب حاضر برای اثبات این نظر موجود است. اما به نظر می‌رسد که انحطاط ادبیات و ضعف آفرینش ادبی، مولود شرایط اجتماعی و فقر جهان‌نگری و تنزل آگاهی باشد، که این مسأله در جای خود قابل بررسی است. ترقی نقد و نظریه‌های انتقادی تلاشی است عقلانی و خردمندانه در جست‌وجوی معنا و ارزش‌های جمال‌شناسانه؛ حقیقت امر نیز این است که «معنا» و جمال، والایی و کمال،

آفریده‌ی سازوکارهای عقلانی و صنعتی نیستند بلکه مولود شهود و کشف‌اند مولود سعادتمندترین لحظه‌های سعادتمندترین ذهن‌ها. معنا و زیبایی و والایی منشأیی دیگر دارند، و حضور در آن لحظه‌ها مستلزم جانی روشن‌بین و ژرف‌اندیش است. بنابراین، رشد نقد ادبی ممکن است مولود انحطاط خلاقیت ادبی باشد. اما نمی‌توان انحطاط ادبیات را نتیجه‌ی رشد نقد دانست. انحطاط ادبیات و فقدان شاهکارهای ادبی، نتیجه‌ی فقر جهان‌نگری و پرداختن به تکنیک و صورت است.

سیر تکامل نقد: مسلماً بعد از سروده‌شدن نخستین شعر، داوری درباره‌ی آن آغاز شده است، یعنی نقد، از دیرباز در کنار آفرینش ادبی حضور داشته و از آن روز تا امروز تحوّل و تکامل شگرفی را پشت‌سر گذاشته است. فریبی روزافزون مکتب‌ها و نظام‌های نقد ادبی را به‌وضوح در تاریخ فرهنگ بشری می‌بینیم، از نخستین داوری‌های احساسی و ذوقی در قالب جملاتی کوتاه و گذرا تا آخرین مکاتب پیچیده و تکنیکی متعدد و متنوع در نقد ادبی امروز، رشد و بالندگی مستمر این شاخه از معرفت انسانی را می‌توان مشاهده کرد. به تناسب فریبی عقلانیت، نقد ادبی نیز همگام با دیگر معارف بشری رشد کرده است. نقدهای آغازین ساده، احساسی، فاقد استدلال و مبتنی بر ذوق و شهود است، گزارشی است از ادراک زیبایی به طریقه‌ی وجدانی و شهودی، و احساسی است کلی و شخصی از یک مخاطب ورزیده و دارای شامه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی قوی.<sup>۱</sup> که نمونه‌های فراوانی از آن در ادبیات همه‌ی

۱ - نمونه‌ای از این نوع نقد: «زبرقان بن بدر، عمرو بن اهتم، عبدة بن طیب و مُخَبِّل السعدی، چهار تن از شاعران عرب صدر اسلام از ربیعة بن حذار که یکی از شاعران آن عصر بود، خواستند تا درباره‌ی شعرشان قضاوت کند و بگوید کدامشان شاعرترند. ربیعه گفت: ای زبرقان! شعر تو گوشه‌ی نیم‌پخته را مانند نه‌چندان پخته که بتوان خورد و نه چندان خام که نتوان

ملل موجود است. شاید بتوان گفت که تا قبل از پیدایش نقد جدید در اروپا و همه‌ی جهان، منتقدان فراوانی وجود دارند اما نقد به معنی یک نظام روشن و شناخته‌شده‌ی نشانه‌شناسی وجود ندارد، زیرا همه‌ی نقد و نظرها ذوقی و شهودی‌اند و گزاره‌های انتقادی رنگ‌مایه‌ای عاطفی دارند.

اما در قرن نوزده و بیست، شناخت و ارزیابی ادبیات با روش‌های تجربی و مبتنی بر منطق و استدلال پای در میدان گذاشت، دیگر نقد گزارش عاطفی از پسند و یا عدم پسند منتقدان نبود، بلکه منتقدان به بررسی ارزش‌های صوری، ساختاری، و پژوهش‌های ارتباط‌شناختی، نقش‌شناختی و معرفت‌شناختی در متون ادبی روی آوردند و روزه‌روز روش‌ها و شیوه‌های علمی‌تر و منطقی‌تری در نقد ادبی به‌وجود آمد. و تمام تلاش‌ها صرف این شده تا آراء و اندیشه‌های انتقادی و نظری در قالب گزاره‌های اثباتی بیان شود و نه در قالب شبه‌گزاره‌های وجدانی و عاطفی. نقد فنی و تکنیک‌مدار امروزی جلوه‌ی کمال‌یافته‌ی نقد ساده و عاطفی قدیم است.

در تاریخ ادبیات فارسی، نقد به معنای متأخر آن چندان رواجی نداشته است. اما از نوع نقد ذوقی و شهودی نمونه‌ها و شواهد بسیار در متون ادبی فارسی موجود است.<sup>۱</sup> متأسفانه این نقدها کمتر ثبت شده‌اند، آنچه هم در خلال شعرها و نوشته‌ها مانده است نشانگر دقت و تأمل در مسایل

---

→ کنار نهاد. و تو ای عمرو! شعرت به سرمه می‌ماند، چشم را خنک کند و بدان درخشندگی بخشد، ولی اگر زیاده در آن بنگری چشم را بیازارد. اما شعر تو ای مُخَبَّل، از شعر این دو فروتر و از شعر دیگران فراتر است. و شعر عبده به مشک می‌ماند که درزهایش را استوار بسته‌اند تا آب از آن برون نرود». کتاب الموشع، لابی عبدالله المرزبانی (ف ۳۸۴ق)، تحقیق الاستاد علی محمد البجاوی، القاهرة ۱۹۶۵ م. صص ۱۰۷-۱۰۸، (نقل از تاریخ النقد الادبی عندالعرب ص ۱۳)

۱ - ر.ک: نقد شعر در ایران، دکتر محمود درگاهی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۷ ش



زیباشناختی ادبیات است. شاهان، وزیران، شاعران بزرگ و صوفیان شعرشناس، نقش بزرگی در جهت بخشیدن به ذوق ادبی داشته‌اند، و نقش دربارها، خانقاه‌ها، حلقات صوفیانه و محافل ادبی را نمی‌توان نادیده گرفت. شکوه‌های مکرر شاعران از سخن‌گیران<sup>۱</sup>، سخن‌شناسان، مدعیان<sup>۲</sup>، حسودان، و خربطانی که بر شعر خرده می‌گرفتند بدون شک شکوه از منتقدان عصر است.

دانش‌های بلاغی و عروض و قافیه از علمی‌ترین روش‌ها برای شناخت زیبایی‌های صوری ادبیات‌اند که در میان ایرانیان از دیرباز وجود داشته و بخش اعظم نقدهای قدیم بر مبنای بلاغت، عروض و قافیه صورت می‌گرفته است. تذکره‌نویسان را نمی‌توان در شمار منتقدان ادبیات محسوب نکرد چرا که ایشان عملاً بر اساس برخی مشخصات و معیارها به‌گزینش می‌پردازند. آن‌ها را می‌توان منتقد درجه‌ی دو به‌شمار آورد، هرچند معیارهای گزینش در نزد آن‌ها عبارت است از شهرت و برخی ارزش‌های سنتی، ولی به‌هرحال آن‌ها ناخودآگاه به نوعی ارزیابی و نقد دست می‌زنند. جنگ‌ها، بیاض‌ها و منتخبات اشعار نیز اساساً برگزینش و داوری استوارند.

بنابراین در فرهنگ ایرانی، هم نقد وجود داشته و هم منتقد، و جریان‌های انتقادی چندان هم بی‌رنگ و روتق نبوده است. اما به دلیل عدم ثبت آراء و نظریات منتقدان، آثار شناخته‌شده‌ای در این فن به ما نرسیده است. الا در سده‌های دهم تا سیزدهم هجری که مباحث انتقاد ادبی اوج می‌گیرد و رساله‌ها، کتاب‌ها و تذکره‌هایی آکنده از مباحث و جدال‌های ادبی نوشته می‌شود. چنان‌که در این کتاب نشان داده شده، می‌توان در نقد ادبی ایران

۱ - نظامی: خدایا حرف‌گیران در کمین‌اند      حصاری ده که حرفم را نگیرند

۲ - مدعی در شعر حافظ‌گاه در مقام منتقد است که حافظ از او دل خوشی ندارد:

مدعی گو لغز و نکته به حافظ مفروش      کلک ما نیز زبانی و بیانی دارد

عصر صفوی و شبه‌قاره‌ی هند منطق و روش خاصی پیدا کرد.

نقدشناسی: نقد ادبی، امروزه به‌عنوان یک شاخه از معرفت بشری شناخته شده است، و به منزله‌ی یک نظام متشکل از اجزاء و اصول و فروع، هویتی مستقل دارد. از این‌رو می‌توان آن را همچون یک پدیده‌ی معرفتی مورد مطالعه قرار داد. پژوهش در ماهیت، اصول، روش‌ها، سیر تاریخی، تحول و تکامل نقد ادبی، کمابیش صورت گرفته و می‌گیرد، این پژوهش‌ها که باید نام آن را «نقدشناسی» (Criticology) نامید، یکی از ضروریات تاریخ زیبایی‌شناسی به‌شمار می‌رود.<sup>۱</sup>

نقد هر عصری آینه‌ی تمام‌نمای ذوق و نوع درک و دریافت ابنا‌ی آن عصر است. مشخصه‌های جمال‌شناختی هر عصر را باید در متون انتقادی جست‌وجو کرد. شناخت ویژگی‌های جمالی، و ذوق حاکم بر هر عصر کمک شایانی به درک دقیق ادبیات و هنر آن عصر می‌کند. منتقدان در مقام آگاه‌ترین و فرهیخته‌ترین مخاطبان هنر به خوبی از عهده‌ی بیان ویژگی‌های جمال‌شناسی عصر خویش برآمده‌اند. هر عصری، «لحن» خاص خود را دارد و این لحن را در صدای شاعران، نویسندگان و هنرمندان باید شنید، و اوصاف و خصوصیات آن لحن و نسبتش با مخاطبان روزگارش را باید در گفته‌های منتقدان آن عصر جست‌وجو کرد. فی‌المثل جریان‌های ادبی، تقابل ذوق‌ها، ذوق مسلط، عناصر زیبایی‌شناختی عصر صفویه را در لابه‌لای متون انتقادی، تذکره‌ها و آراء و اندیشه‌های نقد بهتر می‌توان شناخت.

غفلت از متون انتقادی گذشته، ولو این‌که ارزش چندانی نداشته باشد، در حقیقت و انهدادن سرمایه‌ای کلان است که می‌توان با تکیه بر آن به شناخت دقیق و تفسیری درست‌تر و نزدیک‌تر به قصد مؤلف و ذوق عصر او دست

۱ - کتاب شگرف تاریخ نقد ادبی رنه ولک، در واقع بخشی از تاریخ زیبایی‌شناسی اروپاست.

یافت.

شالوده‌ی کتاب حاضر بر جست‌وجوی نقد و اندیشه‌های انتقاد ادبی در متون فارسی عصر صفویه استوار است. حوزه‌ی تحقیق از سال ۹۰۰ تا ۱۲۰۰ ه‍.ق را دربر می‌گیرد. حتی‌المقدور کوشیده‌ام آثاری را که حاوی نکات انتقادی است بررسی کنم. آنچه محصول این جست‌وجو بوده، در شش فصل فراهم آمده است. در فصل نخست با طرح مباحثی نظری، و جامعه‌شناختی، درباره‌ی نوع ذوق و اندیشه‌ی ادبی حاکم بر این عصر و ویژگی‌های جامعه‌ی ادبی در ایران و هند خواسته‌ام تا مقدمات آشنایی خواننده را با زمینه‌های فرهنگی - اجتماعی ادبیات سبک هندی فراهم کنم؛ این فصل را می‌توان یک پژوهش به «روش تکوینی» به حساب آورد، که هدف آن ریشه‌یابی عوامل تکوینی و ایجاد سبک هندی است.

فصل دوم، به معرفی مسایل عمده‌ی نقد ادبی در این سه قرن اختصاص یافته است. مطالب این بخش غالباً به قلمرو «نظریه‌ی ادبی» مربوط‌اند، کوشیده‌ام تا آراء و اندیشه‌های متفاوت و گاه متناقض درباره‌ی شعر و شاعری را دسته‌بندی کنم، و تصویری نسبتاً روشن از دیدگاه‌های نظری ادیبان و منتقدان این سه قرن ارائه دهم، مباحثی با عنوان: تعریف شعر، دین و شعر، انتخاب شعر، نقد اصلاحی، سرقت و توارد و ابتذال، لفظ و معنی، قومیت و نژاد در ادبیات، طرز و سبک، و نظریه‌ی ادبی در شعر، مضمون‌سازی با اصطلاحات ادبی که جملگی به حیطه‌ی نظریه‌ی ادبی مربوط می‌شود، در این بخش به تفصیل بررسی شده است.

فصل سوم، نسبت میان بلاغت و نقد ادبی را بررسی کرده‌ام، و گفته‌ام که علم بلاغت به حیطه‌ی نظریه‌ی ادبی مربوط است نه نقد ادبی؛ از این رو به بررسی اصول و نظریه‌هایی که در آثار بلاغی مطرح شده پرداخته‌ام و

نوآوری‌های محققان بلاغت را معرفی کرده‌ام؛ بیشتر این نوآوری‌ها را در کار بلاغت‌پژوهان شبه‌قاره می‌توان یافت.

فصل چهارم، به بررسی تذکره‌های شاعران اختصاص دارد. آنچه بیشتر مورد نظر بوده جنبه‌های انتقادی تذکره‌هاست. نقد و نظرهای پراکنده را از هر تذکره‌ای جمع‌آوری کرده‌ام و پس از طبقه‌بندی و طرح آن‌ها در حدّ توان سعی کرده‌ام تا ذوق و سلیقه و گرایش ادبی تذکره‌نویس را نشان دهم. برخی از تذکره‌های بزرگ و مشهور مانند عرفات‌العاشقین و خلاصه‌الاشعار را جداگانه مورد بحث قرار نداده‌ام، اما در مطاوی سخن از آن‌ها بهره‌ی فراوان برده‌ام، نکته‌ی قابل ذکر در باره‌ی تذکره‌های این عصر، قوّت یافتن جنبه‌های انتقادی، و خروج از معیارهای سنتی تذکره‌نویسی، و توجه به شعر معاصر با تذکره‌نویس است.

در فصل پنجم، پنج نفر از منتقدان برجسته معرفی شده‌اند، زندگی، آثار، شیوه‌ی نقد، ذوق و سلیقه‌ی آن‌ها به تفصیل مورد بحث قرار گرفته است. در همین بخش رساله‌هایی را که صرفاً در نقد ادبی نوشته شده در ذیل نام منتقد معرفی و ارزیابی کرده‌ام.

آخرین فصل سیاهه‌ای است از اصطلاحات و واژگان نقد ادبی. در ضمن مطالعه‌ی ادبیات سبک هندی این اصطلاحات را فهرست می‌کردم، به نظرم رسید که آوردن آن اصطلاحات در این مجموعه دو فایده دارد: یکی این که این واژگان، کلید آشنایی با نقد ادبی در سبک هندی است؛ دیگر این که شاید پاره‌ای از آن‌ها به کار نقد امروز بیاید.

ذکر دو نکته را در پایان این سخن ضروری می‌بینم: یکی این که در مواردی به شباهت‌های میان آراء منتقدان فارسی‌نویس و نظریه‌های مغرب‌زمینیان، اشاره کرده‌ام. نگارنده مدّعی نیست که اخذ و اقتباسی در میان

بوده است. شاید بعضی از خوانندگان عزیز بگویند که مقایسه‌ی این نظرگاه‌ها صحیح نیست، باید بگویم که غرض مقایسه و یا مفاضله نبوده است بلکه صرفاً می‌خواسته‌ام، به شباهت‌های نظریه‌ها اشاره کنم. البته مسلّم است که درک بسیاری از مبانی نظری در علوم انسانی شهودی است؛ به‌ویژه در قلمرو ادراک زیبایی، ممکن است که چند نفر در زمان‌ها و مکان‌های مختلف به دیدگاه‌های مشابهی درباره‌ی درک زیبایی و هنر رسیده باشند.

نکته‌ی دوم درباره‌ی نقل قول‌ها و ندرتاً ابیاتی است که از لحاظ دستور زبان و یا نگارش رسمی و یا وزن عروضی درست نیست و یا برای خواننده‌ای که با سبک نگارش فارسی نویسان شبه‌قاره آشنا نیست، ثقیل به نظر برسد. این نمونه‌ها غلط مطبعی نیست بلکه به جهت رعایت امانت تحقیق ناگزیر بوده‌ام عیناً متن اصلی را نقل کنم. حتی الامکان توضیحاتی میان [دو قلاب] آورده‌ام تا معنای متن روشن‌تر شود. شاید این نقل قول‌ها برای نشان دادن سبک و سیاق نگارش و سطح دانش فارسی نویسان نیز مفید باشد.

## فصل اول

# ذوق و اندیشه‌ی جامعه‌ی ادبی



## ذوق و اندیشه‌ی جامعه‌ی ادبی

آشنایی با افق اندیشه و ذوق ادبی هر عصر شرط اول و اساسی در شناخت ادبیات آن عصر است. هر عصری لحن ویژه‌ای دارد، این لحن پژواک اندیشه و ذوق و نوع آگاهی حاکم بر آن عصر است. می‌توانیم از طریق تبیین لحن عصر و ذوق و اندیشه و نوع آگاهی فارسی‌زبانان و فارسی‌گویان سده‌های دهم تا دوازدهم به شناختی بهتر و روشن‌تر از ادبیات و فرهنگ عصر صفوی و به‌ویژه سبک هندی دست یابیم. آنچه در این فصل جمع آمده است، مستند به منابع و متون ادبی است؛ شاید پاره‌ای از آن‌ها در فصل‌های دیگر این کتاب تکرار شده باشد. اما طرح این مقولات درین فصل به قصد تبیین افق‌های ادبی و قلمرو ذوق و اندیشه است. در فصل‌های دیگر از زاویه‌ی مسائل نقد ادبی به آن‌ها نگریسته می‌شود. مباحث مربوط به ذوق و اندیشه‌ی ادبی عصر را در چهار موضوع تأویل‌گرایی در معنی، شعراندیشی و دشوارگویی، معماگویی و خلاء اسطوره و جامعه‌ی ادبی بررسی می‌کنیم.



## الف) تأویل‌گرایی در معنی

در این بخش برآنیم تا ضمن اشاره به گرایش‌های تأویل‌گرا و عشق به پیچیدگی و دشواری شعر به قدر ممکن، به شناخت دقیق‌تری از ماهیت ذوق و اندیشه‌ی ادبی در این عصر دست یابیم. نخست ضمن اشاره‌ای کلی به مبانی هرمنوتیک و تأویل، ذوق حاکم بر جامعه ادبی عصر را در قیاس با آراء هرمنوتیک‌ها بررسی خواهیم کرد.

هرمنوتیک یا علم تأویل معنای نهایی را در متن (به‌ویژه متن ادبی) انکار می‌کند.<sup>۱</sup> از دید هرمنوتیک، متن<sup>۲</sup> معنی واحد و یگانه‌ای ندارد، بلکه همواره در خواندن، تأویل خواننده، سازنده‌ی معناست. بر این اساس هرمنوتیک منکر قطعیت معنی در اثر ادبی است. ا. د. هیرش فیلسوف آمریکایی که از نظریه‌پردازان هرمنوتیک جدید است می‌گوید: «معنای متن هرگز دقیقاً معین نیست»<sup>۳</sup>. رسیدن به قصد نویسنده امکان ندارد. فلسفه‌ی هرمنوتیک معنا را در کلمات و جملات نمی‌جوید بلکه معتقد است که معنی مربوط به آگاهی خواننده است. گروهی از فلاسفه‌ی هرمنوتیک نیز به کلی معنای اصیل را در متن منکرند. اما هرمنوتیک کلاسیک معنای اصیل در متن را منکر نیست، بلکه رسیدن به آن را دشوار می‌داند. اعتقاد به عدم قطعیت معنی و فقدان معنی واحد در متن و گرایش

۱ - ساختار و تأویل متن، ج ۱ / ۱۶۰

۲ - از نظر هل ریکور (تولد ۱۹۱۳ م فرانسه) متن ثبت هرگونه سخن در نظام‌های آوایی و نوشتاری (فضایی - دیدنی) است. ساختار و تأویل متن، ۶۱۷/۲

۳ - حلقه‌ی انتقادی، ۸۲

به تأویل، چندان تازه نیست. سابقه‌ی آن به روزگار یونان باستان و زمان آگوستین قدیس (د: ۶۰۵ م) می‌رسد. دیدگاه‌های مبتنی بر تأویل، نخستین بار در برخورد با متون مذهبی پدیدار گشت. در میان مسلمانان نیز «اخوان‌الصفاء، حروفیان، اسماعیلیان، باطنی‌ها و اهل تصوف، تأویل رمزی کلام خداوند را یکتا راه سعادت می‌شناختند»<sup>۱</sup>. در عرفان اسلامی، تفسیر و فهم قرآن مجید مبتنی بر تأویل است. عارفان معتقدند که قرآن سرّ و رمز است و زبانی نمادین دارد.<sup>۲</sup> حتی تصوف را علمِ اشارات و اسرار می‌خوانند.<sup>۳</sup> چنین اعتقادی زمینه را برای پذیرفتن معانی متعدد و فهم‌های گوناگون آماده می‌سازد.

در سخن عارفان مسلمان می‌بینیم که معتقدند، وقت، خیال و حال خواننده و مخاطب در فهم سخن دخیل است به عبارت دیگر معنی سخن به تناسب حال و مقام و خیال و آگاهی و کمال شنونده متغیّر است. در نامه‌های عین‌القضات همدانی آمده است:

«جوانمردا! این شعرها را چون آینه دان، آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود، اما هر که در او نگه کند صورت خود تواند دید، همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست

۱ - ساختار و تأویل متن، ج ۲ / ۴۹۷

۲ - نگاهی گذرا به تفسیر عرایس البیان از روزبهان بقلی (۵۲۲-۶۰۶ ه. ق.). این مطلب را نشان می‌دهد. مثلاً در تفسیر «ذلک الکتاب لاریب فیه هدی للمتقین» (بقره / ۲) می‌نویسد: ای ذلک السّر الذی کتمت فی الحروفِ المُفردَةِ للربّانیین والروحانیین. در سراسر این تفسیر سخن از سرّ، رمز و اشارات است. تفکیک چهار سطح قرآن برای عوام، خواص، اولیاء و انبیاء نیز دلالت بر اعتقاد وی به فهم‌های مختلف از قرآن دارد. (عرایس البیان، ۱۲۴)، حتی کسانی از عارفان هستند که گرچه با تأویل مخالفت کرده‌اند مانند رشیدالدین فضل‌الله میبیدی (در تفسیر کشف‌الاسرار، ج ۴/۲-۵۶۳ و ج ۶/۹) اما خود نیز به راه تأویل رفته‌اند.

۳ - «علّمنا اشارات فاذا صار عبارة خفاء» (شرح شطحیات، ۵۶۰)

اما هر کسی از او آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست. و اگر گویی که شعر را معنی آن است که قایلش خواست و دیگران معنی وضع می‌کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آینه صورت روی صیقل است که اول آن نمود و این معنی را تحقیق و غموضی است که اگر در شرح آن آویزم از مقصود باز مانم.<sup>۱</sup>

این گفته‌ی عین‌القضات عارف که شعر را به آینه تشبیه کرده و آن را در اصل بی‌معنی خوانده است، تقریباً همان چیزی است که هسته‌ی مرکزی اندیشه‌ی هرمنوتیک جدید است. عین‌القضات نیز مثل هرمنوتیک‌ها معتقد است که در شعر، قصد گوینده معلوم نیست. آنچه را معنای شعر می‌نامند دریافت و تأویل خواننده است. فلاسفه‌ی هرمنوتیک مانند امبرتو اکو منتقد و فیلسوف ایتالیایی (متولد ۱۹۳۲) با طرح «منطق گشودگی دلالت معنایی در اثر هنری» و ا. د. هیرش (تولد ۱۹۲۸ م) با نفی معنای معین و قطعی متن به همین مقوله اشاره دارند. آنان می‌گویند شعر و اثر ادبی پیامی تک‌معنا نیست. معنای اثر ادبی پویا و افزون‌شونده و باز است نه منجمد و ایستا. ذخیره‌ی تجربیات خواننده و به تعبیر عین‌القضات «کمال کار و نقد روزگار» اوست که در هنگام عمل خواندن معنی را ظاهر می‌سازد.

بسیاری از نظریه‌های ادبی جدید قائل به بازآفرینی و افزایش مداخله‌ی مستقیم خواننده یا مخاطب در متن هستند. نظریات معطوف به خواننده که مسائلی از قبیل خواننده‌ی مستتر، افق انتظارات خواننده، تجربه‌ی خواننده، توانش ادبی وی، قراردادهای

۱ - نامه‌های عین‌القضات، ج ۱/ ۲۱۶

خواندن و روان‌شناسی خواننده را طرح کرده‌اند همگی بر اهمیت دانش و آگاهی خواننده در بازسازی معنی و نسبیت معنی در اثر ادبی تأکید ورزیده‌اند.<sup>۱</sup>

گرچه در فرهنگ ما این نظریات به شیوه‌ی فلسفی و علمی رایج در غرب کاویده نشده است اما نباید از اشارات گذرا و کوتاه بزرگان پیشین که نشانگر دقت و غور آنان در این مباحث است غافل بود. بایزید بسطامی گفته‌ای دارد که ناظر بر تفاوت دریافت شنوندگان و اختلاف آن با نیت گوینده است، او می‌گوید: «سخن من بر اقتضای حال می‌آید اما هرکس آن را چنان‌که اقتضای وقت خویش است ادراک می‌کند و سپس ادراک خویش را به من منسوب می‌کند».<sup>۲</sup> طبق این سخن نیت گوینده و ادراک خواننده یکی نیست. بایزید فهم دیگران از سخن خود را نسبی و به اقتضای حال دانسته است. مولانا جلال‌الدین بلخی نیز بر نقش خیال خواننده در دریافت و التذاذ از شعر تأکید کرده است. در غزلی می‌گوید:

شعر من نان مصر را ماند	شب بر او بگذرد نتانی خورد
آن زمانش بخور که تازه بود	پیش از آنکه برو نشیند گرد
گر مسیر ضمیر جای وی است	می بمیرد در این جهان از برد
همچون ماهی دمی به خشک طپد	ساعتی دیگرش ببینی سرد
ور خوری بر خیال تازگیش	بس خیالات نقش باید کرد
آنچه نوشی خیال تو باشد	نبود گفتن کهن ای مرد <sup>۳</sup>

تأکید صریح مولانا بر این است که آنچه نصیب خواننده می‌شود خیال

۱ - ر.ک: راهنمای نظریه ادبی، ۲۱۷ تا ۲۵۱

۲ - کتاب النور، ۱۲۶ (نقل از جست‌وجویی در تصوف، ۴۳)

۳ - کلیات شمس تبریزی، ج ۲ / ۲۵۶

اوست و خیال خواننده است که نقش‌های تازه می‌آفریند نه گفتن کهن. گرچه مولانا در مثنوی چندان روی خوشی به تأویل نشان نداده است و پناه‌بردن به تأویل را نتیجه‌ی عدم ایمان و یقین می‌داند<sup>۱</sup> اما در این غزل به نقش خیال و تجربه‌ی خواننده در دریافت معنی اشاره کرده است و خود او نیز در مثنوی، بارها مفاهیم دینی و قرآنی را تأویل کرده است.

در میان شاعران فارسی عصر صفویه و به‌ویژه در شبه‌قاره گرایش‌های گونه‌گونی به تأویل دیده می‌شود. اعتقاد به بی‌معنایی شعر، نسبیت معنی برای خوانندگان، نسبیت درک زیبایی شعر و تفکیک دریافت‌های مختلف از این‌گونه است. ادبای شبه‌قاره در این باب تعمق بیشتری نسبت به ادیبان ایران داشته‌اند. اینک پاره‌ای از قراین موجود در متون این عصر را که بر تأویل‌گرایی و اعتقاد به چند معنایی بودن شعر و ادبیات دلالت دارد، ذکر می‌کنیم:

۱ - شعر خوب بی‌معنی است: در متون این عصر به صراحت به این نکته اشاره شده است، که شعر خوب آن است که معنای واحدی نداشته باشد. علیخان آرزو معتقد است که شعر یک معنی ندارد و شعری که معانی فراوانی از آن استنباط کنند در واقع بی‌معنی است<sup>۲</sup>. شیرعلیخان لودی نیز ضمن بحث از صنعت خیال، شیفتگی خود را به شعری که فهم آن مستلزم تلاش و دقت فراوان باشد به‌طور ضمنی بیان کرده است. او نهایتاً می‌گوید که شعر خوب معنی ندارد.<sup>۳</sup>

۱ - مثنوی، دفتر اول، ۲۳۰ و ۶۸ و ۷۷ - دفتر دوم، ۵۸ و ۲۰۸ و ۴۲۱ - دفتر سوم، ۱۰۶ و ۱۲۶

۲ - سفینه‌ی خطی، ۱۳

و ۲۰۰

۳ - مرآت‌الخیال، ۱۱۲

۲ - شک شاعر در قطعیت معنی شعر خویش: گاه شاعری را می‌بینیم که در معنادار بودن ابیات خویش تردید دارد و به قطعیت، معنی بیت خود را نمی‌داند. گروهی می‌گویند بیت بی‌معنی است و برخی برخلاف می‌گویند که این بیت بلندترین معنی را دارد. نوشته‌اند که روزی زلالی خوانساری در اصفهان نسخه‌ی اشعار خود را به قهوه‌خانه بُرد و به ملاغروری که از چهره‌های برجسته‌ی ادبیات عصر بود نشان داد. ملاغروری دید که بر این بیت که در وصف اسب سروده خط باطل کشیده است:

ز جستن جستن او سایه در دشت      چو زاغ آشیان گم کرده می‌گشت

ملاغروری پرسید: که چرا بر این بیت زیبا خط باطل کشیده‌ای؟ زلالی گفت: بعضی از یاران گفتند که این شعر معنی ندارد. اما ملاغروری این بیت را بسیار ستود.<sup>۱</sup> جالب آن‌که دیگران نیز این بیت را از برجسته‌ترین ابیات مثنوی‌های زلالی دانسته‌اند ولی زلالی خود هنوز به یقین نمی‌داند که آیا شعرش معنی دارد یا نه؟<sup>۲</sup>

و نیز نصرآبادی از شاعری به نام نافع قُمی یاد می‌کند که از آشپزی به شاعری روی آورده است. روزی به خدمت مُلّا عبدالرزاق لاهیجی (۱۰۵۱ یا ۱۰۷۲) از حکمای بزرگ عصر صفوی آمد و گفت: من این بیت را گفته‌ام و معنی آن را نمی‌دانم:

---

۱ - آتشکده‌ی آذر، ج ۳: ۱۰۵۳

۲ - شاعری گفته است: ناز ابروی عرفناک کشیدن دارد      معنی بیت زلالی است رسیدن دارد  
(تذکره‌ی حسینی، ۱۲۵)

یک سر رشته وجود و سر دیگر عدم است  
نیست فرقی به میان، این چه حدوث و قدم است

مُلا عبدالرزاق شرحی بر این بیت نوشت.<sup>۱</sup>

۳- معنی و یعنی: خان آرزو در تنبیه الغافلین نقل کرده است که: «شیخ عبدالرضای متین که خدایش پیامرزا می گفت: آنچه از شعر بی تکلف حاصل شود معنی است و هرچه به توجیه برآید ما او را لا یعنی می گوییم».<sup>۲</sup> در جای دیگر از همین رساله در نقد این بیت حزین:

ز هر بلبل نوایی برنخیزد صید زاغ اولی

همایی کو نبخشد دولتی از وی مگس بهتر

می نویسد: «بعد از کلمه ی بلبل، آوردن "که" بیانی ضروری است وگرنه مفید سلب کلی می شود، حال آن که این منظور نیست. ضروری است که چنین مقدر باشد که: صید کردن زاغ نسبت به صید بلبلی که نوایی از او برنخیزد، اولی است. و این از همان عالم یعنی است که گذشت».<sup>۳</sup> مراد آرزو از این که شعر از «عالم یعنی» است آن است که معنی آن به تکلف و توجیه فهمیده می شود. اصطلاح «معنی و یعنی» را عبدالله قاری از شاعران معاصر افغانستان که محاکمه ای بین دعوای تنبیه الغافلین و قول فیصل صهبایی تألیف کرده است، نیز به کار برده، می گوید: «ما را معنی به کار است نه یعنی».<sup>۴</sup> با تأمل در سخن عبدالرضای متین به نکات دقیقی می توان دست یافت. شاید این دو اصطلاح را بتوان چنین تفسیر کرد: از نظر او «معنی» عبارت است از مفهوم روشن و صریح شعر و یا دلالتی که همگان در فهم آن مشترکند. اما «یعنی» دلالت های تأویلی و توجیهی و ضمنی شعر است.

۱- تذکره ی نصرآبادی، ۳۶۶

۲- تنبیه الغافلین، ۳۰

۳- همان، ۵۱

۴- مقدمه ی بی تاب بر کلیات قاری.

کلمه‌ی «معنی» مفهوم اسمی دارد. و کلمه یعنی مفهوم فعلی، اسم، فاعل ندارد ولی برای فعل، فاعل لازم است.<sup>۱</sup>

«یعنی» نیازمند فاعل است. و در آن فاعل‌ها بالقوه بی‌نهایتند، وقتی «یعنی» را برای شعر به کار بریم، مراد ظاهراً آن است که همان‌طور که فاعل‌های فعل متعددند، قلمرو دلالتی شعر نیز می‌تواند متعدد باشد. چنان‌که حسن یعنی، علی یعنی، محمد یعنی. (منظور حسن این بود منظور علی و منظور محمد) در این صورت فعل «یعنی» می‌تواند به فاعل‌های متعدد نسبت داده شود. اما «معنی» مفهوم اسمی دارد و اسم یک مسمی بیشتر ندارد، مسمایی یگانه و یکسان، مانند شعری که معنی روشن دارد و مفهوم آن برای همگان یکسان است. قلمرو دلالتی آن محدود است و آنچه بدون تکلف از شعر معنی دار حاصل می‌شود معنایی واحد است که همگان بر آن متفق‌اند. براساس تفسیری که گذشت مقوله‌ی یعنی و معنی، از زاویه دید دریافت‌کننده و مخاطب شعر قابل توجیه است. اما چنان‌که در سخن عبدالرضا متین آمده او تعبیر «لا یعنی» را به کار برده است. این عبارت شعر چنین قابل تأویل است که فاعل لا یعنی، شاعر باشد. و این شاعر در سرودن شعر قصد و انگیزه‌ی خاصی نداشته است و معنایی در نظر او نبوده است. این توجیه همچنین با مقوله‌ی انحراف ذهن و احساس توسط افیون‌ها و مواد مخدر می‌تواند مربوط باشد. اما مراد متین آن است که خود شاعر هم نمی‌داند چه گفته است.

۴ - هفت نوع دریافت: از دیگر کسانی که نظریه‌ی دریافت و فهم خواننده را به گونه‌ای دقیق‌تر مطرح کرده مؤلف رساله‌ی داد سخن است. سراج‌الدین علیخان آرزو در این رساله هفت نوع فهم از شعر برشمرده

۱ - ر.ک: شاعری در هجوم منتقدان، ۲۷.



است.<sup>۱</sup> تمایز این فهم‌ها بر پایه‌ی دانش و آگاهی خواننده صورت گرفته است، خواننده‌ای که با علم معانی آشناست، دریافتی خاص از شعر دارد که با دریافت خواننده‌ای که علم بیان یا بدیع یا نحو بداند فرق دارد. البته دریافت مورد نظر علیخان آرزو، ادراک زیبایی شناختی شعر است و نه ادراک معنی شناختی. مقدماتی که وی بیان کرده، دانش‌هایی هستند که به زیبایی‌شناسی شعر مربوط می‌شود. اما در نگرش هرمنوتیک جدید تکیه بر مفاهیم فلسفی دریافت است. خان آرزو معتقد است که درک معانی نیز همچون درک زیبایی نسبی است.

۵- شاعران بی‌معنی‌گو: شعر شاعرانی مثل جلال اسیر، زلالی خوانساری و عبداللطیف خان تنها، به بی‌معنایی شهره بود. خان آرزو می‌گوید: «عبداللطیف خان تنها، در اغلاق و پیچیدگی معنی سخن را به جایی رسانده که اغلب سخن‌سنان او را «بی‌معنی‌گو» نامیده‌اند، او چنان دادِ دقت و ظرافت در معنی داده که فکرش از مَنهَجِ ادراک دور افتاده، دو تن از شاگردان وی طرز او را «سُنَّةُ الْأَوَّلین» دانسته‌اند و در پیروی از استاد، کار را از او درگذرانده‌اند، یکی نصرالله خان نثار و دوم محمد نظام مُعْجَز. عبداللطیف که استاد این دو است خواهرزاده‌ی جلال اسیر است و مَرُوج طرز وی».<sup>۲</sup> خان آرزو راجع به تنها و دیگر پیروان وی می‌گوید: «اینان اتفاق کرده‌اند که در تازه‌گویان از میرزا اسیر بهتری به هم نرسیده و عجب معنی‌های دور از کار برای ابیات او می‌تراشند، فقیر آرزو هرچند فیض بسیار از اشعار میرزا جلال اسیر اندوخته، لیکن انصاف شیوه‌ای است که بالای طاعت است، شعر میرزا، حکم شعر مطلق دارد، حَسَنُهُ حَسَنٌ وَ قَبِيحُهُ قَبِيحٌ. بعضی از اشعار است که در پیش سلامت طبع راهی به دهی ندارد. گرچه عزیزان بنا بر دقتی که مقرر

۱- داد سخن، ۹-۱۴.

۲- مجمع‌النفایس، برگ ۶۸ و ۶۹. (نقل از تذکره شعرای کشمیر ص ۵۹۱-۵۹۵)

نموده‌اند، معانی به هم می‌رسانند. تحقیق پیش بلاغت فهم، آن است که شعر همین یک معنی ندارد و وقتی [هم] که آن را محامل بسیار به هم رسانند در واقع بی معنی است. و نمی‌فهمد این را مگر کسی که بلاغت فهم باشد. نظیر اشعار این استاد، اشعار ملا زلالی است که مردم بسیار معانی ابیات او را بیان می‌کنند و پیش بالغ نظران کوتاه‌تر از لفظ موهوم‌اند.<sup>۱</sup>

قضاوت خان آرزو در باره‌ی این بی معنی‌گویان درست است. اما منظور ما نشان‌دادن چنین گرایشی در میان شاعران این عهد است. در باره‌ی شعر جلال و علت بی معنابودن شعر او نظرهای مختلف نقل کرده‌اند با این همه جلال اسیر را بانی طرز خیال (پیچیده‌گویی) خوانده‌اند.<sup>۲</sup> و تذکره‌های شبه‌قاره به طرز مبالغه‌آمیزی او را ستوده‌اند. خوشگو می‌نویسد «امروز سخنوران دو فرقه‌اند: یکی تابع طرز اسیر و دوم پیروان طرز میرزا صائب».<sup>۳</sup> خوشگو خود از طرفداران طرز اسیر است؛ در مجادلاتی که میان این دو فرقه صورت گرفته شاعران شبه‌قاره، جلال اسیر را بر صائب ترجیح داده‌اند. پیروان طرز جلال عبارتند از: زلالی خوانساری که شاگرد او بود، عبداللطیف خان تنها، خواهرزاده‌ی جلال، نظام معجز خان میرزا لطف‌الله نثار و محمد مقیم خان مسیح که همگی از شیوه‌ی خیال پیچیده پیروی می‌کردند. مؤلف همیشه بهار در باره‌ی عبداللطیف تنها نوشته است: «او سخن از عالم خیال می‌گفت و معانی بعید الفهم را در الفاظ شوخ و رنگین می‌بست، چنانچه می‌گویند، المعنی فی بطن الشاعر این‌جا راست می‌آید».<sup>۴</sup> شعر نظام و معجز و مقیم خان نیز همین حکم را دارد. تذکره‌نویسان شبه‌قاره چنین سروده‌هایی را «گفت‌وگوی از عالم خیال» و یا «خیالات دور» خوانده و آن‌ها را بسیار ستوده‌اند. هرجا نفهمیده‌اند، علت عدم فهم آن را به نقصان دریافت خویش

۱ - سفینه‌ی خطی، ۱۲ و ۱۳

۲ - مرآت‌الخیال، ۷۶

۳ - سفینه‌ی خطی، ۱۲

۴ - همیشه بهار، ۴۶

منسوب ساخته‌اند نه به بی‌معنایی شعر. چنان‌که خوشگو گفته است: «ذهن ناقص فقیر خوشگو، کم به خیال‌های او رسید». و یا «اشعارش آن قدر به بلندی رسیده که فهم ناقص فقیر تا آن‌جا نمی‌تواند رسید».<sup>۱</sup> مؤلف تذکرة‌ی مردم دیده نیز می‌گوید: «طرز و طور اشعار مشکله‌ی میرزا جلال [اسیر] و عبداللطیف تنها، برتر از فهمید (فهم) ناقص کمالان است». و باز می‌نویسد: مخفی نماند که ابیات مخلقه (مشکل) این عزیزان که فهمیده نمی‌شود از قصور ذهن ماست و الا این همه، خود از کجا به هم می‌رسند».<sup>۲</sup>

سخن بی‌معنی گفتن و دعوی معنی کردن شبیه است به نظر هامتی دامتی که در کتاب رمان *Through the Looking Glass* از لوئیس گارول آمده است. هامتی دامتی می‌گوید: «وقتی من کلمه‌ای را به کار می‌برم درست همان معنایی را می‌دهد که منظور من است و نه چیزی دیگر. اگر چنین عقیده‌ای همگانی شود یقیناً آشفتگی و جنجال فراوان در زبان در پی خواهد داشت. درست مثل این‌که کسی بگوید این خربزه‌ی آبداری است و منظورش این باشد که این صندلی راحت است».<sup>۳</sup> رعایت قراردادهای زبانی و ادبی بر همگان لازم است. اگر دعوی هامتی دامتی در قلمرو شاعری جاری شود نتیجه‌ای جز آشفتگی بازار ادبیات نخواهد داشت. درست است که به گفته‌ی رابرت فراست، شاعر و منتقد آمریکایی (۱۸۷۴-۱۹۶۳ م) شاعری آن است که چیزی بگویی و چیزی دیگر اراده کنی، اما باید که میان دو معنی حقیقی و مجازی ارتباط و پیوندی پذیرفتنی از قبیل شباهت، مجانست، مجاورت و... وجود داشته باشد، وگرنه سخن شاعر چیزی خواهد شد شبیه به ادعای هامتی دامتی. ما نمی‌توانیم کاری کنیم که واژه‌ها و جملات آن معنی را بدهند که ما می‌خواهیم. اگر چنین باشد سخن ما مشخصه‌ی معنایی زبان شناختی نخواهد

۱ - سفینه‌ی چاپی، ۱۳، ۲۴۸ و ۲۴۹

۲ - مردم دیده: ۹۵ و ۹۶

داشت. شاید گفته‌ی خان آرزو را بتوان به همین معنی دانست، آن‌جا که می‌گوید: «وقتی شعر را محامل بسیار به هم رسانند در واقع بی معنی است».<sup>۱</sup>

۶ - ذوقی که قطعیت و وضوح معنی را نمی‌پسندید: جامعه‌ی ادبی عصر صفوی و هندیان از یافتن معناهای دور و غریب در شعر و توجیهات گوناگون لذت فراوان می‌بردند؛ شعری را می‌پسندیدند که بتوانند معانی بیشتری برایش تأویل کنند. به تعبیر دیگر آن‌ها دنبال شعری می‌گشتند که ذوق و تجربه‌ی خویش را در آن منعکس کنند. قصد ایشان از تراشیدن معانی متعدد و غریب برای شعر، آزمودن خویش و دیگران بود و در واقع یک نوع مسابقه‌ی دانایی و نمایش قدرت ذهن بود. و این همان ویژگی است که برای معما ذکر کرده‌اند. معما به قصد آزمودن دانایی مخاطب طرح می‌شود. برای این منظور شعر دشوار و پیچیده، بهترین نمونه است زیرا به سادگی، معنای آن درک نمی‌شود.

عیار شعرفهمی و شعرشناسی در این عصر آن بود که شخص اشعار مشکل را معنی کند. نقل است که عنایت‌خان پسر ظفرخان احسن گفت: «شعری که پس از یک مرتبه خواندن یا شنیدن به فهم من درنیاید بی معنی است». وقتی غنی کشمیری این سخن را شنید گفت: «تا حال اعتمادی به شعرفهمی عنایت‌خان داشتم، امروز آن اعتماد برخاست». <sup>۲</sup> غنی بعد از آن دیگر با عنایت‌خان ملاقات نکرد. کسانی که ذوق و سلیقه‌ای مانند عنایت‌خان داشتند در جامعه‌ی ادبی هند و به‌ویژه در میان پیروان طرز خیال پذیرفته نمی‌شدند و

---

۱ - سفینه‌ی خطی: ۱۳، کارل گوستاو یونگ (۱۶۶۱-۱۸۷۵ م) روان‌شناس سوییسی می‌گوید: شاید هنر اساساً معنایی نداشته باشد و معنا احتمالاً همان تعبیر و تفسیری است که ذهن تشنه‌ی معنی به واسطه‌ی نیاز خود می‌سازد. مجله‌ی نگاه نو، ش ۷، سال ۱۳۷۰، ص ۷ تا ۳۱

۲ - مرآت‌الخیال، ۱۶۲

ایشان را با عناوین، پیرو طرز قدما، شاعرپیشه و گدا شاعر خطاب می‌کردند. در ماوراءالنهر نیز همین ذوق معنی‌یابی و معنی‌تراشی حاکم بوده، نثاری مؤلف تذکره‌ی مُذْکَرِ احباب (تألیف ۹۷۴ق) در شرح فضایل یکی از علمای متحجر عصر خود (مولانا عصام‌الدین ابراهیم) می‌نویسد: «عبیدالله‌خان [از یک] رُبَاعِی عربی گفته به خدمت مُلّا فرستاده. بعد از نماز پیشین تا نماز شام رساله‌ای تصنیف کرده، یک مصراعِ رباعی را ششصد و پنجاه و شش معنی گفته است».<sup>۱</sup>

منیر لاهوری وقتی از طرز خیال توبه کرد، بر این گروه حمله برد و آنان را چنین معرفی کرد: «جمعی از آشنایان سخن، خیال معنی بیگانه داشتند و نمی‌دانستند معنی بیگانه چه معنی دارد. معنایی را که نمی‌یافتند، بیگانه می‌پنداشتند و جست‌وجوی آن معنی می‌کردند».<sup>۲</sup> در نظر معاصران منیر، این مفهوم از معنی بیگانه با آنچه در باره‌ی معنی‌یابی در اشعار مشکل گفتیم یکی است.

### ب) شعراندیشی و دشوارگویی

۱) میل به دشوارگویی و پیچیده‌گویی: جریان عمده‌ای در شعر این عصر گرایش به جانب دشواری و پیچیدگی دارد. طبق معیارهای جمال‌شناسی شاعران این جریان، شعر مشکل و دشواری که معنای آن به سادگی دریافت نشود بهترین شعر است. شیرعلیخان لودی مؤلف تذکره‌ی مرآت‌الخیال در توصیف «طرز خیال» می‌نویسد: «طرز خیال دقت فراوان می‌طلبد هرچه بیشتر در آن دقت شود معانی تازه به دست می‌آید».<sup>۳</sup> از دید این گروه شعر

۲ - دیباچه‌ی منیر، ۵۹۵

۱ - مُذْکَرِ احباب، ۱۹۳

۳ - مرآت‌الخیال، ۷۶

شاعرانِ غامِضِ تحریر (پیچیده‌گو) ارزش والایی دارد. چرا که فهم چنین اشعاری در توان هر کس نیست.

حاکمیت ذوق مشکل‌پسندِ سبک هندی در دیوان شاعر شاخص این سبک یعنی صائب تبریزی به وضوح نمایان است. زحمت برای دستیابی به معنی پیچیده، عشق به دشواری سخن و تأمل فراوان در معانی غریب از مسائلی است که صائب مکرر به آن‌ها اشاره کرده است. برای تبیین افق این ذوق زیبایی‌شناسی به شواهدی از دیوان صائب و چند شاعر دیگر اشاره می‌کنیم: معنی پیچیده بی‌زحمت نمی‌آید به دست

می‌شود از پیچ و تاب فکر، جوهردار، حرف  
به فکر معنی نازک چو مو شدم باریک

چه غم ز موی شکافان خرده‌بین دارم  
(۲۴۸۷/۵)

دیده‌ی مغرور ما مشکل‌پسند افتاده است

ورنه مجنون ناز لیلی از غزالان می‌کشد  
(۱۲۰۳/۳)

سخن را هست در مشکل‌پسندی رغبتی صائب  
که می‌باشد زمین هرچند مشکل، تازه می‌گردد  
(۱۳۹۸/۳)

زلف مشکین تو یک عمر تأمل دارد

توان سرسری از معنی پیچیده گذشت  
(۱۶۲۹/۲)

دل مشکل‌پسند من به گرد آن سخن گردد

که دل پیش از زبان آماده گردد حرف تحسین را  
(۲۱۴/۱)

درک فکر نازک من شاهد فهمیدگی است

می‌کند تحسین به خود هرکس کند تحسین مرا  
(۹۱/۱)

غریب گشت چنان فکرهای ما صائب

که نیست چشم به تحسین هیچ‌کس ما را  
(۹۲/۱)

صائب بگو بگو که کلام متین توست

آرام‌بخشِ خاطر مشکل‌پسند ما  
(۳۶۹/۱)

صائب چو آفتاب، جهان‌گیر می‌شود

حُسنی که خوش کند دلِ مشکل‌پسند ما  
(۳۷۰/۱)

مرشد قلیخان مخمور:

تاب سخن سبک نداریم      این پنبه به گوش ما گران است  
(سفینه‌ی چاپی ۲۹۸/۳)

کلیم کاشانی:

غیر شاعر کس نمی‌فهمد تلاش ما کلیم

شعر فهمان جمله صیادند صید بسته را  
(نصرآبادی / ۲۲۱)

حزین لاهیجی:

کلام من از فهم شاعر فزون است      مگر ارمغانِ حکیمان فرستم  
ز کلک عراقی نژاد خود از هند      سوادِی به خاک صفاهاان فرستم  
(مقدمه‌ی حزین / ۱۱۵)

یعنی در هند کسی سخن مرا نمی‌فهمد مگر به اصفهان فرستم تا بفهمند.

به چه امید در زمانه‌ی کور      شاهد طبع، روشناس کنم  
کس زبان مرا نمی‌فهمد      به عزیزان چه التماس کنم  
(دیوان / ۱۱۶)

میرزا مبارک‌الله واضح که شعر خود را خیال‌عرشِ کمال، خوانده و تحدّی  
جسته است می‌گوید:

فهمیدن شعر ما کمال است      همچشمی ما که را مجال است  
(سفینه‌ی چاپی / ۸۴)

گفته‌اند میرزا بیدل دهلوی بسیار معتقد ذوق و سلیقه‌ی وی بوده  
است.

نمونه دیگری از ذوق مشکل‌پسند را در کتاب جامع‌الصنائع  
والاوزان می‌توان یافت. در این کتاب دشوارنویسی و غموض بیش از  
حدّی دیده می‌شود که نمونه‌ی دیگری از ذوق جمال‌شناسی این  
عصر است.<sup>۱</sup>

۲) تأثیر ادب هندی در گرایش شعر فارسی به جانب پیچیدگی:  
البته یکی از عوامل پیچیدگی و دشواری شعر سبک هندی عبارت است  
از حرکت طبیعی و تدریجی هنر از وضوح و روشنی و سادگی کلاسیکی به  
جانب پیچیدگی و دشواری. علاوه بر این تأثیر ذوق هندی را در چنین روندی  
نباید نادیده گرفت. سبک افراطی طرز خیال پیچیده بی‌شک تحت تأثیر ادب  
هندی نیز قرار گرفته است.

در ادبیات هند نوعی شعر به نام «بهاگ» وجود دارد که آکنده از مجازها و  
استعاره‌های غریب و دور از ذهن است<sup>۲</sup>، دو آرایه‌ی «دَقّت و خیال» که در

۱ - ر.ک: ص ۱۸۰ کتاب حاضر

۲ - عرفات‌العاشقین، نقل از شعر فارسی هند در قرن دهم، پایان‌نامه‌ی دکترای اعظم مؤمن،



رساله‌ی جامع‌الصنایع یاد شده و دلالت بر باریکی معنی دارد به گونه‌ای که به دشواری دریافت شود، نیز به نوعی گویای غرابت‌های بیش از حد است که در ادبیات هندی رواج داشته است. روش تازه‌ی بابافغانی که با ذوق و ذائقه‌ی هندیان و خصلت نازک‌اندیشان، سازگاری کامل داشت، اندک‌اندک تحت تأثیر این ذوق ظریف‌پسند رو به پیچیدگی و نازکی نهاد و بدان جا رسید که کمتر کسی را توان فهم معانی آن ممکن می‌شد. کشووداس و ناباجی از شاعران معاصر جهانگیر بودند، زبان و شعر کشووداس (ف ۱۶۱۷ م) بسیار پیچیده و دشوار است.<sup>۱</sup>

(۳) شعر اندیشه: مشکل‌پسندی و گرایش به سوی پیچیده‌گویی، بدون تردید، شاعر را به تلاش‌های سخت برای دستیابی به معنی و مضمون تازه و بیگانه وادار می‌کند. معنایی که وقتی در شعر پیچیده شود به سادگی به ذهن مخاطب نیاید و اعجاب و شگفتی او را برانگیزد. کوشش برای یافتن چنین مضامینی یکی از دغدغه‌های بزرگ شاعران سبک هندی است. شاید صائب بیش از هر شاعر دیگری به بیان این مسأله پرداخته و تلاش و زحمت خویش برای دستیابی به معنی نازک و پیچیده را وصف کرده است. از گفته‌های او برمی‌آید که آموزگار و الهام‌دهنده‌ی شاعر، اندیشه و تلاش فکری اوست. صائب و دیگر شاعران سبک هندی از هاتف و سروش غیبی و الهه‌ی شعر که الهام‌کننده‌ی شعرند چندان سُخنی به میان نمی‌آورند. گرچه گاه‌گاه به تعبیری از قبیل «فیض عالم بالا» برمی‌خوریم، اما عقیده‌ی غالب در این عصر آن است که شعر محصول تلاش اندیشه و تأمل و فکر شاعر است. صائب معتقد است هرچه شاعر بیشتر در شعر تأمل کند و در دریای اندیشه بیشتر فرو رود

➔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، ۱۳۴۴، ص ۱۷۴

۱ - نقش ظفرخان احسن در ادبیات فارسی، ۱۴

گفتارش بهتر و هنری‌تر می‌شود.

آفرینش شعر از این دیدگاه در فرایندی عقلانی صورت می‌پذیرد. فکر و اندیشه‌ی شاعر برای به‌انجام‌رساندن یک غزل در بوته‌ی گداز پیچ و تاب می‌خورد. گاه سرودن یک غزل مدت‌ها طول می‌کشد. حتی به مواردی برمی‌خوریم که شاعر می‌گوید برای سرودن یک بیت روزها و ماه‌ها اندیشیده است از جمله شاعری هندی به نام پرتاب رای از لاهور می‌گوید:

پانزده سال شد و مطلع دیگر نرسید

بیت ابروی تو را قافیه تنگ است این جا<sup>۱</sup>  
شاعری دیگر به نام واقف بتالوی این مصراع را سروده:  
ای چراغت به کف از رنگ حنا زود بیا  
و شش ماه بعد مصراع دوم بیت را سروده است:

دل ز دستم به شبستان غمت گم گردید<sup>۲</sup>

در مقابل این جریان که در هند طرفداران بیشتری دارد، کسانی مثل واله‌ی داغستانی به «فردیت و نبوغ شاعرانه» معتقدند. از نظر واله، شاعری موهبتی خدادادی است که به هر کس نمی‌دهند، اختیاری و اکتسابی هم نیست. اما جامعه‌ی ادبی عصر بر این باور است که شاعری مستلزم تعلیم و تعلم و تفکر و تدبر است. این دیدگاه در باره‌ی آفرینش هنری، رویاروی عقیده‌ی شاعران

۱ - مقالات الشعراء، ۲۰۴

۲ - خزانه‌ی عامره، ۴۵۰. نمونه‌ی دیگر: مطربی سمرقندی (ف ۱۰۴۰ هـ.ق) در تذکرة الشعراء از شاعری به نام حافظ بخارایی (زنده ۱۰۱۳ ق) یاد می‌کند که طبع را در شکنجه می‌کشید، روزی به مطربی گفت: دو ماه متوالی است که فکر می‌کنم تا شعری بگویم، یک مصراع گفته‌ام و دیگر قطعاً نمی‌توانم گفتن. اگر مصراعی بگویی تا بیتی شود باعث منت‌داری خواهد بود.  
مصراع حافظ بخاری: لله الحمد که آن خسرو دوران آمد.  
و مصراع مطربی: باعث روشنی دیده‌ی خوبان آمد. (ص ۳۷۸)  
سادگی و پیش‌بافتادگی و فقدان تازگی در این ابیات روشن است.

کلاسیک بزرگ از قبیل مولانا و عطار و حافظ قرار می‌گیرد. این بزرگان معتقدند که الهام و تلقین شعر، توسط نیروی غیبی و ماورای قدرت بشری صورت می‌گیرد. همچنین شاعران هندی از این لحاظ که به شعر اندیشه و عقل قائلند، در مقابل شاعران رمانتیسم قرار دارند زیرا رمانتیک‌ها به فردیت خلاق هنرمند و الهام شاعرانه قائل بودند. شاعران سبک هندی، اعتقادی به خودانگیختگی شاعر ندارند. آفرینش شعر را عمل اندیشه و ذهن می‌دانند؛ از این رو طبعاً لذت شعر نیز لذتی خواهد بود که نصیب ذهن می‌شود و ناشی از کشف و فهم معانی پیچیده و تناسبات پنهان و تداعی‌ها و گره‌گشایی‌ها در شعر است و به تعبیر صائب درک آن مستلزم فهمیدگی و قدرت است. چنین شعری محصول خودآگاه شاعر است. اما شعری که در لحظات خلسه‌های عرفانی و یا هنگام فعالیت ناخودآگاه آفریده می‌شود، نتیجه نوعی الهام شاعرانه است.

به نمونه‌هایی از شعر صائب که مؤید ادعای ماست اشاره می‌کنیم:

به زور فکر بر این طرز دست یافته‌ام  
کسی نکرده به من فن شعر را تلقین<sup>۱</sup>  
(۳۶۲۹/۶)

فرو رودر سخن تا دامن معنی به دست آری  
که بی غواصی از دریا گهر بیرون نمی‌آید  
(۱۵۹۹/۳)

تا شوی سر حلقه‌ی نازک خیالان چون کمر  
روزگاری مشق پیچ و تاب می‌باید کشید

۱ - دو مصراع از دو بیت است. ولی در تذکرها معمولاً به همان شیوه‌ی فوق آورده‌اند.

تا چو خورشید درخشان مطلعی رنگین کنی

از شفق صد کاسه‌ی خوناب می‌باید کشید

(۱۳۴۵/۳)

تا چو ابرو مطلع برجسته‌ای انشا کنی

عمرها زلف سخن را شانه می‌باید کشید

(۱۳۵۰/۴)

معنی رنگین به آسانی نمی‌آید به دست

در تلاش مطلعی زد غوطه در خون آفتاب

(۴۳۱/۱)

دامن معنی به آسانی نمی‌آید به دست

سرو یک مصرع تمام عمر موزون کرده است

(۵۷۴/۲)

سوخت صائب فکر تا آمد به انجام این غزل

این زمین‌ها هرکه پیدا می‌کند اینش سزااست

(۴۸۱/۲)

از پیچ و تاب فکر در این بوته‌ی گداز شد مغز نال در قلم استخوان ما

(۳۸۲/۱)

صائب از پیچ و خم زلف سخن مویی شد

این قدر نیز نباید به سخن پیچیدن

(۳۰۴۵/۶)

نیست آسان معنی پیچیده صائب یافتن

رهنما از پیچ و تاب است این ره پیچیده را

(۱۰۷/۱)

حاصل ما صائب از گفتار پیچ و تاب بود

از زبان پاک شد چون تیغ جوهر رزق ما  
(۱۳۱/۱)

دُرِ ناسفته‌ی معنی به دست آسان نمی آید

دلِ غواص گردد آب تا گوهر شود پیدا  
(۱۶۵/۱)

بی خون جگر معنی رنگین ندهد روی

چون نافه بریدند به خون ناف سخن را  
(۳۹۵/۱)

و از چند شاعر دیگر:

کلیم کاشانی:

می‌نهم در زیر پای فکر کرسی از سپهر تا به کف می‌آورم یک معنی برجسته را  
تحسین:

به خود هر کس که پیچد در سخن خواهد سخنور شد

که شمشیر زبان را پیچ و تاب فکر جوهر شد  
(همیشه بهار / ۴۸)

بیدل:

به خود صد عقده بستم تا به آزادی علم گشتم

به چندین سخته چون نی مصرعی را کرده‌ام موزون  
(دیوان / ۱۰۳۱)

ز فکر ما و من جستن تلاش تند می خواهد

مکن تکلیف طبع این مصرع زورآزمایی را  
(دیوان / ۷)

شهرت:

ز فکر کاکلی بر خویش می‌پیچم که چون سنبل

نمایان است از هر مصرع من پیچ و تاب امشب

(کشمیر / ۱۸۰)

علوی:

به وصف موی میانی ز بس که پیچیده است

به دست کس ندهد فیض مدعا سخنم

(کشمیر / ۲۶۰)

این شاعران که شعر و سبک شعری خود را به زور فکر حاصل کرده‌اند به جنبه‌ی تکنیکی و آگاهانه‌ی هنر خود بسیار اشاره می‌کنند و بدان می‌نازند، اما از تجربه‌ی خودآمده و الهامی در شعر، سخن چندانی به میان نمی‌آورند. مقایسه‌ای را که میان ابیاتی از صائب و دیگر شاعران سبک هندی نقل کردیم با ابیاتی از مولانا، که شعر را محصول مستی و تلقین می‌داند، تفاوت میان این دو عقیده را بهتر نشان خواهد داد. مولانا می‌گوید هرچه بر زیانش می‌آید از پنهان‌خانه است<sup>۱</sup> و کشنده‌ای پنهان او را به گفتن می‌کشاند:

چون که کوته می‌کنم من از رشد او به صد نوعم به گفتن می‌کشد

(مثنوی، دفتر ۴، بیت ۲۰۷۶)

او در حالت هوشیاری شعر نمی‌گوید:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم تا که بیدارم و هشیار یکی دم نزنم

مولانا واسطه است همچون پیمانه:

پیمانه‌ای است این جان پیمانه این چه داند

از پاک می‌پذیرد بر خاک می‌فشاند

در عشق بی قرارش پیمودن است کارش

از عرش می ستاند بر فرش می فشاند

دیوان ۱۷۳/۲

الهی‌ای پنهان در درون اوست که تلقین شعر می‌کند:

ای که درون جان من تلقین شعرم می‌کنی

گر تن زخم خامش کنم ترسم که فرمان بشکنم

دیوان ۱۷۰/۳

در این جا شاعر خود را واسطه و ناقلی بیش نمی‌داند، هیچ فخر و نازشی ندارد. او می‌گوید سرودن شعر به‌طور ناخودآگاه صورت می‌گیرد. اما شاعری مانند صائب که برای یافتن معنی، پیچ و تاب می‌خورد و اندیشه‌اش در بوته گداز می‌سوزد، تکیه بر تلاش و تکنیک خویش می‌کند و افتخار آفریدن این فن و تکنیک را دارد. از همین جا به یک مشخصه‌ی مهم شعر سبک هندی می‌توان اشاره کرد و آن این است که شعر این سبک، محصول اندیشه و عقل است. اندیشه و عقلی فردی و شخصی. اما عامل جمعی و ناخودآگاه قومی - نژادی در آفرینش چنین شعری دخالت‌چندانی ندارد. شعر سبک هندی شعری فردی و تراژیک است. دلیل دیگر این ادعا فقدان اسطوره و نگرش تاریخی - قومی و دیدگاه‌های هستی‌شناسانه در شعر این عصر است. اسطوره، نظامی است باز و گسترده و تخیلی، که جای خالی آن در ادبیات عصر تیموری و صفوی کاملاً محسوس است. در عوض معما که متنی است بسته و محدود و عقلانی در ادبیات ایران از سده‌ی نهم به بعد رواج بسیار می‌یابد. در بخش بعدی به بررسی و مقایسه‌ی معما و اسطوره می‌پردازیم تا افق اندیشه و ذوق ادبی - هنری عصر صفوی را روشن‌تر کنیم.

## ج) معماگویی و خلأ اسطوره

۱) تعریف معما و لغز: شاه‌عباس صفوی گفته است: «معما به لنگری<sup>۱</sup> چینی خطایی می‌ماند که سرپوش بر سر داشته باشد و گرسنه‌ای به گمان این‌که طعام است، سرپوش بردارد و پر از کاه به‌نظر آید».<sup>۲</sup> این سخن در حقیقت نقد عمیقی از معماست که در عصر صفوی به‌صورت یکی از شکل‌های رایج ادبی درآمده بود. در میان فارسی‌زبانان لغز و معما به‌عنوان یکی از انواع بدیعی شناخته شده است. از قرن پنجم به‌بعد لغز در ادبیات فارسی معمول شده و در قرن ۶ هجری بیش از هر زمان دیگری مورد توجه بوده است. در دیوان منوچهری، ناصرخسرو، امامی هروی، امیرمعزی، انوری و... نمونه‌های فراوان از لغز می‌توان یافت. لغز در لغت «سوراخ موش دشتی است که به غایت پیچ‌دار است».<sup>۳</sup> و در اصطلاح بدیع لغز یا چیستان آن است که گورنده با بیان صفات و نشانه‌های چیزی، مخاطب را به یافتن نام آن راهنمایی کند. از این جهت لغز بر وصف تکیه دارد و مبتنی بر توصیف است. به دیگر بیان، هنری توصیفی است که معمولاً با پرسش بیان می‌شود. لغز را می‌توان گونه‌ای تمرین برای تقویت قوه‌ی وصف و تصویرگری دانست، از این‌رو در دوره‌هایی که شعر وصفی به‌ویژه قصیده رونق داشت، لغز نیز رشد و ترقی یافت؛ اما بعدها از چنان رونقی برخوردار نشد.

در تعریف معما گفته‌اند: «آن است که اسمی یا معنایی را به نوعی از

۱ - لنگری: (بافتح) نوعی از طشت بزرگ و منسوب به لنگر. و لنگر: طعام که به فقرا و مساکین دهند و جایی که در آن‌جا طعام به فقرا دهند (غیاث‌اللغات).

۲ - نصرآبادی، ۹

۳ - غیاث‌اللغات، لغز. ابن رشیق قیروانی می‌گوید: «لُغز از اَلْفَز الیربوع (موش سوراخ حفر کرد) گرفته شده است و یربوع نوعی موش است با دستان کوتاه و پاها بلند، سوراخی حفر می‌کند و آن را به چپ و راست پیچ و تاب می‌دهد، تا پنهان شود و به این طریق دشمن را گمراه کند».

العمدة فی محاسن الشعر، ص ۵۵۲



غوامض حساب یا به چیزی از قلب و تصحیف و غیر آن از انواع تعمیم، آن را پوشیده گردانند، تا جز به اندیشه تمام و فکر بسیار به سر آن نتوان رسید و بر حقیقت آن اطلاع نتوان یافت»<sup>۱</sup>. مثلاً در بیتی اسم «علی قلی» به تعمیم آورده شده است:

عاشق دلخسته‌ی بی اختیار در تصور هر شبی با روی یار

شیوه‌ی گشودن این معماً چنین است: «تصور» حصول صورت شیئی در عقل است. صورت «شیئی»، سی است و سی (۳۰) معادل لام در حروف ابجد است. وقتی که لام در عقل وارد شود «علقل» می‌شود و هر شب که دو لام با روی یار یعنی «یاء» بیاید علی قلی به دست خواهد آمد.<sup>۲</sup> می‌بینیم که گشودن چنین معماًهایی کار ساده‌ای نیست.

واژه‌ی معماً، اسم مفعول از تعمیم است، در لغت‌نامه‌ها معماً را به معانی «پوشیده‌شده و ناپیدا کرده‌شده» نوشته‌اند. در زبان فرانسه، enigma به معنی گفتار تاریک و مشکل بر معماً نیز اطلاق می‌شود.<sup>۳</sup> و در آلمانی واژه‌ی کهن Tunkal که مفهوم دیگرش ظلمات است، مفهوم معماً را نیز دربر دارد. در زبان عربی نیز تعمیم به معنی کورکردن و ناپیدا ساختن است.<sup>۴</sup> چنین به نظر می‌رسد که در همه‌ی این زبان‌ها معماً و تعمیم که یک نوع ادبی به شمار می‌رود بر محدودیت و پوشیدگی دلالت دارد. قدمای فارسی‌زبان گفته‌اند که شرط معماً آن است که مدلول یا نام پنهان، اسم شخص باشد.<sup>۵</sup> اما در لغز چنین شرطی نیست.

(۲) معماًسازی در ایران: گفتیم که لغز در دوره‌ی شعر توصیفی رواج

۱ - المعجم فی معاییر اشعار العجم. چاپ دانشگاه، ۴۳۰

۲ - نصرآبادی، ۵۵۵

3 - Persian English Dictionary

۵ - کشاف اصطلاحات الفنون، ۱۰۸۲

۴ - ساختار و تأویل متن، ج ۱ / ۱۵۳

داشت، اما معمّاسازی و تألیف رساله‌هایی در فن معمّا در قرن نهم رونق فراوان یافت و تا قرن ده و یازده ادامه داشت. در این دوره معمّاسازی از صورت تفنّن بیرون آمده به شکل فن و هنری مستقل درآمد. تنها در فهرست نسخه‌های خطی منزوی حدود ۲۸۶ رساله در فنّ معمّا در سده‌های هشتم تا دهم ذکر شده است.<sup>۱</sup>

آزاد بلگرامی در کتاب *سبحة المرجان* نقل کرده که قدمای عرب لغز و تعمیه را یکی می‌دانستند. چنان‌که ابن ابی الاصبیح (ف ۶۵۴ق) در کتاب *تحریرالتحבیر*، لغز را تعمیه نامیده است. آزاد می‌گوید: «من این نام را تغییر ندادم زیرا فارسیان تعمیه را صنعتی بزرگ ساختند و در این فن کتاب‌ها پرداختند تا آن‌جا که خود دانشی جداگانه گردید، من مجالی برای تغییر نام آن ندیدم». آزاد با شگفتی می‌گوید: با آن‌که معمّاسازی در میان علمای عرب رایج بوده اما آنان این فن را در انواع بدیع نیاورده‌اند ولی فارسیان آن را صنعتی بدیعی شمرده‌اند.<sup>۲</sup>

۳) معمّا هنری تفنّنی است: معمّا و لغز نوعی تفنّن ذهنی و رازگشایی است، لذت حاصله از این حل و گشایش، نصیب ذهن خواننده و یابنده می‌شود، یعنی دربردارنده‌ی لذت دانستن و آگاهی است. این فن برپایه‌ی پرسش و پاسخ و مکالمه میان دو نفر استوار است، یکی می‌پرسد و دیگری پاسخ می‌دهد. مبنای اساسی طرح معمّا و ارزش و اعتبار آن به جهت آزمودن و سنجیدن افراد است. معمّا این امکان را به وجود می‌آورد که کسی که می‌داند از آن‌که نمی‌داند بپرسد و او را بیازماید. رشید وطواط در *حداث السحر* به این ویژگی معمّا اشاره کرده است: «این صنعت آن را شاید که طبع‌های نقاد و خاطرهای وقاد را به استخراج آن بیازمایند».<sup>۳</sup>

۱ - فهرست نسخه‌های خطی منزوی، ج ۳ / ۲۱۷۹ تا ۲۲۰۵

۲ - سبحة المرجان، ۲۰۹

۳ - حدائق السحر، ۷۰

از دیگر سو این هنرِ تفتنی، وسیله‌ای است برای وقت‌گذرانی و سرگرمی و تخدیر خواص جامعه، زیرا با طرح این سؤال‌ها در ایام فراغت و از طریق درپیچیدن به معما از یکنواختی و بی‌حرکتی زندگی رهایی می‌یابند. شاید بتوان ارزش معما را در همین دو امر یعنی آزمودن و سرگرم کردن خلاصه نمود.

۴) اسطوره و معما: معما از آن جهت که یک کلمه است و مفهومی پنهان در خود دارد به اسطوره شبیه است، زیرا در اساطیر نیز مفاهیم و مظاهر طبیعی و نیازها و آرزوهای قومی و ملی در قالب یک شخصیت انسانی یا مادی تجسم پیدا می‌کند. مثلاً سیاوش، عیسی و یحیی، نماد مظلومیت و پاکی‌اند. در زندگی بشری پاکی، مفهومی است همیشگی و جاودانه. در معما نیز با یک اسم یا کلمه‌ی پنهان روبه‌رو هستیم که از اوصاف و دلایل باید به آن پی ببریم. اسطوره و معما و لغز گرچه از لحاظ نهفتگی معنی و مفهوم همانند هستند، اما میان آن‌ها تفاوت بسیار است.

اسطوره در اصطلاح به قصه‌ای اطلاق می‌شود که ظاهراً منشأ تاریخی معینی ندارد. منظومه‌ی اساطیر، مجموعه‌ی چنین قصه‌هایی است که معمولاً مضامینی چون منشأ جهان، آفرینش انسان، جنگ خدایان و قهرمانان و مصائبی که بر آنان رفته است دربر دارد.<sup>۱</sup> اسطوره پاسخ‌گوی سؤالات اساسی بشر درباره‌ی هستی است.

آندره یولس فیلسوف انسان‌شناس هلندی (ف ۱۹۴۶م) در کتاب *شکل‌های ساده*، معما را یکی از شکل‌های ساده‌ی بیان ادبی دانسته است<sup>۲</sup> و مقایسه‌ای ژرف و علمی میان اسطوره و معما صورت داده است. یولس

۱ - فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد

۲ - دائرةالمعارف ادبی پرینستون معما (Riddle) را یکی از شکل‌های ادبی و معمای ادبی = Volksratsel (Literary Riddle = kunstratsel) را از معمای عامیانه یا فلوکلوریک (Folk Riddle) جدا کرده است. ذیل: Riddle

برای هرکدام از این دو مقوله، یعنی اسطوره و معما توصیفی آورده که به سادگی این دو شکل ادبی همانند را از یکدیگر جدا می‌سازد. در ذیل به پاره‌ای از این وصف‌ها اشاره می‌کنیم:

اسطوره	معما
- شکلی است که پاسخ می‌دهد.	- شکلی است که می‌پرسد.
- پرسش و پاسخ را در خود دارد.	- خواهان پاسخ است.
- در آن انسان با جهان نسبت دارد.	- انسان با دیگر انسان نسبت دارد.
- می‌کوشد تا جهان را به یاری گونه‌ای	- از انسان دیگر چیزی می‌پرسد، یکی
پیش‌بینی پیامبرگونه بازشناسد.	دانااست و دیگری می‌کوشد دانایی را بیابد.
- پویاست، فعال و دوام‌پذیر است.	- پذیرا و منفعل است به یک کلمه ختم می‌شود.
- آزادی‌بخش است.	- محدودکننده است.
- جهانی خاص را می‌آفریند.	- پاسخ آن یک کلمه است.
- هدفش کشف حقیقت است.	- هدف آن کشف واقعیتی پوشیده است. <sup>۱</sup>

می‌توان بر گفته‌های یولس افزود که:

- اسطوره محصول روحیه‌ی جمعی است.	- معما حاصل اندیشه‌ی فردی است.
- آدمی را با گذشته و آینده پیوند می‌دهد.	- شخص را در لحظه‌ای فارغ از گذشته و آینده غرق می‌کند.

می‌دانیم که جواب بسیاری از معماها نام معشوق و یا یک شخص است. پس از کشف این نام به دنیایی محدود و شخصی می‌رسیم. تنها لذت حاصله - از دید زیبایی‌شناسی - لذت کشف و ظفر یافتن و گره‌گشایی و به عبارتی

به دست آوردن دانایی است. اما در اسطوره پس از کشف مفهوم یک آیین یا نماد با دنیایی گسترده و معنایی همگانی و بشری روبه‌رو هستیم. در اساطیر، خواست‌های درونی و روحی نوع بشر که عموماً پایدار و جاودانه‌اند، در شکل نمادی عینی در عالم خارج تصویر می‌شوند. به عنوان مثال: آرزوی روین‌تنی و جاودانگی در قصه‌های اسفندیار، آشیل، شمشون، خضر و ذوالقرنین نمایانده می‌شود. میل به خدا بودن و ارتباط با مبدأ هستی و پیوند رهبران با عالم الوهیت در تولد مسیح، زرتشت، هوروس (Horus) و تولدهای شگرف و غیرعادی بزرگان مانند هراکس، بودا، کنفوسیوس، رستم، مانی، رومولوس و... نمود پیدا می‌کند.

آرزوی پرواز و غلبه بر زمان و مکان در افسانه‌های قالیچه‌ی سلیمان، پرواز کیکاووس با عقابان، بال‌های دایدالوس و پسرش در اساطیر سامی، مسافرت به ماه در افسانه‌های چینی و داستان دُلْدُل حضرت علی (ع) و پرواز جعفر بن ابیطالب و براق در باورهای اسلامی تجلی می‌یابد. همچنین است اسطوره‌ی بازگشت و موعود و شهادت و...

اسطوره، سرگذشتی قدسی و نمونه‌وار و پرمعنی است، جلوه‌ای از خلاقیت قومی و بازتاب آرزوهای بشری است. بنابراین همگانی و همه‌زمانی و دارای عمق و ژرفای خاصی است. اسطوره صورت نمادین شده‌ی خواست‌های بشری و آرزوهای دیرینه و پایای انسانی است. خواست‌هایی مشترک در میان همه آدمیان، که همیشگی است، پاسخی است به سؤال‌های بنیادی و همیشگی آدمی.

اسطوره شکلی نمادین است. «هنر با استفاده از نماد به طرح والاترین موضوع‌های خود می‌پردازد، حتی اندیشه‌ها و مفاهیم را به شکلی حسی و ملموس ارائه می‌کند به آن‌ها حجم می‌بخشد، به هیأت انسانی‌شان

درمی آورد و قابل رویتشان می‌کند».<sup>۱</sup>

۵) افول اسطوره‌گرایی: با غلبه فردگرایی و ضعف روحیه قومی و جمعی طبعاً ارزش اساطیر نیز رو به کاهش می‌رود. در چنین زمانی روابط جمعی میان افراد کم می‌شود. روح حماسی ملی و گروهی جای خود را به روحیه‌ی تراژیک و فردگرا می‌دهد. آرزوها و نیازهای ملی و قومی رنگ می‌بازد. رابطه فرد با گذشته و سنت سست می‌شود و ارتباط آدمیان با یکدیگر به سؤال و جوابی در حد نیازهای روزانه محدود می‌گردد. شاید در چنین شرایطی معماً بتواند وسیله‌ای برای ایجاد مکالمه‌های سطحی و آزمودن و سنجیدن باشد.

روح حماسی و اندیشه‌های جمعی در قرن هفتم از بین می‌رود. گرچه از قرن پنجم به تدریج رو به افول بوده است. حافظ در عصری است که هنوز ناخودآگاه قومی فعال است. اندیشه‌ای که مبتنی بر نوعی جهان‌بینی عرفانی کل‌گراست و در طی چند قرن پخته و سنجیده شده در شعر او تجلی می‌کند. شعر او عصاره‌ی اندیشه و روحیه‌ی جمعی است که چند قرن تداوم داشته است. سخن او آکنده از اسطوره است، آزادی‌بخش است و انسان را با جهان نسبت می‌دهد. پس از وی تا زمان ظهور مکتب وقوع، شعر فارسی صرفاً راه تقلید را می‌پیماید. و هیچ جهان‌بینی تازه‌ای در عرصه‌ی ادبیات ظهور نکرده است. جامعه همچنان به سرعت به جانب تفرد و گریز از سنت پیش می‌رود. ظهور مکتب وقوع، در واقع تجربه‌ای رئالیستی است. شاعران و هنرمندان عصر صفوی به واقعیت پیرامون خویش توجه نشان دادند. در این عصر معشوق اثری و آسمانی و شعر متافیزیکی که محمل اسطوره و مفاهیم بنیادی اساطیری است جای خود را به معشوق زمینی و شعر وقوعی داد. به هر نسبت که وقوع‌گرایی و توجه به واقعیت زندگی اوج گیرد حقیقت‌جویی و

اسطوره‌گرایی در زندگی آدمی کم‌رنگ می‌شود. در این عصر توجه عجیبی به واقعیت بیرونی معطوف می‌گردد که در واقع رنسانس بزرگی در جریان‌های ادبی و فکری ایرانیان می‌تواند باشد. وقوع‌گرایی در نقاشی عصر صفوی بیش از دیگر هنرها و دانش‌ها نمود پیدا کرده است. صادقی‌بیگ افشار حرکت جدیدی در هنر صفوی و پیش‌درآمدی بر واقع‌گرایی (رئالیسم) فزاینده‌ی اواخر قرن هفده و هجده میلادی (قرن دوازده ه.ق) به وجود آورد. در قرن یازده هجری، گرایش شدیدی در نقاشی به سوی حالات نفسانی و شهوانی در آثار رضا عباسی و جانشینانش محمد قاسم و میرافضل و معین‌مصور دیده می‌شود.<sup>۱</sup> توجه به زیبایی ظاهر و واقعیت‌های روزمره بیشتر شده است. آنتونی ولش در ۱۹۷۶ م. نقاشی اواخر عهد صفویه را منحنی خوانده و آن را بیشتر تحریک‌کننده دانسته تا شورانگیز. چنین هنری، هنر غیر معنوی است و نیازمند بیننده‌ای جویای زیبایی است نه بیننده‌ای در جست‌وجوی معنی.<sup>۲</sup> آری خواننده‌ی جویای معانی بنیادی و انسانی با اسطوره سیراب می‌شود، اسطوره‌ای که او را به آغاز و انجام جهان پیوند دهد. نه با هنر وقوعی و کم‌عمقی که به رویه و سطح زندگی می‌نگرد. تا چه رسد به فنی مثل معما و لغز. شعر عصر صفوی نیز همین ویژگی نقاشی این عصر را دارد و در جست‌وجوی خواننده‌ی لذت‌طلب است نه معنی‌پژوه.<sup>۳</sup>

با ظهور رئالیسم در شعر فارسی و همچنین با عدم اقبال شاعران به مطالعه و دانش، توجه به اسطوره و جست‌وجوی آرمان‌های بشری در اساطیر کم می‌شود. امروز نیز به نسبتی که دانش و اقتدار تکنولوژیکی بشر در غلبه بر

۱ - ایران عصر صفوی، ۱۲۷ - ۲ - همان، ۱۳۰

۳ - صائب چه زیبا گفته است که شعر روزگار او دهن را باز می‌کند و آدمی را در اثر زیبایی شگفت‌زده می‌سازد اما گرمی از خاطر کسی نمی‌گشاید:

می‌کند هر سخنی باز دهن را صائب      سخنی کو که ز خاطر گرمی باز کند

(دیوان ۴ / ۱۷۰۸)

طبیعت افزایش می‌یابد، ایمان به اسطوره کاهش می‌یابد و اساطیر، از مقوله‌ی افسانه‌های خیالی شمرده می‌شوند. امروز بشر به علم ایمان پیدا کرده و هر پرسشی که دارد از علم می‌پرسد و مطمئن است که روزی علم به او پاسخ خواهد گفت. اما این ایمان نیز گویی رو به زوال است.

در هر حال باید گفت که در شعر سبک هندی جای اسطوره خالی است. از عصر جامی تا پایان عصر صفوی هرچه پیش می‌آیم اسطوره کم‌رنگ‌تر می‌شود. اگر هم در دیوان برخی شاعران مفاهیم اسطوره‌ای دیده می‌شود اغلب تقلیدی و کلیشه‌ای است. اشارات و تلمیحات تاریخی و اسطوره‌ای جز در شعرِ درس‌خواندگان به چشم نمی‌آید.

شعر به لحظه‌های شاعرانه و ظرایف باریک‌محدود می‌شود. پیچیده‌گویی، سیر در اعماق پدیده‌ها و ساختن جهانی کوچک و محدود در ذهن، جای تاریخ‌نگری و اسطوره‌گرایی را می‌گیرد.

اشعار مشکله، بیرون‌کشیدن شعر از داخل شعر دیگر، معما‌گویی، چیستان‌سازی، ماده تاریخ‌سازی، ابیات مُعَقَّد و پیچیده و مُشَجَّر و مضمون‌یابی و خیال‌بندی از این جهت که به دنیایی محدود و کوچک ختم می‌شوند با معما هم‌خانواده‌اند و در مقابل اسطوره قرار می‌گیرند. می‌توان گفت که در این عصر ذوق عمومی به‌سوی جهان‌بینی عینی و محسوس گرایش پیدا می‌کند<sup>۱</sup> و از نگرش متافیزیکی و کل‌گرای عرفانی روی

---

۱ - شاعر سبک هندی می‌کوشد، مفاهیم معقول ذهنی را با استفاده از شبیه‌سازی آن با دنیای محسوس، به شکلی مادی و ملموس درآورد. اسلوب معادله که از مشخصه‌های بارز شعر سبک هندی است کارکردی قوی در تبدیل‌سازی دنیای ذهنی و تجریدی (abstraction) به دنیای حسی و عینی (concrete) دارد. یکی از شیوه‌های آزمودن طبع شاعران در این عصر پیش مصراع‌رساندن بود چنان که مفهومی حسی یا ذهنی به شاعر پیشنهاد می‌شد و او مفهومی معادل آن از عالم ذهن یا حس در همان وزن می‌آورد. و معادله‌ای میان این دو عالم حس و



می‌گرداند. در نتیجه به تجزیه‌ی هستی و واقعیت پیش‌روی خود می‌پردازد. ذوق و قریحه‌ی عوام بر ادبیات این عصر چیره است. ذهن عوام در پی آن است تا مفهوم انتزاعی را به محسوس بدل کند و چون چنین ذهنی قادر به تفکر انتزاعی نیست، اندیشه‌های تجربیدی را فقط وقتی می‌تواند ادراک کند که معادل محسوسی برایشان آورده شود.

شعر فارسی در این عصر جوهره‌ی خود را در هنرنمایی می‌بیند نه در بیان معنویت و جست‌وجوی حقیقت. گفته‌ی آتونی ولش درباره‌ی نقاشی این عصر بر شعر نیز صادق است. در شعر نیز آرزوی شاعران جُستن خواننده‌ای است که از کشف دقایق و ظرایف معانی لذت ببرد.<sup>۱</sup> هدف شاعر نشان‌دادن قدرت مضمون‌بندی و خیال‌پردازی است نه بیان معنایی از جهان و انسان. یافتن مضمون تازه و پیدا کردن تناسب میان کلمات و استفاده از قابلیت‌های

→ ذهن ایجاد می‌کرد چنان‌که این مصراع بی‌معنی را به صائب دادند: «از شیشه‌ی بی‌می، می بی‌شیشه طلب کن» و او با بیان مفهومی ذهنی آن را معنی‌دار ساخت و گفت: «حق را ز دل خالی از اندیشه طلب کن».

۱ - جست‌وجوی لذت در تصاویر ظریف حسی و ثبت لحظه‌ها و تمرکز ذهن بر پدیده‌های خرد و کوچک از مهم‌ترین شاخصه‌های این نوع شعر است، ابیات زیر نمونه‌هایی است از روح تصویرگرا و زیباشناسانه‌ی این عصر که بر شعر حاکم بود:

- به‌غیر نرگس دنباله‌دار یسار که دید ز خود رمیده غزالی که دام بر دوش است

سعید اعجاز

- دل شیشه و چشمان تو هر گوشه برندش مستند مبادا که به ناگه شکنندش

بساطی سمرقندی

- ز روی سبزه صبا مُشتِ شبنمی برداشت برای زینت گردون به آسمان افشانند

قدسی مشهدی

- دور چشم‌ت صف برگشته‌ی مژگان سیاه دامن خیمه‌ی لیلی است که بالا زده‌اند

- ابروان دلکشت زاغان مُشکین بنگرید در تلاش افتاده با هم بر سر بادام تر

دیوانه‌ی نیشابوری

واژه‌ها حدّ اعلای قدرت هنری شاعران این عصر است.<sup>۱</sup>

#### د) جامعه‌ی ادبی

از دیدگاه علم جامعه‌شناسی، هنر بخش جدایی‌ناپذیری از فرهنگ هر جامعه است.<sup>۲</sup> در حقیقت فرهنگ مجموعه‌ی ارزش‌های مادی و معنوی اجتماعی است که نتیجه‌ی کوشش‌های علمی و نظری افراد یک جامعه در طول تاریخ است. هنر و به‌ویژه ادبیات به‌عنوان هنر کلامی، «لرزه‌نگاری است که کوچک‌ترین انحراف از نقطه‌ی سکون و اعتدال فکری و عقلانی موجود را ثبت می‌کند».<sup>۳</sup> ادبیات، تاریخ فرهنگ است، تاریخ مجموعه‌ی ارزش‌های اصیل اجتماعی.

جریان‌های ادبی - هنری بدون شک اگر زائیده‌ی جریان‌های اجتماعی - تاریخی نباشند اما دوشادوش آن‌ها حرکت می‌کنند. در پژوهش و بررسی

---

۱ - طالب آملی (ف ۱۰۳۶ ق) در غزلی شعر شاپور تهرانی را وصف کرده است. عناصر جمال‌شناسی شعر این عصر را از ابیات طالب می‌توان استنباط کرد:

چو در مجموعه‌ی اشعار شادابش نظر کردم

به روی صفحه جوش چشمه‌های نور را دیدم

به هر یک مصراع پر معنی‌اش چون دیده بگشادم

به سیر یک خیایان، صد هزاران حور را دیدم

به گرداگرد رخ‌پوشیدگان معنی بکشرش

به دل نزدیکی الفاظ دورادور را دیدم

به روی بالش هر نقطه از اوراق دیوانش

سر ژولیده‌ی صد لُعبت مخمور را دیدم

چو کردم دیده را باریک‌بین در دقت فکشرش

خیال جنبش مژگان چشم مور را دیدم

کلیات طالب آملی (ص ۷۰۸)

۳ - جامعه‌شناسی ذوق ادبی، ۱۳

۲ - جامعه‌شناسی و ادبیات، ۱۶

ادبیات هر عصری نباید از اوضاع اجتماعی، اقتصادی - سیاسی و روابط فرهنگی میان افراد و نهادهای جامعه غافل بود. زیرا ادبیات انعکاس خواست‌ها، اشتیاق‌ها، ناکامی‌ها و پیروزی‌هایی است که ناشی از همین اوضاع و روابط اجتماعی است. ادبیات، جهان دیگری است که در خیال ساخته می‌شود و در برابر جهان واقعی و عینی قرار دارد. این جهان خیالین، جبران‌کننده و متعادل‌کننده‌ی روح آدمی است. مجموعه‌ی خواست‌ها و آرمان‌های دست‌نیافتنی بشر و شوق‌ها و اشتیاق‌ها و شکست‌ها و نفرت‌های او را در همین جهان تخیلی می‌توان مورد مطالعه قرار داد.

علم جامعه‌شناسی از شیوه‌های گوناگونی با عالم ادبیات پیوند برقرار کرده و شاخه‌ی علمی نوینی به نام جامعه‌شناسی ادبیات پدید آورده است. جامعه‌شناسی ادبیات، ادبیات و آثار ادبی را به منزله‌ی یک پدیده‌ی اجتماعی بررسی می‌کند. این بررسی‌ها به شیوه‌های مختلفی صورت می‌گیرد:

۱ - جامعه‌شناسی می‌تواند از طریق مطالعه‌ی نهادها، سازمان‌ها و روابط اجتماعی و زمینه‌های فرهنگی جامعه‌ای که شاعر و نویسنده در آن پرورش می‌یابند، مقدمات و اطلاعات مناسبی برای تفسیر و تحلیل محتوایی و زیباشناختی ادبیات در اختیار منتقدان و پژوهشگران ادبیات قرار دهد. این روش از دیرباز در مطالعات دانشگاهی ما معمول بوده اما بیشتر صبغه‌ی تاریخ ادبی داشته و کمتر از روش‌های جامعه‌شناسی استفاده شده است.

۲ - جامعه‌شناسی می‌تواند با مطالعه‌ی دقیق آثار ادبی، اطلاعات دقیق و گویایی درباره‌ی روابط فردی - اجتماعی، ارزش‌های فرهنگی، نهادها، گروه‌ها، آداب و رسوم فراهم آورد. این روش در ایران با نام «اجتماعیات در ادبیات» شناخته می‌شود و پژوهش‌های معدودی در این زمینه صورت

گرفته است.<sup>۱</sup> مناسب‌ترین نوع ادبی برای چنین پژوهشی ادبیات داستانی و به‌ویژه ادبیات واقع‌گرا (Realistic) و طبیعت‌گرا (Naturalistic) است. ۳- مطالعه‌ی «جامعه‌ی ادبی» می‌تواند یکی دیگر از روش‌های جامعه‌شناسی ادبیات باشد. شاعران و نویسندگان و آفرینندگان ادبیات را به منزله‌ی یک گروه اجتماعی با شاخصه‌های ویژه‌ی خود می‌توان مطالعه کرد. طبقه‌ی اجتماعی، شخصیت و پرورش فرهنگی، نوع آگاهی، نسبت آن‌ها با ارزش‌های اجتماعی و... از مقولاتی است که در این مطالعه مد نظر قرار می‌گیرد.

۴- جامعه‌شناسی چاپ و نشر به بررسی چاپ، پخش، پذیرش و مقبولیت آثار ادبی می‌پردازد. این شیوه همان روش‌های جامعه‌شناسی دانشگاهی (پرسش‌نامه و روش‌های آماری و اثباتی) را به کار می‌بندد. در فرانسه نمایندگی این عرصه را رویر اسکارپیت و همکارانش در دانشگاه بوردو بر عهده دارند.<sup>۲</sup>

۵- بررسی برخی از جنبه‌های جزئی متون ادبی در مقام نشانه‌ها و نمودهای آگاهی جمعی و دگرگونی‌های آن یکی دیگر از روش‌های جامعه‌شناسی ادبیات است. نماینده‌ی این روش لثولوننتال، استاد جامعه‌شناسی در دانشگاه برکلی است. او بازتاب نشانه‌ها و نمودهای گروه‌های حرفه‌ای و اجتماعی گوناگون را در آثار ادبی بررسی کرده است.

۶- روش دیگر بررسی پیوند محتوای آگاهی جمعی کل جامعه یا برخی از گروه‌های خاص با محتوای آثار ادبی است. در این روش، اثر ادبی،

---

۱ - مانند: جامعه‌شناسی ادبیات (یا اجتماعیات در ادب فارسی) دکتر غلامرضا سلیم، تهران، توس، ۱۳۷۷

جامعه‌شناسی در ادبیات، دکتر علی‌اکبر ترابی، تبریز، فروغ آزادی، ۱۳۷۶

۲ - کتاب اسکارپیت، جامعه‌شناسی ادبیات (تألیف ۱۹۹۲م) توسط آقای دکتر مرتضی کتبی به فارسی ترجمه شده است. تهران، سمت، ۱۳۷۴

بازتابی از آگاهی جمعی به حساب می‌آید. و آفرینش ادبی، آفرینشی نه فردی بلکه گروهی و اجتماعی شمرده می‌شود. بیشتر مطالعات جامعه‌شناختی ادبی مارکسیست‌ها به این روش صورت گرفته است.

۷- روش زیبایی‌شناسی دیالکتیکی لوکاچ و لوسین گلدمن، به بررسی رابطه‌ی متقابل ساختارهای ذهنی سازنده‌ی آگاهی جمعی و ساختارهای زیبایی‌شناختی سازنده‌ی اثر ادبی (هنری) می‌پردازد. از این نظرگاه ساختار اثر ادبی با ساختارهای فکری جامعه همخوانی دارد.<sup>۱</sup>

در بررسی جامعه‌شناختی ادبیات عصر صفوی سعی کرده‌ایم از روش سوم (مطالعه‌ی جامعه‌ی ادبی) بهره بگیریم، البته نظر به این‌که جامعه‌ی مورد تحقیق ما در گذشته‌ی تاریخی قرار دارد، ناگزیر به اسناد تاریخی-ادبی استناد جسته‌ایم و با بهره‌گیری از یافته‌هایی درباره‌ی گروه‌های ادبی، شخصیت و طبقه‌ی اجتماعی شاعران، رفتارهای فرهنگی و اخلاقی و دانش و آگاهی ایشان که از خلال تذکرة‌های ادبی و منابع تاریخ ادبیات فراهم آورده‌ایم، کوشیده‌ایم تا تصویری از جامعه‌ی ادبی عصر صفوی و شبه‌قاره و ارزش‌های حاکم بر آن ارائه دهیم، تا در شناخت زمینه و منشأ تکوین ادبیات این عصر گامی هرچند کوتاه برداشته باشیم. با این هدف مشخصه‌هایی برای جامعه‌ی ادبی مورد نظر برشمرده‌ایم که در ذیل به بررسی آن‌ها می‌پردازیم:

۱) گسست از تاریخ و سنت: در ادبیات سبک هندی گسست از سنت قدیم شعر فارسی به وضوح احساس می‌شود. تأکید بر نوجویی و توجه به مضامین نو و معانی بیگانه و تازگی در شعر-که از اصول بنیادی اندیشه‌ی ادبی این دوره است-، شاعر را برآن می‌دارد تا به جای مطالعه در آثار سنتی، خلاقیت را در درون خود بجوید و هویت خود را در خویشتن خود پیدا کند و

۱- ر.ک: درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گزیده و ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده، تهران، نقش جهان، ۱۳۷۷، ص ۶۴ به بعد.

متکی به گذشتگان نباشد. گرچه به عقیده برخی از فلاسفه گسست از سنت لازمه‌ی رشد و ترقی و توسعه است<sup>۱</sup>، اما اگر پشتوانه‌ی فکری و ساختارهای ذهنی معناداری در ورای این حرکت نباشد، کار به انحطاط خواهد کشید.

تفاخر و برتری‌جویی شاعرانی همچون، طالب آملی، کلیم کاشانی، فیضی دکنی و به خصوص عرفی شیرازی بر شاعران پیشین می‌تواند دلیلی دیگر بر این ادعا باشد.<sup>۲</sup> اینان برای شعر گذشته چندان ارزشی قائل نبودند، حتی در محافلی شاعران تازه‌گور را بر نظامی گنجوی و دیگران ترجیح دادند و به حدی تندروی کردند که منیر لاهوری به خشم آمده و رساله‌ی کارنامه را در ردّ چهار شاعر سبک هندی (ظهوری، عرفی، زلالی و طالب آملی) نوشت. کارنامه‌ی منیر در واقع دفاع از شعر قدیم و طرز قدماست.

رویگردانی از سبک قدما و ارزش‌های ادبی کهن شعر فارسی در تذکرة‌های هندی نسبت به تذکرة‌های ایرانی واضح‌تر است. هنوز تذکرة‌نویسان ایرانی به شاعران بزرگ گذشته افتخار می‌کنند و ایشان را الگوهای فرهنگی برجسته می‌دانند، اما ادبای هند بیشتر به معاصران خود توجه می‌کنند و فرهنگ گذشته را بهایی نمی‌دهند. مثلاً یدیل دهلوی، انوری

۱ - فردریش نیچه معتقد است که آدمی برای خلاق بودن باید راه فراموش کردن را بیاموزد. خلاقیت مستلزم گسست از گذشته و قیودی است که گذشته بر خودانگیختگی هنری تحمیل می‌کند (حلقه‌ی انتقادی ص ۲۹۰-۲۸۹).

۲ - انصاف بده بوالفرج و انوری امروز بهر چه غنیمت شمارند عدم را

(دیوان عرفی / ۶)

- دم عیسی تمنا داشت خاقانی که برخیزد به امداد صبا اینک فرستادم به شروانش

(عرفی / ۷۲)

- تفرجی که من از بهر روح ساز دهم نه انوری نه فلانی دهد نه بهمانی

(همان / ۱۴۲)

- به طرز تازه‌ی طالب ردیف و قافیه سنج مقلد روش ناخوش قدیم مباش

(طالب / ۶۲۴)

را هجو گفته و برخی هم به نقد شعر سعدی و گاه ایراد بر حافظ پرداخته‌اند. مؤلف تذکره‌ی *کلمات الشعراء*، طرز قدما را به کلی نفی کرده و از آن بیزاری جسته است.

معاصرگرایی شدید در محافل ادبی هند، همچنین کشمکش بر سر قومیت ایرانی - هندی در شعرگفتن، زمینه گسست از سنت ادبی پارسی را بیشتر فراهم می‌ساخت. و روزبه‌روز ارتباط فرهنگی با گذشته روبه کاهش می‌رفت. از مهم‌ترین عوامل گسست به این موارد می‌توان اشاره کرد:

۱- تهاجم مغول و پس از آن تیموریان و نبردهای مذهبی صفویان

۲- از بین رفتن مراکز فرهنگی - علمی

۳- مهاجرت اهل دانش و فرهنگ به هند

این هر سه عامل باعث شد که مرکزیت علمی - فرهنگی در داخل کشور از میان برود. کتابخانه‌ها و منابع فرهنگی در اثر جنگ‌های داخلی و خارجی از بین رفت و در حقیقت ذخیره‌ی فرهنگی - علمی نیز به تبع آن نابود شد. در اثر فقدان مراکز فرهنگی و عدم امنیت، حوزه‌های علم و ادب تعطیل شد و دیگر فرهیختگان و دانایان و آگاهانی که تاریخ و فرهنگ را بشناسند و آن را توسعه بخشند به وجود نیامدند. بدیهی است که به هر نسبت دلبستگی و آشنایی با تاریخ و فرهنگ گذشته بیشتر باشد، تحوّل فرهنگی و گسست از پیشینه‌ی فرهنگی کندتر صورت می‌پذیرد. جامعه‌شناسان، تحوّل طلبی و نوجویی مفرط را مشخصه‌ی ذوق جوان می‌دانند.

شعر سبک هندی از قرن یازده، گریزی شتابناک از سنت را آغاز می‌کند و به سرعت از سنت قدیم می‌گسلد. اما به جهت آن‌که جهان‌بینی و ساختار ذهنی تازه‌ای پشتوانه‌ی این تحوّل طلبی نیست، قادر به شکستن تمامی معیارها و قالب‌های کلاسیک نیست و با وجود تلاش‌های نوجویانه نمی‌تواند

در شکل‌های ادبی تغییری ایجاد کند و شکل تازه‌ای پدید آورد. اما بعد از انقلاب مشروطه می‌بینیم که با ظهور نگرش نوین به زندگی و هستی و انسان، شکل‌های ادبیات ما نیز دستخوش دگرگونی‌هایی می‌شود. و فرم‌های غزل سیاسی، تصنیف و شعر نیمایی پدید می‌آید.

۲) جامعه‌ی تراژیک: رشد فعالیت‌های بازرگانی و درهم‌ریختن ارزش‌های ملی و گروهی، جامعه‌ی عصر صفوی را به سوی فردگرایی می‌کشانند. گرچه با حمله‌ی مغول چنین فضای فردگرایانه و تراژیکی بر جامعه‌ی ایران سایه افکنده بود؛ اما ظهور دولت قدرتمند صفوی دگرگونی‌چندانی در این فضا ایجاد نکرد. فردگرایی حاکم و تفکر تراژیک و منزوی، خلاء جهان‌بینی جمعی را که نتیجه‌ی کار گروهی و اجتماعی است به دنبال دارد. در چنین جامعه‌ای ارزش‌های فردی، قدرت‌طلبی، شهرت و آوازه و جاه‌جویی، جایگزین ارزش‌های تاریخی - اجتماعی می‌شود. آنچه می‌تواند زمینه‌ساز ایدئولوژی‌ها و اندیشه‌های بزرگ گردد، ارزش‌های جمعی و انسانی است، که در این عصر چندان نشانی از آن نمی‌یابیم، اگر هم هست اغلب تقلید و کلیشه‌ی تجربیات متقدمان است.

بر مبنای فرضیه‌ی ساختگرایی تکوینی رویه‌های آفرینش هنری عبارتند از:

- ۱- تدارک جهان‌بینی که کار جمعی یک عامل جمعی است (آگاهی جمعی).
- ۲- توره و پنهان‌ساختن این جهان‌بینی و تجربه در قالب جهانی تخیلی.
- ۳- بیان این جهان تخیلی به زبانی فراهم‌آمده از مجموعه‌ی ساختارهای فردی در ارتباط کارکردی با ساختار کلی جهان.

جهان‌بینی که محصول کار جمعی است، باید تا حدودی پیشاپیش فراهم آمده باشد تا نویسنده بتواند آن را در اثر خود بیاورد.<sup>۱</sup> در ادبیات عرفانی



فارسی که گسترده‌ترین و ژرف‌ترین نوع ادبی فارسی است این روند تکاملی کاملاً روشن است. جهان‌بینی ایدئولوژیک عرفانی در سده‌های دوم تا چهارم پی‌ریزی می‌شود و از قرن چهارم در شعر فارسی به صورت تئوریه بیان می‌شود. اما در شعر سبک هندی نه جهان‌بینی تازه‌ای یافته می‌شود که محصول عامل جمعی باشد و نه تجربه‌ای عمیق و گروهی در حوزه تفکر و اندیشه. از این رو با جهانی محدود و جزئی مواجه می‌شویم که در دنیای یک بیت خلاصه می‌شود. اندیشه‌های عرفانی - اخلاقی تکرار تجربیات پیشینیان است، شعر این دوره ادبیّت خود را نه در آفرینش جهان دیگر، بلکه در ایجاد حوادث لفظی در زبان می‌جوید. جوهره‌ی ادبی آن بیش از هر چیز از اتفاقی حاصل می‌شود که در زبان البته نه در بُعد معنایی زبان بلکه در حیطه‌ی لفظ و واژه صورت می‌گیرد. شاعر به بیان لحظه‌های امپرسیونیستی و گذرا اهمیت خاصی می‌دهد<sup>۱</sup> و از مفاهیم کلی و هستی‌شناسانه غافل می‌ماند.

شاعر این عصر انسانی تنهاست، تنها می‌اندیشد و مستغرق در لحظه‌هاست و به اندیشه‌ی جمعی وابسته نیست. انسانی که به تعبیر پاسکال میان توانایی و عجز شناور است انسانی تراژیک است. بینش تراژیک در ماندگی میان دو خواست متناقض را برای آدمی به ارمغان می‌آورد. شخص میان امید و نومیدی متردد است. هم به خود می‌بالد و هم اظهار عجز می‌کند. البته ادبیات غنایی ما عمدتاً محصول چنین روحیه‌ای است. در بینش عرفانی نیز نگرش تراژیکی دیده می‌شود، اما عارفان بزرگی مثل مولوی و عطار با قرارگرفتن در سایه‌ی معشوق و یکی شدن با او احساس عجز نمی‌کنند، بلکه عشقی حماسه‌وار در شعر و اندیشه‌ی ایشان موج می‌زند. شاعر سبک هندی

۱ - غنی کشمیری می‌گوید معنی تازه همچون غزال رمنده، لحظه‌ای به ذهن می‌آید و می‌رمد.

هر دم از گوشه‌ی خاطر سر جستن دارد معنی تازه غزالی است که بستان دارد

(دیوان ۷۷)

موجودی تناقض‌آمیز است. از سویی حماسه‌وار به هنر و استعداد و توانایی ذوق و قریحه‌ی خویش می‌بالد و جهان را به تیغ سخن تحت سیطره‌ی خویش می‌آورد و از دیگر سو پیوسته سخن از درماندگی، یأس، بی‌کسی، تنهایی، خموشی و... سر می‌دهد. به‌عنوان مثال صائب تبریزی کسی بود که از تنعم نسبی برخوردار بود و دربار ایران و هند بسیار او را محترم می‌داشتند، اما شعرش چنین می‌نماید که گویی او از ناداری و فقر و بی‌چیزی رنج فراوان برده است. وجود این دو امر متناقض (فخر و عجز) در بیشتر آثار این عصر مشهود است. نگاهی گذرا به «نام شعری» شاعران این عصر نشان‌دهنده بیش از عجز‌آمیز این گویندگان است.

آرزو، آشوب، آفتی<sup>۱</sup>، آهی، اجری، اسیر، اسیری، اشکی، بیخودی، بیدل، بیدلی، بیروی، بیغم، یکس، بیگانه، تایب، تسلیم، تسلی، تمکین، تمنا، تنها، جدایی، جنونی، چاکر، حجابی، حرفی، حریمی، حزنی، حزینی، حقیری، حیران، حیرانی، حیرتی، خاری، خاکی، خرابی، خلاصی، خلقی، دوری، دیری، دیوانه، ذره، رسوا، رمزی، ساکت، سکونی، سوزی، شکیبی، شیدا، شیونی، صامت، صوری، ضعفی، ضعیفی، طفلی، عاصی، عتابی، عجزی، عزلتی، غباری، غریب، غریبی، غنی، غیرتی، فارغی، فانی، فردی، فرقتی، فسونی، فقیری، فکاری، فنایی، قسمت، قلندر، قیدی، کامی، کفری، کلبی، کمتر، کیفی، گریه، گستاخ، گلخنی، لاغری، لذتی، لکنتی، لوند، ماتمی، مجرم، محوی، مخفی، مست، نادم، نیازی، واله، وحشت، وحشتی و... .

اغلب این نام‌های شعری که نقل شد مفهوم عجز و درماندگی و نومیدی و ناتوانی را در خود دارد که در مقابل تفاخرها و نازش‌های مبالغه‌آمیز ایشان به

۱ - برخی از این تخلص‌ها را چندین نفر انتخاب کرده‌اند: آفتی ۳ نفر، فنایی ۵ نفر، کلبی ۳ نفر، ضعیفی، غریب و غریبی ۳، فارغی ۶ نفر.

توانایی هنری و قوت طبع قرار می‌گیرد و تناقضی در گفتار و اندیشه‌ی آنان پدید می‌آورد.

۳) شخصیت اجتماعی شاعران: از دیدگاه نقد جامعه‌شناختی، طبقه اجتماعی شاعر، نوع آگاهی، مناسبات اجتماعی در جامعه‌ی وی، شرایط اقلیمی اقتصادی و شخصیت مخاطبان و جامعه‌ی مصرف‌کننده‌ی اثر ادبی در جریان آفرینش هنری نقش به‌سزایی دارند. شاعر کیست؟ آرمان او چیست؟ سخنگوی کدام طبقه اجتماعی است؟ نوع آگاهی او کدام است؟ آیا همراه جامعه است یا رویاروی آن؟ پرورش فرهنگی او چگونه است؟ آگاهی از این مسائل در شناخت و تفسیر متن ادبی بسیار مفید و کارآمد است. نقد تکوینی نیز در پی آن است که زمینه‌ی پیدایش و ظهور اثر ادبی را بررسی کند. این زمینه را عواملی همچون شخصیت اجتماعی، آگاهی، روابط اجتماعی و دیگر مسائل برای شاعر فراهم می‌آورد.

۳-۱) طبقه‌ی اجتماعی: پیش از صفویه و به‌ویژه در عصر حاکمیت دربارهای مقتدر، شاعر فرد خاصی بود که با محک آزمون درباریان، آزموده و انتخاب شده بود. در چهار مقاله‌ی عروضی شاعر در کنار دبیر و منجم و طبیب از خواص پادشاه و سخنگوی طبقه‌ی حاکم است، هیچ پادشاهی بی‌نیاز از شاعر نیست. اما در عصر صفوی، شاعری پیشه‌ای همگانی است و هرکسی در هر صنفی به شاعری نیز می‌پردازد.

نگاهی به پیشه و حرفه‌ی شاعران این دوره نشان می‌دهد که از هر طبقه‌ای در میان شاعران افرادی دیده می‌شوند. بسیاری از آنان در اثر اشتیاق شدید به شعر و شاعری دست از کار کشیده و تمام وقت و همت خود را صرف سرودن شعر کرده‌اند، نصرآبادی به تعدادی از این شاعران اشاره کرده است. از جمله جلالای کاشی که در آغاز «شعرباف» بود، ملاغروری «جدول‌بند»، آقا اسمعیل «کاشی‌ساز»، نافع قمی «طباخ»، نورای نجیب «بزاز» و شفایی

«حلاج» بودند که دست از حرفه‌ی خود کشیدند؛ به گفته‌ی نصرآبادی اینان همّتشان به پیشه‌وری خرسند نمی‌شد، در اثر تقلید و تتبع بسیار در سلک موزونان جای می‌گرفتند. گفته‌های نصرآبادی چنان می‌نماید که شاعران طبقه‌ی مستقلی بوده‌اند چون گاه در تذکره‌اش به تعابیری برمی‌خوریم از این قبیل که: «در کسوت شاعران نیست، اما غزل و قصیده و رباعی بسیار گفته است». و یا این که کار خود را رها کرده و به قهوه‌خانه آمده در سلک موزونان نشسته است.

سام میرزا صفوی مؤلف تذکره‌ی تحفه‌ی سامی و واله‌ی داغستانی مؤلف ریاض‌الشعرا، توجه خاصی به ثبت مشاغل شاعران نشان داده‌اند. برای آشنایی با شغل و حرفه‌ی شاعران عصر، ذکر این مشاغل مفید خواهد بود. مشاغل شاعرانی که در تحفه‌ی سامی از آنها یاد شده: تکمه‌بند، یخنی‌پز، مطرب، مکتب‌دار، قصاب، بزاز، لاجوردشوی، صحاف، رمال، زارع، کلیچه‌پز، کمان‌ساز (قوسی)، بنا (گل‌کار)، کمریاف، پوستین‌دوز، سیراب‌پز، سرتراش، سوزن‌گر، واعظ، عصّار، کَحّال، کرباس‌فروش، کتاب‌فروش، تیرگر، شمشیرگر، روغن‌گر، میخچه‌گر، قنطر ترازو تراش، طبیب و کفش‌دوز. پیشه‌ی شاعرانی که در ریاض‌الشعرا ذکر آنان آمده است: محتسب، مدادفروش، طبیب، دلال، وزیر، خادم حرم رضوی، خیاط، عطار، معجون‌ساز، زرگر، میناکار، درودگر، نقشبند، علاقه‌بند، سنگ‌تراش، شکر فروش، آینه‌ساز، حلاج، اصطبل‌دار، میرآخور، نقاره‌چی، قانون‌نواز، اتوکش، افیون‌فروش، توپچی، کشتی‌گیر.

در تذکره‌ی مذکراًحباب نیز به مشاغلی از این قبیل برمی‌خوریم: حَمّامی، تیرگر، نساج، کفّاش، موسیقی‌دان و طبیب. همچنین در فهرست شاعرانی که به هند مهاجرت کرده‌اند نیز ۱۱۸ تن حکیم و ادیب و فقیه و دانشمند، ۲۲ پزشک، ۶ منجم، ۹ نفر آشنا به علوم غریبه، ۲ محاسب و

سیاق‌دان، ۵۷ خوشنویس، ۲۴ موسیقی‌دان، ۴۷ صوفی و درویش و قلندر، ۲۷ هنرمند صنایع مستظرفه، ۱۸ مجلس‌آرا (قصه‌گو، شاهنامه‌خوان، ظریف، ندیم و...)، ۴۳ بازرگان و ۴۸ سیاح دیده می‌شوند.<sup>۱</sup>

چنان‌که دیده می‌شود بیشتر این شاعران از طبقه‌ی متوسط و پیشه‌ور هستند، و ارتباط تنگاتنگی با مردم عوام و کوچه و بازار دارند، با زبان آنان سخن می‌گویند، مثل آنان می‌اندیشند و بالتبع ذوق جمال‌شناسی ایشان با ذوق مردم عوام همسو است.<sup>۲</sup> آگاهی طبقه پیشه‌ور جامعه و مردم عوام در قلمرو حس و طبیعت محدود می‌شود. این طبقه به واقعیت عینی و ملموس بیشتر از هر چیز وابسته‌اند. طبیعت‌گرایی، وقوع‌گویی و جزئی‌نگری نتیجه‌ی چنین رویکردی به جهان پیرامون شاعر است. این طبقه‌ی متوسط و بازاری به هنر لذت بیش از هنر معنوی و حقیقت‌جو دلبسته‌اند.

نکته‌ی دیگر که در شخصیت اجتماعی اغلب شاعران این عصر فراوان دیده می‌شود، خواری و ذلت شاعر در برابر معشوق و ممدوح است. شاعر خود را در مقابل معشوق بسیار سخیف و دون می‌بیند، نوعی شعر به نام «سگیه» رواج می‌یابد که شاعر خود را سگ معشوق و یا فروتر از آن می‌داند.

۱ - کاروان هند، مقدمه، ص چهار و پنج

۲ - این پیشه‌وران زبان و صور خیال شعر خود را از حوزه‌ی کاری خود می‌گرفتند به نمونه‌هایی از شعر سعید قصاب کاشانی دقت کنید:

چوپان و چوب و لاشه‌کش و گوسفند و گاو	ساطور و سنگ مصقل و قصاب کرده یخ
در آتش تسنور جهان سوز کله‌پز	قلاّب و آب و دیزی سیراب کرده یخ

(دیوان / ۶۳)

گوسفندانند با قصاب جرگ عاشقان	روز و شب در انتظار عید قربان تواند
-------------------------------	------------------------------------

(دیوان / ۸۷)

قصاب دید چون خم ابروی یار گفت	رزقش حواله از دم ساطور می‌شود
-------------------------------	-------------------------------

(دیوان / ۸۵)

(نقل از عرفان و ادب در عصر صفوی، ج ۲ / ۵۷۸)

کمتر شاعری می‌یابیم که «سرش به دنیی و عقبی فرو نیاید» و «خشت در زیر سرو پای بر تارک هفت اختر» احساس قدرت و صاحبجاهی کند و «ناز بر فلک و حکم بر ستاره» نماید و «از چرخ فلک زبونی نکشد». برعکس، چنین ابیاتی می‌بینیم:

دیوانه و آشفته‌تر و ابترم امروز

در پیش رقیب تو ز سگ کمترم امروز  
قاسم مزور (تحفه‌ی سامی / ۱۸۹)

پابوس سگانِ تو نگویی هوسم نیست

دارم هوس اما چکنم دسترسم نیست  
مقصودی ساوجی (همان / ۱۶۸)

مستی سگِ دیوانه‌ی آن طرفه غزال است

دیوانه و مست است ندارد خبر از ما  
مستی رازی (همان / ۱۶۹)

میان ما و سگ یار فرق بسیار است

چرا که ما سگ اویم و او سگ یار است  
آیتی اصفهانی (همان / ۱۴۳)

دولت وصل نگوییم که ما را هوس است

این سعادت که سگش همفلس ماست بس است  
(همان / ۱۱۵)

۲-۳) اخلاق: در جامعه‌ی ادبی این عصر مسائل اخلاقی چندان رعایت نمی‌شد. فضای محافل ادبی، قهوه‌خانه‌ها و انجمن‌های شعر، چندان اخلاقی و عقیف نبود. همجنس‌بازی، روابط نامشروع در آمرَدخانه‌ها و... رواج فراوان داشت. شوخی و گستاخی در ارتکاب امور خلاف عرف مدروز بوده، بدزبانی، هتاک‌ی، گفتن هزل‌های رکیک از افتخارات محسوب می‌شد.

حتی میان شاعران بزرگی همچون عرفی شیرازی و مبارک و صائب و کلیم سخنان ناشایستی رد و بدل شده است. نصرآبادی در وصف قهوه‌خانه‌ی عرب می‌نویسد: «در آن‌جا پسرانی با زلف‌های بلند بودند که شاعران و موزونان را شیفته‌ی خود می‌ساختند»<sup>۱</sup>. وی جمعی از شاعران را نام برده که جملگی اسیر و دل‌باخته‌ی این پسران صاحب‌حُسن بودند و برخی هم در سر این دل‌باختگی، سرباختند. این وضع در هند دست‌کمی از ایران نداشت. بلکه در آن‌جا به جهت آزادی بیشتر چنین مرام‌هایی متداول‌تر از ایران بود.

غرور و نخوت از ابعاد منفی شخصیت شاعران این عصر است. شیرعلی‌خان لودی این ویژگی ناپسند شاعران معاصر خود را سخت نکوهیده و گفته است، یکی از دلایل انحطاط هنر ایشان همین نخوت و غرور است و «از همین نخوت‌هاست که سخن ارباب فضول با همه‌ی پرکاری و نازکی بر دل‌ها مؤثر نیست»<sup>۲</sup>.

بدزبانی، شکستن عرف و عادات اجتماعی و بی‌پروایی و تظاهر به شوریدگی، از لوازم شهرت و نام‌آوری بوده است. چه بسا کسانی که دغدغه‌ی شاعری آنان را آرام نمی‌گذاشته و در اثر شکست و ناکامی در شاعری، دست به چنین اعمالی می‌زدند. آنان از جذب دل‌ها با سخن خویش ناکام می‌ماندند ناگزیر برای ارضای حس برتری‌جویی و خودنمایی به جلب نظرها می‌پرداختند. بعید نیست که آذر بیگدلی با توجه به همین فقدان کمالات اخلاقی گفته است: «علت شهرت میرزا صائب کمالات نفسانی و شخصیت اخلاقی برجسته‌ی او بود، چه او با همه مدارا می‌کرد. و حُسن خلق و رفتار وی مشهور است» آذر معتقد است که شعر صائب چندان نیست که چنین شهرتی برای او به‌ارمغان آورد. آنچه موجب ناموری او گشته اخلاق خوب و

کمال نفسانی او بوده است.<sup>۱</sup>

۳-۳) اعتیاد: نکته دیگری که در بررسی شخصیت شاعران و هنرمندان عصر بسیار درخور اهمیت است، اعتیاد جمع کثیری از ایشان به افیون و مواد مخدر است. تاورنیه در سفرنامه‌ی خود توصیف اسفباری از جامعه‌ی آن روزگار آورده است. وی ضمن توضیح چگونگی استعمال تریاک و بنگ و وصف اقسام افیون و کوکنار<sup>۲</sup> و کوکنارخانه‌ها، بنگ، چرس، تعارفات اهل بنگ و حکایات و افسانه‌پردازی‌های آنان می‌گوید: «خیلی به زحمت در ایران می‌شود کسی را پیدا کرد که به یکی از این مواد عادت نکرده باشد»<sup>۳</sup>. در این میان شمار زیادی از شاعران به این افیون‌ها معتاد بودند. نصرآبادی برخی از این «سموم مُکِیَف» را نام برده از جمله: حَبّ رفیعی، حب عنبرین، حب جدوار، خشت دربهشت، سفوف و کوکنار.<sup>۴</sup> علاوه بر این افیون‌ها، مشروبات و تریاک و بنگ و چرس هم استعمال فراوان داشت.

نصرآبادی تعدادی از شعرای عصر را نام برده که به این مکیفات معتاد بودند: محمدحسین آملی، ملارشدی، ملاطیبی رشیدی، نشاطی، تقیا، سلطانعلی‌بیگ، مخفی رشتی، و... از آن جمله‌اند. گروهی نیز در شمار هرزه‌کاران بودند.

جلال اسیر اصفهانی سخت مبتلا به بنگ بوده چنان‌که در تذکره‌های

۱ - آتشکده‌ی آذر، ج ۱ / ۱۲۷

۲ - کوکنار: خشخاش است. در عهد صفویه پوست خشخاش را مثل جای دم می‌کردند و می‌نوشتند. شاه‌عباس در سال ۱۰۳۰ ق نوشتن آن را ممنوع کرد، ولی پس از او دوباره متداول شد. (فرهنگ معین) ۳ - سفرنامه‌ی تاورنیه، ۹۴۳

۴ - نصرآبادی، ۴۵۹. میرزا جلالی طباطبایی در یکی از منشآت خود از حَبّ پنج‌مون، افیون دارچینی خشخاش، حَبّ قواگلوله، یاد می‌کند. جلالا در این نوشته، افیون‌ها را سخت ستوده است. نامه‌ها و نوشته‌های جلالی طباطبایی، ۳۲۱.



زیادی به این مسأله اشاره شده و به نقل از فریدون سابق، برادر رضاعی وی گفته‌اند که اسیر اغلب اشعارش را در حالت مستی و بیخودی می‌گفته است.<sup>۱</sup> علت بی‌معنایی اشعارش را همین دانسته‌اند.<sup>۲</sup> داستان مستی و اختلال حواس طالب آملی، هنگام باریابی به دربار جهانگیرشاه مشهور است، طالب مُفَرَّحِی قوی استعمال کرد و برای نخستین بار بود که می‌خواست به حضور جهانگیرشاه باریابد. هنگام باریابی در حضور شاه، مفرّح در او اثر کرد حواسش مختل شد و نقش زمین گردید. در ندامت از این عمل قطعه‌ای برای دیانت‌خان که او را به دربار برده بود، سرود و از عمل خود معذرت خواست:

دو چیز مُهر زبان سخنوری گردید

مرا به بزم شهنشاه خوش عیار سخن

یکی زبونی طالع که دائم از اثرش

بهر دیار غریم بگونه‌گونه محن

دگر زیادتی نشئه‌ای که نامش را

نمی‌توانم از شرم بر لب آوردن

مفرّحی زده بودم به قصد گفتن شعر

عروج نشئه آن کرد هرچه کرد به من

به بزم پادشهم زان زبان نمی‌گردید

که گشته بود مرا خشک از زبان و دهن<sup>۳</sup>

بیدل دهلوی نیز از این جریان برکنار نبوده، او در آغاز بنگ استعمال می‌کرده و بعدها آن را کنار نهاده است. خوشگو که از طرفداران و شاگردان بیدل است در ترجمه‌ی حال بیدل می‌نویسد: «در عالم شباب

۱ - همیشه بهار، ۶ و ۷      ۲ - ریاض الشعر، ۶۴

۳ - خزانه‌ی عامره، ۳۰۰ و شعرالمعجم ج ۳ / ۱۴۸

اگرچه به شرب شراب ارتکاب کرده لیکن در پیری‌ها به مزاج مبارکش گوارا نمی‌آمد. لهذا از جمیع مکیفات و تغیرات بیگانگی نموده «بنگابه» اختیار فرمود و آن را به اسم موجی یاد می‌نمود. و در فصل زمستان معجونی مرتب می‌ساخت و آن را اوجی نام می‌گذاشت. شعری از این عالم گفته است:

شادم که فطرتم نیست تریاکِ تعین  
وهمی که می‌فروشم بنگ است و گاه‌گاه است<sup>۱</sup>

بسیاری از شاعران برای سرودن شعر و فراهم آوردن فضای مناسب برای آفرینش شعر از این مکیفات بهره می‌جستند چنان‌که طالب آملی گفته: «مفرّحی زده بودم به قصد گفتن شعر» و بیدل نیز تصریح کرده که: «وهمی که می‌فروشم بنگ است». مؤلف همیشه بهار نیز در شرح حال شاعری به نام شاه‌یقین گفته است که: «اکثر دیدنش در قهوه‌خانه‌ی «چاندنی‌چوک» میسر آید و در عالم رسای نشسته‌ی تریاک به خیال شعر نیز می‌پردازد»<sup>۲</sup>. و نیز از این جمله است داستان درویش بنگی و کرامتی که ازو سرزد و خان‌خانان او را مورد لطف قرار داد.<sup>۳</sup>

میان الهام شاعرانه، در آفرینش هنری که باستانیان به آن معتقد بودند با این خلسه‌های مصنوعی تفاوت بسیار است. «الهام نام سنتی عامل ناخودآگاه در آفرینش هنری در اندیشه‌ی باستان، وابسته‌ی الاهگان هنر، دختران خاطره، و در اندیشه‌ی مسیحی وابسته‌ی روح‌القدس است، حالت شاعر و شمن و پیامبر در هنگام الهام با حالت عادی آن‌ها فرق دارد. الكل، افیون و

۱ - سفینه چاپی، ۱۰۹/۳ این بیت در دیوان بیدل ص ۲۳۹ آمده است. نیز در ابیات دیگری (صص ۳۷۲ و ۳۵ و ۸۰۵ و ۹۹۰ و ۱۰۰۴ و ۱۰۲۲ و ۱۰۴۱ و ۱۰۶۴ و ۱۰۸۷ و ۱۱۷۰) به ارتباط

بنگ و وهم (خیال) اشاره کرده است. ۲ - همیشه بهار، ۲۶۵

۳ - مآثر رحیمی، ۵۸۷/۳

مخدرهای دیگر، ذهن خودآگاه یعنی بازدارنده و عیب‌جو را کُرخ می‌کند و به نیم‌آگاهی فرصت فعالیت می‌دهد، کولریج (۱۷۷۲-۱۸۳۴ م) و دوکوینسی (۱۷۸۵-۱۸۵۹ م) معتقدند که شاعر با استفاده از افیون در کار هنرش به دنیای کاملاً تازه‌ای از تجربه‌ها راه می‌یابد، اما گزارش‌های بالینی تازه نشان داده است که عناصر نامعقول در آثار این شاعران از روان‌نژند آنان نشأت گرفته است نه از تأثیر خاص مخدر<sup>۱</sup>. اما نباید فراموش کرد که استعمال مواد مخدر انحراف ذوق و احساس است. از انحراف ذوق و تخدیر احساس که خلسه‌های ساختگی و تشنجات و اختلال حواس را در پی دارد تا عاطفه و شهود هنری راه بسیار است.

۵) آگاهی و دانش شاعران: شاعران روزگار صفوی بنا به دلایل متعددی از مطالعه‌ی آثار علمی و عقلی کناره‌گرفتند. حتی اغلب ایشان مقدمات علوم ادبی را به‌خوبی نمی‌دانستند. بی‌گمان یکی از دلایل ضعف اطلاعات عمومی، از بین رفتن مراکز و منابع علمی و فرهنگی و کتابخانه‌ها در جریان غارت‌های مغولان و سلطه‌ی بیگانگان بود. رواج شعر در میان عامه‌ی مردم دلیل دیگری برای این امر می‌تواند باشد. سیاست حاکم بر این دوره نیز بی‌نقش نبود. یکسان‌سازی تفکر، طرد اندیشه‌های مختلف و منع تضارب آراء و فقدان آزادی اندیشه از جمله محدودیت‌هایی است که در وقف‌نامه‌ی یکی از مدارس اصفهان دیده می‌شود. مریم‌بیگم دختر شاه‌صفی به سال ۱۱۱۵ هـ. مدرسه‌ای در اصفهان ساخت. در وقف‌نامه‌ی این مدرسه شرایطی برای دانشجویان مقرر گردیده است. از جمله این‌که ساکنان مدرسه باید فقط به مطالعه‌ی علوم دینی (فقه، حدیث، تفسیر

۱ - نظریه‌ی ادبیات، ۸۹ - برای اطلاع بیشتر در این باره ر.ک: نیروهای شگرف مغز، کریستیا ه. گودفروآ ترجمه‌ی ناصر موفقیان، تهران، شابوز ۱۳۶۸، ص ۱۳۰ تجربه‌ی آلفا و مواد مخدر.

و مقدمات آن) پردازند. «کتاب‌های علوم و همیه یعنی علوم شکوک و شبهات که به علوم عقلیه و حکمت مشهور و معروف است مثل: شفا، اشارات، حکمة‌العین، شرح هدایه و امثال ذلک به شبهه‌ی دخول در مقدمات علوم دینی نخوانند»<sup>۱</sup>. جلوگیری از خواندن و تتبع در متون فلسفه و حکمت و علوم عقلی، طبعاً طالبان علم را از دستیابی به افق‌های فکری تازه باز می‌دارد. همگان چیزهایی می‌خوانند که یقینی فرض می‌شود و از تأمل در بسیاری از مسائل ممانعت به‌عمل می‌آید. در نتیجه تفکر در چنین جامعه‌ای عقیم و راکد می‌ماند. مسلم است که در هنگام رویارویی اندیشه‌ها و تضارب آراء است که تفکر و تعقل پویا و فعال می‌شود جریان‌های فکری و فلسفی به‌وجود می‌آید و در کنار آن جریان‌های ادبی پایه‌پای آن حرکت می‌کند.

قلمرو آگاهی شاعران ما در عصر صفویه بسیار محدود است. بسیاری از آنان از مقدمات علوم ادبی بی‌بهره‌اند. شاعرانی که دانش ادبی و اطلاعات عمومی گسترده‌ای داشته باشند انگشت‌شمارند. روزگار آنان به مطالعه اشعار یکدیگر می‌گذرد. شواهد نشان می‌دهد که حتی برخی از ایشان با معانی کلمات و ترکیبات صرفی و نحوی زبان فارسی آشنایی ندارند. مثلاً نوشته‌اند که شیدا فتحپوری که از شاعران برجسته‌ی هندوتبار است، دندان را جمع «دند» می‌دانسته است.<sup>۲</sup>

ریاض‌الشعرا و تحفه‌ی سامی تعداد کثیری از شاعران بیسواد و عامی را نام برده‌اند. حجابی یزدی که نه قدرت خواندن داشت و نه توان نوشتن ضمن کار روزانه چهل بیت می‌سرود و شبانگاه به کاتبی می‌داد تا ثبت کند و چون

۱ - شعر و شاعری در عهد صفوی، ۲۶

۲ - رک نامه‌ها و نوشته‌های جلالی طباطبایی، درباره‌ی بی‌سوادی شاعران ص ۳۵۴، ۳۵۵

نمی‌توانست بخواند برای اطمینان از صحت کتابت به دیگری چند درهمی می‌داد تا برایش بخواند.<sup>۱</sup>

برخی از تذکره‌نویسان و منتقدان آن روزگار دلیل این ناآگاهی و اطلاعات اندک را چنین نوشته‌اند که سبب انحطاط و ابتذال شعر، جدایی علم از شعر است. مراد از علم در این سخن آگاهی و دانش عمومی شاعر است. والهی داغستانی و خان‌آرزو اکبرآبادی، سبب این انحطاط را در کار سلطان حسین بایقرا دانسته‌اند و گفته‌اند او هرکس را که مصراعی موزون می‌ساخت در پناه خود می‌گرفت و ترغیب و تشویق می‌نمود، در نتیجه شعر به دست نادانان و نامستعدان افتاد. تا این‌که سخن خوار و سخنوری عار شد. پیش از آن شاعران در جمیع علوم کامل می‌شدند آنگاه شعر می‌گفتند.<sup>۲</sup> خورشید شعر و شاعری از روزگار این سلطان رو به زوال نهاد. البته این عقیده، نتیجه‌ی گفته‌ی ملا عبدالباقی نهاوندی در مآثر رحیمی (تألیف ۱۰۲۵) است. که شاعران تازه‌گور از زمان سلطان حسین به این سو در چند دسته طبقه‌بندی کرده است. مؤلف تذکره‌ی مرآت‌الخیال نیز علت بی‌اعتباری شعر عصر خود را چنین یادآور شده است: «شعرای زمان حال مطلقاً از قواعد و دانش‌های ادبی بی‌خبرند و کسی در پی فراگیری عروض و قافیه و بدیع نیست، هرکس دو مصراع به هم می‌بافد و بیتی به تقلید استادان، موزون می‌کند، شاعرش می‌خوانند، اما شاعران گذشته پیش از آگاهی از این فنون و مهارت در آن‌ها، لب به سخن نمی‌گشودند. علت احترام و اعتبار آنان در مجالس و محافل بزرگان نیز همین آگاهی و دانش ادبی ایشان بود».<sup>۳</sup>

۱ - ریاض‌الشعرا، ۱۷۷ - لطیف اصفهانی (ریاض، ۴۸۳) و ذوقی اردستانی (همان، ۱۹۸) از دیگر

شاعران بیسوادند. ۲ - مجمع‌التفایس، برگ ۸۶ و ریاض‌الشعرا ۱۵۱

۳ - مرآت‌الخیال، ۹۴

۶) شهرت طلبی: شاعری صفتی عمومی شده بود؛ دغدغه‌ی شهرت و جاودانگی در سخن در شعر بسیاری از سخنوران دیده می‌شود. بالیدن و نازیدن به شعر و هنر خویش، تفاخر بر گذشتگان و بزرگان قدیم معمول و متداول بود. شاعران بسیاری خود را از انوری و خاقانی و کمال اسماعیل برتر دانسته‌اند؛ شعر حکم امری مقدس یافته بود، کمتر کسی پیدا می‌شد که به شعر و شاعری نیندیشد. نقل است که در قریه‌ای از قرای اصفهان به نام «رنان» تنها یکصد شاعر صاحب تخلص زندگی می‌کردند.<sup>۱</sup> در روستایی دیگر هرکس که بالطبع موزون نبود قدر و اعتباری نداشت.<sup>۲</sup> تا چه رسد به مراکز بزرگ فرهنگی مثل هند و شیراز.

شاعران برای رسیدن به مطلوب خود یعنی شهرت شاعری از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کردند. گاه بر این پندار که کمیت اشعار مایه‌ی شهرتشان خواهد گشت، آنقدر شعر می‌سرودند که حد و حدود نداشت. شاعرانی نیز به علت وفور شعر، سروده‌های خود را به دیگران می‌دادند تا به نام خود و تخلص خود بخوانند.<sup>۳</sup>

حکیم حاذق که خود را از انوری تواناتر می‌دانست دیوانش را آراسته در قالبی مرصع نهاده به مجلس می‌آوردند اگر امیران بزرگ دیوانش را تعظیم نمی‌کردند و به احترام دیوان بر نمی‌خاستند، تندی می‌کرد.<sup>۴</sup> گروهی بر سر تخلص‌های شعری ستیزه داشتند و تخلص‌ها را خرید و فروش می‌کردند.<sup>۵</sup> یکی از امرای اکبرآباد که شاعر نیز بود اشعار خود را توسط سنگ‌تراشانی که

۱ - عرفات‌العاشقین، برگ ۵۷۵. (نقل از کاروان هند مقدمه ص چهار)

۲ - خیرالبیان، برگ ۳۹۶ (نقل از کاروان هند مقدمه، ص چهار)

۳ - مذكر احباب، ۱۱۹ ۴ - نصرآبادی، ۶۲

۵ - نظیری نیشابوری (ف ۱۰۲۱ ق) «یا»ی نظیری را به ده هزار روپیه از یک شاعر خرید و آن شاعر پس از آن «نظیر» تخلص می‌کرد (مجمع‌الخواص، ۱۶۸).

در سفر همراه داشت بر سنگ‌ها می‌تراشید.<sup>۱</sup> سرقت اشعار و دیوان‌ها و بدنام کردن شاعران رواج فراوان داشت؛ تمامی این جدال‌ها و ستیزه‌ها و تلاش‌ها برای دستیابی به نام و آوازه بود که در آن روزگار در هنر شاعری می‌جُستند.

چنین رفتارهای جنون‌آمیزی از دیدگاه روان‌شناسی شخصیت، قابل بررسی است. براساس تقسیم‌بندی نیازهای آدمی که روان‌شناسان صورت داده‌اند شهرت‌طلبی و تحسین‌یافتن در شمار نیازهای طبقه‌ی چهارم است.<sup>۲</sup>

با توجه به رفتارهایی که از شاعران عصر سر می‌زده و نمونه‌هایی از آن‌ها را نقل کردیم، می‌توان گفت که انگیزش رفتاری این گویندگان بیش از هر چیز مربوط به نیاز تعلق به جمع و نیاز به احترام و شهرت است. البته وجود نیازهای بالاتر مثل نیازهای شناختی و نیازهای جمال‌شناسی را نمی‌توان منکر شد. اما آرمان طیف عظیمی از سخنوران عصر رسیدن به مقام و شهرت بود. و مهم‌ترین عامل انگیزش در سرودن و تتبع در شعر شهرت‌طلبی و جست‌وجوی مقام سیاسی و اجتماعی بود. آن‌سان که امروز اقتصاد و ثروت، پلکان حرکت به سوی برتری اجتماعی و وسیله‌ی ارضای نیازهای عمده‌ی آدمیان است، آن روز شعر و شاعری چنین منزلتی داشت.

### مجالس ادبی

۱) شعر در میان مردم: از قرن دهم دربار صفویه و بزرگان سیاست، چندان روی خوشی به شعر و شاعری نشان نمی‌دادند. شعر به تدریج از دربار

به میانه‌ی مردم آمد، از نیمه‌های قرن ششم حمایت دربارها از جریان‌های ادبی کاهش یافت. رفته‌رفته خانقاه‌ها و دیرهای صوفیان نقش عمده‌ای در رهبری جریان‌های ادبی فارسی بر عهده گرفتند. شعر و ادب فارسی مدت‌زمانی از جانب خانقاه‌ها و مراکز صوفیه حمایت می‌شد. در آن‌جا مخاطبان و مصرف‌کنندگان ادبیات، صوفیان بودند که جهان‌بینی ویژه و مشترکی داشتند، در سایه‌ی این جهان‌بینی عرفانی آثار ادبی - عرفانی آفریده می‌شد. و ذوق تشنگان این مفاهیم را سیراب می‌ساخت. اندک‌اندک با رسمیت‌یافتن تصوف و تبدیل آن به یک نهاد اجتماعی، روند آفرینش ادبیات عرفانی در سده‌های نهم و دهم به تقلید و تکرار تجربیات پیشینیان محدود شد. و کار آن به ابتذال و واگویی مضامین و مفاهیم پیشین کشید.

شعر عارفانه‌ی قدیم ذوق نوجو و تحول‌طلب جدید را سیراب نمی‌کرد. سخنی می‌بایست که از اکنون و امروز و واقعیت زندگی مردم بگوید. مخاطبان ادبیات مردم عوام بودند و ادبیات با یافتن مخاطبان تازه چهره‌ی تازه‌ای پیدا کرد. اینک مردم کوچه و بازار مصرف‌کننده‌ی شعر بودند و هنر شعر، مشتاقان خود را نه در دربار و خانقاه و حلقات صوفیانه بلکه در کوچه و بازار می‌یافت. شعر به تدریج به میان مردم آمد، ذهن عوام به جهت محدود بودن به محسوسات و واقعیت‌های زندگی، هنر واقع‌گرا را بیش از دیگر هنرها می‌پسندد. زمینی فکر می‌کند و آرمان خود را در دنیای واقعی می‌جوید نه در آسمان‌ها یا در گذشته‌ی تاریخی. به همین دلیل بود که شعر بابافغانی که با واقعیت روزمره‌ی زندگی پیوند داشت، به‌زودی ذوق‌ها را تسخیر کرد. جالب آن‌که شعر بابافغانی در دربار هرات مقبول نیفتاد. علت آن بود که ذوق حاکم بر دربار هرات، ذوقی، اشرافی، آرمان‌گرا و دلبسته‌ی ساختار کلاسیک شعر بود. شعرای دربار سلطان حسین میرزا در هرات سبک بابافغانی را نپذیرفتند، او را به طعن و تمسخر آزرده‌اند. از آن‌پس هرکس شعر بوج و بی‌معنی می‌گفت،



می‌گفتند «فغانیانه» است.<sup>۱</sup> قبول طرز فغانی برای آنان دشوار بود لذا آن را مزخرف، هرزه و عامیانه خواندند. اما دیری نپایید که همین طرز نامقبول در برابر هرات، رونق گرفت و شاعرانی همچون وحشی بافقی، نظیری نیشابوری، ضمیری اصفهانی، ثنائی، عرفی شیرازی، شقایبی و رکنا مسیح و محتشم کاشانی و حتی صائب را در پی خود کشاند. زبان روز و تازه جای زبان کهن شعر را گرفت و نگاه شاعر از آسمان‌های بی‌اتها به زندگی و قلمرو عمل او محدود گشت. آغاز وقوع‌گرایی (رئالیسم) در هنر ایرانی درست موازی همین جریان ادبی در میان عامه مردم است. بازار مشاعره و شعرخوانی از دوره‌ی بابافغانی رواج یافت. دکان‌ها، قهوه‌خانه‌ها و مجامع عمومی در بازار مرکز عرضه‌ی هنر شاعران شد. شعر از دربار به بازار آمد. از این‌پس جامعه‌ی تعیین‌کننده‌ی ذوق، طبقه‌ی خواص و گروه حاکم نبود، بلکه مردم کوچه و بازار در باره‌ی آن نظر می‌دادند. انجمن‌های ادبی و شعرخوانی که در قهوه‌خانه‌ها و گاه در دکان‌ها و منازل شخصی برگزار می‌شد، تأثیر فراوانی در جهت‌بخشیدن به ادبیات و ذوق ادبی داشت. شاعران هر روز تازه‌ترین آفریده‌های هنری خویش را در این مجامع می‌خواندند، حاضران که از عموم مردم بودند از شنیدن آن لذت می‌بردند. گاه نیز به اظهارنظر و ارزیابی شعر می‌پرداختند. این کار در واقع، گونه‌ای نقدالشعر بود. گرچه اغلب این‌قبیل نقدها ذوقی و بدون استدلال است اما نقش آن‌ها را در هدایت شعر و هنر شاعری به‌سوی سازگاری با ذوق زمان نمی‌توان نادیده گرفت.

(۲) مجالس ادبی در ایران: از مجالس ادبی قرن دهم، دکان طراح‌حی میرطرزی شیرازی (ف ۹۹۲ق) را در شهر شیراز می‌توان نام برد. این دکان پیوسته مجمع شاعران و فاضلان آن روز شیراز بود. اینان در آن انجمن تتبع

۱ - ریاض‌الشعرا، ۳۷۸ و تذکره‌ی حسینی، ۲۴۲، اصل این سخن از عرفات‌العاشقین تقی اوحدی است.

دیوان بابافغانی می‌کردند.<sup>۱</sup> بابافغانی نیز از همین طبقه بود چنان‌که گفته‌اند: «خود بابا از طبقه‌ی کسبه بود و به حرفه‌ی چاقوسازی اشتغال داشت».<sup>۲</sup> شاعران دکان میرطرزی همکار و هم طبقه‌ی او بودند. ملاحیدر معمای پس از بازگشت از هند، انجمن هفتگی شعر را در خانه‌ی خود برگزار می‌کرد. موزونان و سخنوران در این انجمن شرکت می‌کردند. گاه به شاعری بی‌اعتنایی و کم‌لطفی می‌شد و سرانجام کار به خصومت و هجو می‌انجامید.<sup>۳</sup> از مهم‌ترین این مراکز، قهوه‌خانه‌ی عرب در اصفهان بود. شاه‌عباس صفوی نیز گاه در آن‌جا حضور می‌یافت و به شعر شاعران گوش می‌سپرد. این قهوه‌خانه با ساختار خاصی که داشت در رواج هنر شاعری و تلطیف طبع‌ها و رویارویی ذوق‌ها نقش مهمی داشت. چنان‌که برخی افراد بر اثر حضور مداوم در قهوه‌خانه، موزون طبع می‌شدند و در سلک موزونان درمی‌آمدند. مثلاً شاعری به نام علی‌خان آجرتراش در قهوه‌خانه به سبب همنشینی با شاعران موزون شده بود؛ این بیت از اوست:

تا به ناکامی نمردم حسرت از یادم نرفت

تا نباشید استخوانم بندی از من وانشد<sup>۴</sup>

نصرآبادی خود در دوره‌ای از عمر، در قهوه‌خانه رحل اقامت افکند و با ورود به قهوه‌خانه در زمره‌ی اهل ادب درآمد و به گفته‌ی خودش «از حاشیه‌نشینی بزم به صدرنشینی وزینت‌المجلس شدن تعالی یافت». او مدعی است که در آغاز، گاه مصراع‌ی موزون می‌ساخته اما در نهایت از برکت مصاحبت با شاعران قهوه‌خانه آوازه‌ی مصراع‌های برجسته‌اش در هفت‌گنبد گردون پیچیده است. از توصیفی که در باره‌ی قهوه‌خانه آورده است، می‌توان

۱ - ریاض‌الشعرا، ۲۸۵، عرفی شیرازی نیز در این محفل شرکت می‌کرده است.

۲ - شعرالمعجم، ۲۲

۳ - نصرآبادی، ۴۷۵

۴ - همان، ۴۳۱

به نقش این محفل ادبی در روند آفرینش هنری آن عصر در این مرکز سیاسی، فرهنگی (اصفهان) پی برد:

«تبارک‌الله از آن مجمع، جمعی باقر علوم نظری و یقینی و گروهی حاوی موسیقی و ترجمان اصول و فروع دینی، از تجلی طبعشان ساحت قهوه‌خانه وادی موسی و معنی در خاطرشان مقارنه‌ی خورشید و مسیحا. بعضی به نظم اشعار گوش جان را به گوشوار لالی آبدار مزین می‌ساختند. و قومی در ترتیب مُعمّا زلفِ خوبان را در پیچ و تاب می‌انداختند».<sup>۱</sup>

در قهوه‌خانه مسائل مختلفی از قبیل اخبار و اطلاعات مختلف، شعرخوانی، قصه‌گویی، نقالی شاهنامه و قصه‌ی حمزه مطرح می‌شد. شاعرانی ساکن قهوه‌خانه می‌شدند و مدت‌العمر در آن‌جا رحل اقامت می‌افکندند، پسرانی زیبا با گیسوان بلند در آن‌جا خدمت می‌کردند و شاعران زیادی دلباخته‌ی این پسران بودند. داستان‌های فراوان از عشق‌بازی و سراندازی در پای این امردان آمده است. بذله‌گویی، حاضر جوابی، لطیفه‌گویی، خوش‌گذرانی از دیگر سرگرمی‌های قهوه‌خانه بود؛ گاه بر سر بیتی و قافیه‌ای آتش جدال شعله می‌کشید و نزاع درمی‌گرفت. خلاصه آن‌که قهوه‌خانه لذت‌بخش‌ترین محفل برای آن‌هایی بود که ذوقی داشتند و شوقی.

۳) مجالس ادبی هند: در هند قرن یازدهم و دوازدهم، محافلی از این دست بیش از هر زمانی رونق گرفت. در آن‌جا علاوه بر دربار که مجمع شاعران بود در منازل شخصی، قهوه‌خانه‌ها، تکیه‌ها و مساجد نیز انجمن‌های ادبی تشکیل می‌شد. زیب‌النساء بیگم دختر جهانگیر شاه در کنار رود «جمنا» مسجدی احداث کرد و برای ساکنان مسجد که اغلب شاعر بودند، مستمری مقرر ساخت. شاعران و موزونان هر هفته روز شنبه در آن‌جا گرد هم

می‌آمدند و مشاعره می‌کردند. شاه‌گلشن (۱۰۴۱) نیز در این مسجد حضور می‌یافت.<sup>۱</sup> همچنین قهوه‌خانه‌ی چاندنی‌چوک در شاه‌جهان‌آباد، محفل شاعران آن عصر بود.<sup>۲</sup> مجالسی هم در خانه‌های امیران و شعردوستان به‌منظور مشاعره و تبادل نظر پیرامون شعر معاصران برگزار می‌شد. منزل سید صلابت‌خان آشنا (ف ۱۱۳۷ ق)، منزل شاه‌ولی‌الله اشتیاق، منزل واله‌ی داغستانی، نظیری نیشابوری، خوشگو، مجلس مراخته (ریخته‌گویی)<sup>۳</sup> در خانه‌ی خان آرزو که پانزدهم هر ماه برگزار می‌شد؛ تکیه‌ی شاه‌محمود، تکیه‌ی درویشی و عُرُس<sup>۴</sup> مشهور بیدل از انجمن‌های مهم ادبی هند بود.<sup>۵</sup> در عرس بیدل شاعران زیادی شرکت می‌کردند، به شعرخوانی و نقد شعر می‌پرداختند؛ مجالس سالگرد دیگر شعرا مثل شاه‌گلشن نیز همین حکم را داشت.

۴) نقد مجلسی: در این محافل چه در هند و چه در ایران، شعرها نقد می‌شد و گاه مباحثه به ستیزه و جدال می‌انجامید. نقدهای معمول در این محافل مبتنی بر اصول و معیارهای خاصی نبود، بلکه نقدی ذوقی و استحسانی بود. نمونه‌ای از این نوع نقد را در سخن شاه‌عباس می‌توان یافت؛ روزی شاه‌عباس به قهوه‌خانه‌ی عرب درآمد، ملاشکوهی هم آن‌جا بود؛ شاه از شکوهی خواست که شعری بخواند. شکوهی این بیت را خواند:

ما بیدلان به باغ جهان همچو برگ گل

پهلوی یکدگر همه در خون نشسته‌ایم

شاه پس از تحسین گفت: «عاشق را به برگ گل تشبیه کردن، اندکی ناملایم

۱ - سفینه‌ی چاپی، ج ۳ / ۱۶۶ - ۲ - همیشه‌بهار، ۲۶۵

۳ - ریخته: نوعی شعر است در قالب شعر فارسی به زبان اردو و هندی.

۴ - عرس: مجلس فاتحه بزرگان که به روز وفات بعد از سالی کنند. (آندراج) = سالگرد وفات

۵ - سفینه‌ی چاپی، ۱۷۸/۳، ۱۹۰، ۲۶۷ مردم دیده، ۱۷۴ و ۱۱۲

است»<sup>۱</sup>.

در خانه‌ی پدر حزین لاهیجی مجلسی از شاعران و مستعدان تشکیل می‌شده است. روزی پدرش بر بیتی از محتشم کاشانی ایراد گرفت.<sup>۲</sup> جدالِ کلیم و صائب در مجلس ظفرخان احسن نیز نتیجه‌ی همین برخورد آراء در این محافل بود.<sup>۳</sup> نمونه‌ی دیگر این نقدها را در حکایتی از آزاد بلگرامی که در مجلس مشاعره‌ی نظام‌الدوله نقل شده می‌توان دید.<sup>۴</sup> خلاصه این‌که، تأثیر این انجمن‌ها و مجالس را در روند آفرینش ادبی و نقد نباید نادیده گرفت. این محافل به‌طور ضمنی شاعران را وادار می‌کرد تا هنر خود را متناسب با ذوق این جامعه‌ی ادبی تولید کنند، این نشست‌ها تأثیر و تأثرهای فراوان شاعران را در پی داشت. هرچند این نوع نقد مجلسی نمی‌تواند نقدی روشمند و مبتنی بر معیارهای علمی به حساب آید، اما مسلم است که ذهن و ذوق شاعران و شنوندگان و ملکه‌ی ادبی ایشان می‌توانست معیاری برای نقد و شناخت شعر باشد.

۱ - نصرآبادی، ۲۳۹

خوشگو (سفینه‌ی خطی، ۲۰۷) ضمن نقل این داستان می‌گوید: «تصدیق شکوهی از راه ادب بود والا در شعر خلل نیست. چون گل چنان‌که تشبیه به معشوق دارد، بنا بر خونین دلی و گریبان‌چاکی به عاشق نیز تشبیه می‌شود. چنان‌که این شعر از آن عالم است: چشم بد دور که در کشت گلستان وصال دست بر دوش هم انداخته چون برگ گلیم

۳ - تذکره‌ی حسینی، ۱۹۰

۲ - تاریخ حزین، ۱۰

۴ - خزانه‌ی عامره، ۵۵

## فصل دوم

### مسائل عمده‌ی نقد ادبی



## تعریف شعر

در نقدالشعر بی شک بنیادی‌ترین سؤال‌ها پیرامون ماهیت و چیستی شعر طرح می‌شود. شعر و سخن شعری در طول تاریخ نقش به‌سزایی در زندگی آدمی داشته است. از این جهت پویندگان فلسفه هستی، شعر را به‌مثابه‌ی پدیده‌ای مهم مورد مطالعه و پژوهش قرار داده‌اند. ادیبان و منطقیان از دیرباز برای تعریف شعر و بیان و ماهیت آن تلاش‌های فراوان کرده‌اند. شعر از نظر منطقیان در شمار صناعات خمس (برهان، جدل، سفسطه، خطابه و شعر) است و علمای منطق و فیلسوفانی که علم منطق را به‌منزله‌ی ابزار اندیشیدن ایشان به‌کار می‌گرفتند، ناگزیر بودند، این پدیده را تعریف و تفسیر نمایند. اگر در آثار کسانی همچون ارسطو، فارابی، ابن‌سینا، خواجه‌نصیرتوسی، ابن‌رشد و دیگر فلاسفه بحث از شعر و شاعری مطرح می‌شود به آن جهت است که در علم منطق، شعر از صناعات خمس شمرده می‌شود و منطق ابزار اندیشیدن و فلسفه‌ورزیدن است.

یونانیان، عبرانیان و سریانیان قیاسات تخیلی را شعر خوانده‌اند خواه وزن و قافیه داشته باشد خواه نه. ولی تازیان و فارسیان سخن موزون و مقفی را شعر گفته‌اند. خواه تخیلی باشد خواه ظنی و خواه یقینی<sup>۱</sup>. اما در عصر مورد مطالعه‌ی ما (۱۲۰۰-۹۰۰ هجری) تعریف منطقیان که منشأ یونانی دارد با تعریف علمای ادب که منشأ عربی - ایرانی دارد درآمیخته است. اغلب تعریف‌هایی که در کتب بلاغی و بدیعی این عصر آمده است بازگویی و بازنویسی تعاریف پیشینیان است که از آثار خواجه‌نصیر، ابن‌سینا، شمس قیس رازی و یا پیشتر از ایشان قدامة بن جعفر و ابن طباطبا و دیگران نقل کرده و در هم آمیخته‌اند.



میرزا حسین واعظ کاشفی (ف ۹۱۰ق) در تعریف شعر آورده است: «شعر در اصل لغت، دانش است و دریافتن معانی به فکر صائب و ذهن ثاقب. و به اصطلاح، کلامی است مرتب معنوی موزون متکرر متساوی متشابه الاخر، و این تعریف قدماست، اما آنچه جمهور متأخران برآوردند، آن است که: «شعر کلامی باشد مخیل مقفی مع القصد»<sup>۱</sup>. بخش اول این تعریف بازگویی سخن شمس قیس رازی در المعجم است.<sup>۲</sup> اما بخش دوم که نظر متأخران است تلفیقی از تعریف منطقیان و عروضیان است. خواجه نصیر توسی در اساس الاقتباس نوشته است: «شعر در عرف منطقی کلام مخیل است و در عرف متأخران کلام موزون و مقفی»<sup>۳</sup>. از نظر خواجه نصیر متأخران، علمای عروضی و ادبای عرب هستند که آراء و نظریات ایشان نسبت به منطقیان، که ریشه‌ی تفکرشان یونانی است، متأخر است. اما مُراد واعظ کاشفی از متأخران، ظاهراً معاصران اویند و یا آن‌ها که تخیل را در تعریف شعر لحاظ کرده‌اند و تعریف عروضی و منطقی را تلفیق نموده‌اند. اما قید «مع القصد» در تعریف واعظ افزوده شده است. وی در توضیح آن می‌گوید: «مع القصد گفتند تا آنچه موزون باشد از قرآن و حدیث، از این قسم خارج شود؛ چه آن را شعر نگویند به جهت عدم قصدِ قایل»<sup>۴</sup>. طرح مسأله‌ی «قصد‌گوینده» در تعریف شعر باید یک مبحث کلامی باشد. نخستین بار قدامة بن جعفر (حدود ۳۲۶ق) در تعریف شعر، «معنی داربودن» را قید کرد و گفت: «کلام موزون مقفی دال علی معنی». سپس ابوالحسین بن فارس (۳۹۵ق) در کتاب الصحاحی بر تعریف قدامة افزود که «شعر باید بیش از یک بیت باشد» او می‌خواست سخنان موزون اتفاقی را که بدون قصد بر زبان می‌آیند از شمار شعر کنار زند. همچنین دلایلی آورده تا ساحت پیامبر (ص) را از شعر و

۱ - بدایع الافکار، ۷۰

۲ - المعجم، ۱۹۶

۳ - اساس الاقتباس، ۵۸۷

۴ - بدایع الافکار، ۷۰

شاعری منزّه سازد، از جمله این‌که: «بنای شعر بر کذب استوار است»<sup>۱</sup>. در اغلب تعاریف موجود در کتاب‌های بلاغی و بدیعی عصر صفوی قید «قصده‌گوینده» در تعریف شعر دیده می‌شود. محمد امانی مازندرانی در کتاب *دستورالشعرا* (تألیف ۱۰۶۱ ق) دو تعریف برای شعر نقل کرده است؛ تعریف نخست همان تعریف معروف عروضیان است و تعریف دوم این است: «الشعر كلامٌ مخيّلٌ موزونٌ بالقصد». یعنی سخنی باشد که از خیال متولد شده باشد به قصد شاعر<sup>۲</sup>. وی هریک از بخش‌های این تعریف را توضیح داده و درباره‌ی «سخن مع‌القصد» می‌نویسد: «گفته‌اند "موزون بالقصد" پس از این ظاهر شد که آنچه در کلام مجید و حدیث رسالت پناهی (ص) موزون واقع شده، آن شعر نیست، کقوله: ثم اقررتم وانتم تشهدون» (بقره / ۸۴)<sup>۳</sup>. [فاعلاتن فاعلاتن فاعلن]

واله‌ی داغستانی در *ریاض‌الشعرا* رساله‌ای به نام «وافیه فی علم عروض وقافیه» از شمس‌الدین فقیر گنجانده است. مؤلف این رساله «صحت اعتبار شعر را مشروط به قصد متکلم» دانسته است: «چه، اگر بی قصد، چنین کلامی از متکلمی صدور یابد در عداد شعر نخواهد بود چنان‌که بعضی از فقرات بلاغت انتظام ملک علام (در قرآن مجید) مُحَلّی به پیرایه‌ی وزن است، اما چون به مُؤَدای وما عَلَمناه الشعر، اراده‌ی او سبحانه، تعلق به آن نگرفته منسوب به شعر نیست»<sup>۴</sup>.

همه این تلاش‌ها برای نفی اطلاق شعر بر برخی آیات قرآن است.

۱ - تاریخ‌النقد الادبی عند العرب، ۱۲۸، در اغلب تفاسیر قرآن (ذیل آیه‌ی ۶۹ - یس) مسأله‌ی قصدگوینده و نسبت پیامبر (ص) با شعر مطرح شده است. ر.ک: تفسیر امام فخر رازی، تفسیر کشاف زمخشری ج ۳/۳۲۹، همچنین در کشاف اصطلاحات‌الفنون ذیل: رجز و شعر. جست‌وجوی این گفته‌ها درباره‌ی شعر می‌تواند پژوهشی جالب در تعیین ماهیت شعر از دیدگاه مسلمانان باشد.

۲ - دستورالشعرا، خطی، ۲ و ۳ و ۴

۳ - همان، ۳. سلطان محمد مطربی سمرقندی (۱۰۴۰۹۶۶ ق) در تذکره‌الشعراء خود نیز به همین مقولات اشاره کرده است، ص ۱۳۶. ۴ - ریاض‌الشعرا، ۴۰۵

استدلال‌ها نیز اغلب نقلی‌اند. چنان‌که شمس‌الدین فقیر آیه‌ی قرآنی را دلیل آورده است. اما مُراد از متکلم کیست؟ آیا پیامبر اکرم (ص) است؟ یا خداوند که صاحب کلام است؟ مقصود از متکلم پیامبر (ص) است و تمام این بحث‌ها برای آن است که بگویند قرآن، سخن پیامبر نیست و او به قصد و انگیزه آن را نگفته بلکه بر زبان او الهام کرده‌اند. حال اگر مراد از «متکلم» خداوند باشد آیا سخن وی بالقصد است یا نه؟ آزاد بلگرامی (ف ۱۲۰۰ ق) چنین نوشته که: «عدم قصد الهی در آیات موزون محلّ تأمل است، زیرا که نفی علم الهی از موزونیت آیات گنجایش ندارد، پس صدور کلام موزون، نخست از متکلم قدیم (تعالی‌شانه) است و از این جاست که گفته‌اند: «الشعراء تلامذة الرَّحمن» لکن چون اسماء الله توفیقی است، اطلاق شاعر بر ذات متعالی نتوان کرد»<sup>۱</sup>. دامنه‌ی این بحث به مسائل کلامی از جمله علم خدا و کلام خدا و اراده‌ی وی کشیده می‌شود. اما ناگفته نماند که این همه کوشش برای اثبات سخن خداوند است که قرآن شعر نیست و پیامبر (ص) هم شاعر نیست.

مسأله‌ی «انگیزه و قصد‌گوینده» در تعریف شعر ظاهراً در برابر خودانگیختگی (automatism) در هنر قرار دارد. گرچه مباحث فوق به‌منظور نفی شعریت قرآن طرح شده و مقصود از طرح آن‌ها این است که قرآن سخن خداوند است که بر زبان پیامبر (ص) جاری شده است، اما وقتی این منتقدان می‌گویند: شعر باید از روی قصد و انگیزه باشد، در واقع سخن اتفاقی و بدون قصد (به تعبیر امروزی سخنی که حاصل خودکاری ذهن است) را در شمار شعر نمی‌دانند. البته بحث خودانگیختگی در شعر، بحثی تازه است و ما قصد نداریم که جریان‌های ساده و بی‌پیرایه‌ی نقدالشعر گذشته را براساس اندیشه‌های پیچیده و علمی نقد امروز تفسیر و تبیین نماییم. در این جا فقط مُراد نشان دادن تأکید قدما بر قصد و اراده‌ی شاعر در سرودن و تقابل این نظر

با مسأله‌ی خودانگیختگی در هنر سوررئالیسم است.<sup>۱</sup>

از تعاریفی که چندان با تعریف‌های رایج در این عصر شباهت ندارد، تعریفی است که لطفعلی بیگ آذر در آتشکده آورده است. این تعریف چندان علمی و منطقی نیست و بر اوصاف شعر استوار است تا ذاتیات آن: «از اصناف سخن هم آنچه از عیب اطناب مُملّ و ایجاز مُخل مُخلّی و به حلیه‌ی فصاحت الفاظ حلاوت‌انگیز و به جانب معانی حکمت‌آمیز مُحلّی [باشد]، دبیر ناطقه‌اش به میزان نظم سنجیده و به سعی گنجور سامعه در قالب وزن گنجیده و ارباب شعور، شعرش می‌نامند و به سلیقه‌ی مستقیمه، اقرب و به طبایع سلیمه، انطب است»<sup>۲</sup>. سخن آذر بیگدلی مبنا و اساس منطقی ندارد. وی به شیوه‌ی انشاپردازی معمول عصر خود سخنانی در توصیف شعر آورده است.

این بحث را با اشاره به نظر افضل سرخوش مؤلف تذکره‌ی *کلمات‌الشعرا* (تألیف ۱۰۹۳ ق) در باره ناشناخته‌ماندن ماهیت شعر به پایان می‌بریم. سرخوش معتقد است که دو چیز در زندگی آدمی به غایت عجیب و شگفت است و عقل از ادراک آن دو عاجز و قاصر می‌ماند، یکی *جَسَنِ نبض*، که نشانه‌ی اعتدال و اختلاف مزاج‌هاست و پزشکان از آن پی به تندرستی و

۱ - آندره برتون (۱۸۹۶-۱۹۶۶ م) بنیان‌گذار مکتب سوررئالیسم در باره‌ی خودانگیختگی می‌گوید: «خودانگیختگی خالص روانی که هدف از آن بیان جریان واقعی تفکر به کمک زبان نوشته یا سایر وسایل است، خودانگیختگی، تلقین اندیشه است و در آن از هیچ‌گونه فعالیت عقلی و شیفتگی زیبایی‌شناختی یا اخلاقی خبری نیست». فلسفه‌ی هنر معاصر، هربرت رید، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران، نگاه، ۱۳۶۲ ص ۵۱. سخن بیدل دهلوی در این رباعی نیز بی‌شباهت به اندیشه‌ی سوررئالیست‌ها نیست.

کلک هوس تو هرچه زاید بنویس      از نقطه و خط آنچه نماید بنویس  
دارد این دشت و در سیاهی بسیار      هر چیز که در خیالت آید بنویس

شاعر آینده‌ها، ۳۱۳

۲ - آتشکده، ج ۹/۱

بیماری اشخاص می‌برند، دوم شعر، یعنی کلام موزون است که ماهیت آن بر کسی معلوم نیست.<sup>۱</sup> ناشناخته ماندن ماهیت شعر و ادبیات بی‌شک به دلیل تحول و تطور پیایی آن است. هر شعر حادثه‌ای تازه است بدون پیوند محسوس با پدیده‌ی قبلی خود؛ به دیگر سخن، شعر اتفاقی است که یک‌بار می‌افتد در نتیجه تجربه‌ی مکرر نیست بلکه پدیده‌ای تازه و از این‌رو تعریف‌ناپذیر است.

### دین و شعر

پس از نزول آیاتی از قرآن درباره‌ی شعر و شاعری در صدر اسلام، تا مدت‌زمانی بازار شعر و شاعری از رونق افتاد و مسلمانان چندان رغبتی به شعر نشان نمی‌دادند و بدان با دیده‌ی تردید می‌نگریستند. پیش از اسلام نیز افلاطون فیلسوف یونانی در آرمانشهر خود برای شعر جایگاهی قائل نشده بلکه شاعران را از آرمانشهر ذهنی خویش بیرون رانده بود. با این‌همه شعر همزاد بشر است و تخیل و هنر به جهت ایجاد تعادل و جبران کاستی‌های روحی بشر از آغاز نقشی عمده در زندگی آدمی بر عهده داشته است و آدمی از تخیل و هنر جدایی‌ناپذیر است.

مسلمین تلاش فراوانی به‌کار بستند تا جایگاه شعر و شاعری را در جامعه‌ی دینی تبیین کنند. از سویی قرآن که نمونه‌ی اعلای سخن بود و از حیث ماده و صورت با شعر یکی می‌نمود، شاعران و دنباله‌روان ایشان را گمراه خوانده و پیامبر را از تهمت شاعری مُبرا دانسته و شعریت را از خود نفی کرده بود و از سوی دیگر نیاز ذاتی و شوق درونی، مسلمین را به سرودن شعر و بیان مکنونات ضمیر وامی‌داشت. ادیبان و منتقدان مسلمان ناگزیر بودند میان نصّ قرآنی و نیاز ذاتی انسان اُنس و اُلفتی برقرار سازند. گرچه

قرآن نیز به کلی شعر را نفی نکرده و شاعران مؤمن و صالح را استثناء کرده است.

این بود که برخی معتقد بودند که باید شعر به بیان معتقدات دینی و مذهبی آراسته گردد، گروهی بیان عقاید دینی در شعر را نمی‌پسندیدند و عقیده داشتند که «شعر از رتبه می‌افتد» برخی از منتقدان، دینداری و دین‌ورزی را ملاک نقد شاعر و شعر وی می‌دانستند و در مقابل، کسانی با این کار مخالف بودند، از جمله عبدالقاهر جرجانی (ف ۳۹۲ق) که می‌گفت: «دین و شعر با هم ارتباطی ندارند و دیانت شاعر معیار نقد شعر نیست». اصمعی (ف ۲۱۰ق) میان دین و شعر مرز جداکننده‌ای ترسیم کرد و آن‌ها را دو مقوله‌ی جداگانه شمرد که «هیچ پیوند و نسبتی با هم ندارند و مرتبط ساختن آن دو به یکدیگر ستم است بر شعر»<sup>۱</sup>. نقد شعر از جنبه‌ی اخلاقی نیز به پیوند شعر و دین مربوط می‌شود. نمونه‌های فراوانی از نقد اخلاقی در ادبیات فارسی و عربی به چشم می‌خورد که در همه‌ی آن‌ها از منظر دینی و مذهبی به شعر و شخصیت شاعر نگریسته شده است.

دامنه‌ی بحث بر سر نسبت شعر و دین همچنان در سده‌های ده تا سیزده هجری ادامه داشت. در ایران با ظهور حاکمیت مذهبی و دین‌سالاری صفوی، شعر آن اهمیت و منزلت دوره‌های قبل را نداشت، به‌ویژه علمای دینی که پیشوایان ایدئولوژیک جامعه بودند به شعر و شاعران روی خوش نشان ندادند و به تدریج شعر غریب می‌افتاد. ادیبان و شاعران برای احیای منزلت شعر از پای ننشستند و از طرق مختلف به حمایت و دفاع از شعر پرداختند، در مقدمه‌ی دیوان‌ها و تذکره‌ها و گاه به زبان شعر به تبیین شأن شعر و نسبت آن با دین و توجه اولیای دین به شعر، پرداختند و با تکیه بر احادیث و روایات، اهمیت سخن و سخنوری را بیان کردند. حتی برخی از

نویسندگان این عصر را می‌بینیم که قرآن را «نظم» خوانده‌اند و وجود برخی عناصر شعری را در قرآن اثبات کرده‌اند.

شیرخان لودی مؤلف تذکری مرآت‌الخیال (تألیف ۱۱۰۲ ق) در مقدمه‌ی کتاب خود کوشیده تا از طریق اثبات نظم در قرآن، اهمیت شعر را نشان دهد: «ارباب فضل و کمال برآنند که کلام ایزد علام بر نظم محیط افتاده و اکثری از صنایع شعری در آن کتاب متین مُبَيَّن گشته، و لهذا در بعضی محل، بیت درست و مصرع راست می‌توان یافت و جمهور مشایخ زکیه، قرآن را به نظم یاد کنند نه به نثر، اگرچه آن را شعر نگویند... اگر شخصی در این وادی به قدم انکار درآید و دعوی آن کند که علم شعر در مطاوی کلام سرمدی مفقود است، گویی منکر آن اقوال شریفه و ادله‌ی واضحه گردیده باشد و اسب خیال باطل را در بادیه‌ی ادعای بیهوده مطلق‌العنان ساخته، اعاذنا الله من ذلک الطريق...» و از قول زمخشری در کشف آورده است که: «كان الشعرُ احبَّ الى رسول الله من كنزٍ من الكلام» و احادیثی از پیامبر اکرم (ص) در شأن شعر نقل کرده است از جمله حدیث مشهور «انَّ لله كنوزاً تحت العرشِ مفاتيحها السنَّةُ الشعراءُ» و نیز این حدیث زیبا: عَلَّمُوا صِبْيَانَكُمْ الشَّعْرَ فَأَتَتْهُمُ يَوْمَ رِثِّ الشَّجَاعَةِ».

در توجیه و تبیین آیه‌ی شریفه‌ی «وَالشَّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ» مانند دیگر مدافعان شعر به دنباله‌ی آیه، یعنی «الَّذِينَ آمَنُوا...» تأکید کرده و شعرگویی مؤمنان و صالحان را مجاز و پسندیده شمرده است.<sup>۱</sup>

شبهه به چنین دفاعی را از شعر در مقدمه‌ی تذکری ریاض‌الشعرا نیز می‌بینیم، واله‌ی داغستانی در شأن شعر و شاعری می‌نویسد: «فن شعر و شاعری از فنون جلیله و شریفه و نشان لطایف طبع و استقامت سلیقه است و به تواتر پیوسته که جمعی از انبیاء و اوصیاء و اولیاء و عظمای حکما میل به

انشاء شعر و خواندن و شنیدن آن نموده‌اند و فصیحای هر قوم و بلغای شریعت و شعرای هر ملک و ملت محسود و متبوع اهل زمان و ممدوح زبان و حتی ترجمان انبیاء بوده‌اند» وی نیز به احادیثی از پیامبر (ص) درباره اهمیت و مقام شعر استناد کرده است از جمله:

– إِنَّ لِلَّهِ حِكْمَةً أَمَسَّهَا عَنِ الْأَنْبِيَاءِ لِتَجْرِيَهَا عَلَى لِسَانِ الشُّعْرَاءِ.

– أَلَسَنَةُ الْخَلْقِ أَقْلَامُ الْحَقِّ.

– لِكُلِّ شَيْءٍ لِسَانٌ وَلِسَانُ الزَّمَانِ الشُّعْرُ.

– اعطاء الشعر من بَرِّ الْوَالِدَيْنِ.

– لِلْكَلامِ الطَّيِّبِ حَوْلُ الْعَرْشِ دَوِيًّا كَدَوِي النَّحْلِ.

و از قول فرزددق آورده است که: «الشعر سجّدت كسجدات القرآن». و اله در اهمیت بخشیدن به شعر چندان پیش می‌رود که می‌گوید: «در گنجینه‌ی امکان گوهری گرامی تر از سخن وجود ندارد».<sup>۱</sup>

آزاد بلگرامی و دفاع از شعر: میرغلامعلی آزاد بلگرامی (ف ۱۲۰۰ ق) بیش از هر ادیب و منتقد دیگری در زبان فارسی به مسأله‌ی شعر و دین توجه نشان داده است. در مقدمه‌ی سبحة المرجان فی آثار هندوستان و تذکره‌ی سرو آزاد به بررسی شعر از دیدگاه شرعی و مذهبی پرداخته و کوشیده تا برای شعر جایگاه ویژه‌ای در شرع معین کند. وی احادیث و روایات زیادی از کتب سنت و جماعت در شأن شعر و شاعری نقل کرده و در معنی حدیث: «أَنَّ مِنَ الشَّعْرِ لِحِكْمَةٍ» مفصل بحث کرده است. از ابن سیرین نقل می‌کند که در مجلسی شعر می‌خوانده یکی از مجلسیان می‌پرسد: آیا کسی مثل تو شعر بگوید رواست؟ وی در جواب می‌گوید: «مگر شعر جز از لحاظ وزن و قافیه با دیگر سخنان فرقی دارد؟ سخن خوب، خوب است و سخن زشت زشت».<sup>۲</sup> آزاد پس از طرح خوبی و زشتی سخن از زبان ابن سیرین به تفسیر



حُسن و قبح در شعر پرداخته است: «شعر ذاتاً نکوهیده نیست بلکه خوب و بد آن به معنی مربوط می‌شود، سخن زشت چه نظم باشد چه نثر، فرقی ندارد، معنی قبیح، آن است که حاوی دشنام و آزار مسلمانان یا دروغ و کذب باشد»<sup>۱</sup>.

آزاد، بحث «کذب» را که از دیرباز میان منتقدان مسلمان وجود داشت، مورد تأمل قرار داده و کوشیده تا فرق «کذب شعری» با «کذب شرعی» را نشان دهد. دروغ و کذب در اصل موجب زشتی و قبح معنی است و جایز نیست اما کذب شعری جایز است: «دروغ نکوهیده در شعر آن است که به امور دینی زیان برساند نه آن دروغی که صرفاً برای زیبایی شعر آورده می‌شود، کذب شعری جایز است گرچه از حد بگذرد و از حدود رایج تجاوز کند». برای اثبات این امر به مقبول‌افتادن قصیده‌ی بانت سعاد در نظر پیامبر اکرم (ص) استناد کرده است، کعب بن زهیر (ف ۲۶ق) به سعاد (معشوق خیالی) تغزل کرده، اغراق‌ها، استعارات و تشبیهات تازه آورده به‌ویژه در این بیت:

تَجَلُّوا عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ اِذَا بَتَسَمَتْ      كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالزَّاحِ مَعْلُولٌ  
که بزاغ دهان معشوق را به شراب تشبیه کرده است، پیامبر (ص) این قصیده را شنید و بسیار پسندید و هدیه‌ای ارزشمند به کعب بخشید»<sup>۲</sup>.

«کذب شعری دروغ شمرده نمی‌شود زیرا انگیزه‌ی دروغگو اثبات سخن دروغ است اما قصد شاعر از کذب فقط زیبا ساختن سخن از طریق ادعاهای غیر واقعی است، بنابراین، اغراق‌ها و تخیلات کلامی و توسع در مضمون‌های قلمی جایز است و از مقوله‌ی کذب شرعی نیست، در نتیجه رد و انکار شعر خوب، ترک مستحب است»<sup>۳</sup>.

۲ - همان، ۱۲۷

۱ - همان، ۱۲۶

۳ - همان، ۱۲۷

در مقابل تفکیک کذب شعری و شرعی، آزاد از دو نوع حُسن نیز سخن به میان آورده است، که عبارتند از: «حُسن تخیلی» و «حُسن شرعی»؛ حُسن تخیلی، حُسن شرعی را موجب نمی‌شود. نیز آنچه از روی هزل و هرزگی گفته شود، حُسن شرعی نیست، چون اساس حُسن شرعی بر صدق استوار است و بنای هزل و مسخرگی بر کذب، هرچند مقصود، در هزل و مسخرگی امری باشد که اهل ذوق بیسندند. بنابراین کذبی که ذوق را برنیانگیزد و به هیجان نیاورد نزد همگان زشت است و شاعران، صدق خالی از حُسن را نمی‌پذیرند، چه رسد به کذبی که مقبول طبع ایشان نیفتد، پس شرط مقبولیت حُسن هیجان‌انگیزی آن است...». منظور آزاد از «حُسن» آن امری است که مایه‌ی نشاط روح شود، هر امر صادق و درستی روح را به نشاط می‌آورد و کذبی که منکر امر صادقی نباشد بلکه ادعایی تخیلی و شاعرانه در آن باشد طبعاً روح را به نشاط می‌آورد و چون نشاط‌انگیز و هیجان‌آور است حُسن است.<sup>۱</sup> چنین عقیده‌ای را در تذکره نصرآبادی نیز می‌یابیم؛ وی از قول یکی از تذکره‌نویسان نقل کرده که: «دروغ با هر چیزی بیامیزد رخسار آن را بی‌فروغ کند، اما اگر مس کذب را با زر نظم امتزاج دهند و در کوره‌ی امتحان زیرکان تاب‌ی یابد آن مس هم‌رنگ زر شود و حُسن شعر بر قبح کذب راجع آید».<sup>۲</sup> «نظم» در این جا همان شعر است و مُراد از امتزاج کذب و نظم، همان است که آن را کذب شعری خوانده‌اند یعنی دروغ تخیلی یا به تعبیر آزاد بلگرامی حُسن تخیلی.

در میان منتقدان عصر سبک هندی و شاید در میان تمامی منتقدان فارسی، آزاد بلگرامی بیشترین تلاش را برای تبیین نسبت شعر و شرع و جایگاه والای شعر خوب در دین به کار بسته است، بحث او شیوه‌ای کلامی و استدلالی دارد. وی در اغلب آثار خود کوشیده تا ثابت کند که شعر زیبا و

خوب حاوی ارزش‌های انسانی است و شرع و دین آن را می‌پذیرند. شعر خوب هیچ منافاتی با دین ندارد حتی شاعری امری است استحبابی و ترک آن ترک مستحب است. اما قرآن کریم شعر نیست و آیه شریفه وما عَلَّمْنَاهُ الشُّعْرَ وما يَنْبَغِي لَهُ (یس / ۶۹) در ادعای کفار است که پیامبر (ص) را شاعر می‌خواندند. این آیه ثابت می‌کند که قرآن کلام الهی است نه ساخته‌ی ذوق بشری. از نظر آزاد این آیه نه تنها نکوهش شعر نیست بلکه ستایش شعر است.<sup>۱</sup> زیرا همین گمان غلط که شعر را با قرآن مقایسه کنند، در بیان شأن شعر بس است. آزاد بلگرامی علاوه بر این مباحث کلامی، به پاره‌ای موارد تاریخی برای اثبات مقام و منزلت شعر در اسلام نیز استناد جُسته است. از جمله قصیده‌ی بانث سعاد که ذکر آن گذشت و نقلی از ترمذی که: «جابر بن سمره گفته است: بیش از صد بار با پیامبر اکرم (ص) نشسته‌ام در حالی که اصحاب به شعرخوانی می‌پرداختند و چیزهایی از شعر جاهلی بازگو می‌کردند و پیامبر (ص) ساکت بود و گاه لبخند می‌زد»<sup>۲</sup>. همچنین در باره‌ی این که آیا خود پیامبر (ص) شعر سروده یا نه؟ از قول برزنجی نقل کرده که «پیامبر (ص) از آدمیان است و جامع جمیع صفات کمالی انسانی است و می‌شاید که شعر نیز گفته باشد و هرچه در باره‌ی شعر و شاعری فرموده، مربوط به پس از بعثت است، ایشان ذوق نقد و اصلاح شعر نیز داشته چنان که قصیده‌ی کعب بن زهیر را اصلاح فرمود»<sup>۳</sup>.

لطفعلی بیگ آذر بیگدلی، با توجه به آیه‌ی شریفه‌ی سوره‌ی شعرا، شاعران را به دو دسته تقسیم کرده است: یکی «آنان که سخنان مشتمل بر اغراض نفسانی و متابعت قوای شهوانی است مثل مدح مذمومین و ذم

۲ - همان، ۱۲۴

۱ - سبحة المرجان، ۱۲۷

۳ - همان، ۱۲۷؛ آزاد همچنین در تذکره‌ی سرو آزاد نیز در باب توجه پیامبر اکرم (ص) به شعر روایات و سخنان زیادی نقل کرده است (سرو آزاد، ص ۴ تا ۱۴).

ممدوحین بر زبان آوردن، یا به هزلیات رکیکه، هنگامه‌ی شیطانی گرم کردن و...» که اینان مشمول آیه‌ی شریفه‌ی «الشعراء يتبعهم الغاؤون» هستند. اما آن دسته که «کلامشان مشتمل بر توحید و نبوت و نعت انبیاء و اولیاء و مواعظ و فصایح و ترغیب به عشق ورزیدن است در شمار مخاطبان حدیث شریف إِنَّ لِلَّهِ كُنُوزًا تَحْتَ الْعَرْشِ وَمَفَاتِيحُهَا أَلْسِنَةُ الشُّعْرَاءِ قرار دارند. چنین شاعرانی درخور تحسین و آفرین‌اند و ذمّ شعر و شاعران که در قرآن کریم آمده ناظر بر ایشان نیست»<sup>۱</sup>.

چنین تلاش‌هایی در تاریخ فرهنگ اسلامی همیشه وجود داشته، زیرا در میان هر دو گروه دیندار و شعر دوست، افراد افراطی و تندرو فراوان بوده‌اند. دیندارانی که شعر را حرام و شاعری را گمراهی محض می‌خواندند و از آن‌سو شاعرانی که موازین اخلاقی را در شعر زیر پا می‌گذاشتند و کار را به هرزگی و لودگی می‌کشاندند. وجود این دو گروه و سرسختی آن‌ها روندی دیالکتیکی در مباحث دین و شعر به وجود آورده و تا زمانی که این دو گروه باشند این مباحث نیز وجود خواهد داشت. اما چنان‌که از آثار ادبی - تاریخی برمی‌آید همیشه مقام شاعری را درون مرتبه‌ی علمای دین می‌دانسته‌اند و عالمان دین اگر به شعر روی آورده‌اند از باب تفنّن بوده است.<sup>۲</sup>

با این همه منتقدان این عصر گرچه در حوزه‌ی نقد نظری مباحثی عمیق و گسترده در باب شعر و دین و اخلاق طرح کرده‌اند اما در نقد عملی چندان توجهی به نقد اخلاقی و دینی نشان نداده‌اند و حتی خود نیز از درج اشعار هزل‌آمیز و خلاف اخلاق در آثار خود ابایی نداشته‌اند.

۱ - آنشکده، ج ۱ / ۱۲

۲ - این نگرش در تذکرة‌های خزانه‌ی عامره، همیشه‌بهار، و تذکرة المعاصرین حزین لاهیجی بیشتر نمود دارد.

## انتخاب شعر

انتخاب شعر از دیوان یک شاعر، در حقیقت، غایت نقد ادبی است. چه، با توجه به معنی اصلی نقد یعنی جدا کردن خوب از بد و سره از ناسره، نقدالشعر به معنی انتخاب شعر خوب یک شاعر و معرفی آن به خوانندگان شعر است. انتخاب عبارت است از گزینش بهترین و زیباترین بخش اثر یا آثار یک شاعر؛ مسلّم است که همه‌ی آثار یک هنرمند از ارزش یکسانی برخوردار نیست، معمولاً آنچه موجب شهرت و جاودانگی هنرمند می‌شود آثار برجسته‌ی اوست؛ که انتخاب، در واقع برای دست‌یابی به همان بخش برجسته‌ی آثار صورت می‌گیرد.

در دوره‌ی مورد مطالعه‌ی ما مسأله‌ی انتخاب از مسائل عمده‌ی ادبیات و نقد ادبی بوده است، شاید یکی از دلایل توجه زیاد به انتخاب شعر در این عصر، انبوهی آفرینش شعر باشد، آفرینش و تولید شعر در عصر صفوی از حیث کمیت از هر عصر دیگری بیشتر بوده، وجود دیوان‌های چند صد هزاربیتی و کثرت بی‌حد و شمار شاعران این عصر سبب می‌شد که کسی نتواند همه آثار را بخواند و از بخش‌های برجسته‌ی آن لذت ببرد. دسترسی به بهترین و زیباترین اشعار شاعران مستلزم وقت و حوصله‌ی فراوان بود. از این‌رو مشتاقان شعر به انتخاب‌ها و گزیده‌ها روی آوردند. نیاز خوانندگان به چنین امری سبب می‌شد تا فرهیختگان و منتقدان شعرشناس دست به انتخاب بزنند.

با توجه به گفته‌هایی که در تذکره‌ها و دیگر آثار این عصر درباره‌ی انتخاب آمده است می‌توان گفت که در مباحث مربوط به انتخاب، سه مسأله مورد توجه بوده است. یکی اهمیت انتخاب شعر، دوم شخصیت انتخاب‌کننده و سوم ماهیت شعر منتخب.

اهمیت انتخاب شعر امری است واضح که درباره‌ی آن سخن گفتیم. اما

شخصیت انتخاب‌کننده چگونه باید باشد؟ و چه اموری برای برخورداری از قوه انتخاب خوب لازم است؟ از دیرباز گفته‌اند که حُسن انتخاب، نشانگر خردمندی و دانایی فرد است چنان‌که از افلاطون نقل کرده‌اند: «عقول الناس مدونة فی اطراف اقلامهم وظاهرة فی حُسنِ اختیارهم»<sup>۱</sup>. قرآن کریم نیز به کسانی که قول احسن را تبعیت کنند بشارت داده است (زمر / ۱۸). لازمه‌ی انتخاب سخن بهتر و برتر، داشتن قوه‌ی نقد و ارزیابی است و بدون آن شناخت و ارزیابی، دست یافتن به انتخابی خوب و پسندیده دشوار است. در انتخاب شعر، مقایسه و تطبیق از لوازم اصلی کار است و این امر مستلزم دقت و تیزبینی و نکته‌یابی است.

معمولاً افراد کتابخوان و فرهیخته در انتخاب، سخت‌گیرتر و مشکل‌پسندترند. زیرا امر تازه‌ای که نظر آنان را جلب کند کمتر می‌یابند. اما برای مبتدیان همه چیز تازه و لذت‌بخش است. نصرآبادی در ترجمه‌ی میرزا ابوسعید نامی می‌نویسد: «در سخن‌شناسی و دقت طبع به مرتبه‌ای بود که از دیوان ملا عرفی [ شیرازی ] تنها پنج بیت انتخاب کرده بود»<sup>۲</sup>. یعنی در دیوان عرفی چیز تازه‌ای که ذوق این میرزا ابوسعید را برانگیزد نبوده است. نصرآبادی در آغاز تذکره‌اش درباره ناتوانی خود از انتخاب شعر می‌گوید: «من که باشم که دعوی امتیاز و انتخاب سخن توانم کرد»<sup>۳</sup>. و در جای دیگر می‌نویسد: «انتخاب نمودن مثنویات حدّ کمینه نبود»<sup>۴</sup>. میرزا ابراهیم ادهم از مثنویات زلالی فقط سه بیت انتخاب کرده بود<sup>۵</sup>، از این گفته‌ها برمی‌آید که انتخاب، کار هرکسی نیست و ذوقی توانا و ورزیده باید، تا انتخابی خوب و همه‌پسند از دیوان شاعر فراهم آید.

۱ - عقدالفرید، ج ۱، مقدمه ص ۲۰

۲ - نصرآبادی، ۶۱

۳ - همان، ۷

۴ - همان، ۳۷۶

۵ - کلمات‌الشعراء، ۵

از آن جا که انتخاب نشانگر ذوق و درک و دانشِ انتخاب‌کننده است، منتقدان و تذکره‌نویسان در انتخاب شعر وسواس بسیار داشتند. و از خوانندگان و نسخه‌نویسان می‌خواستند که انتخاب‌های خود را در تذکره‌های ایشان وارد نکنند. از جمله آزاد بلگرامی در نامه‌ای به صدیق عثمانی نوشته است که هیچ‌کس مجاز نیست اشعاری افزون بر آنچه در نسخه‌ی اصلی تذکره نوشته است بیفزاید، زیرا «احتمال دارد که شعری بی‌اطلاع فقیر (آزاد) داخل کنند، سُقمی داشته باشد، آن سقم به فقیر عاید می‌شود در این صورت ستمی بر مصنّف رفته باشد»<sup>۱</sup>. آزاد بیم آن داشت که مبادا از روی شعری که انتخاب وی نیست و در تذکره‌اش داخل کرده‌اند در باره‌ی ذوق و قضاوت وی به غلط داوری کنند.

آزاد در همین نامه «پسند شعر» یا انتخاب را دو گونه برشمرده است: یکی مُتَّفَقٌ علیه جمهور، یعنی شعری که همگان آن را می‌پسندند؛ دوم مختلفٌ فیه که هر کس مناسب ذوق فطری خود شعری را می‌پسندد. به عبارت دیگر، یکی، شعری که ذوق عمومی، زیبایی آن را تأیید می‌کند و دوم شعری که به اقتضای حال و سلیقه افراد انتخاب می‌شود.<sup>۲</sup>

واله‌ی داغستانی در میان تذکره‌نویسان این عصر به مسأله‌ی انتخاب شعر توجه خاصی داشته است. آنچه او در این باب گفته به اختصار چنین است:  
الف) انتخاب امری است نسبی و نه مطلق، ذوق انتخاب‌کننده، معیار انتخاب است و نسبیت ذوق هم امری است مسلّم.

ب) لازمه‌ی انتخاب برتر، برخورداری از قوّه‌ی شناخت و تشخیص خوب از بد است.

ج) شعر انتخابی باید «در نفس الامر، منتخب باشد اعم از این که موافق سلیقه منتخب باشد یا نه!».

د) شعر هر شاعر را در قیاس با دیگر اشعار وی باید سنجید نه در قیاس با شعر خوب شاعران برجسته.

ه) در انتخاب باید رعایت حال خواننده بشود، پرهیز از انتخاب اشعار دشوار، رعایت ایجاز و اختصار و دقت در صحت انتساب شعر به شاعر، از دیگر اموری است که انتخاب‌کننده باید مراعات کند.<sup>۱</sup>

زیادی اشعار برگزیده نشانه‌ی توانایی شاعر است: هرچه تعداد ابیات بیشتری از یک شاعر در گزیده‌ها و تذکره‌ها بیاورند دلیل برجستگی و والایی مقام شعری اوست؛ از این رو تذکره‌نویسان آن‌جا که بخواهند شاعری را بزرگ جلوه دهند، ابیات فراوان از وی درج می‌کنند و چون بخواهند او را فرو آورند شعر کمتری از وی در تذکره وارد می‌کنند. این خصیصه به‌ویژه در قرن دوازدهم نمود بارزتری دارد. مثلاً آذر بیگدلی که با شیوه‌ی سبک هندی خصومت داشت در تذکره‌ی خود از شاعران سبک هندی ابیات معدودی نقل می‌کند: مثلاً از صائب ۱۴ بیت، از قدسی مشهدی ۱۳ بیت، از جلال اسیر شهرستانی ۱ بیت و از زلالی خوانساری ۱۰ بیت، اما از شعر شاعران سبک عراقی و خراسانی ابیات فراوان آورده است. مثلاً از شعر عبدالواسع جبلی ۱۸ صفحه، سنائی ۴۰ صفحه، انوری ۳۲ صفحه، خاقانی ۴۲ صفحه و جامی ۷۰ صفحه انتخاب کرده است.

پیدا است که جنگ‌ها و تذکره‌ها بیش از مجموعه‌های دیگر مورد مطالعه‌ی خوانندگان شعر قرار می‌گیرد و این خود می‌تواند نوعی نقد تبلیغی به‌شمار آید. میرزا صائب از دیوان استاد خود، حکیم مسیح کاشی، قریب هفتصد بیت انتخاب کرد و با این انتخاب حق استاد را ادا کرد. جامی نیز از دیوان استاد خود امیرشاهی هزار بیت انتخاب کرد و بقیه را شُست، این انتخاب تا روزگار واله‌ی داغستانی (ف ۱۶۰ ق) مشهور و متداول بوده است.<sup>۲</sup> جامی و



صائب با فراهم آوردن گزیده و در واقع نقد شعر استاد خود، شعر استاد را رواج و رونق بخشیدند. زیرا هم انتخاب ایشان انتخابی خوب و زیبا بود و هم خواننده در زمانی اندک به بهترین شعر شاعر دست می‌یافت. در نتیجه اقبال به شعر ایشان بیشتر می‌شد.

شعری که انتخاب ندارد: اغلب تذکره‌نویسان و سخن‌سنجان بعد از حافظ، انتخاب از شعر وی را نوعی گستاخی و بی‌ادبی دانسته‌اند. خان‌آرزو اکبرآبادی می‌گوید: «من از دیوان حافظ انتخاب نکردم چه، که این دست کم از گستاخی و بی‌ادبی به مقام والای خواجه ندارد»<sup>۱</sup> زیرا شعر حافظ همه‌اش منتخب است. والهی داغستانی می‌گوید: «اگر کسی بخواهد انتخاب آن دیوان نماید زیاده بر صد بیت غیر منتخب باقی نمی‌ماند». وی ابیاتی از حافظ در ذیل ترجمه‌ی وی آورده و از خوانندگان خواسته است تا «حمل بر انتخاب نفرمایند»<sup>۲</sup>. و صائب از همه شیواتر گفته است:

هلاک حسن خداداد او شوم که سراپا

چو شعر حافظ شیراز انتخاب ندارد

دیوان خاص و عام: آزاد بلگرامی در تذکره‌ی خزانه‌ی عامره دو اصطلاح «دیوان خاص» و «دیوان عام» شاعر را به کار برده است. مُراد از دیوان خاص، گزیده‌ها و انتخاب‌هایی است که از شعر یک شاعر فراهم می‌آورند و منظور از دیوان عام، کلیات شاعر است که همه‌ی زاده‌های طبع او را دربر دارد. آزاد معتقد است که قضاوت درباره‌ی استعداد و توانایی شاعر با توجه به دیوان خاص وی (گزیده‌ها و منتخبات) چندان، نتیجه‌ی دقیقی نخواهد داد، بلکه باید به کلیات شاعر (دیوان عام او) رجوع کرد تا قضاوت‌ها درست و دقیق باشد.<sup>۳</sup> از نظر وی انتخاب‌ها برای داوری درباره‌ی شعر شاعر، نارسا هستند

۱ - مجمع‌النفایس: مقدمه سلطانعلی، ۲۷

۲ - ریاض الشعراء، ۱۵۹

۳ - خزانه‌ی عامره، ۳۰۶

و نمی‌توانند معیار دقیقی برای شناخت درست شاعر باشند. از دیگر مسائلی که آزاد در انتخاب شعر بدان توجه داشت، یکی تازگی مضمون شعر انتخابی است. شعری که برای تذکره انتخاب می‌شود باید مضمون تازه داشته باشد.<sup>۱</sup> دیگر آن‌که انتخاب نباید «انتخاب‌الانتخاب» باشد. یعنی برگزیده‌ی دیگران نباشد. وی در شرح حال طالب آملی می‌نویسد: «خامه را از تحریر اشعار غزل مُعاف داشتم [ زیرا ] که تذکره‌های حاضر، اشعار انتخابی غزل او را از میان برده‌اند و کمتر مایه گذاشته‌اند تا به غیر حاضر چه رسد؟!». آزاد انتخاب دیگران را دلیل ذوق و دریافت و شعرشناسی خود نمی‌شمرد، به همین جهت می‌خواست چیزی انتخاب کند که دیگران در باره‌ی آن نظر نداده باشند.

### نقد اصلاحی

مُراد از «نقد اصلاحی» آن بخش از انتقادات ادبی است که منتقد یا استاد به قصد اصلاح و رفع نقص شعر اعمال می‌کند و صورت هنری‌تر و والاتری به شعر می‌دهد. گاه شعر از حیث کاربرد زبان دارای نقص است، در این صورت هدف از اصلاح آن رفع عیوب دستوری و واژگانی است. اما زمانی که شعر، صحیح و بدون نقص باشد اصلاح به این منظور صورت می‌گیرد که شکل و صورت والاتر و هنری‌تر به شعر داده شود.

کهن‌ترین نمونه‌ی اصلاح شعر در فرهنگ اسلامی به پیامبر اکرم (ص) نسبت داده شده است. وقتی کعب بن زهیر قصیده‌ی بانث سعاد را بر آن حضرت می‌خواند به این بیت رسید:

إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيِّفٌ مُّسْتَضَاءٌ بِهِ مُمَهَّنَدٌ مِنْ سَيُوفِ الْهِنْدِ مَسْلُوكٌ

حضرت فرمود بهتر آن است که به جای «سیوف الهند»، «سیوف الله» بگویی. غلامعلی آزاد بلغرامی این ماجرا را دلیل جواز اصلاح شعر دانسته و آن را

سنتی نیکو شمرده است.<sup>۱</sup> از دیگر نمونه‌های کهنِ اصلاح شعر، راهنمایی‌های ناصر خسرو به قطران تبریزی (ف حدود ۴۶۵ق) و اصلاح شعر اوست.<sup>۲</sup> امیر خسرو دهلوی (ف ۷۰۵ق) در خاتمه‌ی مثنوی هشت‌بهشت خود، تصریح نموده که کتاب هشت‌بهشت و هر پنج مثنوی وی اصلاح‌یافته‌ی شاعری به نام شهاب است. وی پس از تمجید و ستایش شهاب می‌گوید:

من بدو عرضه کرده نام‌ی خویش	او به اصلاح راند خام‌ی خویش
دید هر نکته را رقم به رقم	رنج بر خود نهاد و منت هم
نظری تیز کرد و موی شکاف	نی به عمیا نظاره‌ای به گزاف
این دقایق که شد ز مغزش پوست	مویه‌مو شعریز کرده‌ی اوست
شمع من یافته ضیا از وی	مس من، گشته کیمیا از وی
هرچه او گفت من نهادم گوش	برکشیدم مگس ز شربت نوش
و آنچه بنمود و من نجستم پی	عیب آن بر من است نی بر وی
یارب او چون ز پنج نام‌ی من	برد بیرون خطای خام‌ی من
نامه‌ی او که حرز جاننش باد	در قیامت، خط امانش باد <sup>۳</sup>

حافظ شیرازی نیز در بیتی به اصلاح نظم اشارت کرده است:

یاد باد آن‌که به اصلاح شما می‌شد راست

نظم هر گوهر ناسفته که حافظ را بود

نقد اصلاحی از دیرباز در میان شاعران فارسی رواج داشته اما در سده‌های یازده و دوازده هجری بیش از هر زمان دیگری در ادبیات فارسی تداول یافته است. تذکره‌نویسان در ضمن شرح حال شاعران، ابیاتی از آنان را

۱ - همان، ۴

۲ - سفرنامه‌ی ناصر خسرو، ۸

۳ - شعرالمعجم، ۱۰۵/۲

نقد و اصلاح می‌کردند و تصرّفات ذوقی یا اصلاحی در شعر ایشان اعمال می‌نمودند. این نوع نقد در تذکرة‌های هندی، به‌ویژه تذکرة‌ی مجمع‌النفایس از سراج‌الدین علیخان آرزو (تألیف ۱۱۶۴ ق) و تذکرة‌ی خزانه‌ی عامره از آزاد بلگرامی (تألیف ۱۱۷۷ ق) فراوان به چشم می‌خورد. گرمی بازار نقد اصلاحی در شبه‌قاره به این دلیل بود که شاعران هندوتبار از مهارت‌های زبانی فارسی برخوردار نبودند. بسیاری از مردم عامی و درس‌نخوانده به شعر و شاعری روی آورده بودند و به دلیل عدم آشنایی با زبان فارسی، در سروده‌های خود، خطاهای زبانی فراوانی مرتکب می‌شدند. آنان برای رفع نقص‌های اشعار خود از ادیبان برجسته و زبان‌دان، یاری می‌گرفتند و شعر خود را برای اصلاح، نزد آنان می‌بردند. اصطلاح «اصلاح‌گرفتن» در تذکرة‌های فارسی شبه‌قاره‌ی قرن دوازدهم به‌وفور دیده می‌شود. حزین لاهیجی نیز در تذکرة‌المعاصرین خود آورده است که بسیاری از شاعران و موزونان معاصرش اشعار خود را برای اصلاح نزد وی می‌فرستادند و به تعبیر خود حزین شعر ایشان «قلم‌خورده»ی وی بود.<sup>۱</sup>

در اصفهان سده‌ی یازدهم نیز شاعران شعر خود را از نظر صائب می‌گذراندند و از او اصلاح شعر می‌گرفتند.<sup>۲</sup>

اینک چند نمونه نقد اصلاحی از تذکرة‌ی تحفه‌ی سامی اثر سام میرزا صفوی (ف ۹۴۰ ق) نقل می‌کنیم: درباره‌ی این بیت میر عبدالباقی:

نازکی بین، لب او را جو بیوسم به خیال

لبش آزرده شود چون نگرم روز وصال

سام میرزا می‌نویسد: «به اعتقاد من اگر، مصرع آخر را چنین بخواند بسیار

بهتر است: شود آزرده درو چون نگرم روز وصال»<sup>۳</sup>

۱ - تذکرة‌المعاصرین، ۷۵، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۲۳

۳ - تحفه‌ی سامی، ۳۴

۲ - همان، ۱۲۰

و درباره‌ی این بیت قانعی قزوینی:  
 دلم ز باده‌ی عشق بُتی دگر، گرم است

مرا خبر نه و در شهر این خبر گرم است  
 می‌گوید: «اگر در مصرع اول لفظ «بُتی» را «مهی» خوانند بهتر خواهد بود».<sup>۱</sup>  
 چنین نمونه‌هایی در تذکرها فراوان است و اگرچه این دخل و تصرفات  
 اغلب ذوقی و سلیقه‌ای هستند اما در صورتی که منتقد، ذوقی ورزیده و  
 فرهیخته داشته باشد اصلاح وی بر مرتبه‌ی شعر خواهد افزود و سخن را  
 شکلی والاتر خواهد بخشید.

چنان‌که اشاره کردیم اصلاح شعر در میان شاعران شبه‌قاره بسیار مورد  
 توجه بود. کسانی مثل ملک شهید و سعیدای اشرف، حنین لاهیجی، خان آرزو،  
 آزاد بلگرامی و... مرجع مراجعات ادبی بودند و به حک و اصلاح شعر  
 می‌پرداختند. در میان شاعران شبه‌قاره «اصلاح گرفتن» از شاعران بزرگ در  
 حکم اعتبارنامه‌ی شاعران تازه‌کار و متوسط بود. وقتی شاعر مدّعی بود که  
 شعرش اصلاح‌یافته‌ی مثلاً صائب یا حنین یا آرزو است، سخنش اعتبار  
 بیشتری پیدا می‌کرد.

خان آرزو و آزاد بلگرامی که از برجسته‌ترین منتقدان ادبیات فارسی  
 شبه‌قاره‌اند در نقدهای اصلاحی خود بر دو مقوله بیش از هر چیز دیگر تأکید  
 داشتند: یکی «تناسب» و دیگری «اولویت». تناسب از عناصر بنیادی  
 زیبایی‌شناسی سبک هندی است و ما در جای دیگر از آن سخن گفته‌ایم  
 (ر.ک: بخش خان آرزو). در نقدهای خان آرزو توجه زیادی به تناسب  
 معطوف شده است. به‌ویژه رعایت تناسب در بیت‌هایی که به شیوه‌ی اسلوب  
 معادله سروده شده‌اند، مثلاً در این بیت مشهور صائب:

آدمی پیر چو شد حرص جوان می‌گردد

خواب در وقت سحرگاه گران می‌گردد

آرزو می‌گوید: «حرص هیچ تناسبی با خواب ندارد بلکه با غفلت متناسب است». هرچه عناصر صور خیال در شعر نسبت بیشتری با یکدیگر داشته باشند و شبکه‌ی تداعی قوی‌تر باشد، شعر بلند رتبه‌تر خواهد بود.

دومین امری که در نقد اصلاحی بسیار مورد توجه است «اولویت در شعر» است. در این جا اصلاح شعر به منظور رفع نقص و اشتباهات زبانی آن نیست، شعر از لحاظ ساخت صرفی و نحوی زبان نقصی ندارد و اصلاح شعر به قصد رساندن آن به «والاترین ساخت ممکن» آن است. در این جا سخن بر سر اولویت بیان است، و منتقد معتقد است، اگر چنین گفته شود اولی است.

منتقدان فارسی شبه‌قاره در شعر شاعران بزرگ فارسی هم تأمل می‌کردند و به تعبیر رایج آن روزگار «ناخن دخل بند می‌کردند». از آن جمله، ایراداتی است که آزاد بلگرامی بر پاره‌ای از ابیات سعدی گرفته است، مثلاً در نقد این بیت عربی از گلستان:

اِذَا يَكُونُ الْإِنْسَانُ طَالُ لِسَانَهُ كَسَنُورٍ مَغْلُوبٍ يَصُورُ عَلَى الْكَلْبِ

می‌گوید: «تنوین سنور برای رعایت وزن ساقط شده است (صفت و موصوف در عربی باید همپایه باشند و در این جا لازم است هر دو نکره آورده شوند). اگر «کمغلوب سنور» خوانند، از قبیل جرّد قطیفه<sup>۱</sup> بی‌ارتکاب ضرورت صحیح است»<sup>۲</sup>.

۱ - جرّد قُطِيفَة = قطیفه‌ی کهنه، تاویل آن چنین است که در اصل «شئ جرّد من قُطِيفَة» بوده است. این تاویل برای آن است که در عربی اضافی صفت بر موصوف جایز نیست. تحفه‌ی

احمدیه در شرح الفیه - احمد بهمنیار، ص ۱۴۷

۲ - خزانه‌ی عامره، ۲۵۰

آزاد بر چندین بیت دیگر سعدی نیز ایراد گرفته است. شاید دلیل این ایرادگرفتن‌ها بر شعر بزرگان این باشد که وقتی شاعران هندی به علت وجود نقص در شعرشان مورد نکوهش شاعران ایرانی قرار می‌گرفتند، برای این‌که خود را تبرئه کنند به نقد شعر شاعران درجه‌اول فارسی می‌پرداختند. چه، وقتی در شعر کسی همچون سعدی نقص زبانی ثابت شود بر دیگران چندان خرده نتوان گرفت!

آزاد بلغرامی به اصلاح دیوان شاعر بزرگ عرب، متنبی (ف ۳۰۹ق) نیز پرداخته، و کتابی به نام *شفاء العلیل فی اصلاح کلام ابی الطیب المتنبی*<sup>۱</sup> نوشته است. در مقدمه‌ی این کتاب مقام اصلاح را از مقام نقد برتر دانسته است.<sup>۲</sup>

خان آرزو در تذکره‌ی *مجمع‌النفایس* ابیات فراوانی از شاعران فارسی‌زبان ایرانی و شبه‌قاره را اصلاح کرده است. آزاد بلغرامی نیز در ابیات انتخابی تذکره‌ی خود، تغییرات و اصلاحات ذوقی - استحسانی اعمال کرده است.

نیاز به پرورش قوه‌ی شاعری و بهره‌گیری از دانش ادبی بزرگان، شاعران تازه‌کار و مبتدی را به محضر شاعران مشهور می‌کشاند. هنر شاعری مانند هر فنّ دیگری مستلزم پرورش و تربیت ذوق و استعداد است؛ در سده‌های دهم تا سیزدهم یکی از بزرگ‌ترین آرزوهای ایرانیان و فارسی‌زبانان شبه‌قاره‌ی هند، کسب شهرت از رهگذر شاعری بود، شاعری فضیلتی بود که با دستیابی به آن افراد به طبقه‌ی بالاتر اجتماعی (دربار) راه می‌یافتند و به نام و نانی می‌رسیدند. شیفتگان هنر شاعری برای نیل به این مطلوب از هیچ چیز

۱ - نسخه‌ی خطی آن در کتابخانه‌ی شیخ علی حسین بلغرامی، حیدرآباد هند نگهداری می‌شود.

۲ - ولا یخفی علی الطیب العارف بمعالجة الامراض أنَّ منصب الاصلاح اعلی و ارفع من منصب الاعتراض، فَوَقَّعَ فی خاطری آن اُصلِحَ ما فی کلامه من الفساد (story. v2. p.862)

فروگذار نمی‌کردند، از شرکت در مجالس و محافل ادبی گرفته تا توسّل به انواع عقاید و باورهای خرافی و سرقت ادبی و جنون‌نمایی و تظاهر به شوریدگی و... در این میان مصاحبت با شاعران بلندپایه و استفاده از تجربه و دانش آنان با اقبال بیشتری روبه‌رو بود.

در هندوستان آن عصر جامعه‌ی ادبی بافت نسبتاً سازمان‌یافته‌ای داشت، شاعران صاحب‌سبک، مکتبی خاص خود داشتند با شاگردانی فراوان و البته خاص. در تعدادی از تذکرة‌های سده‌ی دوازدهم از قبیل: سفینه‌ی خوشگو، همیشه‌بهار و مردم دیده، ساختار روابط ادبی میان شاعران به‌خوبی انعکاس یافته است؛ نام شاگردان، استعداد آنان، ارادتشان به استاد، سلوک رفتاری-هنری استادان، مجادلات شاگردان دو استاد با یکدیگر و... از جمله مسائلی است که مورد توجه مؤلفان این تذکرة‌ها بوده است.

از شاعرانی که در شبه‌قاره، سمت استادی داشتند و محضر آنان محل فراگیری فنون شعری بود می‌توان به این افراد اشاره کرد: بیدل دهلوی، ناصرعلی سرهندی، محمدعلی حزین لاهیجی، محمدافضل سرخوش، خان آرزو، عبداللطیف خان تنها، میرزا عبدالغنی بیگ قبول، میرزا معز فطرت موسوی، آفرین لاهوری و....

در این عصر درک محضر استادان بزرگ یکی از عوامل عمده‌ی رشد و پیشرفت شاعران دانسته می‌شد. تذکرة‌نویسان هنگام قضاوت درباره‌ی شاعران ناکام و گمنام، علت عدم ترقی آنان را نداشتن استاد خوب نوشته‌اند. و گفته‌اند که آنان صحبت بهتر از خودی را دریافته یا صحبت کاملان این فن را درک نکرده‌اند. مهربان اورنگ‌آبادی، شاگرد آزاد بلگرامی در رساله‌ی انتقادی تأدیب‌الزندیقی، بر لزوم شاگردی نزد استادان فن تأکید فراوان کرده؛ وی شاگردی را دوگونه دانسته: «رسمی» و «حقیقی»؛ تلمذ رسمی آن است که روزی چند به خدمت استاد گذرانند و حرفی چند یادگیرند و حقیقی آن



است که عمری خدمت استاد کنند و مشق را به کمال رسانند.<sup>۱</sup> در مقابل این عقیده‌ی عمومی، خان آرزو، اعتقادی به حضور در محضر استاد ندارد، زیرا «تبع و تقلید و جست‌وجوی در کلام استادان و صحبت با اهل زبان، خود استادی قوی است و نیازی به استادی، معین نیست».<sup>۲</sup>

### سرقت، توارد و ابتذال

سه اصطلاح سرقت، توارد و ابتذال در شعر، مفهومی نزدیک به هم دارند، اشتراک مضمون و لفظ، میان دو شعر و تکرار مضمون دیگران ممکن است سرقت باشد، یا این‌که شاعری بدون اطلاع از شعر شاعر پیشین، مضمونی مشابه در شعر خود بیاورد که اصطلاحاً به آن توارد گویند. اما در هر صورت شعر دوم نسبت به شعر قبلی مبتذل و تکراری است.

سرقت ادبی و مضمون‌ربایی شاعران از یکدیگر امر تازه‌ای نیست. در یونان و روم باستان شاعران بزرگی مثل اریستوفان (۴۵۰-۳۸۵ م) و سوفوکل (۴۰۶ م) متهم به سرقت ادبی شده‌اند. در شعر قدیم عرب و دوره‌های آغازین شعر فارسی تا به امروز سرقت ادبی از مسائل عمده‌ی ادبیات بوده است. منتقدان عرب بحث‌های علمی و دقیقی در باب سرقت طرح کرده‌اند. آگاهی، احساس و تجربه‌های مشابه شاعران عمدتاً منجر به اشتراک و تشابه در مضمون‌های شعری می‌شود. از دیگر سو آثار ادبی، مجموعه‌ای به هم پیوسته‌اند و سیری تکاملی دارند. ادبیات هیچ عصری ابتداء به ساکن شروع نشده بلکه بر سنتی دیرینه بنیاد نهاده شده است. ادراکات و مشاهدات همانند و نیز محیط زندگی واحد، همانندی‌هایی در مضامین آثار ادبی به وجود می‌آورد. این تشابهات مضمونی، بحث‌ها و جدال‌های فراوان

برانگیخته است. بحث سرقات ادبی و توارد همیشه یکی از جنجالی‌ترین مباحث نقد ادبی بوده است. قدما تقسیم‌بندی‌های گسترده‌ای از اقسام سرقت ادبی صورت داده‌اند. ابوالحسن حاتمی (ف ۳۸۸هـ) منتقد عرب در کتاب *حلیة المحاضرة* قریب به ۱۹ نوع سرقت ادبی را برشمرده است. دیگران نیز به بحث از سرقت پرداخته‌اند و مباحث جالبی در باب سرقات ادبی مطرح کرده‌اند.

در عصر صفویه و دوره‌ی رواج سبک هندی به دلیل روابط ادبی گسترده و محدودیت منابع آگاهی و یکسانی مطالعات شاعران، تشابه در مضمون و محتوای اشعار از هر دوره‌ای بیشتر بود. شاعران این عصر بیشتر اوقات خود را به مطالعه در شعر معاصران و تتبع و پیروی و نظیره‌سرایی می‌گذراندند. محفوظات شعری آن‌ها اعجاب‌آور بود. این منابع مشترک و محفوظات شعری فراوان، ناگزیر منجر به توارد و اشتراک مضمون می‌شد. از این‌رو شاعران سخت نگران ابتذال، سرقت و توارد ناخودآگاه بودند.

تذکره‌های سده‌ی دهم و یازدهم در امر سرقت ادبی بسیار سختگیر بودند، اما در سده‌ی دوازدهم تسامح بیشتری نسبت به سرقت و توارد به چشم می‌خورد. ادیبان و منتقدان این عصر با کثرت مضامین مشابه و معانی مشترک مواجه بودند. در آثار ادبی این دوره نگرانی عمیقی نسبت به توارد و سرقت موج می‌زند. حقیقت امر آن است که مضمون‌ربایی و سرقت ادبی در قرن ده تا دوازده رواج بسیار داشت. سرقت‌های ادبی بزرگ از قبیل ربودن دیوان شاعران و خواندن شعر ایشان به نام خود متداول بود.<sup>۱</sup> دیوان‌های برخی شاعران پس از مرگشان به تاراج می‌رفت. مثلاً در باره‌ی شاعری به نام ملاخضری که به گفته‌ی نصرآبادی اشعار خوبی داشته است، گفته‌اند:

۱ - تحفه‌ی سامی، ۳۱، ۳۶، ۳۷، ۷۷، ۱۲۵. قاضی اختیار هزار بیت از ریاضی دزدیده ص ۳۱، هوشی شیرازی، رموزی و ابوالحامد از شعرزدان مشهورند.

اشعارش را زلالی و قاضی امین بردند و برادرانه قسمت کردند<sup>۱</sup>

و یا میرجدایی که اشعار خوب میراشکی، شاعر عهد شاه طهماسب را به نام خود کرد و بقیه را شُست، چنان که در حق او نیز گفته‌اند:

اشکی نامراد را کشتی عقل حیران خون خفته‌ی اوست  
به تو واماند چهار دیوانش شعر وامانده‌ی تو، گفته‌ی اوست<sup>۲</sup>

از این نمونه‌ها در تذکره‌ها فراوان دیده می‌شود، در شعر شاعران نیز گله از سرقت‌ها و ربودن مضامین بسیار است.<sup>۳</sup> اما مضامین پیش‌پاافتاده و متداول که به سهولت به ذهن افراد خطور می‌کند فراوان است. در چنین مقامی تشخیص سرقت از توارد کار ساده‌ای نیست. و به قول صهبایی، از منتقدان قرن سیزدهم شبه‌قاره «سر رشته حکم در دست عداوت یا صداقت منتقد است که آن را سرقت نام نهد یا توارد»<sup>۴</sup>.

برخی از منتقدان قرن دوازدهم در امر سرقات ادبی چندان سخت‌گیر

۱ - تذکره‌ی نصرآبادی، ۳۱۸

۲ - ریاض الشعرا، ۴۸ و سفینه‌ی خطی، ۱۴۴

۳ - نمونه‌هایی از این شکوه‌ها:

از بس که شعرگفتن شد مبتذل درین عصر لب‌بستن است اکنون مضمون تازه‌بستن

(دیوان غنی / ۱۵۷)

طبع آن شاعر که شد با طرز دزدی آشنا معنی بیگانه داند، معنی بیگانه را

(همان / ۱۳)

دیدم که نکته‌سنگان دزدند شعر مردم من نیز شعر خود را دزدیدم از حریفان

(همان / ۱۵۳)

دیوان خود به دست حریفان مده سلیم غافل مشو که غارت باغ تو می‌کنند

(سرو آزاد / ۶۷)

دیوان کیست از سخنانم تهی سلیم تنها نه بر من این ستم از دست صائب است

(همان / ۶۷)

- جالب آن‌که سلیم تهرانی به صائب نسبت سرقت اشعار خود را داده و طغرای مشهدی در حق سلیم گفته است: «کهنه‌دزد شاعران یعنی سلیم». در بسیاری تذکره‌ها به سلیم نسبت سرقت فراوان داده‌اند. (ر.ک: مجمع‌النفایس ۱۶۸)

۴ - قول فیصل، ۹۸

نبودند، برخلاف تذکره‌نویسان قرن ده و یازده که دقت بیشتری در این باب به کار می‌بستند، آزاد بلگرامی و خان آرزو اکبرآبادی، از کسانی هستند که بیشتر به توارد قائل هستند تا سرقت. آزاد می‌گوید که هیچ شاعری از توارد محفوظ نیست؛ و آرزو نیز کثرت توارد را نتیجه «اتفاق طبایع» افراد می‌داند و عقیده دارد که همه کس مبتلای توارد می‌شوند.<sup>۱</sup> هم او هم آزاد بلگرامی از توارد، دل خوشی ندارند، زیرا توارد آبروی معنی‌آفرینان را به مخاطره می‌افکند. آزاد در جایی زبان به نفرین توارد گشوده، می‌گوید: «الهی خانه‌ی توارد خراب شود که چه آفت‌ها بر سر معنی‌آفرینان می‌آورد».<sup>۲</sup>

خان آرزو در تقسیم انواع اخذ، دو گونه اخذ را نام برده است، یکی «سرقت» و دیگری «جواب».

در نوع اول، که سرقت نام دارد، شاعر دوم چون عاجز است و از عهده‌ی «جواب دادن» بر نمی‌آید معنی یا لفظ شعر شاعر اول را در شعر خود می‌آورد و این کار مذموم و قبیح است. اما نوع دوم که جواب گفتن است، آن است که شاعر دوم در همان قالب و قافیه به نظیره‌سرایی می‌پردازد و قدرت‌نمایی می‌کند، این کار پسندیده است و در دیوان اغلب استادان دیده می‌شود.<sup>۳</sup> اما با این همه توارد بیشتر رُخ می‌دهد و تنها دلیل عدم سرقت، پیدا کردن معانی و مضامین تازه است. و بستن معنی گذشتگان مانند خوردن مردار است.<sup>۴</sup>

شمس‌الدین فقیر (ف ۱۱۸۰ یا ۱۱۸۳ هـ) در رساله‌ی خلاصه‌البدیع خود درباره‌ی سرقت، بحث نسبتاً مبسوطی طرح کرده است. این رساله را واله‌ی داغستانی در تذکره‌ی ریاض‌الشعرا به تمامی آورده است. شمس‌الدین در

۲ - خزانه‌ی عامره، ۲۹۱

۴ - مجمع‌النفایس، برگ ۱۶۸

۱ - مجمع‌النفایس، برگ ۱۳۷

۳ - سراج منیر، ۳۵

باب سرقت می‌گوید: «اتفاق سخنوران در... تشبیه و استعاره و امثال آن از عِدَادِ سَرَقَه نیست. چنانچه عارض را به گل و زلف را به سنبل مانندکردن و شجاع را شیر و جواد را بحرگفتن. چه این معنی در عقول و عادات استقرار یافته و فصحای عرب و عجم را از این گریز نیست». وی سپس به تقسیم‌بندی انواع سرقت پرداخته است:

۱ - اخذ لفظ و معنی شعر اول بی‌هیچ تغییر

۲ - اخذ معنی با تغییر لفظ (مسخ)

۱ - مشابهت شعر اول با ثانی در معنی

۲ - نقل معنی از محلی به محل دیگر

۳ - معنی ثانی اعم از معنی اول باشد

۴ - معنی ثانی نقیض معنی اول باشد (قلب)

۵ - اخذ معنی و افزودن چیزی بر آن<sup>۱</sup>

۱ - ظاهر

۲ - غیر ظاهر

سرقت

گرچه بحث سرقت ادبی در بسیاری از متون بلاغی و تذکره‌های عصر، مطرح شده اما همگی تکرار نظریات متقدمان است و کمتر نکته تازه‌ای می‌توان یافت. سخن از سرقت و اتهام سرقت بسیار است اما بحث از حدود آن کمتر دیده می‌شود.

توارد: وقتی معنای واحدی بدون توجه و سابقه‌ی قبلی به ذهن دو شاعر برسد و در لفظ شبیه یکدیگر باشد آن را موارد یا توارد گویند. کارل گوستاو یونگ روان‌شناس سوییسی (۱۸۷۵-۱۹۶۱م) بحثی روان‌شناختی در باب

۱ - خلاصة البدیع (ریاض الشعر، ۴۳۱)

تشابه مضمون دارد. وی معتقد است که محتویات ذهن دو گونه‌اند، محتویات مبنی بر قصد و محتویات بدون قصد؛ یعنی خودآگاه و ناخودآگاه. ما پاره‌ای تجربیات را فراموش می‌کنیم، این فراموشی امری طبیعی و لازم است. این تجربیات (کلی یا جزئی) می‌تواند به صورت جزئی، موقت یا دائم به صورت ناخودآگاه درآیند و در مواقع خاص از ناخودآگاه سر برمی‌آورند که آن‌ها را می‌توان خاطره‌ی پنهان نامید. یونگ نمونه‌ای از این تشابه را در کتاب چنین گفت زردشت از نیچه یافته است، که با کتابی دیگر که پنجاه سال قبل از نیچه نوشته شده شباهت دارد. یونگ پس از مکاتبه با خواهر نیچه مطمئن می‌شود که نیچه آن کتاب را با خواهرش در یازده سالگی خوانده‌اند.<sup>۱</sup> بحث یونگ از «خاطره‌ی پنهان» بسیار شبیه سخنی است که خان آرزو درباره‌ی حزین لاهیجی گفته است. خان آرزو ابیاتی از حزین آورده که با دو بیت از گلستان سعدی تشابه مضمونی دارد. در آن جا گفته است که ممکن است حزین این شعر سعدی را در کودکی خوانده و بعدها از یاد وی رفته است. آرزو این مقوله را «ذهول و فراموشی» نامیده است.<sup>۲</sup>

در میان شاعران سبک هندی مضامین و معانی مشترک به حدی بود که حتی شاعران برجسته و معنی‌آفرین این دوره را بیمناک ساخته بود و آنان از این که مضمونشان در شعر دیگران به توارد آمده باشد هراس داشتند. کلیم کاشانی می‌گوید:

منم کلیم به طور بلندی همت

که استفاده‌ی معنی جز از خدا نکنم

به خوان فیض الهی چو دسترس دارم

نظر به کاسه‌ی دریوزه‌ی گدا نکنم

۲ - تنبیه الغافلین، ۱۴۱

۱ - انسان و سمبول‌هایش، ۴۸-۵۰

ولی علاجِ توارد نمی‌توانم کرد

مگر زبان به سخن گفتن آشنا نکنم

حزین لاهیجی نیز گفته است:

نتوان چاره‌ی توارد کرد      نه ز حزم و نه از جگرخواری

رسی آنگه به درد ما که چو ما      خامه‌گیری به دست و بنگاری<sup>۱</sup>

آزاد بلگرامی بیش از منتقدان این عصر به توارد قائل است. وی در تذکره‌های سرو آزاد و خزانه‌ی عامره به تفصیل در باب توارد سخن رانده و معتقد است که «مقتضای حُسن ظن آن است که اشتراک مضامین را حمل بر توارد کنند» نه بر سرقت. وی از مَطَوَّلِ تفتازانی نقل کرده است که وقتی می‌توان حکم به سرقت کرد که اخذ شاعر ثانی از شاعر اول، یقینی باشد وگرنه توارد خواهد بود.<sup>۲</sup> به نظر آزاد کمتر شاعری است که متبلا به توارد نباشد. اما وی از توارد بسیار نگران و حتی خشمگین است و زبان به نفرین توارد گشوده است.<sup>۳</sup> «توارد دل را می‌گزد» شاعری با چه زحمتی معنایی را می‌آفریند، ناگهان می‌بیند که شاعری دیگر آن را در عبارت آورده است. «باری دل‌گزیده را به این تشفی می‌توان کرد که مضایقه نیست، قدم بر قدم استادان افتادن، دستاویز افتخار است.»<sup>۴</sup>

خان آرزو نیز که بستن مضامین دیگران را همچون خوردن مردار می‌داند، معتقد است که به علت همانندی طبع انسان‌ها و «اتفاق طبایع»<sup>۵</sup> توارد بسیار رُخ می‌دهد. آنچه می‌تواند دلیل عدم سرقت در کارِ شاعر

۱ - دیوان حزین لاهیجی، ۵۹۵

۲ - سرو آزاد، ۶۹

۳ - خزانه‌ی عامره، ۲۹۱

۴ - همان، ۳۹۶

۵ - غیر انسان نیست با هم فرقه‌ای را یکدلی      مدّعی را از توارد گردد این معنی عیان

(مجمع‌النفایس - نقل از تذکره شعرای کشمیر، ص ۵۲۵).

باشد پیدا کردن مضامین و معانی نو است.<sup>۱</sup> کمتر کسی است که او را اتفاق توارد نیفتاده باشد اما ارباب حسد این تواردها را سرقت نامیده‌اند.<sup>۲</sup>

ابتدال: این تعبیر که فراوان در نوشته‌های انتقادی این عصر به کار می‌رود اغلب به معنی سابقه‌داشتن مضمون یک شعر در شعر دیگران است. شعر مبتذل شعری است که مضمون آن تازه نباشد. یکی از شیوه‌های نقد شعر در سبک هندی «ابتدال برآوردن» بوده است. بدین‌گونه که مضمون و معنی شعر را در شعر دیگران نشان می‌دادند. برخی معتقدند که شعر هیچ‌کس خالی از ابتدال نیست.<sup>۳</sup> آرزو اکبرآبادی ابتدال را «خانه‌خراب‌کن» خوانده است. گرچه وی به ابتدال در شعر همگان معتقد است اما در نقد شعر حزین لاهیجی سخت در پی کشف ابتدال است. آزاد بلگرامی نیز در نقد شعر صدیق سخنور تأکید فراوان بر ابتدال مضامین وی دارد، گرچه خود او قایل به تسامح در باب سرقت و توارد است. صدیق سخنور عثمانی در رساله‌ی تحقیق‌السداد در جواب آزاد بلگرامی که ابتدال از شعر او برآورده بود نوشت که ابدأ قائل به ابتدال نیست و بر آزاد ایراد آورده که ابتدال در شعر دیگران می‌بیند اما در شعر خود نمی‌بیند.

وجود مضامین مشترک و معانی مشابه این گمان را به‌وجود می‌آورد که مضمون‌ها تمام شده و دیگر سخنی برای گفتن نمانده است و شاعران ناگزیر از تکرار مضامین پیشینیان‌اند. چنین گمانی از دیرباز در میان شاعران دیده می‌شود. در مطلع قصیده‌ی معلقه‌ی عترة بن شداد،

۲ - همان، برگ ۱۳۷

۱ - مجمع‌النفایس، برگ ۱۶۷

۳ - علیخان آرزو، آزاد بلگرامی و شاگردانش، محمد صدیق سخنور و مهربان اورنگ‌آبادی از آن جمله‌اند.



شاعر عرب جاهلی آمده است: «هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ؟» آیا شاعران چیزی باقی گذاشته‌اند که در باره‌اش سخن بگویم؟ این گمان که «برو بوم دانش همه رفته‌اند» و گفتنی‌ها را گفته‌اند، شاعران را نگران ساخته بود. امیرخسرو دهلوی در لیلی و مجنون خود می‌گوید که نظامی برای ما هیچ باقی نگذاشت:

می‌داد چو نظم‌نامه را پیچ      باقی نگذاشت بهر ما هیچ

این هراس در میان شاعران متأخر سبک هندی بیشتر به چشم می‌خورد. کسی به نام قاسم خازن که پیوسته ابتذال شعر شاعران معاصر خود را نشان می‌داد معتقد بود که: «معنی نابسته در عالم نمانده است»<sup>۱</sup> و شاعران همه معانی را گفته‌اند. در تذکره همیشه‌بهار آمده است که: روزی شاه‌عباس صفوی از میرزا قاسم خلوت‌نشین پرسید که نظر شما درباره‌ی جامعیت شاعری میرزا صائب چیست؟ قاسم گفت: صائب فقط صاحب دو بیت است و بس و آن دو بیت این است:

تیغ از گلوی سوختگان تند نگذرد

آب از زمین تفته به لنگر کند گذر

بوی گل و باد سحری چشم به‌راهند

گر می‌روی از خود به ازین قافله‌ای نیست  
این ماجرا به گوش صائب رسید، وی با میرزا قاسم شکوه کرد که چرا چنین گفته‌ای؟ من این همه شعر دارم! میرزا قاسم گفت: چون با من آشنا بودید گفتم صاحب دو بیت و گرنه شما فقط صاحب بیت اول هستید و مضامین شما همه از دیگران است. مؤلف همیشه‌بهار پس از نقل این حکایت می‌گوید که اغلب اشعار معاصران وی تکرار همان مضامین گذشتگان است در لباس الفاظ فاخر، معنی‌یابی و مضمون‌آفرینی کار ساده‌ای

نیست، معیار شاعری آفرینش معنای تازه است، معنایی که سابقه نداشته باشد.<sup>۱</sup>

سخنور بلغرامی نیز معتقد است که هیچ‌کس نمی‌تواند ادعای تازگی مضمون تازه کند، مضامینی که مثلاً آزاد بلغرامی ادعای تازگی آن را کرده است در واقع تغییر الفاظ و عبارات در کلام استادان فن است و دعوی مضمون تازه کردن، امری باطل است.<sup>۲</sup> نواب شکرالله‌خان یکی از عارفان این عصر است که مکاتبات فراوانی با بیدل و ناصرعلی سرهندی شاعر هندوتبار داشته است. از نامه‌های وی که به ناصرعلی نوشته و در باب لفظ و معنی به بحث پرداخته است اعتقاد وی به تکرر مضامین در شعر شاعران، مشهود است.

به عقیده‌ی وی اختلاف عبارات که ظاهراً به چشم می‌آید در اثر حُسن معنی و خوبی سخن (ترکیب و بیان مختلف) است. شاهد معنی هر ساعت لباس تازه‌ای می‌پوشد و به «تجدد امثال» لباس گرفتار است و به عدم تکرار تجلی، مقید. او می‌گوید که «من همچو آینه محو یک جلوه‌ام و همه نغمات مختلفه را از یک تار می‌دانم و جمیع عبارات شَتّی را از یک معنی می‌فهمم».<sup>۳</sup>

گرچه سخن شکرالله‌خان از منظری عرفانی بیان می‌شود و همان عقیده‌ی «تجوهر» عارفان است اما نامه‌ی او به یک شاعر، نشان از توجه او به توارد و تشابه مضمون در شعر این عصر دارد.<sup>۴</sup>

۲ - تحقیق السداد، برگ ۱۰ و ۱۱

۱ - همیشه‌بهار، ۱۲۸

۳ - مرآت‌الخیال، ۲۴۹

۴ - در اغلب محافل و مجالس ادبی مجادله بر سر این بود که مضمون‌ها تمام شده‌اند یا نه؟ آورده‌اند که روزی صائب در مجلس ظفرخان احسن شعر می‌خواند و از چهارسوی مجلس او را آفرین می‌گفتند. جوانی کشمیری که به علت مشایخه گرفتار بود گفت: «شعراي زمان ما را غیر تبدیل و تغییر حروف کاری دیگر باقی نمانده است که پیشینیان همه مضمون‌های رنگین

در دیوان صائب به ابیاتی برمی‌خوریم که معتقد است مضمون یکی است و الفاظ متکثرند:

یکی است معنی اگر لفظ بی‌شمار بود  
یکی است یوسف اگر صد هزار پیرهن است  
(۱۷۲۳/۲)

صائب از وحدت نیفتد نوبهار از جوش گل  
در هزاران لفظ یک مضمون به دور افتاده است  
(۱۱۲۶/۲)

اما در ابیاتی دیگر درست خلاف این عقیده را دارد و معتقد به  
پایان‌ناپذیری و نامحدود بودن مضمون است:  
یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت  
در بند آن مباش که مضمون نمانده است  
(۹۷۴/۲)

چه صورت دارد از انشای معنی کم شود معنی  
به غواصی تهی نتوان ز گوهر کرد دریا را  
(۱۷۸/۱)

آزاد بلگرامی نیز از کسانی است که اعتقاد به محدودیت مضامین و معانی  
ندارد و با کسانی که مضمون‌ها را تمام‌شدنی می‌پندارند موافق نیست. زیرا  
«معانی، فیض الهی‌اند و فیض مبدا فیاض، یعنی فیض الهی، نامتناهی است». اگر  
روزی مضمون تمام شود، نقصان آدمیان که سهل است، مستلزم نقصان

---

➔ بسته‌اند و رفته‌اند. صائب بالبداهه این بیت را خواند:

اهل دانش جمله مضمون‌های رنگین بسته‌اند

هست مضمون بسته بند تنبان شما  
(تذکره‌ی حسینی، ۱۹۰)

مبدأ فیض خواهد بود و تهیدستی و بازماندن از فیض‌رسانی ذات پروردگار را موجب خواهد شد. وی با تمسک به آیه‌ی شریفه‌ی قرآن، مضامین را فیض الهی و پایان‌ناپذیر می‌داند:

قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مَدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفَذَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَذَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا (کهف / ۱۰۹).<sup>۱</sup>

### لفظ و معنی

لفظ و معنی، یا صورت و محتوا، بارزترین عناصر موجود در یک اثر ادبی‌اند که در آغاز رویارویی با اثر، پیش‌چشم خواننده جلوه‌گر می‌شوند. هر خواننده‌ای به آسانی لفظ و معنی شعر را به‌عنوان دو امر جدا از هم حس می‌کند و برای هریک از آن دو، استقلال و نقشی قائل است. منتقدان ادبی نیز می‌کوشند تا سهم هریک را در ایجاد زیبایی و تأثیر سخن مشخص سازند. بدین‌منظور همیشه با این سؤال روبه‌رو بوده‌اند که در سخن — به‌ویژه در اثر ادبی — اصالت از آن لفظ است یا معنی؟ و سهم کدام‌یک در ادبیت و برجستگی اثر بیشتر است؟ این سؤال تلاشهای فراوانی را در تاریخ فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی مصروف خود ساخته است. عده‌ای جانب معنی و محتوا را گرفته‌اند (مانند: ابن‌اثیر، هگل) و گروهی دیگر، مانند: جاحظ، ابن‌رشیق قیروانی، ابن‌خلدون و هربات، برای لفظ و صورت، اصالت قائل شده‌اند، گروه سوم نیز راه میانه را رفته‌اند و به تلفیق و پیوند میان آن دو معتقدند مانند: ابن‌قتیبه، جرجانی، مرزوقی، التقاطیون، کروچه و....

در فرهنگ اسلامی در پی بحث از ماهیت اعجاز قرآن، مباحثی پیرامون نظم و بلاغت قرآن مطرح شد. بحث از این‌که بلاغت، صفت لفظ است یا

صفت معنی، سال‌ها در میان علمای بلاغت و بدیع رایج بود. در غرب نیز اختلاف بر سر ترجیح محتوا یا شکل، در قرن نوزدهم به اوج خود رسید. و به ظهور مکتب‌هایی در فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی انجامید. دو مکتب کاملاً متضاد ظهور کردند یکی مکتب ماده (محتوا - مضمون) و دیگری مکتب صورت یا قالب. مسائلی که منجر به پیدایش این دو مکتب گردید به‌طور کلی از این قرار بود: آیا هنر تنها عبارت از ماده است یا صورت؟ و یا هر دوی آن‌ها؟ صفتِ ماده‌ی هنر چیست؟ مشخصه‌ی صورت هنری کدام است؟ پیروان هریک از این دو مکتب، یکی از این دو عنصر سازنده‌ی هنر را اصیل می‌دانستند. معنی‌گرایان بر این عقیده بودند که بهتر است شاعران تراوشات ذهنی خود را بدون هیچ تمهیدی بیان کنند و به شکل و قالب توجهی نداشته باشند و همّت خود را صرف کشف معانی شگفت و شیرین و انتزاعی کنند. اما صورت‌گرایان قائل به تمهید صورت و فراهم آوردن قالب مناسب برای معنی بودند. از این‌رو به آرایش‌های لفظی و بدیعی (ترصیع، موازنه، سجع، مطابقه، وزن، قافیه، سلامت زبان، تناسب‌ها و...) عنایت بیشتری داشتند.

مسأله‌ی صورت و معنی از اندیشه‌های بنیادی عرفان و تصوف است. عارفان مفهوم صورت را برای اطلاق بر عالم شهادت و اصطلاح معنی را برای عالم غیب و متافیزیک به کار می‌برند. از آن‌جا که در نظر ایشان عالم غیب (معنی) اصل است، طبعاً در سخن خود عالم معنی را بر عالم صورت ترجیح می‌دهند و به اصالت معنی در همان مفهوم مورد نظر خود، یعنی اصالت «عالم غیب» قائل‌اند. عقیده‌ی ترجیح معنی بر صورت که در آثار عرفانی عمومیت داشت، به تدریج به آثار ادبی فارسی راه یافت و موجب شد که مفهوم عرفانی «صورت و معنی» با مفهوم ادبی آن آمیخته

گردد<sup>۱</sup> تا آن‌جا که رجحان معنی بر صورت به شکل یک اصل در غزل عرفانی فارسی مطرح شد و به شکل یک سنت شعری و عقیده‌ی عمومی درآمد.

شاعران سبک هندی عمدتاً طرفدار معنی و مضمون بودند، توجه عمیق به مضمون و کشف معانی تازه و مضامین نو و باریک از مهم‌ترین مشغله‌های ذهنی ایشان بوده است. کمتر دیوان شعری در این عصر می‌یابیم که صاحب آن از اندیشه‌ی یافتن مضمون تازه و معنی جدید فارغ باشد. جالب‌تر این‌که این اندیشه‌ی مضمون‌یابی به وضوح در شعر آنان انعکاس یافته است. در این میان صائب بیش از دیگران به این مقوله توجه داشته است. البته آراء وی در باره‌ی لفظ و معنی بسیار متناقض است، ما در این جا ضمن بیان آراء مختلف وی تناقض در گفتار او را نیز نشان می‌دهیم:

الف) صائب اساساً قائل به اصالت معنی است، چه معنی در مفهوم عرفانی آن که تکرار دوباره و بیان کلیشه‌ای اندیشه‌ی عارفان است و چه در مفهوم ادبی و زبانی آن که در مقابل لفظ قرار می‌گیرد. عشق و شیفتگی وی نسبت به مضمون تازه و معنی بیگانه در سراسر دیوان او مشهود است، اعتراف وی به تلاش‌های سخت و جانفرسا برای یافتن مضمون تازه نیز ناظر بر همین امر است. او گاه به صراحت معنی را بر لفظ ترجیح داده است:

در حسن بی‌تکلف معنی نظاره کن      از ره مرو به خال و خط استعاره‌ها  
(۳۸۹/۱)

---

۱ - برای نمونه: ر.ک مثنوی: دفتر اول: ص ۴۴-۱۷۷-۲۰۵-۲۸۶ — دفتر دوم: ص ۴۵۷-۴۸۵-۴۱۵-۴۳۲-۴۵۱ — دفتر سوم: ص ۳۱-۳۳ — دفتر چهارم: ص ۴۵۵

حسن معنی لیلی و الفاظ رنگین محمل است

پیش لیلی والهی محمل نمی باید شدن

(۲۹۳۷/۶)

نظر ز لفظ به معنی است موشکافان را مرا به دام کجا خط و خال می آرد

(۱۷۹۲/۴)

یاران تلاش تازگی لفظ می کنند صائب تلاش معنی بیگانه می کند

(۲۰۲۲/۴)

ب) گاه معتقد است که لفظ مانع بیان معنی است و تنگنای الفاظ گنجایی

معنای بیگانه را ندارد و لفظ، رسواکننده‌ی معنی است:

عمر رفت و راز عشق از دل نیامد بر زبان

در حجاب لفظ کوتاه معنی بیگانه ماند

(۱۲۱۲/۳)

به لفظ معنی بیگانه آشنا نشود

به حال خویش بود در حضر غریبی من

(۳۰۸۳/۶)

لفظ می سازد جهان بر معنی روشن سیاه یوسف سیمین بدن در پیرهن باشد چرا

(۲۱/۱)

شود در پرده‌ی الفاظ رسوا معنی نازک

به عربانی رخ او را مگر پوشد نقاب از من

(۳۰۲۷/۳)

نگردد معنی بیگانه با لفظ آشنا صائب

به افسون رام عاشق آن پری رخسار کی گردد

(۲۷۸۷/۳)

ج) گاه می گوید که معنی بدون لفظ، صورت ظهور به خود نمی گیرد. و تنها از

طریق لفظ قابل بیان است:

لفظ بود جلوه‌گاه معنی روشن لیلی ما بی سیاه خانه نباشد

(۲۱۶۴/۴)

ظهور معنی روشن بود ز پرده‌ی لفظ نظاره‌ی رخ او بی نقاب نتوان کرد

(۱۸۲۲/۴)

معنی بی لفظ را ادراک کردن مشکل است

چهره‌ی نازک همان بهتر که باشد با نقاب

(۴۳۵/۱)

د) و به نقش لفظ در زیبایی معنی نیز اشاره کرده است:

لفظ نازک حُسن معنی را دو بالا می‌کند

شیشه‌ی شیراز می‌باید می شیراز را

(۳۸/۱)

گرچه بی‌بال کند معنی نازک پرواز لفظ پاکیزه پروبال کند معنی را

(۲۷۳/۱)

ه) گاه نیز برای لفظ اصالت قائل شده است:

خون است ز سنگینی لفظم دل معنی از باده بود شیشه‌ی ما هوش‌رُباتر

(۲۲۹۳/۵)

و) اما معتقد به پیوند ناگسستنی لفظ و معنی است و مرز میان آن دو را نایافتنی

می‌داند:

لفظ و معنی را به تیغ از یکدیگر نتوان برید

کیست صائب تا کند جانان و جان از هم جدا

(۸/۱)

میان خال و خط و حُسن راه بسیار است

اگرچه لفظ ز معنی جدا نمی‌باشد



(۱۸۶۵/۴)

عقیده‌ی جدایی‌ناپذیری، شاید علمی‌ترین و صحیح‌ترین نظریه در باره‌ی لفظ و معنی باشد. چنان‌که گفتیم این عقیده از دیرباز در نقد ادبی عرب دیده می‌شود و تازگی چندانی ندارد.<sup>۱</sup>

بندوتو کروچه فیلسوف زیبایی‌شناس ایتالیایی (۱۸۶۶-۱۹۵۲ م) در باره‌ی تلائم و پیوند لفظ و معنی می‌گوید: «صورت و معنی دو چیز جدا از هم‌اند اما میان آن دو پیوندی است، اما این‌که این پیوند چگونه پیوندی است و حد وسط آن دو چیست؟ و فاصله‌ی این شکاف را چه چیز پُر می‌کند، یک راز ناگفته است مثل پیوند میان تن و روان».<sup>۲</sup>

امروزه علم زبان‌شناسی بر این نکته تأکید می‌ورزد که مکانسیم تفکر در ذهن آدمی بدون بهره‌گرفتن از زبان امکان‌پذیر نیست. مشخصه‌ی بارز انقلاب زبان‌شناختی قرن بیستم از فردیناند دوسوسور تا ویتگنشتاین تا نظریه‌ی ادبی معاصر شناخت این واقعیت است که معنا چیزی نیست که صرفاً در زبان بیان شود یا در آن بازتاب یابد، بلکه در واقع «معنا» محصول زبان است»<sup>۳</sup>، نمی‌توان ادعا کرد که معنایی از پیش در ذهن داریم و آن را در ظرف لفظ یا شکل می‌ریزیم، معنی در نظام زبان آفریده می‌شود و بدون استفاده از نشانه‌های زبان (صوتی، تصویری، خطی) امکان‌اندیشیدن وجود ندارد. برخی از پیشینیان ما به این مسأله نزدیک شده‌اند و گفته‌اند که: «برای گوینده، الفاظ مطروف معانی‌اند و برای شنونده، معانی مطروف الفاظ‌اند»<sup>۴</sup>. عقیده‌ی

۱ - مرزوقی (ف ۴۲۱ ق) در کتاب شرح حماسه ابی‌تمام (مقدمه ص ۷) عبدالقاهر جرجانی (ف ۴۷۱ ق) در نظریه‌ی نظم (دلائل الاعجاز ص ۴۲-۵۳) قائل به این عقیده‌اند. تاریخ‌النقد الادبی عند العرب، ۴۰۴ و ۴۲۲ ۲ - کلیات زیبایی‌شناسی، ۹۷

۳ - پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی، ۸۴

۴ - حاشیه‌السیالکونی علی المطول - طبع استنبول - ۱۳۱۱ ق، ص ۲۴ (نقل از موسیقی شعر، ص

اغلب قدما این بوده که الفاظ ظرف معانی‌اند. اما چگونه الفاظ مطروف معانی‌اند؟ چگونه لفظ در معنی وارد می‌شود؟ دکتر شفیع کدکنی در بیان این نظریه می‌گوید که دو گونه‌ی جمال‌شناسی در ادب فارسی وجود دارد، یکی نمونه‌هایی مانند کلیله و دمنه و بوستان است که در آن معنی بر لفظ مقدم است و نویسنده با اندیشیدن قبلی کلماتی را به تناسب نیاز خویش برمی‌گزیند و دوم در قلمرو جمال‌شناسی شعر ناب است که در آن حرکت از سوی موسیقی (یعنی صدا) است به سوی معنی و از معنی به سوی انتخاب لفظ... در لحظه‌های ناب صوفی اصالت با موسیقی (کلمات) است و معانی، تابع این موسیقی و الفاظ‌اند، اگرچه صوفیان ظاهراً معتقد به اصالت معنی هستند.<sup>۱</sup>

شاعران و ادیبان عصر صفویه گرچه در مقوله‌ی لفظ و معنی شعر سخنان فراوانی گفته‌اند، اما چندان نظر تازه و دقیقی در گفته‌های آنان دیده نمی‌شود. بحث‌های آنان از کلیات در نمی‌گذرد و نظر موشکافانه‌ای از آنان در این باب صادر نشده است، آنان عمدتاً لفظ را لباس معنی دانسته‌اند<sup>۲</sup> و معتقدند که در نظم، معنی به منزله‌ی روح است و ترکیب الفاظ به منزله جسد<sup>۳</sup> و یا لفظ را خار گریبان معنی می‌دانند.<sup>۴</sup>

مفصل‌ترین بحثی که در متون این دوره دیده‌ام نامه‌هایی است که میان ناصرعلی سرهندی (ف ۱۱۰۸ هـ) شاعر هندوتبار فارسی‌گوی با شکرالله‌خان از عارف‌مشریان این عصر رد و بدل شده است. این نامه‌ها را شیرعلی‌خان لودی در تذکره‌ی مرآت‌الخیال آورده است. ناصرعلی شاعر در پی آن است تا مرز جداکننده‌ای میان لفظ و معنی پیدا کند و می‌خواهد بداند که زیبایی و حُسن سخن چه فرقی با زیبایی و حُسن معنی دارد.

۱ - موسیقی شعر، ۴۲۸

۲ - قول فیصل، ۵۲

۳ - جامع‌الصنائع، ۱۱۷

۴ - دیوان حزین، ۴۹۱

شکرالله‌خان در جواب وی می‌نویسد که او معتقد به یگانگی سخن در معنی است. اتحاد این دو به گونه‌ای ثابت و روشن است که بدون وجود یکی وجود دیگری محال است. «معنی را بی سخن ظهوری نیست و سخن را بی معنی اعتباری نه». شکرالله‌خان به ائتلاف سخن و معنی عقیده دارد و می‌گوید: «خوبی سخن از خوبی معنی است و خوبی معنی از خوبی سخن. خوبی سخن عبارت از عبارات شیرین، الفاظ رنگین و استعارات نمکین و اشارت خوش آیین است و این همه از حُسن معنی است، زیرا که ربط کلام و تناسب الفاظ و استعاره و اشاره به اعتبار معنی می‌باشد نه به اعتبار لفظ». اگر مطلب عالی به الفاظ نامناسب بیان شود لطفی ندارد، پس در این صورت در ظهور آن معنی، نقصان باشد... اگر معنی عالی به الفاظ زیون به معرض بیان آید، او را حُسن معنی نمی‌توان گفت، چه حُسن خاصه‌ی صورت است و صورت معنی، الفاظ است هرگاه زیون باشد اطلاق حُسن بر چه طور درست آید؟».

گرچه شکرالله‌خان بر پیوند ناگسستنی میان «حُسن معنی» و «خوبی سخن» تأکید ورزیده است و ترجیح یکی را بر دیگری محال دانسته اما می‌گوید اگر مُراد از «خوبی سخن»، «زیبایی لفظ و خوش لفظی» باشد بدیهی است که لفظ بر معنی ترجیح ندارد و «اصل، معنی است و فرع، لفظ». او با تشبیه معنی به معشوق و لفظ به لباس، برای معنی تقدم قائل است و مانند همه‌ی عارفان به اصالت معنی اعتقاد دارد. او معنی را آن شاهد زیبا می‌داند که «هر ساعت لباسی می‌پوشد و به تجدد امثال لباس گرفتار است و به عدم تکرار تجلّی مقید»<sup>۱</sup>. این دیدگاه مبتنی بر نظریه‌ی اصالت معنی و ماهیت در نزد عارفان است؛ آنان عالم را مظهر جلوه‌های متنوع و رنگارنگ حق می‌دانند. تنها یک معنی است که در سخن آدمیان به دور افتاده و به قول صائب

«خواب یک خواب است اما مختلف تعبیرها».

داستانی از معارضه‌ی بیدل دهلوی، و ناصرعلی سرهندی بر سر لفظ و معنی در مرآت‌الخیال نقل شده است که تفاوت نظرگاه یک شاعر و یک عارف را در این مسأله نشان می‌دهد. روزی در مجلسی بر این بیت بیدل ایراد گرفتند:

نشد آینه‌ی کیفیت ما ظاهرآرایی

نهان ماندیم چون معنی به چندین لفظ‌پیدایی

از جمله‌ی معترضان ناصرعلی بود که گفت: «این سخن خلاف دستور است، معنی تابع لفظ است وقتی لفظ پیدا گردد معنی هم ناگزیر ظاهر می‌شود.» بیدل در پاسخ وی گفت: «آن معنی که شما تابع لفظ می‌دانید آن نیز لفظی بیش نیست، اما آنچه من حیث «هی‌هی» معنی است به هیچ لفظ در نمی‌آید، مثلاً حقیقت انسان که با این همه شروح و تفصیل که در کتاب‌ها مندرج است هیچ مکشوف نگردیده»<sup>۱</sup>.

آنچه مُراد ناصرعلی است با آنچه بیدل درباره‌ی معنی می‌گوید، بسیار متفاوت است. در گفته‌ی بیدل صراحتاً مُراد از معنی، «حقیقتِ پنهانِ در پرده‌ی غیب» است نه مفهوم و منطوقی که از نظام دلالتی زبان استنباط می‌شود. شاید با طرح این جدال، فرق «معنی» در حوزه‌ی ادبیات و زبان با معنی در نظر عارفان، مشخص شود. معنای مورد نظر عارفان در برابر صورت قرار می‌گیرد و عبارت از حقیقت غیبی است و معنای مورد نظر زبان‌شناسان و علمای اصولی مفهوم و منطوق در برابر لفظ است.

کوتاه‌سخن آن‌که در عصر رواج سبک هندی اغلب شاعران و ادیبان به «اصالت معنی» قائل‌اند. از سخن صائب به وضوح برمی‌آید که وی با تکنیک‌ها و صنایع لفظی در شعر موافق نیست، زبان شعر از نظر وی باید از

تصنع‌ها و تکلفات مربوط به حوزه‌ی لفظ میرا باشد:  
 از تصنع معنی برجسته نازل می‌شود  
 هیچ عیبی شعر را چون لفظ برهم‌چیده نیست  
 میان خال و خط و حُسن راه بسیار است  
 اگرچه لفظ ز معنی جدا نمی‌باشد  
 نظر ز لفظ به معنی است موشکافان را  
 مرا به دام کجا خط و خال می‌آرد  
 در حُسن بی‌تکلف معنی نظاره‌کن  
 از ره مرو به خال و خط استعاره‌ها

در این ابیات مُراد از «حُسن بی‌تکلف معنی» زیبایی‌های مربوط به معنی است و خال و خط و استعاره، آرایه‌هایی است که به حوزه‌ی لفظ و شکل مربوط می‌شود. از همین شواهد می‌توان استدلال کرد که صائب، به شکل عناصر سازنده‌ی صورت چندان اعتنایی نداشته است. در واقع «تصنع» و خال و خطی که او سعی می‌کند گرفتار آن نشود همان صنایع لفظی و بدیعی است که به قلمرو زیبایی‌شناسی صورت در شعر کلاسیک فارسی تعلق دارد. زیبایی‌شناسی صائب دو اصل دارد: تازگی معنی و تناسب؛ از این رو اعتقاد به اصالت معنی در طرز و شیوه‌ی او و معاصرانش واضح است.

### قومیت و نژاد در مباحث ادبی

از نخستین سال‌های آغاز روابط فرهنگی - ادبی ایران و هند نوعی رقابت میان شاعران ایرانی و فارسی‌گویان شبه‌قاره آغاز گشت، به تدریج این رقابت‌ها به ستیز و دشمنایی انجامید. نخستین رگه‌های تاریخی این برخوردها را در سده‌ی هفتم هجری می‌توان یافت؛ هنگامی که امیر خسرو

دهلوی به تقلید از نظامی گنجوی خمسه‌ای سرود و کوس همسری و  
هماوردی با شاعر گنجه را نواخت که:

کوکبه‌ی خسرویم شد بلند      زلزله در گور نظامی فکند  
(مطلع الانوار)

شاعران ایرانی این جسارت امیرخسرو را برتافتند و به مقتضای عرق  
ملّی و تعصّب قومی، زبان به طعن و مذمّت وی گشودند. از جمله شاعری،  
عبید نام از اهل ایران که معاصر امیرخسرو بود درباره‌ی وی چنین گفت  
که:

غلط افتاد خسرو را ز خامی      که سکبا پخت در دیگ نظامی<sup>۱</sup>

از این نمونه برخوردها در تاریخ ادبیات ما به‌ویژه در ادبیات عصر  
صفویه فراوان به‌چشم می‌خورد. از آن جمله بیتی است از ناصرعلی  
سرهندی که بر صائب تبریزی طعن زده و در مقام برتری نسبت به وی گفته  
است:

علی شعرم به ایران می‌برد شهرت از آن ترسم  
که صائب خون بگیرد آب در دفتر شود پیدا  
و شاعری ایرانی در جواب ناصرعلی گفته است:  
اگر از اصفهان در هند ابله‌تر شود پیدا  
به فن شعر از ناصرعلی بهتر شود پیدا  
چرا سرهندی کیدی سخن بی‌صرفه می‌گوید  
نمی‌داند که از ایران سخن‌گستر شود پیدا  
به یمن حرمت یاران ایران کرده‌ای شهرت  
و گرنه از کلامت نفرت از دفتر شود پیدا

هنوز از طبع تو بیرون نگشته بوی بیت من  
از این ازهر کلامت معنی ابتر شود پیدا  
مزن از خودستایی دم دگر ای کودن ننگی  
به عجز خود سخن گو تا تو را گوهر شود پیدا<sup>۱</sup>

دامنه‌ی این رویارویی تا قرن سیزدهم رو به گسترش بود، حتی امروز نیز برخی از ادبای ایرانی برای شعر فارسی شبه‌قاره چندان اهمیتی قائل نمی‌شوند.

در عصر صفوی شاعرانی که از ایران به هند هجرت کرده بودند از جانب دربار هند مورد تکریم و احترام بسیار قرار گرفتند و به مقامات و مناصب بزرگ دولتی رسیدند. در حکومت جهانگیر شاه (۱۰۱۴-۱۰۳۷ ق) و شاه جهان (۱۰۳۷-۱۰۶۸ ق) چند تن از شاعران ایرانی دربار هند، از جمله حیاتی گیلانی در عهد جهانگیر، کلیم کاشانی در سال ۱۰۴۴، قدسی مشهدی در سال ۱۰۴۵ به زر سنجیده شدند. مشهدی علاوه بر این، یک بار ۵۵۰۰ روبیه، بار دیگر صد مَهر و یک بار دو هزار روبیه جایزه گرفت، و نیز هفت نوبت دهانش را پُر از جواهر سلطنتی کردند.<sup>۲</sup> باقی‌ا نائینی، میریحیی کاشی و میررضی دانش در این عهد جوایز گران دریافت کردند.<sup>۳</sup>

چنین حُسن رفتاری با شاعران ایران، هندیان را به سرودن شعر فارسی ترغیب می‌کرد، به گونه‌ای که در آرزوی دستیابی به صله‌ها و جوایز درباری و یافتن شوکت و احترام تلاش فراوان می‌نمودند. اما از آن جهت که از عهده‌ی رقابت با شاعران ایرانی بر نمی‌آمدند، نسبت به ایرانیان رشک و حسادت می‌ورزیدند. از دیگر سو شاعران ایرانی، شعر هندوتباران را به چیزی

۱ - جنگ خطی مسلم ضیایی (به نقل از تذکره شعرای کشمیر ۹۴۴/۲)

۲ - مرآت‌الخیال، ۱۳

۳ - سرو آزاد، ۷۹ و ۸۶

نمی‌خریدند، زبان به طعن آنان می‌گشودند، آن‌ها را در تکلم به زبان فارسی عاجز می‌خواندند و سروده‌های آنان را سُست و ناقص می‌شمردند. و خود نیز سخت گرفتار غرور و عجب شده بودند، رسیدن به مقام والای شاعری در میان اقوان و سخن‌گفتن به زبان فارسی از بزرگ‌ترین آرمان‌های هندیان در عصر جهانگیر شاه بود. از این رو «ولایت» یعنی ایران، آرمانشهر آن روز ایشان به‌شمار می‌رفت.

در نتیجه‌ی چنین میل و اشتیاقی بود که شاعران شبه‌قاره به رقابتی سخت با ایرانیان برخاستند، برگزاری محافل و مجالس ادبی، تألیف تذکره‌هایی درباره‌ی شاعران قدیم و معاصر هندی‌الاصل و نقد و اعتراض بر شعر رونق گرفت. اندک‌اندک هندیان در برابر ایرانیان کوسِ رقابت و حتی برتری می‌نواختند. در تذکره‌ها و نقدهای خود چه به‌صورت ضمنی و چه به‌صراحت از هموطنان فارسی‌گوی خویش دفاع می‌کردند.

در قرن دوازدهم تذکره‌نویسی در هند به اوج خود رسید. در این تذکره‌ها سعی بر آن بود تا شمار شاعران شبه‌قاره را افزایش دهند. بدین‌منظور نام کسانی که حتی یک بیت شعر بیشتر نگفته بودند، در شمار شاعران می‌آوردند. گاه می‌بینیم که مؤلف تذکره می‌نویسد: «معلوم نیست کیست و در کجاست ولی این بیت او مشهور است.» توجه به کثرت و کمیت شاعران در تذکره‌های شبه‌قاره در واقع نوعی رقابت با «شاعرانِ ولایت» بود. تذکره‌های محلی (تذکره‌ی شعرای کشمیر، پنجاب، انیس‌الاحباء) به‌قصد استقلال‌بخشیدن به جریان‌های ادبی شبه‌قاره نوشته می‌شد. ادبیات فارسی در هند به تدریج به‌سوی استقلال می‌رفت و به‌صورت جریانی مجزا و مستقل درمی‌آمد. تنها وجه تمایز این دو جریان ادبی فارسی در ایران و هند، ملیت و قومیت شاعران بود. عنصر ملیت و برتری‌طلبی قومی نویسندگان ایرانی و هندی در نوشته‌های آنان بسیار واضح است. از میان تذکره‌های هندی،



کلمات الشعرا، سفینه‌ی خوشگو، تذکره‌ی شعرای کشمیر، گل عجایب و خزانه‌ی عامره به این مسأله عنایت فراوان داشته‌اند. گرچه فارسی‌گویان هند در مقام دفاع از هویت ملی - بومی خود بودند اما همین تعارض منجر به تألیف رساله‌های مهمی در نقد ادبی این عصر گشت. از جمله‌ی این رساله‌ها می‌توان کارنامه، سراج منیر، نقد قصیده‌ی مشهدی، داد سخن، تنبیه الغافلین و... را نام برد.

دیگر از عواملی که سبب بالاگرفتن این کشاکش و ستیز می‌شد، بی‌اعتنایی شاعران ایرانی نسبت به هندیان بود، چنان‌که از سخن شیدا فتحپوری پیداست که ایرانیان مقیم هند و به‌ویژه شاعران ایرانی که شهرت و حرمتی داشتند چندان توجهی به هندیان نشان نمی‌دادند. شیدا می‌گوید: «ایرانیان مرا به هندی نژاد بودن به مقداری ننهند... حرف آن است که ایرانی و هندی بودن، فخر را سند نگردد، پایه‌ی مرد به نسبت پایه‌ی ذاتی است...». شیدا از طعنه و سرزنش ایرانیان، شکوه کرده و می‌گوید که من معانی رنگین بسیار در شعر آورده‌ام ولی به ظاهر حال من که هندی می‌نگرند و مرا ارجی نمی‌نهند.<sup>۱</sup> این بود که شیدا سر ناسازگاری برداشت و زبان هجو در تمامی شاعران معاصر خویش گشود، طرز جدید را به سخره گرفت و برای شاعران تازه‌گو ارزش و اعتباری قائل نمی‌شد.

نقد منیر لاهوری بر چهار شاعر تازه‌گوی ایرانی نیز ریشه در همین خصومت ملی داشت. منیر که هندوتبار بود، در رساله‌ای به نام کارنامه، چهار شاعر مشهور عصر خود (عرفی شیرازی، طالب آملی، ظهوری ترشیزی و زلالی خوانساری) را به باد انتقاد گرفت، او که خود از طرز تازه توبه کرده بود، به نقد استعاره‌های سبک تازه و مضامین باریک و پیچیده‌ی این سبک

۱ - سفینه‌ی خوشگو، نسخه‌ی خطی، دانشگاه پنجاب. ش ۱۴ ورق ۱۷۸-۱۷۹ (نقل از مقدمه‌ی محمد اکرم شاه‌بر رساله‌ی داد سخن).

پرداخت و نقدی تند و خصمانه بر اشعار این چهار شاعر ایرانی نوشت. منیر در این رساله برتری طلبی ایرانیان و تمایز قومی را مورد انتقاد قرار داده و از این‌که ایرانی‌بودن معیار مقبولیت شعر آن عصر گردیده، بسیار در خشم بوده است.

او می‌گوید: «امروز کسی سخنش مقبول می‌افتد که چهار صفت داشته باشد: پیری، بلندآوازی، توانگری و ایرانی‌بودن، اما من که جوانِ مفلس و گمنامِ هندی‌نژادم، کسی سخنم را به جوی نمی‌خرد. شاعر ایرانی اگر صدبار در فارسی خطا کند بر او خرده نمی‌گیرند». از این‌رو منیر راه چاره را در آن می‌بیند که «باید خود را به مرز خراسان منسوب ساخت تا شعرم را بپذیرند و اگر با صداقت بگویم که اهل هندی این سیه‌کاران، زمین سخنم را به خاک سیاه برابر می‌سازند»<sup>۱</sup>. منیر از پنج شاعر متقدم هندوتبار که به فارسی شعر سروده‌اند یعنی: مسعود سعد، ابوالفرج رونی، امیر خسرو دهلوی، حسن دهلوی و فیضی دکنی یاد کرده و وجود این پنج شاعر را دلیل توانایی و قدرت هندیان در شعر فارسی دانسته است. از نظر او هیچ وجه تمایزی میان اهل سخن نیست به جز قدرت شاعری و آوردن معانی زیبا. در این مقام هیچ نسبتی دخیل نیست جز نسبت معنی و اگر هندی‌بودن با شاعری و قدرت سخنوری منافات داشت خسرو دهلوی امیر قلمرو سخن نمی‌گشت.

سخن باید نکو در طرز و آیین سخنندانی

سخندان هرکه باشد خواه هندی خواه ایرانی<sup>۲</sup>

بیدل دهلوی نیز در کتاب نثر چهار عنصر خویش بر ایرانیان تاخته و طبع عراقیان (عراق عجم) را در قباح‌گویی، بی‌وقار و بی‌پروا خوانده است. و شاعران ایرانی را سفارش کرده که زبان طعن نگشایند، شاعران هندی نیز در

دعوی زبان فارسی معذورند.<sup>۱</sup> بیدل درجایی انوری ایبوردی را هجو گفته است.<sup>۲</sup> در آن سوی دعوا، شاعران ایرانی مکرراً به ناتوانی گویندگان شبه‌قاره در فراگیری و کاربرد زبان فارسی اشاره می‌کردند. از جمله وقتی نقد شیدا فتحپوری بر قصیده‌ی قدسی مشهدی به جلالای طباطبائی رسید در نامه‌ای خطاب به شیدا نوشت: «این دهره و دهریت نیست که در مصاف استعمال آن دخل بیجا توانی کرد و این لغت سنسکریت و زبان گوالیار نیست که با وجود عدم قدرت در آن تصرف توانی نمود، این لهجه‌ی دری و زبان پارسی است. از افواه فارسی‌زبانان باید آموخت... از مطالعه‌ی فرهنگنامه‌های پارسی، زبان‌دان نتوان شد و از تتبع دواوین قدما از پیشقدمان این وادی نتوان گشت». جلالا در همین نامه خطاب به شیدا می‌نویسد: «تو هم ظاهراً پیروی از آن کسی کرده‌ای که روزی به عرفی گفت: مُلّا! ما فارسی از انوری و خاقانی آموخته‌ایم و شما از پیرزالان مسکین. و او ندانسته که انوری و خاقانی نیز از همان پیرزالان سخن آموزی کرده‌اند».<sup>۳</sup>

جلالای طباطبائی تأکید می‌ورزد که زبان شاعر برگرفته از زبان اهل کوچه و بازار است و شاعر زبان خود را از زبان محاوره می‌گیرد و آن‌ها که محاوره نمی‌دانند درواقع با زبان آشنا نیستند گرچه شعر هم بگویند اما از سرودن شعر فارسی ناتوانند.

دامنه‌ی این جدال که تا اواخر قرن دوازده همچنان رو به گسترش بود، در قرن دوازده صورتی فنی‌تر به خود گرفت و طعن و تمسخر جای خود را به استدلال‌ها و مباحث زبانی و نمونه‌ها و شواهد شعری داد.

واله‌ی داغستانی، آزاد بلگرامی و سراج‌الدین علیخان آرزو در قرن دوازدهم این بحث را دنبال کردند و مسأله‌ی نسبت میان زبان مادری با قدرت

۱ - نثر چهار عنصر، ۱۳۷

۲ - خزانه‌ی عامره، ۳۰۶

۳ - نامه‌ها و نوشته‌های میرزا جلالای طباطبائی، ۳۰۱

شاعری را مطرح نمودند، واله معتقد بود که هندو تباران نمی‌توانند شعر فارسی خوب و درست بسرایند. در نظر وی دانستن زبان امری است جدا و تکلم به زبان امری دیگر، ممکن است کسی زبان بداند اما دلیل آن نیست که قادر به تکلم باشد. لازمه‌ی تسلط بر زبان و قدرت تکلم این است که فرد از کودکی در میان اهل زبان رشد کند و زبان از کودکی برایش ملکه‌ی راسخ شود.<sup>۱</sup> واله با آن‌که جانبدار شعرای هند است اما سخن او نیز خالی از تعصب نیست. نوشته‌اند روزی دیوان محتشم علیخان حشمت از شعرای هند، را مطالعه می‌کرد تا رسید به این بیت:

نه هر ایرانی هم طرح حشمت می‌تواند شد

نه هر چینی فروشی همسر فغفور می‌گردد

واله بسیار خشمگین شد، زیرا ایرانیان در هند آن روز دکان‌های چینی فروشی داشتند، هندیان بنا به گفته‌ی حسین دوست سنبه‌لی مؤلف تذکره‌ی حسینی (تألیف ۱۱۶۳ق) از این شغل ننگ داشتند و ایرانیان را به طعن، چینی فروش می‌گفتند.<sup>۲</sup> عرقِ حَمِیت واله به جوش آمد و بر دیوان حشمت این دو بیت را نوشت و برایش فرستاد:

– به استادان ایران هندی هم طرح‌گر گردد

به چینی می‌زند پهلوی سفالین کاسه‌ی بنگی

– حریف ناله‌های زار ما هرگز نه ای حشمت

مزن انگشت بر لب چینی فغفوری ما را<sup>۳</sup>

۱ - ریاض الشعر، ۴۹۴

۲ - یکی از شاعران هندی گفته است:

ما زبان اهل ایران را به هویی بسته‌ایم دست این چینی‌فروشان را به مویی بسته‌ایم

تذکره‌ی حسینی، ۱۰۹

۳ - تذکره‌ی حسینی، ۱۰۹ و گل عجایب، ۴۸

آزاد بلغرامی نیز از رفتار ایرانیان در مذمت و نکوهش هند، دل خوشی نداشت، شاعری ایرانی به نام حیدری تبریزی ابیاتی در هجو هند گفته بود، آزاد در تذکره‌ی خزانة‌ی عامره آورده است که: «مذمت کردن هند، اختصاص به حیدری ندارد بلکه همه‌ی ایرانیان که به هند می‌آیند و از گدایی به شاهی می‌رسند پاس حقوق نمی‌دارند، اگر هند بد است چرا بی آن‌که کسی آن‌ها را بطلبد این همه دردسر می‌کشند؟» آزاد در کتاب‌های *سبحة‌المرجان* و *غزلان‌الهند* به تفصیل در باره‌ی شأن و مقام سرزمین هندوستان سخن گفته و احادیث فراوان در باره‌ی مقام و مرتبه‌ی والای هند نقل کرده است و مدعی است که جهانیان همه، هندی‌الاصل‌اند، زیرا در احادیث مذکور است که آدم از بهشت که بیرون شد در هند بر زمین فرود آمد.<sup>۱</sup>

او با استفاده از عقیده‌ی واله داغستانی که: «لازمه‌ی یادگیری تکلم، از کودکی در میان اهل زبان بودن است.» در پی آن است تا ثابت کند که مسعود سعد سلمان هندی است، می‌گوید: «مسعود سعد دیوانی به زبان هندی دارد و همین امر دلیل آن است که وی هندی‌الاصل است.» گویا آزاد از طرح این بحث می‌خواهد دو نتیجه بگیرد. نخست آن‌که مسعود سعد سلمان هندی‌الاصل است و در فارسی مشهور به شاعری است، دوم این‌که ادعای واله نادرست است، چون کسانی هستند که در میان اهل زبان رشد نکرده‌اند اما می‌توانند شاعری توانا در زبان دوم باشند مثل مسعود سعد.

حضور حزن لاهیجی در هند و مذمت و هجو هندیان در شعر او عرصه‌ی جدیدی از کشاکش‌های نقدی را به وجود آورد، حزن در چندین رباعی و یک قصیده‌ی نسبتاً بلند، هند و هندیان را هجو کرد. در مقابل، ادبای شبه‌قاره به نقد شعر او پرداختند و بر او و آثارش تاختند، گرچه حزن بسیار ناسازگار و بدخلق بود و دوست و آشنا را از خود می‌رنجانده، اما با این همه

امیران و بزرگان هند او را تکریم و احترام می‌نمودند. خان آرزو رساله‌ی تنبیه‌الغافلین را صرفاً به نقد شعر حزین اختصاص داد و قریب به دو‌یست و پنجاه بیت او را نقد کرد. در مطاوی نقد خان آرزو مسأله‌ی ملیت ایرانی و هندی به وضوح چهره می‌نماید، آرزو با طرح سؤال‌های علمی، بحث را فنی‌تر می‌کند: آیا تصرف شاعران توانای هند در زبان فارسی صحیح است یا نه؟ فرق تصرف در زبان و غلط در زبان چیست؟ چه کسانی مجازند در زبان دخل و تصرف کنند؟ آرزو می‌گوید: «شاعران صاحب قدرت و برجسته مجازند که در زبان تصرف کنند. خواه از اهل زبان باشند یا اهل زبان نباشند.» آرزو و دیگر منتقدان هندی سعی داشتند نشان دهند که بزرگان اهل زبان نیز در استعمال زبان خود دچار اشتباه و لغزش می‌شوند، از این‌رو بر آن‌هایی که اهل زبان نیستند نباید خرده گرفت. ایرادات آزاد بلگرامی بر پاره‌ای از ابیات و سخنان سعدی در خزانه‌ی عامره و نیز برخی نکته‌ها که بر شعر بزرگان فارسی گرفته‌اند، از این قبیل است.

می‌توان ادعا کرد که تحرک و پویایی نقد ادبی در این دوره بیش از هر چیز ریشه در مسأله‌ی قومیت و تعصب ملی ایرانی و هندی داشته است. در رسائل نقدی، تذکرها و دیوان‌های شعری بحث ترجیح ملیت و دفاع از هویت ملی فراوان دیده می‌شود.

### طرز و سبک

اصطلاحات مترادفی مانند طرز، روش، شیوه، اسلوب، طریق، طور و... که در متون ادبی این عصر مانند دیوان‌ها، تذکرها و رساله‌های نقدی، به میزان چشم‌گیری به کار رفته است همگی مفهومی معادل با سبک (Style) دارند. اما با وجود کاربرد فراوان این اصطلاحات و بحث درباره‌ی سبک شاعران مختلف و همچنین تلاش برای تفکیک سبک‌های شعری، هیچ

تعریف روشن و واضحی از این اصطلاحات در متون این دوره به دست داده نشده است. البته چنین انتظاری بی جاست زیرا اولاً مفهوم سبک مبهم‌ترین و ذهنی‌ترین مقوله در ادبیات است. ثانیاً سبک هر شاعری ماهیت خود را در مغایرت با دیگر سبک‌ها می‌یابد، به تعبیر دیگر سبک پدیده‌ای تجربه‌پذیر و تکرارشدنی نیست تا فرمولیزه شود. ثالثاً سبک مقوله‌ای یدُرک ولا یُوصَف است. ادبای این عصر با آن‌که از سبک و طرز، سخن بسیار گفته‌اند و شیوه‌های مختلف شعری را از یکدیگر تفکیک کرده‌اند، ولی نیازی به تعریف سبک احساس نمی‌کرده‌اند. زیرا مشخصه‌های سبکی و ویژگی‌های طرز شاعران را به خوبی درمی‌یافتند و لزومی نداشت که از ماهیت این تمایز سخن بگویند. سبک در واقع عبارت است از شیوه‌ای تازه که با شیوه‌های موجود فرق دارد. شاعر برای دست‌یافتن به سبک خاص خود باید از شکل‌های معمول و تجربه‌شده خارج شود و زبانی خاص برگزیند. این تغییر زبان و خروج از هنجارهای معمول به سهولت دریافته می‌شود و سبک شاعر را مشخص می‌سازد. وقتی مشخصه‌های سبکی شاعر شناخته شد، چنین احساس می‌شود که کار محقق تمام شده است. اما امروزه که معرفت‌شناسی در فلسفه‌ی بشری جای خود را باز کرده است، یکایک رشته‌های دانش بشری را به‌طور ماهوی و شناخت‌شناسانه بررسی می‌کند. دانش سبک‌شناسی نیز در این میان زیر ذره‌بین معرفت‌شناختی می‌رود تا تعریفی علمی و دقیق از آن ارائه گردد. اما در گذشته چنین نبود.

تنها تعریفی که از «طرز» در متون گذشته به چشم می‌خورد، در رساله‌ی جامع‌الصنائع والاوزان (تألیف قرن ۱۰) آمده است. مؤلف بعد از بیان معنی لغوی طرز می‌گوید: «طرز در اصطلاح اهل ادب آن است که مقصدی از مقاصد نظم در نوعی از انواع یا به صفتی از اوصاف نظم مخصوص گردانیده

باشند»<sup>۱</sup>. در این تعریف، هم نوع مفهوم و محتوا و هم نوع ادبی یعنی قالب (Genre) لحاظ شده است، از این رو علاوه بر نوع نظم، مقصد یا محتوا نیز در تعیین مشخصه‌ی سبکی دخیل است.

مؤلف جامع‌الصنایع تلاش عمیقی برای شناخت سبک‌های شعری فارسی به کار بسته و ده سبک برجسته‌ی شعری را با مشخصه‌های سبکی هریک معین کرده است. به لحاظ اهمیت مباحث این رساله، به تفصیل در بخش بلاغت از آن سخن گفته‌ایم.

اصطلاحات دیگری در قلمرو سبک‌شناسی شعر فارسی در متون این عصر دیده می‌شود که نشانگر دقت ادبای این دوره در مسائل سبک‌شناسی است. ادبای مذکور به دلیل مطالعه‌ی فراوان آثار شاعران معاصر خود، خیلی زود، سبک و طرز نوآوران و مقلدان را بازمی‌شناختند. این قدرت که نتیجه‌ی برخورداری آنان از ششم ادبی قوی و تجربیات فراوان در خواندن شعر بود آنان را در تفکیک طرزهای مختلف یاری می‌کرد.

علاوه بر ذکر ویژگی سبک‌های شخصی با اصطلاحاتی روبه‌رو می‌شویم که مخصوص به سبک شخص خاصی نیست، بلکه تعداد افراد زیادی به آن شیوه شعر گفته‌اند. چنین سبک‌هایی را می‌توان سبک‌های گروهی یا دوره‌ای نامید:

- ۱ - طرز ایهام: عبدالغنی بیگ قبول را مبدع این طرز دانسته‌اند. این طرز در هند طرفداران زیادی داشت.
- ۲ - طرز تازه: معمولاً به سبک هندی که در مقابل طرز قدما قرار می‌گیرد، اطلاق می‌شده است.
- ۳ - طرز خیال (خیال‌بندی): شیوه‌ای که در آن بسامد معانی نازک و استعاره‌های غریب زیاد است.



- ۴ - طرز خیال پیچیده: شیوه‌ی افراطیون سبک هندی است. اغلب هندیان شیفته و دلبسته‌ی آن بودند، (بی‌معنی‌گویان).
- ۵ - طرز اصفهانیان: این اصطلاح را نظام‌الدین اولیا به‌کار برده است و به امیرخسرو دهلوی خطاب کرده که به این طرز شعر بگوید. آزاد بلگرامی در خزانه عامره از قول علاءالدوله‌ی قزوینی صاحب نفایس‌المآثر این طرز را «عشق‌انگیز و زلف و خال‌آمیز» وصف کرده است.<sup>۱</sup>
- ۶ - طرز اهل هند: این عنوان، مبتنی بر قلمرو جغرافیایی رواج سبک است. البته ویژگی خاص آن مشکل‌پسندی و پیچیده‌گویی است.
- ۷ - طور اهل خطه: سبک شاعران ایرانی عصر صفوی است.
- ۸ - طور جمهور: سبک عمومی و همگانی هر عصر یا سبک دوره‌ای
- ۹ - طور خود: سبک شخصی شاعر
- ۱۰ - طرز خاص خود: سبک شخصی
- ۱۱ - طرز تزریق<sup>۲</sup>: شعرهای بی‌معنی (مسلوب‌المعنی)

---

۱ - خزانه‌ی عامره، ۲۰۹

۲ - تزریق در لغت به معنی آمیختن شیر با آب است. (دهخدا) «ریا و نفاق و دروغ» (غیاث‌اللغات)

این اصطلاح در تذکرة‌های عهد صفوی به معنی، واژگون‌کردن و بی‌معناساختن سخن به‌کار می‌رود. تذکرة‌نویسان سرودن اشعار بی‌معنی و غلط (مسلوب‌المعنی و سهواللسان) را تزریق‌گویی و تزریق‌خوانی نامیده‌اند.

مؤلفان تذکرة‌های تحفه‌ی سامی و مقالات‌الشعرا بیش از دیگران به این نوع شعر توجه کرده‌اند:

سیمایی مشهدی: در تزریق‌گویی چنان ماهر است که چند بیت بلکه هزار بیت در یک ساعت می‌گوید (تحفه‌ی سامی، ۱۵۸)

تزریقی اردبیلی: شعرهای بی‌مزه می‌گوید. (همان، ۱۳۲ و ۱۳۸)

شریف تبریزی: دیوانی... از مقوله‌ی تزریق تمام کرده مُسمّا به سهواللسان. (آتشکده، ۱۱۶)

شاعری به نام بینش از طرز تزریق به عنوان یک سبک یاد می‌کند و غزل خود را هم به همین سبک می‌آورد:

علاوه بر این‌ها، در شعر شاعران نیز اشارات مفید و جالب توجهی درباره‌ی سبک آمده است که برخی از آن‌ها را در بخش بعدی (نظریه‌ی ادبی در شعر شاعران) ذکر کرده‌ایم.

### نظریه‌ی ادبی در شعر شاعران

اگر مفاهیم مربوط به تئوری ادبی را در لابه‌لای اشعار دیوان‌های شاعران جست‌وجو کنیم، به سخنان و آراء جالب توجهی دست خواهیم یافت. این آراء که گاه مُبیین تجربه‌ای بسیار ژرف و عمیق است عمدتاً در قالب یک مصرع یا یک بیت بیان شده است و در برخی از موارد با آراء نظریه‌پردازان بزرگ جهان مشابهت‌هایی دارد. البته نباید از یاد بُرد که در قلمرو علوم انسانی، رهیافت‌های علمی اغلب شهودی و اشرافی‌اند، رسیدن به چنین مفاهیمی از رهگذر تعمق و تأمل در مسائل انسانی و ذهنی امکان‌پذیر است. تفاوت سخنان گذشتگان ما با آراء نظریه‌پردازان و صاحب‌نظران امروزی در آن است که امروزیان این مقولات را به شیوه‌ای روش‌مند و فنی به بحث و بررسی گذاشته‌اند و هریک از مسائل ادبی را مستقلاً مورد تدقیق و تحقیق قرار داده‌اند، حال آن‌که پیشینیان ما که گاه نکته‌ای مهم به ذهنشان خطور کرده به شیوه‌ای ساده در عبارتی کوتاه آن را بیان کرده‌اند. کسانی که پس از ایشان

---

→ دیده‌ی آهو شود فانوس شمع انجمن  
گر رسد پروانه‌ی شوخی چشمش در خُشن  
پرده‌ی چشم زلیخا جامه‌ی احزان بُود  
گر نباشد پیر کنعان دیده در ره پیرهن  
نیست فرق از محملِ لیلی دلِ مجنون ما  
اتحاد دوستان گل کرده اندر هر چمن  
خواب شیرین شوخی مهتاب بیداری بُود  
تیشه‌ی افسون تسلی گشته بهر کوهکن  
بیش اندر طرز تزریق ار ندادی داد طبع  
شاعران را شعر گشتی موی در چشم و کفن  
(مقالات الشعر، ۱۱۲)

مرحوم مهدی اخوان ثالث، بحث مبسوطی در تزریق و سبک تزریقی با نمونه‌ها و شواهد کافی آورده است. برای اطلاع ر.ک: نقیضه و نقیضه‌سازان - مهدی اخوان ثالث - به کوشش ولی‌الله درودیان - انتشارات زمستان - تهران ۱۳۷۴ - ص ۶۰ به بعد.

آمده‌اند نیز چندان تأملی در این سخنان نغز پُرمغز نکرده‌اند و گرنه هر جمله‌ای می‌توانست زیربنای مکتب یا مرامی فکری و تئوریکی در ادبیات باشد. در شعر سبک هندی توجه شاعر به تکنیک‌ها و فنون شاعری بیش از دوره‌های پیشین دیده می‌شود. شاعران این عصر شعر خود را محصول قدرت و هنر خویش می‌دانند نه نتیجه‌ی الهام و تلقین نیروهای ماورایی و آسمانی. از این رو در شعر ایشان سخن از هویت شعر، شاعر، تأثیرگذاری، شخصیت مخاطب و دیگر مسائل ادبی فراوان به میان می‌آید. به گونه‌ای که در اغلب غزل‌های صائب تبریزی حداقل یک بیت راجع به مسائل شعر و شاعری دیده می‌شود و شاید که در کل دیوان وی قریب به چهار تا پنج هزار بیت در باب شخصیت شاعر، عامل الهام، فرایند آفرینش، مخاطبان شاعر، هم‌طرحان، استادان، لفظ و معنی، معنی بیگانه، مضمون تازه، ذوق و طبع و اندیشه، زیبایی‌شناسی سخن دیگران، تقلید و تتبع از دیگران و... بتوان فراهم آورد. اینک به نمونه‌هایی پراکنده از این‌گونه ابیات اشاره می‌کنیم:

- ۱ - لفظ و معنی: در مبحث مربوط به لفظ و معنی ابیات متعددی از شاعران مختلف نقل کرده‌ایم. (ر.ک: لفظ و معنی)
- ۲ - شاعر کیست؟ زمانی هرکسی یک مصرع می‌سرود ادّعای موزون‌طبعی و شاعری می‌کرد، اظهارنظرهای متفاوتی در شعر شاعران در این باره دیده می‌شود:

به یک بیت شاعر مسلّم بود      اگر مصرعش مصرعی هم بود<sup>۱</sup>  
 حزن با این نظر مخالف است:

نه هرکه یک دو سه مصرع به همدگر بندد

رموز معنی و داد سخنوری داند

دیوان / ۳۴۲

و صائب نیز معتقد است:

نه هرکس مصرعی موزون کند مشهور می‌گردد

ز صد بلبل یکی صائب بلندآوازه می‌افتد

دیوان ۱۳۶۸/۳

۳ - شخصیت شاعر در سخن او پنهان است.

کسی که شعر مرا خوانده دیده است مرا

بیان بود، سخنم قالب مثالی من

سفینه‌ی خوشگو / ۷۳

در سخن پنهان شدم مانند بو در برگ گل

هرکه دارد میل دیدن در سخن بیند مرا

عبداللطیف‌خان تنها (سفینه‌ی خوشگو / ۱۰۲)

۴ - شاعر منتقد نیست و نمی‌تواند منتقد باشد:

طوطی به معنی سخن خود نمی‌رسد

هرکس سخنور است سخن‌دان کجا شود؟

صائب ۲۰۴۸/۴

۵ - ذوق پیر شعر تازه را در نمی‌یابد - مقایسه شود با نظر لوین ل. شوکینگ که

می‌گوید: «درگرایش به سوی نو و تازه عنصری از جوانی و خامی نهفته است»<sup>۱</sup>.

بر کهن سال شعر تازه مخوان که دل پینه‌بسته‌ای دارد

صائب ۲۱۸۴/۴

۶ - جست‌وجوی جاودانگی در هنر شاعری:

مدّ عمر جاودان ماست شعر آبدار

قسمت ما آب حیوان گر نباشد گو مباش

صائب ۲۳۵۹/۵

به آب خضر ندارند کار موزونان سخنوران به سخن پایدار می‌گردند

صائب ۱۸۸۳/۴

به شعر زنده‌ی جاوید می‌شود انسان که در زمین غزل «آرزو» نبینی قبر

خان آرزو (مردم دیده / ۵۱)

۷- تازگی، امر ذاتی هنر است. باختین می‌گوید: «شعر حادثه‌ای است، یگه و تکرارناشدنی، کسی پیشتر تجربه‌اش نکرده و پس از بیان نیز دیگر تکرار نخواهد شد.»<sup>۱</sup>

مشابه همین مفهوم را در شعر غنی کشمیری و دیگران می‌توان یافت:

در مکرر بستن مضمون رنگین لطف نیست

کم دهد رنگ ار کسی بندد حنای بسته را

دیوان غنی / ۸

شعر دگران را همه دارند به خاطر شعری که غنی گفت کسی یاد ندارد

دیوان غنی / ۲۰

مکرر گرچه سحرآمیز باشد طبیعت را ملال‌انگیز باشد

کلمات الشعرا / ۱

چگونه معنی غیری برم که معنی خویش

دوباره بستن کفر است در طریقت من

کلیم غزل / ۲۴

۸- سبک: سبک‌شناسان می‌گویند شاعر باید به سبک ویژه‌ی خود دست

یابد در آن صورت است که از تقلید رسته و شعرش از شعر دیگران متمایز

۱- ساختار و تأویل متن، ج ۱۳/۱ میخائیل باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵ م) را بنیان‌گذار پساخرمالیسم روس دانسته‌اند.

می‌شود. صائب نیز معتقد است که وجه ممیزه‌ی او با دیگر شاعران  
«آشنایی با طرز» است:

میان اهل سخن امتیاز من صائب

همین بس است که با طرز آشنا شده‌ام

۲۷۶۱/۵

هر یکی طرز جدا دارند ز ارباب سخن      ما حضوری عاشق «طرز ادا» افتاده‌ایم  
حضوری (سفینه‌ی خوشگو / ۳۵۰)

۹ - استعاره اساس سخن شعری است:

سخن که نیست در او استعاره نیست ملاحظ

نمک ندارد شعری که استعاره ندارد

دیوان طالب ۴۴۷

ز ساده‌گویی افسرده نادمم طالب

من و سخن به همان طرز استعاره‌ی خویش<sup>۱</sup>

همان ۶۳۵

۱۰ - تصنع در شعر خوشایند صائب نیست. در این ابیات، او به معنی اصالت  
بخشیده و با صورتگری در شعر مخالفت ورزیده است:

از تصنع معنی برجسته نازل می‌شود

هیچ عیبی شعر را چون لفظ برهم‌چیده نیست

۶۵۷/۲

در حُسن بی‌تکلف معنی نظاره‌کن      از ره مرو به خال و خط استعاره‌ها

۳۸۹/۱

یاران تلاش تازگی لفظ می‌کنند      صائب تلاش معنی بیگانه می‌کند

۲۰۲۲/۴

میان خال و خط و حُسن راه بسیار است

اگرچه لفظ ز معنی جدا نمی‌باشد

۱۸۶۵/۴

۱۱- آشنایی‌گریزی در جست‌وجوی معنی بیگانه:

در غریبی آشنا از آشنا هرگز نیافت      لذتی کز معنی بیگانه می‌یابیم ما

صائب ۱/۱۳۴

صائب ز آشنایی عالم کناره کرد      هرکس که شد به معنی بیگانه آشنا

صائب ۱/۳۸۶

از بس ز آشنایی مردم رمیده‌ام      دایم تلاش معنی بیگانه می‌کنم

تجربید (نصرآبادی، ۳۹۸)

۱۲- درباره‌ی رباعی صائب گوید:

از رباعی بیت آخر می‌زند ناخن به دل

خط پشت لب به چشم ما ز ابرو خوش‌تر است

۴۹۱/۲

۱۳- نقش مخاطب و ذوق او در رواج شعر:

سخنوری نتوان بی‌سخن‌شنوکردن

سخن به گوش بود بیش از زبان محتاج

دیوان واعظ قزوینی، ۱۳

بی‌خریداران سخن کی پخته گردد زانکه هست

دیگ جوش کاسبان از گرمی بازارها

همان، ۴۸

و صائب در این مضمون فراوان گفته است.

۱۴- یکدستی و عدم یکدستی شعر شاعران:

شعر اگر اعجاز باشد بی‌بلند و پست نیست  
در ید بیضا همه انگشت‌ها یکدست نیست  
دیوان غنی، ۴۵

نبود بلند و پستی در شعر موشکافان  
یکدست باشد آری انگشت‌های شانه  
دیوان غنی، ۱۶۰

۱۵ - داوری در باره‌ی چند شاعر و مقایسه آن‌ها با حافظ:  
ای یار مخوان ز اشعار الا غزل حافظ  
اشعار بود بیگار الا غزل حافظ  
در شعر بزرگان جمع کم‌یابی تو این هر دو  
لطف سخن و اسرار الا غزل حافظ  
استاد غزل سعدی است نزد همه کس لیکن  
دل را نکنند بیدار الا غزل حافظ  
صوفیه بسی گفتند دُرهای نکو سفتند  
دل را نکشد در کار الا غزل حافظ  
در شعر بزرگ روم اسرار بسی درج است  
شیرین نبود ای یار الا غزل حافظ  
دیوان فیض کاشانی، ۲۰-۲۱۹

۱۶ - معنی تازه، گریزان است باید سریع آن را مقید کرد:  
هر دم از گوشه‌ی خاطر سر جستن دارد  
معنی تازه غزالی است که بستن دارد  
دیوان غنی، ۷۷

۱۷ - مقام قصیده و غزل:



قصیده کار هوس‌پیشگان بود عرفی

تو از قبیله‌ی عشقی وظیفه‌ات غزل است

عرفی

۱۸ - شرایط لازم برای خلاقیت شعر:

نکته‌پردازی که خواهد معنی‌ای انشا کند

چون نگاه یار باید گوشه‌ای پیدا کند

آزاد بلگرامی (مردم دیده، ۴۲)

### مضمون‌سازی با اصطلاحات ادبی

در این عصر تکنیک‌اندیشی و دل‌مشغولی شاعران به مسائل فنی شعر و شاعری باعث شد تا اصطلاحات ادبی در شعر راه یابد و شاعران با استفاده از این اصطلاحات مضامین شعری فراوان بسازند.

دو ابروی تو در مجموعه‌ی حُسن دو نون نبود دو مصراع است موزون  
امانی (ریاض‌الشعراء، ۵۸)

ابروی تو به خنجر تشبیه کرده شاعر

مضمون تازه‌ای نیست اما به دل نشیند

دارد سخنی در گره گوشه‌ی ابرو

مقصود از این بیت به تعقید برآید

(دیوان حزین، ۳۲۰)

یک موی فرق نیست میان دو ابرویت

خوش‌مصرعی است به مصرع دیگر رسیده است

(دیوان غنی، ۴۰)

محررانِ سخن شاه‌بیت ابرویند ز روی نسخه‌ی تشریح روی عالم را

(صائب ۱/۲۹۶)

ما از تو جداییم به صورت نه به معنی

چون فاصله‌ی بیت بود فاصله ما

(صائب ۱/۴۰۱)

معنی یک بیت بودیم از طریق اتحاد

چون دو مصرع گرچه در ظاهر جدا بودیم ما

(صائب ۱/۱۳۵)

دو بالا می‌شود کیفیت صحبت ز موزونان

من و مصرع رسانیدن تو و قامت کشیدن‌ها

ملادانا (همیشه، ۷۲)

فکر سخن نبسته تا چند کنم جان را به خیال تازه پیوند کنم

مضمون نگاه یار از بس شوخ است باید که چو نرگشش قلم‌بند کنم

(سفینه‌ی خوشگو، ۲۰۴)

جز غلط‌کاری نباشد ظاهرآرایی خلق

چون کنی تقطیع شعر الفاظ بی معنی شود

آرزو (مردم دیده، ۶)

کس نیابد معنی پیچیده‌ی زلف کجبت

گرچه این معنی ترا در پیش‌پا افتاده است

(ریاض‌الشعرا / ۲۵۹)

از تو قبیله‌ای به نکویی مثل شود

چون پیش مصرعی که زمین غزل شود

محسن تأثیر

مضمون‌سازی با اصطلاحات ادبی و مفاهیم و الفاظ مربوط به قلمرو شعر

و ادب بیانگر این واقعیت است که اهل سخن در این عهد بیش از حد، دغدغه‌ی شاعری داشته‌اند و به شعر و شاعری می‌اندیشیده‌اند.<sup>۱</sup> چنان‌که در این نمونه‌ها می‌بینیم اغلب ابیات اسلوب معادله هستند، شاعر ادعایی را در مصرع اول طرح می‌کند و در مصرع دوم برای آن مثلی از عالم ادبیات و فن شعر می‌آورد. مثلاً ادعا می‌کند که ظاهراًری خلق کار عبثی است و مثال می‌آورد که مانند بیت شعر که اگر آن را تقطیع کنند بی‌معنی می‌شود:

جز غلط‌کاری نباشد ظاهراًری خلق

چون کنی تقطیع شعر الفاظ بی‌معنی شود

مصرع اول ادعا و مصرع دوم مثل است. مقایسه‌ای اجمالی میان شعر شاعران برجسته‌ی سبک عراقی مثلاً مولوی و عطار با صائب که شاعر شاخص سبک هندی است نشان خواهد داد که صائب بسیار بیشتر از آن دو شاعر بزرگ دغدغه‌ی شاعری داشته و شعراندیش‌تر بوده است.

برخی معتقدند زمانی که «ادبیات» موضوع ادبیات شود، یعنی چگونه گفتن، کیفیت سرودن و نوشتن و اندیشه‌ی قُرم و شکل بر آفرینش هنری غلبه پیدا کند، خلاقیت تنزل می‌یابد، ادبیات به خود می‌پردازد. در چنین شرایطی نقد و ارزیابی، قوت می‌یابد و معنی‌آفرینی در درجه‌ی دوم قرار می‌گیرد.<sup>۲</sup>

۱ - چنان‌که شاعران عصر مشروطه دغدغه‌ی سیاست داشته‌اند و مضامین و اصطلاحات سیاسی را در غزل به کار گرفته‌اند. مانند این ابیات از عارف قزوینی (ف ۱۳۱۲ ش)  
- ز فرقه‌بازی احزاب دل در آن سر زلف گذار شانه بر آن طره مشکل افتادست  
- بگو به هیئت کاپنی سر زلفش که روزگار پریشان ما ز دست شماست

۲ - ادوارد براون (تاریخ ادبیات از صفویه تا عصر حاضر، ص ۱۳۲) رولان بارت (نقد تفسیری، ص ۱۶) و شفیع کدکنی (شاعری در هجوم منتقدان، ص ۲۱) بر این عقیده‌اند.

فصل سوم

بلاغت و نقد ادبی



## بلاغت و نقد ادبی

دانش‌هایی همچون بدیع، معانی و بیان، عروض و قافیه و... از دیرباز به عنوان معیارهایی برای زیبایی‌شناسی عناصر ادبی و نقد و ارزشیابی شعر و نثر فارسی و عربی به کار می‌رفته است و به واسطه این دانش‌ها درستی و نادرستی و غث و ثمین آثار ادبی ما سنجیده می‌شده است، بنابراین مباحث و مسائلی که در این علوم مطرح شده زمینه‌ساز نوعی نقد روش‌مند و معتبر در ادبیات ما بوده و در واقع اساسی‌ترین ابزارهای نقد ادبی قدیم را باید در دانش‌های بلاغی جست‌وجو کرد. به این جهت ما ناگزیریم آثار بلاغی - بدیعی را به سبب اشتغال بر ابزارهای نقد ادبی با دقت تمام بررسی کنیم.

نخست به تاریخچه‌ی مختصری از علم بدیع در زبان فارسی - که نسبت به معانی و بیان استقلال بیشتری دارد - خواهیم پرداخت. پس از آن چند کتاب بدیعی - بلاغی مهم در عصر صفوی را معرفی و ارزیابی خواهیم کرد. قدیم‌ترین کتاب بدیعی در زبان فارسی، ترجمان‌البلاغه‌ی رادویانی است، این کتاب به زیبایی‌شناسی سروده‌های شاعران عصر سامانی و غزنوی تعلق دارد و مشتمل است بر حدود ۷۳ صنعت بدیعی در شعر فارسی.

پس از آن حدائق‌السحر از رشید وطواط (ف ۵۷۳ ق) است. رشید قصد داشته کتابی مفصل در علم شعر و عروض و قافیه و محاسن و معایب نظم فراهم آورد اما مجال این کار را نیافته است. گویا وی شواهد و نمونه‌های ترجمان‌البلاغه را نارسا و ناقص دیده و آن‌ها را نپسندیده است و خواسته تا اثر گویاتری تألیف کند. با این همه، حدائق‌السحر که حاوی شصت صنعت بدیعی است، در کوتاه‌مدتی، شهرت فراوان یافت ولی بعدها چندان مقبولیتی نیافت.

سومین کتاب، المعجم فی معاییر اشعار العجم (نیمه‌ی قرن ۷) است، که دقیق‌ترین پژوهش کهن در زیبایی‌شناسی سخن فارسی است. شمس قیس

رازی قریب به چهل صنعت بدیعی را در باب ششم کتاب خود آورده و مسائل عروضی و بلاغی را دقیق کاویده است. پس از آن کتاب‌های *کنز الفوائد* (قرن ۷) از حسین محمدشاه بن مبارکشاه انصاری و *معیار جمالی* از فخری اصفهانی (قرن ۸) و *حقایق الحدائق* از شرف‌الدین حسن بن محمد رامی تبریزی (قرن ۸) تألیف شد و در سده‌ی نهم کتاب *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* توسط میزرا حسین واعظ کاشفی نوشته شد. اغلب این کتاب‌ها بازنویسی و نقل *مطالب المعجم* و *حدائق السحر* است و نوآوری چندانی در آن‌ها به چشم نمی‌خورد؛ از قرن نهم به بعد نیز آثار فراوانی به تقلید از پیشینیان در علوم ادبی نوشته شد، که آن‌ها هم فاقد تازگی و نوآوری است. در این میان تعداد معدودی کتاب که در هند نوشته شده و با بدیع و بلاغت هندی و نگرش زیبایی‌شناسی هندی آمیخته شده تا حدودی از ابداع و تازگی برخوردار است. از جمله‌ی این کتاب‌ها می‌توان *جامع الصنایع والاوزان* (سده‌ی ۱۰) از نویسنده‌ای گمنام که خود را خسرو شاعران نامیده است و نیز دو کتاب ارزنده‌ی *سبحه المرجان* و *غزلان الهند* از میر غلامعلی آزاد بلگرامی (فد ۱۲۰۰ ق) یاد کرد. همچنین کتاب *تحفة الهند* که ترجمه‌ی رتوریک هندی به فارسی است از حیث ادبیات تطبیقی درخور اهمیت است. ما در این فصل، این کتاب‌ها و چند اثر بلاغی دیگر را مورد بررسی قرار داده‌ایم، گرچه در این میان کتاب‌های *بدایع الافکار* و *دستور الشعرا* و رساله‌ی *شمس‌الدین فقیر* فاقد نوآوری و ابداع‌اند اما به معرفی و بررسی آن‌ها پرداختیم تا با ارائه تصویری نسبتاً روشن از این سه اثر، ماهیت حجم عظیمی از رساله‌ها و کتاب‌های تقلیدی بلاغت و بدیع و عروض در عصر صفویه برای خوانندگان شناخته شود.

آنچه در کتاب‌های بدیعی و بلاغی طرح می‌شود، بیشتر به قلمرو نظریه‌ی ادبی مربوط است و اساساً به اصول و مبانی نظری شعر و شاعری تعلق دارد.

از آثار بلاغی نمی‌توان انتظار نقدهای عملی داشت، چرا که علم بلاغت بنا به ماهیت خود در پی تبیین عناصر ادبیات و به‌ویژه عناصر زیبایی‌شناختی صوری است و از طریق تئوریزه کردن و شناسایی و تعریف آن‌ها، ابزاری برای شناخت بهتر و ارزیابی دقیق‌تر سخن ادبی در اختیار منتقد قرار می‌دهد. از این‌رو کار علمای بلاغت، نوعی نظریه‌پردازی در ادبیات است که با تبیین اصول، معیارها، اقسام و مبانی ادبیات و به‌ویژه شعر سروکار دارد نه با نقد عینی و عملی شعر شاعران. اما هیچ منتقد و یا مکتب نقدی نیست که از اصول و معیارهایی که نظریه‌ی ادبی و علم بلاغت وضع می‌کنند بی‌نیاز باشد. بدون داشتن نظریه‌ی ادبی و بدون بهره‌گیری از ابزارهای بلاغی نمی‌توان به نقد مطلوب و مقبولی دست یافت.

### بدایع الافکار

کتاب *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* از جمله کتاب‌های مشهور در فن بدیع است که توسط میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری (ف ۹۱۰ ق) از علمای مشهور قرن نهم و آغاز قرن دهم هجری نوشته شده است، کاشفی در این کتاب حدود سیصد صنعت بدیعی را به بحث گذاشته، وی در مقدمه، نخست به تعریف شعر پرداخته است، سپس انواع شعر (قصیده، غزل، قطعه، رباعی، فرد مثنوی، مسمط، ترجیعات و...) و در پی آن اقسام شعر (مردّف، محجوب، ذات‌المطالع، محدود، مطبوع، ملایم، سلیس، سهل و ممتنع، جزل، مرتجل، مصنوع، ذوالنوعین و متنوع) را معرفی کرده، آنگاه برخی از اصطلاحات متداول در بین شاعران را توضیح داده است (ایجاز، بسط، مساوات، مطلع، مصراع، بیت و...) در پایان مقدمه، فایده‌ای آورده است در بیان الفاظی که در انواع شعر مستعمل می‌باشد. این بخش در واقع در معرفی اغراض شعری است مانند: توحید، نعت، منقبت، موعظه، اسرار، مدح،



هجو، جد و هزل، مطایبه، مرثیه، مناظره، خمریات، قَسَمیات.

باب اول در صنایع شعری است. باب دوم نیز در بیان «عیوب نظم» نوشته شده است. مؤلف، «بیان عیوب نظم» را «علم نقد» خوانده؛ از نظر او نقد، یکی از علوم ادبی است که فقط به نقص‌ها و کاستی‌های شعر توجه دارد. در این کتاب نوآوری چندانی به چشم نمی‌خورد. می‌توان گفت فقط لباسی نو بر قامت موضوعات کتاب المعجم فی معاییر اشعار المعجم شمس قیس رازی پوشانده است. گفته‌اند که از لحاظ ارزش و مقام از آن فروتر است و آن را مقدماتی ساده برای مسائل المعجم شمرده‌اند.<sup>۱</sup>

اغلب صنایع بدیعی این کتاب بدون کم و کاست از المعجم نقل شده است. مؤلف مدّعی است که خود برخی صنایع تازه را استخراج و کشف نموده است از جمله: اضممار الحروف، تعریف، افراد، تهجی، اطّراد، ترویج، تفضیل، توصیل، ذواللسانین و....

۱) تعریف شعر کاشفی دو تعریف از شعر نقل کرده است: یکی تعریف قدماست که می‌گوید: شعر «به حسب اصطلاح، کلامی است مرتب معنوی، موزون، متکرّر، متساوی، متشابه‌الآخر» و دوم تعریفی که جمهور متقدّمان بر آن‌اند: «شعر کلامی باشد مخیل موزون مقفی مع القصد».<sup>۲</sup> تعریف دوم بر دو فصل «مخیل» و «مع القصد» تأکید کرده، فصل اول، یعنی مخیل بودن شعر از تعریف منطقیان گرفته شده است. منطقیان «خیال‌انگیزی» را فصل قریب شعر می‌دانند. فصل دوم یعنی «مع القصد» از اندیشه متکلمان تراویده است که پیش از این از آن سخن گفتیم (ر.ک: تعریف شعر). تعریف نخست عیناً از المعجم شمس قیس رازی (قرن ۷) نقل شده<sup>۳</sup> و تعریف دوم هم تا حدودی از

۱ - تاریخ ادبیات ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، ج ۴ / ۱۲۱.

۲ - بدایع الافکار، ۷۰      ۳ - المعجم فی معاییر اشعار المعجم، ۱۹۶

اساس الاقتباس خواجه نصیر طوسی (ف ۶۷۲ق) متأثر است.<sup>۱</sup>

کاشفی در باره‌ی «مع‌القصد» می‌گوید: قید مع‌القصد را به آن جهت ذکر کرده‌اند «تا آنچه موزون باشد از قرآن و حدیث از این قسم خارج شود، چه آن را شعر نگویند؛ به جهت عدم قصد قائل». این، سخن تازه‌ای نیست چنان‌که در بخش تعریف شعر، بیان کرده‌ایم.

۲) تعریف نقد: کاشفی در تعریف علم نقد می‌گوید: «علم نقد عبارت است از معرفت معایب شعری» (بدایع / ۶۹) و در باب دوم می‌گوید: «این علم (بیان عیوب نظم) را علم نقد خوانند و یکی از علوم ادبی دانند. نقد در لغت برگزیدن باشد و بیرون آوردن درهم [سره] از میان درهم ناسره؛ و در اصطلاح، عبارت است از علمی که بدان جید شعر از ردی آن متمیز گردد. و این علم را به جهت آن نقد گفتند که چنان‌که نقاد، درهم پاک را از میان درهم مغشوش انتخاب کند، این‌جا نیز صاحب این علم به طبع و قادی، سخن پاکیزه و بی‌عیب از میان سخنان ناشایست و معیوب التقاط نماید. تا کسی بر عیوب شعر مطلع نشود، شعر بی‌عیب را شناسد. چنان‌که نکته‌ی «تَبَيَّنَ الاشْيَاءُ بَأَضْدَادِهَا» بر این حال، شهادتِ تحقیق به اقامت می‌رساند».<sup>۲</sup>

۳) صنایع بدیعی: قسمت عمده‌ی صناعی که در بدایع‌الافکار آمده است به قلمرو زیبایی‌شناسی کهن شعر فارسی مربوط می‌شود که بر محور الفاظ و صورت بیرونی شعر دور می‌زند و چندان توجهی به معنا و شکل درونی شعر ندارد. توجه کاشفی به صورت و ساخت شعر معطوف است، نه به مضمون و معنی تازه. تکرار برخی صنایع که از المعجم و حدایق‌السحر نقل شده است، نشان می‌دهد که ذوق مؤلف یا ذوق حاکم بر عصر وی، هنوز

۱ - اساس الاقتباس، ۵۸۶

۲ - بدایع‌الافکار، ۱۶۶، خواجه نصیرالدین طوسی (ف ۶۷۲ق) در تعریف نقد می‌گوید: «علم تعرف معایب و خلل‌های آن (شعر) را علم نقد گویند». معیار الاشعار، ۲۵

طرفدار سبک روشن و صریح پیش از رواج پیچیده‌گویی سبک هندی است. این ذوق عیناً در مقابل ذوق تازه‌گویان و هواداران طرز تازه قرار می‌گیرد، آنچه مؤلف بدایع در ذیل آرایه‌ی «تفویف» آورده است گویای این معنی است؛ شمس قیس در تعریف «تفویف» می‌نویسد: «از جمله صنایع مرغوب و بدایع مطلوب است و اشعار بلغا و منظومات فصحا از زیور این صنعت باید که عاری نباشد و تفویف در لغت، بافتنِ جامه است به خطوطِ ملون، چنان‌که هیچ تفاوت در نسج آن نباشد و اول و آخر آن بر یک منوال بُود؛ و در اصطلاح آن است که بنای شعر بر وزنی خوش و ترکیبی دلکش و لفظی شیرین و عبارتی متین و قوافی درست و ترکیبی سهل و معانی لطیف نهند. چنان‌که به افهام نزدیک باشد و در ادراک و استخراج آن به اندیشه‌ی بسیار و ایمان فکر احتیاج نیفتد و از استعارات بعیده و مجازات شاذّه و تشبیهات کاذب و تجنیسات متکرّر خالی باشد و هر بیت در لفظ و معنی، به نفس خود قایم بود و جز از روی معانی و تنسیق کلام به دیگری محتاج و بر آن موقوف نباشد و الفاظ و قوافی در مواضع خویش متمکن باشد. و جمله‌ی قصیده یک طرز و یک شیوه بود.»<sup>۱</sup>

چنین صنعتی که قدما بر آن تأکید تام و تمام داشتند و مبتنی بر صراحت و وضوح و وحدت کلاسیکی است، عیناً با زیبایی‌شناسی رایج در سبک هندی تقابل دارد. قدما صورت‌گرایند و شاعران سبک هندی مضمون‌گرا. قدما وضوح و سادگی را می‌پسندند، شاعران عصر صفوی پیچیده‌گویی و غموض را. یکی از صنایع مورد توجه شاعران هندی «دقت» است که مفهومی معادل غموض (ambiguity) دارد. برخی از متون بدیعی این عصر در تعریف دقت گفته‌اند: «دقت آن است که معانی را باریک انگیزد، چنانچه به غموض فهم شود و آن ایهام و خیال و تخیل و امثال آن است.»<sup>۲</sup>

در تذکره‌های هندی و نیز در شعر اغلب شاعران قرن دوازده به این مسأله برمی‌خوریم که غموض شعر و دیربایی مفهوم را دلیل قدرت شاعر و زیبایی شعر می‌دانند.

نکته دیگری که تمایز میان دو ذوق شاعران سبک هندی و ذوق قدما را به خوبی نشان می‌دهد سخنی است که نویسنده‌ی *بدایع الافکار* درباره‌ی تشبیه نقل کرده است. (البته اصل سخن از *حدایق السحر* رشید وطواط است) در این سخن تشبیه محسوس و عینی بر تشبیهات انتزاعی و تجربیدی و ذهنی ترجیح داده شده است. چنان‌که می‌دانیم کاربرد تشبیهات و استعارات دور از ذهن و *بعید الفهم*، از مبانی نظری شعر سبک هندی است. اما مؤلف *بدایع الافکار* چندان روی خوشی به تشبیهات ذهنی و تجربیدی نشان نمی‌دهد، از نظر وی «*احسن تشبیهات آن است که چنان‌که مشبه موجود می‌باشد حاصل در اعیان، مشبه به نیز چنین باشد. نه آن‌که موجودی ذهنی باشد و بس. چنان‌که آنگشت (= ذغال) افروخته را تشبیه کند به دریایی از مشک که موج او زرین باشد. این نوع پسندیده نیست*» (بدایع / ۱۰۷).

رشید وطواط (ف ۵۷۳ق) در *حدایق السحر* بر شعر ازرقی هروی (ف ۴۶۵ق) تاخته است و می‌گوید: «*اهل روزگار از قلت معرفت ایشان به تشبیهات ازرقی مفتون و معجب شده‌اند*» (حدایق / ۴۲).

آنچه را رشید وطواط تشبیه خوب می‌گوید تقریباً همان چیزی است که منتقدان سبک هندی آن را ابتذال می‌خوانند و از به‌کاربردن چنان تشبیهاتی در شعر خود اجتناب می‌ورزند. تشبیهاتی مانند تشبیه زلف به شب، یا شب به زلف، هلال به نعل و بالعکس، در نظر رشید وطواط بهترین تشبیه‌هاست. هم مشبه و هم مشبه به باید در اعیان (عالم بیرون از ذهن) موجود باشند. تشبیه کردن یک امر به چیزی که در خیال و وهم باشد و نه در اعیان، نیکو و پسندیده نیست، حال آن‌که شعر سبک هندی تجسم دنیای بیرون است

بر اساس ذهنیات و تخیلات شاعر. به تعبیری، پدیده‌های طبیعی در شعر سبک هندی، آن چیزی هستند که در ذهن شاعر است نه آنچه در عالم واقع وجود دارد. خیال‌پرستی و «طرز خیال پیچیده» و افراط در تخیلات دورِ شاعران هندی تبار نیمه‌ی دوم سده‌ی دوازده دیگر جای خود دارد.

پس از اشاره به نوعی استعاره (استعاره‌ی تبعیه و مکنیه) ضمن نقل سخن المعجم (صص ۳۶۷-۳۶۵) درباره‌ی این نوع استعاره می‌گوید: «مکالمه‌ی جمادات و حیوانات و... از قبیل استعارات است. والحق در این میدان امتحان طبع سخنوران توان کرد و قوت ذهن اهل تکلم توان شناخت» (بدایع / ۱۰۴). کاشفی صنعت تشخیص (personification) را از شمار استعاره دانسته است، که در علم بیان به آن استعاره‌ی مکنیه گفته‌اند. وی برای این صنعت ارزش و اعتبار والایی قائل شده است.

دیگر از نکات قابل توجه در کتاب *بدایع الافکار* بیان نوعی خاص از شعر است به نام «اسرار»؛ این نامگذاری بر اساس درونمایه و غرض شعری، است. ظاهراً قبل از کاشفی چندان توجهی به جدا کردن شعر عارفانه از دیگر شعرها نشده است، با وجود آن‌که بخش عظیمی از ادبیات ما را ادبیات عرفانی - و به تعبیر کاشفی «اسرار» - تشکیل می‌دهد. کاشفی در تعریف اسرار می‌گوید: «اسرار در اصطلاح، شعری باشد مبتنی بر معارف ربّانی و مواجید سبحانی و مبنی بر قواعد حقایق تصوف و قوانین دقایق تعریف؛ چون اشعار شیخ فریدالدین عطار و مولانا جلال‌الدین محمد رومی و شیخ فخرالدین عراقی و مانند آن. این شعر را بدان جهت اسرار خوانند که معانی آن بر بیشتر خلایق پوشیده باشد و جز به دستیاری توفیق الهی و تأیید جذبات نامتناهی به سرحدّ ادراک این نوع سخن نتوان رسید» (بدایع / ۸۱). روشن است که آنچه کاشفی آن را «اسرار» خوانده است چیزی جز شعر عرفانی نیست. کاشفی در طبقه‌بندی اصطلاحات شعری، دقیق عمل نکرده است. هم در

بخش تقسیم‌بندی اغراض شعری و هم در بخشی که به توضیح «قالب‌های شعر» پرداخته، می‌گوید: «در بیان الفاظی که در انواع شعر مستعمل است». با وجود نارسایی و ابهامی که در این عنوان است هر دو طبقه‌بندی یعنی اغراض شعری و قالب‌های شعر را با همین عنوان مطرح کرده است.

چنان‌که دیدیم، کتاب *بدایع الافکار* بازنویسی مجدد مباحث و مطالب کتاب *المعجم شمس قیس رازی* و احیاناً موضوعات *حدائق السحر* رشید و طواط است. این کتاب که از کتاب‌های مشهور بدیع در سده‌های هشتم تا یازدهم است، گرچه فاقد نوآوری و ابداع است اما بررسی آن در این مقال ضروری می‌نمود، تا روش نگارش تقلیدی این‌گونه کتاب‌ها، نشان داده شود و خواننده از دغدغه‌ی پرداختن به سایر آثار تقلیدی بدیعی از این قبیل، که کم هم نیستند خلاصی یابد. در سده‌های هشتم تا یازدهم و شاید به جرأت بتوان گفت که بعد از *المعجم شمس قیس* اثر مهمی در زیبایی‌شناسی سخن‌پارسی نگاشته نشد. البته پاره‌ای از کارهای زیبای آزاد بلگرامی را نباید نادیده گرفت که نوآوری و ابداع وی تا حدودی ریشه در رتوریک هندی دارد و در نوع خود بی‌نظیر است.

### تحفة الہند

*تحفة الہند* عنوان کتابی است از «میرزاخان ابن فخرالدین محمد» در بدیع و عروض هندی. مؤلف آن چندان شناخته‌شده نیست، همچنین سال تألیف کتاب روشن نشده است، اما مؤلف در مقدمه‌ی کتاب گفته است که این کتاب در عهد اورنگ‌زیب (۱۱۱۸-۱۰۶۹ ق) در هند تألیف شده است. لیکن سال تألیف و این‌که کتاب برای چه کسی نوشته شده، معلوم نیست.

*تحفة الہند* در هفت باب تنظیم گردیده است. مؤلف در مقدمه‌ای مبسوط به شرح و بیان الفبای هندی، شیوه‌ی نوشتن خط و دستور زبان هندی میانه

(برج بهاشا) پرداخته و در پایان کتاب واژه‌نامه‌ای از کلمات سنسکریت و هندی با ترجمه‌ی فارسی فراهم آورده که نزدیک به سه هزار واژه را دربر دارد. مباحث هفت‌گانه‌ی تحفه‌الهند از این قرارند:

- ۱- باب اول در علم پنگل (pingala) عروض هندی (پنگل نام مار است)
- ۲- باب دوم در علم تُک (tuka) قافیه‌ی هندی
- ۳- باب سوم در علم النکار (alamkara) بدیع هندی
- ۴- باب چهارم در علم سنگارس (sringararasa) علم عاشقی و معشوقی
- ۵- باب پنجم در علم سنگیت (sangita) علم موسیقی هندی
- ۶- باب ششم در علم کوک<sup>۱</sup> (koka) علم شناخت انواع زن و مرد و صحبت و معاشرت و مباشرت با زن
- ۷- باب هفتم در علم سأمدریک (samudrika) علم قیافه‌شناسی

مؤلف کوشیده است در این مباحث هفت‌گانه تا حدی به قلمرو تطبیق فرهنگ و ادب هندی و فارسی نزدیک شود، سه باب اول که در عروض و قافیه و بدیع هندی است به حوزه بحث ما (نقد ادبی) مربوط می‌شود. باب نخست: در این باب که در علم عروض است مؤلف تلاش کرده تا اوزان هندی را با افاعیل عروضی فارسی و عربی نشان دهد، مجموعاً هشتاد و چهار وزن اساسی را ذکر کرده و آن‌ها را اوزان «مطبوع طبع سلیم و مستحسن ذهن مستقیم» شمرده است.

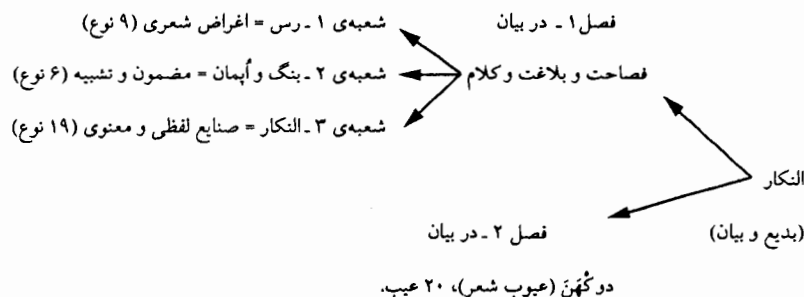
چهار بحر اختراعی خود را نیز آورده و گفته است که گاه برخی از آن‌ها در کتاب‌های عروض هندی دیده می‌شود. وی برای هریک از اوزان اختراعی خویش، ابیاتی سروده که خالی از تصنع و تکلف نیست. در این باب به اوزانی برمی‌خوریم که به گفته‌ی مؤلف با بحور فارسی مطابق است و نیز اوزان دیگری که می‌تواند در شعر فارسی به کار گرفته شود و موجب تنوع وزن در

۱- کوک نام حکیمی است که این علم را وضع کرده است.

شعر فارسی گردد.

باب دوم: در علم قافیه (تک) است. بنا به گفته‌ی مؤلف، در این علم، کتاب مستقلی تا آن زمان دیده نشده است، او نخستین کسی است که در این موضوع اندیشیده و آن را مدوّن ساخته و در باره‌ی کیفیت قرارگرفتن سی و دو حرف در قافیه بحث کرده است. این سی و دو حرف، حروف الفبا نیست، بلکه سی و دو نام است برای حروف کلمه‌ی قافیه که هر کدام نام و شرایطی خاص دارد. تقریباً مشابه رس و اشباع و حذو و توجیه و حروف قافیه در فارسی (ص ۲۴۱-۲۵۸).

باب سوم: در علم بیان و بدیع هندی (النکار) است. این مبحث از لحاظ بررسی تطبیقی صنایع ادبی فارسی و هندی درخور اهمیت است. به نظر می‌رسد که این پژوهش نخستین مطالعه‌ی تطبیقی، به زبان فارسی، در این زمینه باشد. مؤلف، این باب را در دو فصل بدین‌گونه تقسیم‌بندی کرده است:



شعبه‌ی اول از فصل اول، انواع نه‌گانه‌ی «رس» است، «رس» در اصطلاح حالتی بُود که بر انسان طاری گردد» (تحفه / ۲۳۸). از تعریف رس و توضیحات مؤلف در باره‌ی انواع نه‌گانه‌ی «رس» برمی‌آید که «رس» معادل «غرض شعری» در زبان فارسی است، از قبیل: مدح، هجو، رثا، عشق، فراق



و... انواع نه گانه‌ی رس عبارتند از:

- ۱ - سنگارس: عبارت است از حالت عاشقی و معشوقی و آن منقسم می‌شود بر دو حال: الف) سَنجُوگ (samyoga) ب) بیوگ (viyoga). سنجوگ حالت وصال است و بیوگ حالت فراق. این دو قسم می‌تواند معادل غزل و صالی و غزل فراقی در شعر فارسی باشد.
  - ۲ - هاس رس (Hasya Rasa) و «آن عبارت از حالت خنده و مزاح و خوش طبعی بود». که معادل فکاهه و طنز و مطایبه است.
  - ۳ - کرنارس (Karuna Rasa) و «آن عبارت است از حالت رحم کردن بر مصیبت و صعوبت کسی باشد». این رس همان مرثیه است.
  - ۴ - بیررس (Vira Rasa) و «آن عبارت از حالت شجاعت و بهادری و سپاهیگری و خونریزی بود». تقریباً معادل حماسه و فخر است.
  - ۵ - رُددرس (Raudra Rasa) و «آن عبارت از حالت خشم و غضب بود».
  - ۶ - بهی رس (Bhaya Rasa) و «آن عبارت از حالت خوف و ترس باشد».
  - ۷ - بی‌بهتس رس (Vibhatsa Rasa) و «آن عبارت از حالت کراهت و نفرت طبیعت بود از شیئی مکروه مغشی مثل ریم و خون و چیزهای گندیده و منتن و امثال آن».
  - ۸ - سانت رس (Santa Rasa) و «آن عبارت از حالت اطمینان و تسکین و قرار و تمکین بود، ظاهری و باطنی».
  - ۹ - ادبَهِت رس (Adbhuta Rasa) و «آن عبارت از حالت تعجب باشد بر امری عجیب و غریب» (تحفه / ۲۶۷-۲۶۸).
- شعبه‌ی دوم از باب اول: در بیان بَنگ (Beng) و اُپمان (Upman) است. بَنگ «دقت معنی و نزاکت و لطافت خیال و رنگینی مضمون و باریکی نکته و حُسن ادا را گویند» (ص ۲۶۷). این صنعت در میان شاعران سبک هندی و

به ویژه هندیان فارسی گو بسیار مورد توجه بوده است<sup>۱</sup>، اما ايمان همان تشبيه است، از شش نوع تشبيهی که مؤلف برشمرده است، سه نوع آن معادل تشبيه کنایه، تشبيه صریح، تشبيه معکوس فارسی است.

شعبه‌ی سوم النکار، یعنی علم بدیع هندی و به تعبیر مؤلف «به معنی صنعت کلام و شعر است». مؤلف می‌گوید: «این صفات متعدّدند اما از آن‌میان، صفات خوشایند طبع سلیم و ذهن مستقیم بیان می‌شود.» وی از این‌میان جمعاً ۱۹ صنعت را یاد کرده است که ۴ صنعت آن اختراع و ابداع خود اوست:

- ۱ - بترکتا النکار (Vyatirikta Alamkara) = تشبيه تفضيل يا مرجوع عنه
- ۲ - برودهابهاش النکار (Virodhabhasa Alamkara) را = ابهام
- ۳ - اشلیکها النکار (Slesha Alamkara) = ابهام
- ۴ - جمکا النکار (Yamaka Alamkara) = جناس تام
- ۵ - پریچها ← سکارن ات پریچها (Sakarana Utpreksaha) = حسن تعلیل  
 (Preksaha) ← اکارن ات پریچها (Akarana Utpreksaha) = اغراق
- ۶ - انکرمان النکار (Anukarma Alamkara) = لف و نشر
- ۷ - سندیها النکار (Sandeha Alamkara) = تجاهل العارف
- ۸ - نگرجادھیو سان (Nigiriyadhyaya Sana) = استعاره‌ی مصرّحه
- ۹ - جد یارته (Yadyartaha) = تشبيه مشروط
- ۱۰ - ابرت ان پراس (Viritta Anuprasa) = سجع
- ۱۱ - چهیکان پراس (Chekanaprasa) = لزوم مالايلزم، البته با توجه به نمونه‌ای که مؤلف آورده معادل واج آرایي (Alliteration) نیز می‌تواند باشد:

۱ - این صنعت را با عنوان‌های دقت (جامع‌الصنائع، ۲۹) خیال، تخیل، عالم خیال، طرز خیال و خیال پیچیده یاد کرده‌اند: همیشه‌بهار، ۴۶ و ۲۳۵؛ سفینه‌ی خوشگو، ۳۶، ۳۸، ۷۰.

- چو دردانه دیدیم دندان به سر      چو زنجیر دیدیم زلفش سراسر
- ۱۲ - اچهرچتکار النکار (Aksracakra Alaṁkara) = سؤال و جواب
- ۱۳ - سرب توبهدرا النکار (Sarvatobhadra Alaṁkara) = قلب مستوی
- ۱۴ - سنکهاولوکن النکار (Simhavaloka Alaṁkara) = عکس و طرد
- ۱۵ - جات برنن النکار (Jati varnana Alaṁkara) = سهل و ممتنع
- ۱۶ - دیپینا دوار النکار (Dipanyaya Dvara Alaṁkara) = ایهام تناسب  
(ص ۲۷۱-۲۸۱)

مخترعات مؤلف، پس از این شعبه آمده است؛ این مخترعات چهارگانه که مؤلف مدعی است که ابداع خود اوست در واقع برگردان برخی صنایع فارسی و عربی است به زبان هندی و آن چهار عبارتند از:

- ۱ - ردالصدر علی العجز ۲ - قلب کل و بعض ۳ - ترصیع ۴ - سیاقه الاعداد
- فصل دوم از باب سوم در بیان عیوب شعر (دوگهن Dokhana) است. مؤلف بیست نوع عیب که در شعر هندی دیده می شود یاد کرده است «دوگهن یعنی عیب شعر و کلام، به حسب قرارداد شعرای هند جمله بیست باشد» (تحفه / ۲۸۷).

برخی از این عیوب و معادل فارسی آنها از این قرارند:

- ۱ - نگن دوکهن (Nagna Dosha) = تنافر حروف
- ۲ - مرتک دوکهن (Mritaka Dosha) = این که تمام یا قسمتی از شعر مهمل و بی مفهوم باشد.
- ۳ - کاشتهارته دوکهن (Kashatartha Dosha) = تعقید معنوی
- ۴ - کرمهین دوکهن (Kramahina Dosha) = لف و نشر مشوش
- ۵ - اسلیل دوکهن (Aslila Dosha) = آن است که در شعر، لفظ رکیک واقع شود. اگرچه به حسب معنی درست باشد، اما خالی از رکاکت و کراهیت طبع نبود و آن را به عربی صنعت «مایشبه المدهم والذم» نامند و آن بر سه

گونه بود:

الف) امنگل اسلیل (Amangala Aslila) در شعر لفظی آید که معنی لطیف را قبیح گرداند.

ب) جگپسا اسلیل (Jugup Aslila) در کلام لفظی و عبارتی رکیک واقع شود که موجب کراهیت و نفرت طبیعت شود.

ج) بریدها اسلیل (Vrid Aslila) در کلام لفظی و عبارتی رکیک واقع شود که موجب تنگ و عار بود اگرچه برحسب معنی درست باشد (تحفه / ۲۸۷-۲۸۸).

۶- درچهند: یعنی در شعر خصوصاً در یک مصراع، لفظی به یک معنی دوجا یا سه جا و زیاده بر آن تکرار یابد و بعضی گویند تکرار دوجا معیوب نیست، مگر آن که سه جا یا زیاده بر آن باشد و اگر این تکرار در محل تک (tuka) یعنی قافیه باشد (تکرار قافیه) نشاید و به هیچ وجه جایز نیست و آن را در هندی به اصطلاح جدید «جهین» گویند... و به عربی ایطاء شایگان خوانند<sup>۱</sup> (تحفه / ۲۹۳).

دوم آن که دو لفظ به یک معنی تکرار یابند و آن را به عربی بیان مکرر گویند و صنعت شمارند (تحفه / ۲۹۴).

۷- اسبنده دوکهن: عیبی بود که معنی تُک ثانی با معنی تُک اول یعنی معنی مصراع ثانی با مصراع اول یا مبتدا با خبر رابطه نداشته باشد.

زلف مشکین او پریشان است در چمن ناله می کند بلبل  
(تحفه / ۲۹۴)

علمای بدیع هندی، عیوب دیگری را بیان کرده اند که ناظر بر احتمال، امکان و عدم امکان ادعای شاعر است:

۱- ابهوتارته دوکهن (Abhutatha Dosa): عیبی است که شاعر امری

۱- در کتاب جامع الصنائع، این عیب با عنوان «قافیه ی ملک» آمده است (ص ۳۹).

- عجیب و غریب را که ناممکن و محال باشد در شعر آورد.
- ۲ - مکانی را وصف کند که آن مکان قابل آن وصف نباشد، مثل بهشت سوزنده.
- ۳ - زمانی را وصف کند که آن زمان قابل آن وصف نباشد.
- ۴ - مردمی و قومی را وصف کند که آن وصف در آنها موجود نباشد و یا کسی را به امری منسوب گرداند، که آنکس شایان آن نبود.
- ۵ - شاعر امری را گوید که خلاف شرع و رسم باشد: «اول نماز می گزارم بعد وضو می گیرم» (تحفه / ۲۹۵-۲۹۶).

این عیب‌ها مبتنی بر خروج شاعر از قلمرو منطق طبیعت و عادت و قراردادهای اجتماعی - انسانی است. البته گرفتن چنین عیب‌هایی بر شعر دایره‌ی تخیل را تنگ می‌کند و ادعاهای شاعرانه را محدود می‌سازد. آزاد بلگرامی این مباحث را تحت عنوان محال عقلی و محال عاداتی در *سبحة المرجان* مطرح کرده است. در مقایسه‌ی *سبحة المرجان* و *غزلان الهند* با *تحفة الهند* باید گفت که آزاد بلگرامی بسیار محققانه‌تر به این مقوله پرداخته است و نه تنها این امور را عیب ندانسته بلکه از صنایع شعری شمرده است. با اندکی تأمل در مسائل بلاغی و بدیع هندی، درمی‌یابیم که پاره‌ای نقدهای آزاد بلگرامی و خان‌آرزو بر مبنای این اصول بدیعی هندی صورت گرفته است. از جمله، ایرادی است که آرزو بر لفظ «براز» (به راز) در شعر حزین لاهیجی گرفته است. آرزو می‌گوید که اگر «براز» را به گونه‌ای دیگر بخوانیم معنی زشتی خواهد داشت. همچنین عیب هفتم (اسپنده دوکهن) که با عنوان فقدان، ربط‌المصرعین در نقدهای آرزو و آزاد و شاگردان آنها فراوان دیده می‌شود.

تلاش مؤلف *تحفة الهند* در عصر خود نوعی پژوهش در ادبیات تطبیقی به‌شمار می‌رود که در دوره مورد بحث ما، (قرون ده تا سیزده) در نوع خود

بی نظیر است.

نمونه‌ی دیگر آن را در آثار غلامعلی آزاد بلگرامی (سبحة‌المرجان و غزلان‌الهند) می‌یابیم. گرچه این اثر نسبت به آثار بلگرامی تقدّم دارد اما در نوشته‌های آزاد بلگرامی اشاره‌ای به این کتاب نشده است. و مسلّم آزاد بلگرامی اگر از این کتاب اطلاع می‌داشت از آن یاد می‌کرد، چه او محققی بسیار امین و روش‌مند است.

### دستورالشعراء

دستورالشعرا کتابی است که محمد امانی مازندرانی (ف ۱۰۶۱ ق) برای شمس‌الملّة والدّین محمدتقی وزیر، به رشته‌ی تحریر درآورده است. نسخه‌ی خطی این کتاب در کتابخانه‌ی دانشگاه تهران با شماره ۱۳۷ نگهداری می‌شود. نویسنده آن را به سال ۱۰۴۸ ق در یکی از مدارس اصفهان به انجام رسانده است.

این کتاب در یک مقدمه و سه مقاله و یک خاتمه نگاشته شده است. مقدمه در تعریف شعر و بیان آن، مقاله‌ی اول در علم عروض، مقاله‌ی دوم در علم قوافی، مقاله‌ی سوم در بیان صنایع شعری و خاتمه در بیان سرقات شعری است.

تعریف شعر: امانی از اخفش (ف ۳۱۵ ق) شاعر و ادیب عرب نقل می‌کند که «شاعر به معنی صاحب شعر است» و از سخن اخفش دو معنی استنباط می‌کند:

۱ - اگر شاعر مشتق از شعر به معنی اصطلاحی آن (هنر معروف) باشد، سخن اخفش صحیح است.

۲ - اگر مشتق از شعر به معنی لغوی آن (دریافتن) باشد، معنی شاعر، داننده و دریابنده است، نه صاحب شعر.

همچنین می‌گوید که بعضی گفته‌اند شاعر را از آن سبب شاعر گویند که قادر به نوعی دریافت است که دیگران قادر بر آن نیستند و نیز توانایی او در بیان و ترکیب انواع کلام، فوق توانایی دیگران است. امانی برخی از لوازم کار شاعری را چنین بیان کرده است که شاعر باید:

۱ - از مصطلحات هر علمی بهره‌ای داشته باشد.

۲ - در آثار قدما ممارست نماید و اشعار آن‌ها را تتبع نماید.

اما با این همه تنها، کسی می‌تواند سخن منظوم بگوید که «از جانب خدا مؤید باشد» (دستور / ۴-۵). اغلب منتقدان ایرانی در این دوره چنین عقیده‌ای دارند و ذوق شاعری را موهبتی الهی می‌دانند. اما برخلاف آن‌ها شاعران هندی به اکتسابی بودن قوه‌ی شاعری قائل‌اند و در آثار ایشان تأکید فراوانی بر تلاش، شاگردی کردن، اصلاح پذیرفتن و... شده است. آن‌ها تلاش برای یافتن معنی و مضمون تازه را از اصول بنیادی هنر شاعری می‌شمارند. مقاله‌ی اول که به علم عروض و قافیه اختصاص یافته بخش بزرگی از کتاب را شامل می‌شود. مؤلف توجه فراوانی به وجه تسمیه‌ی اصطلاحات عروض و نقد و بلاغت معطوف کرده است.

وجه تسمیه‌ی عروض: امانی ده نظر مختلف را در وجه تسمیه‌ی عروض ذکر کرده است که نقل آن‌ها در این جا خالی از فایده نیست.

۱ - عروض، چوبی را گویند که در میان خیمه نهند تا خیمه بر آن قائم شود.

به سبب آن‌که قیام علم شعر، بدین علم است آن را عروض گفته‌اند.

۲ - عروض مشتق از عارض است و عارض کسی باشد که لشکر را بر پادشاه

عرض کند، نیک و بد لشکر بر عهده‌ی او باشد و چون عرض نیک و بد

[شعر] بدین علم است [آن را] بدین اسم منسوب کردند.<sup>۱</sup>

۳ - بعضی گفته‌اند عروض به معنی طَرَف است و چون این علم طرف بعضی

۱ - شمس قیس رازی در المعجم این قول را آورده (ص ۲۴).

- از علوم و آداب است آن را عروض نام کردند.
- ۴ - بعضی گفته‌اند که عروض به معنی کشف و ظهور است و چون به این علم، وزن صحیح و وزن غیر صحیح ظاهر می‌شود، پس از این جهت این علم را عروض نام نهادند.
- ۵ - بعضی گفته‌اند که عروض در لغت راه گشاده در کوه است و همچنان که از راهی که در کوه است به موضوع می‌توان رسید این علم نیز طریق معرفت شعر مستقیم و سقیم است. و با دانستن این علم به کلام موزون و ناموزون می‌توان رسید، پس بنابراین، این علم را عروض نامیده‌اند.
- ۶ - بعضی گفته‌اند که خلیل بن احمد در مکه‌ی معظمه بود که به این علم *مُلْهَم*<sup>۱</sup> شد و چون یکی از اسماء مکه، عروض است، این علم را به اسم مکه خواند به جهت تیمن و تبرک.
- ۷ - بعضی گفته‌اند که عروض مشتق از عارض است و آن ابری باشد بسیار باران‌دار و چون به واسطه‌ی علم عروض ذهن‌های جامد و طبع‌های خامد، برومند و افروخته می‌شود و از آن نتایج لطیف و معانی شریف در وجود می‌آید آن را بدان نسبت کردند.
- ۸ - بعضی گفته‌اند که عروض، شتری باشد که به دشواری بر آن توان نشست و معلوم و مقرر است که از علوم و آداب هیچ علم مشکل‌تر از عروض و دشوارفهم‌تر از آن نیست و هر طبعی ادراک آن و هر ذهنی ضبط آن نتواند کرد، آن را بدین نام خوانده‌اند.
- ۹ - بعضی گفته‌اند که عروض «فعول» است، به معنی مفعول، یعنی معروض علیه شعر است که هرگاه شاعر در صحیح و غلط بودن شعر

---

۱ - روزی خلیل بن احمد بر دکان قصاری می‌گذشت آواز کوبه‌ی قصاری شنید و چون آن صوتی بود متجاوب و ایقاعی مناسب گفت: «وَلِلَّهِ يَظْهَرُ مِنْ هَذَا شَيْءٌ» یعنی به خدا سوگند که ظاهر می‌شود از این صوت چیزی و آن صوت را منشاء استخراج علم عروض گردانید (دستور، ۸).



متردد خاطر شود ناچار او را بر عروض، عرض باید تا موزون از ناموزون جدا شود.

۱۰- بعضی گفته‌اند که چون جزو آخر مصراع اول بیت را عروض گویند، این علم را عروض خوانند (دستور / ۶-۹).

وزن چیست: در معنی وزن می‌گوید: «وزن در لغت به معنی سنجیدن است. و در اصطلاح عروضیان به میزان بحری از بحرهای شعر که مقرر کرده‌اند.» وی دو تعریف برای وزن نقل کرده، اما معلوم نکرده است که تعریف‌ها از آن خود اوست یا از آن دیگری:

تعریف اول: «الوزن هیئته تتبّع نظام الحركات والسکنات وتناسبها فی العدد والمقدار تلتذ النفس بادرکها».

یعنی: وزن هیأتی است که از ترتیب متحرک و ساکن حروف خیزد، به شرط آن‌که مناسبت در عدد و مقدار آن رعایت کرده شود، چنان‌که خارج از ارکان عروضی نباشد و نفس را از استماع آن لذتی حاصل شود.

تعریف دوم: بعضی گفته‌اند: «الوزن هیئته ذوقیه حصلت فی الذهن المستقیم عن ترتیب الارکان الموضوعه».

آنگاه وزن را بر دو نوع تقسیم می‌کند: ۱- وزن مطبوع موضوع ۲ - وزن مطبوع غیر موضوع

مطبوع، یعنی ذوقی و دلپسند، و موضوع یعنی قراردادی و وضعی. شرط درستی وزن و مطبوعیت آن حصول ذوق در نفس است. صفت «موضوع» چنان‌که از گفته‌ی مؤلف برمی‌آید، بر اوزانی اطلاق می‌شود که علمای عروض وضع کرده‌اند. گاه ممکن است سخنی «مطبوع غیر موضوع» باشد، چنین سخنی شعر است، هرچند عروضیان، وزن آن را وضع نکرده باشند و بنابر تعریف دوم وزن (ذوقی که در ذهن و روان آدمی حاصل می‌شود) چنین سخن موزون مطبوعی مشخصه‌ی وزن را دارد. مثلاً رباعی، وزن مطبوع

غیر موضوع است چنان‌که در قدیم وجود نداشت و چون مطبوع بود بسیار مقبول افتاد و نام رباعی بر آن نهادند. امانی با این سخن، راه ابداع و نوآوری در بحرهای عروضی را باز می‌کند.

شعر موضوع غیر مطبوع را شاعران متأخر، شعر نمی‌گویند بلکه آن را از متکلفات شعر می‌دانند؛ به نظر امانی «حصول لذت و ذوق در روح» معیاری برای شناخت سخن شعری است.

تأکید عمده‌ی وی بر وزن شعر، درست در مقابل نظر منطقیان است که «تخیل» را عنصر ذاتی سخن شعری می‌دانند، امانی وزن را عنصر ذاتی سخن شعر می‌داند. بر مبنای همین معیار وزن، این بیت انوری را شعر نمی‌داند:

کو آصف جم‌گو بیا بین در ملک سلیمان راستین

زیرا وزن «هیأتی است که از آن نفس را ذوقی حاصل آید، و در این قسم شعر هیچ طبعی را ذوقی حاصل نشود، بلکه اگر از وزن و تقطیع آن از فحول شعرا استبصار کنند، بی‌تأمل بیان نکنند، پس بدین دلیل این قسم [سخن]، شعر نباشد» (دستور / ۸-۱۰).

قالب‌های شعری مؤلف دستورالشعرا تقسیم‌بندی خاصی از قالب‌های شعری ارائه داده است، او نظم را به سه نوع تقسیم کرده که عبارتند از: قصیده - مثنوی - مسمط.

در تعریف قصیده می‌گوید: قصیده آن است که یک بیت گفته شود بر یک قافیه، پس مفرد و رباعی و غزل و قطعه از این حساب است» (دستور / ۲۳). بر اساس این تقسیم‌بندی همه‌ی قالب‌هایی که دارای قافیه‌ی واحدند، از دیگر قالب‌ها جدا می‌شوند. اگر ساخت و فرم بیرونی و ظاهر شعر را مبنای تقسیم قالب‌های شعری قرار دهیم، ممکن است تقسیم‌بندی مناسب‌تر و علمی‌تری به دست آید زیرا آنچه غزل و قصیده و رباعی و قطعه را از یکدیگر متمایز می‌سازد، مفهوم و محتوای شعر است، نه صورت و قالب آن. برای

اغلب مبتدیان که آشنایی چندانی با شعر فارسی ندارند، تشخیص غزل و قصیده تا حدودی دشوار است، این تقسیم‌بندی که قالب‌ها را از طریق صورت طبقه‌بندی می‌کند کارِ یادگیری را آسان می‌سازد. اگر امانی به‌جای قصیده نام دیگری انتخاب می‌کرد تقسیم‌بندی وی یقیناً پذیرفتنی‌تر بود.

**شعر مسلسل:** در برخی از متون ادبی عصر صفوی اصطلاح «غزل مسلسل» و شعر سلسله‌بند<sup>۱</sup> زیاد به کار رفته است. «شعر مسلسل» شعری است که ابیات آن کاملاً به هم مربوط باشند و به تعبیری تمامی ابیات موقوف‌المعانی باشند. قدیم‌ترین جایی که این تعبیر را دیده‌ایم کتاب حدائق الحقایق شرف‌الدین رامی (قرن ۸) است.

یکی از غزل‌های سلسله‌بند و مسلسل، غزل مشهور عظیمای نیشابوری است. دلیل شهرت یک غزل تا این حد، می‌تواند این باشد که غزل سبک هندی از حیث ساختار و فرم درونی بسیار ضعیف است. شاعران چندان به وحدت موضوع، تناسب، تسلسل و توالی ابیات و انسجام معانی توجه ندارند.<sup>۱</sup> تنها عامل وزن و قافیه است که مجموعه‌ای از سخنان و تصاویر پراکنده را در یک جا به هم می‌پیوندد. معانی ابیات غزل ارتباط چندانی با یکدیگر ندارند، گاه در یک غزل معانی و حالات مختلف و متناقض می‌یابیم، ابیات مرتبط با هم در غزل به‌ندرت پیدا می‌شود از این‌رو غزلی که پیوند دورنی ابیات و توالی سخن در آن مراعات شده باشد طبعاً شهرت و مقبولیت بیشتری خواهد یافت؛ و شهرت غزل سلسله‌بند عظیمایم نیز به همین دلیل است. امانی از چهار نوع شعر مسلسل نام برده است:

۱- قسم اول آن است که شاعر در مصراع اول چیزی ذکر کند و در مصراع دوم

۱- صائب به گسستگی معنایی غزل خود به‌طور ضمنی اشاره کرده است:

عجب دارم از فکرهای پریشان      که شیرازه گیرد به خود دفتر ما

(دیوان، ۴۱۲/۱)

آن را تکرار کند و باز در صدر مصراع سوم آن را بیاورد به همین صورت تا آخر شعر، مانند:

روزگاری داشتم در خدمتت      فارغ از جور و جفای روزگار  
روزگار آن روزگارم تیره کرد      تیره بادا روزگار روزگار<sup>۱</sup>

۲- قسم دوم آن است که شاعر در مصراع چند چیز را ذکر کند که در مصراع عَجَز هریک را به چیزی دیگر مخصوص گرداند و همچنین باشد تا آخر مثال:

طفیل خال و خط زلف آن پری پیکر      یکی عبیر و دوم غالیه سیّم عبیر  
عبیر و غالیه و عبیرند پیش خطش      یکی غلام و دوم بنده و سیّم چاکر  
غلام و بنده و چاکر شوند آن مه را      یکی ندیم و دوم عاشق و سیّم غمخور  
۳- قسم سوم آن است که شاعر رباعی ای بگوید که ترتیب و ترکیب مصراع‌های آن موقوف یکدیگر باشند، مثال:

خود را ز خط و لب تو ای سیمین بر      بر آتش و آب می‌زند عود و شکر  
بر پسته‌ی تنگش که فدا بادامش      در پوست نهفته‌ای که زد خنده مگر  
۴- چهارم آن است که شاعر غزلی بگوید که معنی مصراع‌ها از آغاز تا پایان موقوف به یکدیگر باشد، مانند:

صنما قاعده‌ی بخت من این است که تو  
ببری دل ز من و شرط چنین است که تو  
التفاتی به من سوخته‌خرمن نکنی  
بر من این محنت و اندوه از این است که تو  
جور و اندوه و جفا پیشه و عادت سازی  
اندرین شهر مرا از چه یقین است که تو

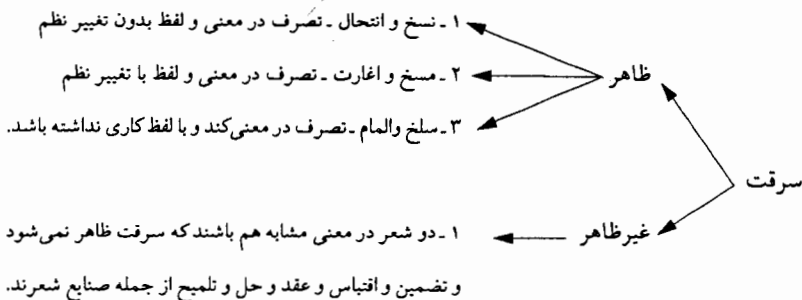
۱ - در بدایع الافکار ص ۱۶۲ و حقایق‌الحقایق شرف‌الدین رامی (قرن ۸) ص ۱۶۲ این دو بیت در ذیل همین آرایه‌ی مسلسل آمده است.

خون عشاق بریزی که محابا نکنی  
 زاهد شهر از آن گوشه‌نشین است که تو  
 ز خدا شرم نداری ز گسست و همی نیست  
 تو برآنی که همه شهر بر این است که تو  
 می‌کنی جور و جفا بر دلکِ ابن‌عماد  
 تا به حدی که پدر بر سرکین است که تو  
 تا به کی در غم آن ماه نشینی؟ گفتم:

پسرت نیز چنین بی‌دل و دین است که تو

دستور / ۱۰۹-۱۱۰

باب سرقت: خاتمه‌ی کتاب دستورالشعرا در باب سرقت است. نویسنده نکته‌ی تازه‌ای در این باب نیاورده و تنها به بازگویی آراء قدما پرداخته است:



با توجه به نام دستورالشعرا انتظار می‌رود که مؤلف به مباحث عمیق‌تری پیرامون شعر و شاعری در این کتاب پردازد و مباحث زیبایی‌شناختی سخن - عیوب و نواقص شعر و آرایه‌ها و صنایع ادبی را مطرح کند. اما در این کتاب، چندان سخن تازه‌ای در این مقوله‌ها مطرح نشده است.

مؤلف همان شیوه‌ی معمول بدیع‌نویسی را پیشه کرده و آمیزه‌ای از علم عروض و بدیع فراهم ساخته است و نوآوری چندانی در آن به چشم

نمی‌خورد. ظاهراً قصد وی از نگارش، تهیه کتابی برای تعلیم و تدریس فنون ادبی بوده است. و این کتاب چیزی بیش از این نیست.

### جامع الصنائع

جامع الصنائع والاوزان کتابی است در بدیع و بلاغت و عروض که به نام همایون فتح‌خان (۹۳۷-۹۶۳ق) نوشته شده است. مؤلف ناشناخته‌ی این کتاب در چندین جا خود را «خسرو شاعران» نامیده است. از نثر و شیوه‌ی نگارش وی برمی‌آید که از فارسی‌نویسان شبه‌قاره است. نسخه‌ی خطی این کتاب که به خط نستعلیق سده‌ی یازدهم در یکصد و نود و هفت صفحه نوشته شده در کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران با شماره‌ی ۳۷۲۸ نگهداری می‌شود.<sup>۱</sup>

مؤلف گرچه خود را صاحب «طرز خسروانه» و سرآمد نویسندگان عصر قلمداد کرده است، اما در تاریخ ادبیات چندان شهرتی ندارد. از جمله دیگر آثار وی دیباچه‌ی فتاوی سلطانی، در چهار مذهب مسلمانی و دیوان شعر است که در این کتاب به آنان اشاره کرده است (جامع / ۸۵).

در متن از کسانی همچون هانوی مغیث‌الملّة (ص ۱۳۷)، منطقی (ص ۵۱)، همایون فتح‌خان (ص ۵ و ۷)، شرف‌الدین مَنیری (ص ۱۴۲)، احمد خسرو ملک الشعرا (ص ۱۲۲)، ملک‌الندما مولانا رکن‌الدین تهانوی که در مجلسی در محضر او بوده (ص ۱۲۲) یاد شده است. تهانوی (ف ۱۱۵۸ق) در کشف اصطلاحات‌الفنون، این کتاب را اشتباهاً به امیرخسرو دهلوی نسبت داده است (ذیل طرز) و فراوان از آن استفاده کرده است. دست‌نویس

۱ - نسخه‌های دیگری از آن نیز موجود است: ر.ک: فهرست نسخه‌های خطی فارسی. کتابخانه لاهور - گنجینه‌ی آذر - تألیف سید خضر نوشاهی (ص ۱۶۳). این کتاب را به ابوالبرکات منیر لاهوری هم نسبت داده‌اند.

جامع‌الصنائع موجود در کتابخانه‌ی مرکزی با آنچه کشاف نقل کرده است، اختلافاتی دارد.

نویسنده، کتاب خود را به «طرز مترسلان» نوشته و آن را از «طرز خسروانه» جدا کرده است. مُراد از طرز خسروانه، طرز و سبک شخصی خود نویسنده است، او کتاب را به طرز خاص خود نوشته است، زیرا غرض وی از تألیف این کتاب، تعلیم و تفهیم بوده، تا خوانندگان به سهولت، مفهوم را دریابند. اما می‌گوید: «اگر طرز خسروانه می‌بود شیرین‌تر و رنگین‌تر می‌نمود». در توصیف طرز خسروانه می‌نویسد: «همه ابهام و خیالات است و اطلاع همه بر آن از محالات، منتهیان را در درک یک صفحه، دو ساعت برآید و مبتدیان را در فهم نیم‌سطر، روز تمام به‌سر آید».

«طرز خسروانه مانند علم حقیقت است که همه را علوّ شأن او روشن و سهو بیان او مبرهن است ولیکن کسی را بدان پایه کمتر دست رسد. و طرز مترسلان به علم شریعت ماند که به جدّ و جهد به کسب حاصل توان کرد و زود بدان واصل توان شد. و گفته‌ایم که مقصود ما تعلیم مُشبع و تفهیم مُسرّع است» (ص ۷ و ۸).

این بیان به صراحت بر ذوق مشکل‌پسند مؤلف دلالت می‌کند، معیارهای جمال‌شناسی چنین ذوقی آن است که معنی به سهولت به ذهن خواننده نیاید و لذت حاصله از خواندن چنین متنی لذتی است ناشی از تلاش‌ها و گره‌گشایی‌های ذهنی. وی شیفته‌ی طرز اندیشه‌سوزی است که فهم آن مستلزم دقت، تفکر و فرصت و مجال فراوان است، بر شعر شاعران افراطی سبک هندی نیز چنین ذوقی حاکم است. مؤلف بارها از فاضلان و کاملان، با صفت «غامض‌الفکر» یاد کرده (ص ۱۱۵ و ۱۸۳) و خود را نیز غامض‌الفکر خوانده است. این غموض و پیچیدگی یکی از معیارهای زیبایی‌شناختی مؤلف و شاعران افراطی سبک هندی است.

برای معرفی بهتر این کتاب، آراء و نظریات مؤلف را که در کتاب به طور پراکنده آمده است به صورتی نسبتاً منسجم به بحث می‌گذاریم. آنچه در این جا آورده‌ایم، نشانگر اهمیت کتاب جامع‌الصنائع در قلمرو نقد ادبی و سبک‌شناسی شعر فارسی است و حاکی از دقت، ژرف‌اندیشی و دانش مؤلف است، گرچه در متون ادبی نامی از آن به میان نیامده است.

۱ - سیر تکاملی شعر: مؤلف معتقد است که هنر شاعری از سادگی به سوی پیچیدگی و کمال پیش می‌رود؛ «باریک‌بینان محقق و صدرنشینان مدقق با تصرفات دلپذیر در طرز سخن، سخن را به نهایت کمال و کمال نهایت رساندند». مؤلف برای تبیین سیر تکاملی شعر، هنر معماری را مثال زده است: «نخستین کسی که خانه ساخت، تنها چهاردیواری از آب و گِل فراهم آورد، بعد از او هنرمندان دیگر خشت ساختند و چوب تراشیدند و بعدها عمارت به سنگ برآوردند و در زیبایی آن کوشیدند» (ص ۶۲).

۲ - دیدگاه مؤلف نسبت به متقدمان: خسرو شاعران بر این باور است که گرچه سخن در روزگار وی به مرتبه‌ی کمال رسیده است، اما نباید فضل تقدم متقدمان را فراموش کرد. چه نخست ایشان قله‌های سخن را فتح کردند. از این رو مرتبه‌ی ایشان اعلی است. آنان فاتحان قله‌ها و بقعه‌های سخنوری‌اند که پس از ایشان از گروهی به گروهی و از طایفه‌ای به طایفه‌ی دیگر به ارث می‌رسد و شاعران امروز همگی پرورده‌ی نعمت آنان هستند (ص ۱۶۳-۱۶۴).  
با وجود فضل تقدمی که برای پیشینیان قائل است، اما هنر قدیم را به تمامی نمی‌پذیرد؛ از شعر قدما باید «شعر کامل» را پذیرفت. آنچه ذوق‌ها را ارضاء می‌کند تازگی است بنا به اصل «لِکُلِّ جَدِیدٍ لَذَّةٌ» لذت هنری شعر نیز در تازگی آن است و شعر قدیم به علت عدم تازگی، لذتِ شعر تازه و جدید را ندارد. ولی فضل متقدمان از آن رو است که بانیان و پایه‌گذاران هنرِ امروز هستند. در نظر خسرو شاعران «تقدم اصالت ندارد»؛ او آنچه را قدیمی و کهنه



است، بدون ارزیابی نمی‌پذیرد. گرچه یکی از اصولی که به پدیده‌ها ارزش می‌بخشد، کهنگی و قدمت است، اما خسرو شاعران بر کسانی که قدیم را بدون هیچ ارزیابی و سنجشی می‌پذیرند، سخت تاخته و در چندین موضع از کتاب خود بر آن‌ها اعتراض کرده است (ص ۱۷۶ و ۱۶۰). به عقیده‌ی وی «ذات سلف حجّت خلف نتواند شد» (ص ۱۶۰). صرف قدمت، دلیل مقبولیت نیست، شعر را باید من حیث شعر، بررسی کرد نه از آن حیث که از فلان شاعر متقدم است. بدون در نظر گرفتن این‌که چه کسی و کی گفته است؛ فقط باید به خود اثر استناد کرد. این نظر مشابه دیدگاهی است که فرمالیست‌ها و منتقدان جدید بدان معتقدند، و چندان اعتباری برای نقد تکوینی و روان‌شناختی قایل نیستند.

۳- ردّ دو اصل ادبیات قدیم: نویسنده بر دو اصل ادب قدیم سخت می‌تازد: الف) اصل جواز شاعر (يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره)، ب) اصل «المعنى فى قلب الشاعر».

الف) این اصل که شاعر مجاز است از قواعد و قوانین زبان و شعر عدول کرده و بنا به ضرورت شعری، خارج از قواعد صرف و نحو زبان سخن بگوید، از دیرباز در ادبیات فارسی و عربی پذیرفته شده است.<sup>۱</sup> اصطلاح «جواز» در سخن خسرو شاعران به معنی آزادی شاعر در دخل و تصرف در زبان برخلاف قواعد زبانی است؛ وی به هیچ وجه با این اصل موافق نیست و با قاطعیت این اصل قدیمی و مشهور را نفی می‌کند: «ماندن بر خط

۱- در ادبیات عرب کتاب‌هایی در باره‌ی جوازات شعری نوشته شده است از جمله: ما يجوز للشاعر استعماله فى ضرورة الشعر، ابو عبد الله محمد بن جعفر القزّار (متوفى ۴۱۲ ق). در کتاب العمدّة از ابن رشیق فیروانی (۳۹۰-۴۵۶ ق) بابی جداگانه تحت عنوان «باب الرخص فى الشعر» آمده است. در کتاب الضرورة الشعرية، الدكتور عبد الوهاب محمد علی العدوانی، موصول ۱۴۱۰ هـ / ۱۹۹۰ م بحث‌های مبسوطی در باب ضرورت‌های شعری و آراء بلاغیون عرب آمده است.

جواز و نشاندن بر نمط ایجاز، نتیجه‌ی عجز و قصور است و موجب نقصان و فتور و جواز مع‌النقصان بسیار است». اما خسرو شاعران نقصان را در شعر نمی‌پذیرد و تنزل شاعر به مرحله‌ی استفاده از جواز شاعری را دلیل ناتوانی و عجز شاعر می‌داند، جواز شاعری موجب «عیب باطنی» در شعر می‌شود و کسی که بر جواز اقتصار نماید و بر کمال نقصان خود معترف آید، موزون طبع است نه شاعر. او را شاعر نمی‌دانند، زیرا با بهره‌گیری از «جواز» خود را عاجز نشان داده است (ص ۱۶۰). شمس قیس رازی (قرن ۷) نیز بر همین عقیده است که شاعر نباید تصور کند شعر موضع اضطراب است. او نیز چندان موافق ضرورت‌های شعری نیست.<sup>۱</sup>

ب) دومین اصلی که مؤلف جامع‌الصنایع با آن سخت در ستیز است، اصل «المعنی فی قلب الشاعر» است. گرچه این اصل به تعبیر دهخدا در امثال و حکم، «تعبیری مزاح‌گونه است». اما بسیاری مدعی‌اند که معنی در درون آنان موج می‌زند و تنگنای الفاظ و تعابیر گنجایی بیان معانی آنان را ندارد. منظور مؤلف جامع‌الصنایع، مقوله‌ی دوم است. از نظر وی آنچه می‌توان بر مبنای آن قدرت و توان‌گوینده را سنجید، بیان اوست، نه آنچه در ذهن وی جمع آمده است. از این‌رو با تأکید بر کیفیت بیان شاعر می‌گوید: «شاعری قال است نه حال و عجب که آنچه در قال نیاید چگونه توان پذیرفت؟!» (ص ۱۷۶). معنی در دل شاعر هیچ اعتباری ندارد و درباره‌ی آن به هیچ‌رو نمی‌توان قضاوت کرد: «معنی در دل شاعر تا آن زمان است که در ترکیب نیآورده است و بدان تلفظ نکرده، چون ترکیب بست و به تلفظ پیوست از پرده‌ی خلوت کشیده، به حجله‌ی جلوت رسید، این زمان پرده‌گشادن و جلوه‌دادن برازنده‌ی هنر است» (ص ۱۶۵).

قدرت هنری هنرمند در بیان معنا جلوه می‌کند، با تکیه بر کیفیت بیان

می‌توان در باره‌ی اثر هنری به قضاوت پرداخت. در این جا مناسب است که به شباهت عقیده‌ی این مؤلف ناشناخته با نظر «بندتو کروچه» فیلسوف ایتالیایی (۱۸۶۶-۱۹۵۲ م) اشاره کنیم. آنچه در این تطبیق قابل توجه است، مشابهت و همانندی سخن مؤلف با عقاید کروچه است. در نظر کروچه «شهود از آن جهت شهود است که عاطفه‌ای را مجسم می‌کند و هنر، اشتیاقی است که در دایره‌ی یک تجسم محصور گردیده است؛ در هنر نه اشتیاق بی‌تجسم وجود تواند داشت و نه تجسم بی‌اشتیاق».<sup>۱</sup>

به نظر کروچه «تا زمانی که توانایی بیان حاصل نشود، افکار و تصورات هنری (تصور موسیقی - اندیشه نقاشی) اصلاً به وجود نمی‌آید تا بتوان گفت که آیا وجود آنان بدون بیان، ممکن است یا نه...؟ آیا ساده‌لوحی نیست که انسان ادعای آن شاعران و نقاش‌ها و آهنگ‌سازان ناتوان را که مغز خود را همیشه پُر از ابتکارات شعر و نقاشی و موسیقی دانسته ولیکن موفق نمی‌شوند که آنان را به یک صورت خارجی درآورند با حس اعتماد قبول کنند؟»<sup>۲</sup>

چنان‌که دیدیم نظر خسرو شاعران قرابت زیادی با عقیده‌ی کروچه دارد. خسرو شاعران می‌گوید: «پرده‌گشادن و جلوه‌دادن [معنی] به اندازهی هنر است». یعنی فقط بیان است که نشان‌دهنده‌ی قدرت و توانایی واقعی هنرمند است. کروچه نیز چنین می‌گوید: «چیزی که غیرممکن است شاعر بودن کسی است که شعر را بد بسازد».<sup>۳</sup> هم خسرو شاعران و هم کروچه ادعای کسانی را که مدعی‌اند اندیشه‌ها و معانی آن‌ها در لفظ نمی‌گنجد، مردود می‌دانند. در واقع به عقیده‌ی ایشان، معنی همان است که در صورت یا بیان جلوه می‌کند و نه چیز دیگر.

۲ - همان، ۹۹

۱ - کلیات زیباشناسی، ۸۳

۳ - همان، ۱۰۲

۴ - طبع: طبع که معادل ذوق شاعرانه است در ادب قدیم عامل آفرینش هنری و معیار شناخت و ارزیابی شعر به شمار می‌رفت. ذوق و طبع نوعی فرهیختگی و ملکه‌ی نفسانی است که بیرون از حوزه‌ی عقل به‌طور خودکار انجام وظیفه می‌نماید، چه در آفرینش هنری و چه در قضاوت و ارزیابی آثار، کار طبع مبتنی بر برهان و استدلال نیست. از دید خسرو شاعران، عامل به‌وجودآورنده‌ی اوزان (بلند یا کوتاه) اقتضای طبع است. همچنین طبع، وزن را درمی‌یابد و مطبوع را از نامطبوع تشخیص می‌دهد و معیاری برای شناخت شعر خوب است. کار طبع وجدانی است: «آنچه طبع گوید وجدانی بُود نه برهانی، چنان‌که الهام و روایا». هنگام خواندن بیتی یا مصراعی که به علت جابه‌جایی ساکن یا متحرکی ناموزون شده است اضطرابی در خاطر خواننده‌ی سلیم طبع ایجاد می‌شود (ص / ۱۲-۱۳). همین «اضطراب خاطر» که امری وجدانی است و نه استدلالی و ناشی از عدم پذیرش طبع است، معیار اساسی در نقد ذوقی و بدون استدلال به‌شمار می‌رود و در کل، این نوع نقد مبتنی بر طبع و ذوق ورزیده است.

بنا بر عقیده‌ی مؤلف «طبع، امری فطری و فیض یزدانی است و اکتسابی نیست، تا کسی به فیض یزدانی و فضل سبحانی از فکر مستقیم و طبع سلیم برخوردار نباشد، هرگز از طریق آموختن عروض و قافیه و صنایع و روابط اوزان و بدایع، یک‌بیت بلکه یک مصرع هم نمی‌تواند بسراید» (ص ۴۳). آنچه پس از برخورداری از طبع شاعرانه لازم می‌آید، آشنایی با اوزان عروضی است. موزون‌گفتن و موزون‌خواندن بر صنایع و بدایع مقدّم است (ص ۴).

۵ - شاعر و موزون: مؤلف میان شاعر و موزون فرق گذاشته است. اصطلاح موزون در تذکره‌ها و جُنگ‌ها بسیار به کار رفته و کمتر کسی در تمایز شاعر و موزون دقت کرده است. اغلب شاعر و موزون را در یک معنی به کار برده‌اند. مؤلف، موزونان را دون مرتبه شاعران قرار می‌دهد. شاعر کسی

است که «مدعی کمال و مُحَلّی جمال باشد» ساحت او باید از توسل به جواز شعری مبرا باشد زیرا چنان‌که گفتیم، اقتصار‌گوینده بر جواز شعری بیانگر عجز و ناتوانی اوست. کسی که مرتکب جواز شعری شود موزون طبع است نه شاعر (ص ۱۰۶)؛ و در جای دیگر شاعر را چنین تعریف کرده: «شاعر در لغت، دانا و باریک‌بین و قافیه‌گوی را‌گویند و در این فن کسی را‌گویند که نظم فصیح و جزیل و بلیغ و بدیع تواند گفت و به همه‌ی صفات کمال انشاء نظم بر سیل قدرت تواند گفت و موزون طبع کسی را‌گویند که نظم در حد جواز تواند گفت و بر صفات کمال، انشاء نتواند کرد و بر غوامض و دقایق مطلع نبود (ص ۱۵).

۶ - طبقه‌بندی شاعران: وی شاعران را به سه طبقه تقسیم کرده است<sup>۱</sup>، این تقسیم‌بندی ناظر بر نسبت توجه آنان به لفظ و معنی در آفرینش ادبی است:

الف) قسمی که در معنی کوشیدند تا بلیغ‌تر و دقیق‌تر گردد و نظر در ترکیب ندارند. ایشان چون زُهادِ کِبَارند که در تصفیه و تزکیه‌ی روح مبالغت نمودندی و التفات به اعمال نکردندی.

ب) قسمی که در تهذیب و تنقیح لفظ کوشیدند تا سلیس و فصیح و جزیل گردد و در بلاغت و رِقَّت التفات ننمودند، ایشان چون عُبَاد دیندارند، از متصوفه، که در تهذیب و تأدیب نفس غلو فرمودندی تا صوم و صلوة بیفزایند و جد و جهد به تزکیه روح فرمودندی.

ج) قسمی آنانند که هم در تصفیه‌ی معنی و هم در تهذیب و ترکیب [ لفظ ] کوشیدند. ایشان چون مشایخ بر جاده‌ی صاحبان سجاده‌اند که در عمارت ظاهر و باطن باشند (ص ۱۱۸).

۱ - این تقسیم‌بندی در میان منتقدان عرب نیز دیده می‌شود. مرزوقی (ف ۴۲۱ ق) در کتاب شرح‌الحماسه لابی تمام (ص ۵-۶) شاعران را به سه دسته تقسیم کرده است.

مؤلف برای معنی، اعتبار و اهمیتی خاص قائل است. او نیز معنی پرست است و معنی را به روح تشبیه می‌کند و لفظ را به جسد.

۷ - عرف شاعرانه: در دیدگاه نقدی خسرو شاعران «آنچه مصطلح شاعران عصر است» معیار درستی و سلامت شعر است. «بر شعرای دیار و فضلی روزگار ما واجب است که احتراز کنند از الفاظی که مستعمل و متداول در باب فضلا و متعارف مصطلح اصحاب هنر عهد او نبود، اگرچه آن لفظ میان قوم خویش متداول باشد». در این سخن زبان شاعران از زبان مردم جدا شده است. الفاظی که استادان به کار نبرده‌اند، جایز نیست که شاعران به کار برند، هرچند فصحای عرب آن را به کار برده باشند (ص ۲۴). به توصیه وی شاعر باید پیوسته دواوین استادان معتمد مانند: خاقانی، انوری، نظامی، عبدالواسع جبلی، ظهیر فاریابی، کمال اصفهانی و سعدی را مطالعه کند. الفاظی را که در دیوان‌های قدما به کار رفته ولی شاعران متأخر آن را استعمال نمی‌کنند، دور اندازد و بیشتر پیروی از متأخران کند. «چنان‌که در احکام شرع، کار بر فتوای متأخران می‌باید کرد، اگرچه مخالف اجتهد قریحه‌ی شریفه‌ی صاحب مذهب باشد، زیرا که تداول و تعارف هر عصری و هر دیاری اعتباری خاص دارد و این سخن میان فقها مشهور است که عرف در شرع، اصلی معتبر است». (ص ۲۶)

مؤلف تأکید فراوان بر به کارگیری زبان نو و روزمره دارد. تنها معیار درستی و صحت زبان شعر، کاربرد فضلا و اساتید دیار و عصرند. اگرچه لفظی در شاهنامه و حتی خمسه‌ی نظامی باشد ولی در این روزگار مستعمل نباشد، باید از آن دوری جست (ص ۲۸). در جای دیگر گوید: «آن‌که خود را به سگ تشبیه کرده‌اند چون مصطلح است بر آن نکته نتوان گرفت» (ص ۱۷۸). از این شواهد معلوم می‌شود که نویسنده سخت پای‌بند «عرف شاعرانه و مصطلح

اصحاب هنر» است. شاعر باید اوصاف و عبارات مصطلح روزگار خود را به کار برد. این توجه به عرف شاعران زمان و مصطلح اصحاب هنر خود به نوعی رهایی از سنت ادبی است که در بحث گسست از سنت قابل بررسی است.

مؤلف در مقایسه‌ی دو علم فقه و شعر، به این نکته اشاره کرده است که «در احکام شرع کار بر فتوای متأخران می‌باید کرد. اگرچه مخالف اجتهاد قریحه‌ی شریفه صاحب مذهب باشد». این سخن به این معنی است که دگرگونی و تحول از اصول علم فقه و هنر شاعری است. مؤلف پای‌بندی به سنت شعری گذشتگان را نفی می‌کند. آنچه مهم است عرف امروزی و شیوه‌ی متداول و متعارف عصر است و دو علم فقه و شاعری به اقتضای عصر دگرگونی و تحول می‌پذیرند.

از نوشته‌های خسرو شاعران چنین استنباط می‌شود که وی «عرف شاعران» را از «سنت شعر» جدا کرده است. آنچه عرف شاعران قدیم بوده است و در زمانی دور و دراز استمرار داشته است، سنت شعر می‌نامد و آنچه را مصطلح و متداول روز است عرف شاعران می‌خواند.

در مقایسه‌ای که میان فقه و شعر، برقرار کرده است، سنت شعری را مطابق «شرع» فرض کرده است و شیوه‌ی متداول زمان را معادل «عرف» در فقه گرفته است؛ آنگاه با استناد به این که «عرف در شرع، اصلی معتبر است». اصل «مقبولیت و تداول» را معیار نقد و ارزیابی گرفته است. با این همه نویسنده تأکید می‌کند که شاعر امروز باید ادب قدیم را خوب بیاموزد، معانی الفاظ کهن و مهجور را بداند تا معانی و مفاهیم شعر پیشینیان را به خوبی دریابد. اما آوردن چنان الفاظ و عباراتی در شعر، محض جهالت و عین ضلالت است (ص ۲۸).

گویا مؤلف معتقد است که چیزی به نام «سنت ثابت هنری» وجود ندارد،

هنر شعر مانند علم فقه پیوسته در حال تحوّل است. توصیه‌ی او به هنرمند و شاعر آن است که به زبان روز سخن بگوید و تابع «ذوق» عصر باشد. از دید وی اهل ذوق و وجد و دقت و شوق، دو دسته‌اند: یا محقّق‌اند یا مقلّد. اگر محقّق‌اند همان چیزی را می‌جویند که فضلا و فصحای روزگار در پی آنند و اگر مقلّدند باید که به صورتی روان و شیوا از فصحای روزگار خویش تقلید کنند تا بر آن‌ها اعتماد نمایند. چنین بذل توجهی به معاصران و عرف شاعری آنان در میان ایرانیان کمتر به چشم می‌خورد. هندیان پارسی‌گوی در اصالت‌بخشیدن به هنر معاصر خود نسبت به ایرانیان بی‌پروا تر بودند، چنان‌که در تذکرة‌های آنان بیش از همه به معاصران توجه شده است، در حالی که تذکرة‌های ایرانی به گذشته‌ی فرهنگی، سخت پای‌بند بودند. از همین‌روست که هرچه حضور شاعران ایرانی در هند زیاده‌تر می‌شود گسست آن‌ها از سنت ادبی کهن شدت می‌گیرد.

شاعران شبه‌قاره‌ی هند، دلبستگی چندانی به تاریخ گذشته‌ی شعر فارسی نداشتند، البته در میان ایرانیانی که به هند مهاجرت کردند نیز تفاخر بر گذشته‌گان و شکستن حدود سنتی هنر متقدمان به چشم می‌خورد از جمله داستان طالب آملی که گفت اشعاری مثل اشعار خاقانی را با ناخن پا می‌نویسم.

۸ - طرز (سبک‌شناسی): از جالب‌ترین و تازه‌ترین بخش‌های کتاب جامع‌الصنایع والاوزان بخشی است که صرفاً به سبک‌شناسی شعر فارسی اختصاص یافته است. مؤلف در این بخش پس از تعریف طرز، انواع سبک‌های شاعران را با مشخصه‌های سبکی هر کدام، بیان می‌کند. در این مباحث، دقت و پویایی ذهن مؤلف را می‌توان مشاهده کرد. نخست به معنای لغوی طرز، اشاره کرده است: «طرز از روی لغت هیأت و شکل است و در اصطلاح این طایفه (اهل ادب) آن است که مقصدی از مقاصد نظم در نوعی



از انواع و یا به صفتی از اوصاف نظم مخصوص گردانیده باشد». (همان)  
 مؤلف به وجود گونه‌های مختلف نظم اشاره کرده است. مُراد از «مقاصد نظم» مفاهیم و معانی است و مُراد از اوصاف نظم «گونه‌های مختلف بیان» یعنی طرز، عبارت از این است که معنی به یکی از گونه‌های ممکن نظم بیان شود. برای آشنایی و فهم بهتر آراء وی در باب طرز و اقسام آن، مناسبتر آن است که نوشته وی را به تمامی نقل کنیم:

«بدان‌که چون این فنّ شریف و هنر لطیف به وضع رسید و رغبت خاص و عام بالاتمام، علی‌الدوام درو مشاهده‌شدن گرفت، بعضی بر این فن متفرد شدند و تخصیص ورزیدند و آن متفردان، متفرقات (۹) بعضی تصرفات دلاویز و تکلمات نشاط‌انگیز پیدا کردند و بعضی از آن‌ها آنچ غامض‌الفکر و صاحب‌الرأی بودند، مشهور شدند و مقتدای جمهور گشتند. و هر یکی در آن دیار که او بود و آن‌جا مقرّ داشت اهل آن دیار او را مقتدا انگاشت و ایشان ده استادند که داد این کار دادند. بدین اسامی: خواجه سنایی، امیر خاقانی، خواجه انوری، مولانا ظهیر فاریابی، کمال اسماعیل، عبدالواسع، فردوسی، نظامی، سعدی به جهت حکمت و صفت (وصف) شعر را اختیار کردند و غزل را به عشق مخصوص ساختند و مثنوی را به قصه مخصوص گردانیدند و لطایف را در قطعه و رباعی ملایم دیدند، الغرض مختار هر یکی در بیان می‌آریم. بدین تفصیل:

۱- سنایی: حکمت باسلامت

۲- خاقانی: حکمت و صفت (وصف) و قصه و اغلاق و ابلاق (۹) و عبارت و

تشبیه

۳- انوری: صفت (وصف) باسلامت و فصاحت و بلاغت

۴- ظهیر فاریابی: صفت و فصاحت و بلاغت

۵- کمال: صفت باسلامت و ذوق

۶- عبدالواسع: صفت باسلامت و مطابقات و تقسیمات و تغییرات

۷ و ۸- فردوسی - نظامی: قصه به ابداع و تشبیهات

۹- سعدی: عشق باسلامت و ذوق

۱۰- خسرو شاعران: کمال در جمیع انواع مقاصد و اوصاف

از تمهید این مبانی در اختیارات این افاضل و تفرید این معانی در التزامات این امثال به طرز پیدا شد» (ص ۱۷۸-۱۸۰).

اشاره‌ی مؤلف به «اختیار» طرز و «طرز مختار»، اصطلاح‌گزینش (choice) در سبک‌شناسی جدید را به خاطر می‌آورد. سبک‌شناسان گویند: «سبک، محصول‌گزینش خاصی از واژه‌ها و تعابیر و عبارات است. گوینده در مقام یک تولیدکننده‌ی زبان می‌تواند زبان را در دایره‌ای وسیع به‌عنوان شکلی برای بیان مقاصد خود، انتخاب کند. امروزه‌گزینش در این معنی، محور مطالعات زبان‌شناسی است... بر این اساس سبک عبارت است از گزینش (آگاهانه یا ناخودآگاهانه) بخشی از مختصات زبانی از تمام احتمالات موجود در زبان».<sup>۱</sup>

مؤلف در دو تعبیر به «گزینش سبکی» اشاره کرده است، یکی در کلمه‌ی «اختیارات» و دیگر در تعبیر «طرز مختار هر شاعر» و در تعریف طرز نیز، به تعدّد صورت‌های بیان در نظم (= احتمالات موجود در زبان) اشاره کرده است. وی پس از ذکر نام ده استاد (عمدتاً از شاعران قبل از قرن هشتم) و بیان طرز مختار (گزینش) هرکدام از آنها، طرزهای نه‌گانه را این‌گونه وصف می‌کند:

۱- حکیمانه: این طرز شیخ سنایی است و این طرز مشتمل [بر] مواظ و تنبیهات، مؤید به امثال و تشبیهات است و بیان معرفت و سلوک و

متعلقات آن و کلام جامع است.

۲- کاملانه: و این طرز خاقانی است و تعریف آن غلو در مشکلات نظم است چنان‌که اغلاقات و اغراقات و تشبیهات بدیع و تخیلات صادق با عبارات لایق [آرد].

۳- فاضلانه: و این طرز انوری است. مشتمل است بر الفاظ معبر به استغراق و بلاغت و ابداع غلوئی است معتبر.

۴- مترسلانه: و این طرز ظهیر است و این مشتمل بر ایراد الفاظ معتبر است.

۵- مدققانه: و این طرز کمال است و این عبارت است از تصرفات در ایهام و ذوالمعن و تشبیهات و اغراقات بلیغ.

۶- محققانه: و این طرز عبدالواسع جبلی است و تعریف آن سلامت و جزالت [است] در ایراد مطابقات و مناسبات و تقسیمات و تعریف و تفسیر و تفصیل الفاظ و سیاق اعداد و تنسیق الصفات.

۷ و ۸- ندیمانه: و این طرز فردوسی است و نظامی و این طرز مشتمل بر بیان قصص و حکایات و تواریخ باسلامت و فصاحت و معانی بدیع و تشبیهات عجیب است.

۹- عاشقانه: و این طرز سعدی است. حاوی سلامت و ذوق است.

۱۰- خسروانه: و این طرز خسرو شاعران است و این چنان است که جامع جمیع لطافت و نظم و محتوی کمالات سخن باشد» (ص ۱۸۰-۱۸۲).

این تقسیم‌بندی خود نوعی سبک‌شناسی است و از حیث تاریخی اهمیت و ارزش فراوان دارد. زیرا دریافتن چنین مشخصه‌هایی در زمانی که مقوله‌ای به نام سبک‌شناسی وجود نداشت گام بلندی در سبک‌شناسی شعر فارسی محسوب می‌شود.

این بخش از کتاب در کشف اصطلاحات الفنون تهانوی (ج ۱ / ۹۰۷ ذیل طرز) آمده است. مطالب مندرج در کشف با آنچه در نسخه‌ی خطی

آمده اختلاف بسیار دارد. از این قرار:

- ۱- طرز خاقانی در نسخه «کاملانه» آمده ولی در کشف «طبعانه» درج شده است.
- ۲- طرز مترسلانه در کتاب به ظهیر فاریابی نسبت داده شده است ولی در کشف اصطلاحات به «کمال الدین اسماعیل».

روشن است که سبک کمال با توجه به آنچه مؤلف در ذیل صنعت «دقت» آورده است باید «مدققانه» باشد نه نثر مترسلانه، مؤلف درباره‌ی صنعت دقت می‌نویسد: «دقت: آن است که معانی را باریک انگیزد، چنانچه به غموض فهم شود و آن ایهام و خیال و تخیل و امثال آن است» (ص ۲۹). با توجه به این تعریف از «دقت»، سبک کمال باید همان طرز مدققانه باشد که در کتاب آمده و نقل تهانوی (ف ۱۱۵۸ ق) اشتباه است و این اشتباه یا از تهانوی است و یا احتمالاً از نسخه‌ای که در اختیار وی بوده است.

- ۳- طرز خسروانه - طرز خود مؤلف (خسرو شاعران) چنانکه در آغاز کتاب، طرز خسروانه‌ی خود را از طرز مترسلانه جدا ساخته بود و صاحب کشف (تهانوی) آن را طرز امیرخسرو پنداشته است و کتاب را نیز به امیرخسرو نسبت داده است.

این تقسیم‌بندی سبک شناختی که در نوع خود تا آن زمان و حتی در دوره‌های بعد بی‌نظیر است اشکالاتی نیز دارد. از جمله آن‌که مشخصه‌های سبکی که مبنای تمایز هستند، میان فرم و محتوا لغزان است. سبک‌های کاملانه‌ی خاقانی، فاضلانه‌ی انوری، مترسلانه‌ی ظهیر، مدققانه‌ی کمال و محققانه‌ی عبدالواسع از لحاظ فرم و نحوه‌ی گزینش عناصر شعر و زبان معرفی شده‌اند و وصف این سبک‌ها ناظر بر مشخصه‌های زبانی و نوع کاربرد زبان است. در حالی که عنوان‌های حکیمانه (سنایی)، ندیمانه (فردوسی و نظامی)، و عاشقانه (سعدی) بر اساس محتوای شعر انتخاب شده است. شعر تعلیمی و مواظظ سنایی و داستان‌سرایی‌های فردوسی و نظامی و

مضامین عاشقانه‌ی سعدی از حیث تقسیمات ادبی به ترتیب در شمار ادبیات تعلیمی، ادبیات حماسی و غنایی محسوب می‌شوند. گرچه در تقسیم‌بندی خسرو شاعران، دو دیدگاه در هم آمیخته شده است، اما می‌توان این تلاش سبک‌شناختی را که در کتاب جامع‌الصنایع آمده است نوعی سبک‌شناختی توصیفی (discriptive stylistic) به‌شمار آورد.

مؤلف، پس از این تفصیل، تقسیم‌بندی دیگری از «دانش» آورده و می‌گوید دانش پنج نوع است مانند پنج گنج: «حکیمانه، فاضلانه، عاشقانه، خوش‌طبعانه، شاعرانه» حکیمانه و کاملانه یکی دانسته شده و فاضلانه و مترسلانه یکی و محققانه و مدققانه را شاعرانه گفته و ندیمانه را خوب‌طبعانه نام نهاده است. (ص ۱۸۲).

خسرو شاعران در ادامه می‌گوید: هر یک از بزرگان صاحب‌سبک، تنها در طرز خود استادند و در هر عصری هرکدام هزاران پیرو و مقلد داشته‌اند. اینان از نظری «یک‌فته»‌اند. یعنی فقط در یک سبک و شیوه به کمال رسیده‌اند. او معتقد است (معاصران وی) هرکه به شاعری پرداخته، پیروی این بزرگان نموده است، مگر خود مؤلف، یعنی خسرو شاعران که «چنان فیاض‌الطبع و غامض‌الفکر خاست که جمیع طرزها را ملکِ مسلم ساخت و بر هر طرزی منشآت پرداخت، بعد، تصرفات عجیب و اختراعات غریب انگیخت و از دواوین و ترسلات و منشآت دیگر از آن‌ها روشن شود و مبرهن گردد. و چون خود را در آن فنون غالب دید، اتباع پسندید، اندیشید که لطایف و ظرایف نظم بر دو نوع است: لفظی و معنوی» (ص ۱۸۲-۱۸۳).

ظاهراً مؤلف شعر عهد خویش را اتباع و پیروی از شعر شاعران متقدم می‌داند. او نامی از شاعران روزگار خویش نمی‌برد. ولی همگی را مقلد پیشینیان می‌داند و تنها خود را صاحب‌سبک می‌شناسد. در این کتاب از شاعران معاصر وی نامی نیامده و درباره‌ی «طرز تازه» و شاعران بعد از قرن

هفتم (پس از سعدی) چیزی نمی‌گوید.

۹ - سبک‌شناسی دوره‌ای: دقت مؤلف در جداساختن سبک قدما از سبک تازه قابل توجه است. او نظم را از حیث لطایف و ظرایف به دو نوع تقسیم می‌کند: «۱- نظم لفظی ۲- نظم معنوی». مُراد وی از لطایف و ظرایف لفظی، صنایع لفظی بدیعی است، که می‌تواند شامل: جناس، مراعات‌النظیر، موازنه، لف و نشر، تشبیه، مطابقه و غیره باشد.

این شیوه بیشتر در میان متقدمان رایج بوده، آنان لطافت لفظی نظم را در رعایت تناسب الفاظ و ترکیبات و صنایع لفظی می‌دیده‌اند. مؤلف می‌گوید: اگر کسی در این شیوه تلاش کند هرچند رشد زیاد کند و به کمال رسد خواهند گفت: «پهلوسای خاقانی و موازی ظهیر است و همسر سنایی و مساوی انوری است» آنان این شیوه را به کمال رساندند و کسی که به راه آنان رَوَد از تقلید فراتر نخواهد رفت.

اما نوع دوم یعنی ظرایف و لطایف معنوی در نظم: روشن است که مقصود مؤلف از لطایف معنوی، همان باریک‌بینی، پیچیده‌گویی، مضمون‌یابی و دیگر ویژگی‌های سبک هندی است. مؤلف، کمال‌الدین اصفهانی (ف ۶۱۷ق) را مبدع و آغازگر این سبک می‌داند. کمال‌الدین آغازگر این شیوه است اما این ویژگی مشخصه‌ی سبکی او نیست و بسامد چنین کاربردی در شعر او نسبت به شعر سبک هندی اندک است.

این شیوه از آن‌رو که دشوار و مشکل است، متقدمان چندان به آن روی نیاوردند و همّت خود را مصروف آراستن لفظ کردند. صنایع لفظی و ظرایف صوری نظم به سهولت قابل فراگیری است. به اندک جهد و تلاشی شخص می‌تواند بدان دست یابد به گونه‌ای که میان پیشوا و پیرو فرقی نباشد.

همچنین نظامی در «دل‌آویزها و باریک‌انگیزها»ی شعر از فردوسی کامل‌تر شد. مؤلف خود را سرآمد همه اینان دانسته که در کمال ذکا و فطنت از

همه برسر است. طرز معنوی که مؤلف هوادار آن است، به تعبیر وی طرزی دلاویز و روشی نشاط‌انگیز است (ص ۱۸۳-۱۸۴).

تقسیم‌بندی نظم به دو گونه لفظی و معنوی را می‌توان نوعی سبک‌شناسی دوره‌ای به‌شمار آورد. البته مؤلف در جای دیگر نیز به دو طرز جدید و قدیم اشاره کرده و مدعی است که خود وی در هر دو طرز شعر سروده است (ص ۱۵۲).

۱۰ - تفکیک عناصر شعر: متقدمان و متأخران به اجمال نظم را به عروس تشبیه کرده‌اند. مؤلف جامع‌الصنایع می‌گوید در عروسی زوجیت عروس و داماد اصل است و در شعر وجود معنی و نظم (وزن). در این تشبیه زیبایی‌های شعر و عروس را با هم مقایسه کرده است. همان‌طور که عروس زیبایی‌های ذاتی دارد شعر نیز زیبایی‌های فطری و ذاتی دارد و پاره‌ای زیبایی‌ها هم اکتسابی و اضافی‌اند. این تشبیه برای منتقد امکان تفکیک عناصر شعر را فراهم می‌آورد. ما این مقایسه را در قالب جدول زیر نشان داده‌ایم:

زیبایی	صفات عروس	صفات نظم
خُلُق	ذاتی	تناسب، ملاحظت، جمال
	صفتی	تناسب در ترکیب الفاظ، جزالت
کَسَب	ضروری	شکال، نازکی، ظرافت
	زایدی	سلامت، بلاغت، دقت، مطبوع بودن
		ردیف، قافیه، اعنات، ردف
		صنایع و بدایع لفظی و معنوی
		جواهر، زر، زیورآلات

این تشبیه برای بیان ماهیت شعر و نسبت آرایه‌ها با خود شعر بسیار سودمند است (ص ۱۱۵).

۱۱ - شان معنی: در نظر مؤلف ما مقام معنی از لفظ بالاتر است؛ در نظم، معنی به منزله‌ی روح است و ترکیب به منزله‌ی جسد. البته این سخن بسیار قدیمی است و در عیارالشعر ابن طباطبا (ف ۳۲۲ق) از قول حکمای قدیم نقل شده است.<sup>۱</sup> مؤلف در تفسیر این قول می‌نویسد: «مُرَاد از روح آن است که منشأ حرکات و موجب حیات است. بدایع معنوی به منزله‌ی روح انسانی است که مدرک و متصرف و خاصی انسان است. معنی نیز بر دو نوع است: ۱ - معنی عام که در همه عقل‌ها است ۲ - معنی خاص که بلیغ و دقیق و بدیع و عجیب است و خاصی فضلاست (ص ۱۱۵-۱۱۷).

مؤلف جامع‌الصنایع به جانب معانی تازه و بکر توجه خاص دارد. چنان‌که از نوشته‌های وی برمی‌آید شگفتی، غموض و پیچیدگی از ویژگی‌های معانی دلپسند او است. از این جهت باید او را در شمار افراطیون سبک هندی به حساب آورد، که طرفدار غموض و پیچیدگی و طرز خیال پیچیده‌اند.

۱۲ - اصطلاحات و تعاریف: در کتاب جامع‌الصنایع تعدادی از اصطلاحات مختلف مربوط به علوم بلاغی و بدیعی تعریف شده است. از آن میان برخی از این اصطلاحات را که نسبتاً تازگی داشته و یا ابداع مؤلف بوده در این جا می‌آوریم:

— شاعرِ موزون: در صفحات قبل آوردیم.

۱ - عیارالشعر لمحمد بن احمد العلوی (ابن طباطبا) تحقیق الدكتورین الحاجزی وزغلول سلام، قاهره ۱۹۵۶ م، ص ۷۸.



— اختلاس: «آن است که، معنی غزل به مدح آرد یا معنی مدح به غزل» (ص ۳۳).

— التقاء خاطرین: توارد

— حروف عطل: حروفی که در نوشته می آید ولی در وزن نمی آید (مانند حرف واو در کلمه خواب و خورد).

— انواع قافیه:

۱ - قافیه‌ی ملک، «آن است که قافیه در مصراع اول مطلع است و در بیت دوم همان لفظ را قافیه می سازد و اگر در ابیات دیگر آرد هم روا بود ولیکن استعمال فصحا در بیت دوم است و این از قبیل ایطاء است».

۲ - قافیه‌ی مطلق: «آن است که قافیه بی ردف و تأسیس و... وصل و خروج بود».

۳ - قافیه‌ی مقید.

۴ - قافیه‌ی مستور: «آن است که قافیه بعد از ردف افتد و قافیه در تلفظ بر حسب تبعیت و اشباع ظاهر گردد، و در تقطیع، حذف کرده آید چنانکه در این نظم:

دل ز من بردی کنونش خون کنی      گر بری جان را ندانم چون کنی  
که نون در (چون و خون) از این قبیل است» (ص ۳۹).

۵ - قافیه‌ی پیوندی: «آن است که بیت را چنان انشاء کند که معنی، بی آوردن لفظ قافیه تمام شود. فاما چون آوردن قافیه شرط است به حکم ضرورت بیارد، مثال:

ای لب‌ت شکر و سخن شیرین      چه کنی عیش بنده تلخ ببین<sup>۱</sup>

لفظ «ببین» قافیه‌ی پیوندی است چون اتمام معنی، بدان احتیاجی ندارد

۱ - کشاف اصطلاحات الفنون، در مدخل‌های «نظم و قافیه و خیال» و دیگر مقولات ادبی، مندرجات کتاب جامع‌الصنایع را نقل کرده است.

(ص ۳۹).

– دقت: «آن است که معانی را باریک انگیزد چنانچه به غموض فهم شود و آن ایهام و خیال و تخیل و امثال آن است» (ص ۲۹).

– ذوق: آن است که محک قلوب و موجد وجد بود اگرچه در شاعری مرعی نباشد. و این خاصه‌ی غزل است و عاشقی. حرف این وجدانی است ولیکن اتفاق بدان شرط است. چنانکه شکر، شرح شیرینی او در بیان نیاید از قبیل وجدانیات است لیکن آن را همه به اتفاق شیرین گویند» (ص ۳۰).

– حرقت: «آن است که رقت آرد و موجب بُکاء شود اگرچه ترکیب، عالی و معنی، بدیع نباشد. این نیز وجدانی است لیکن اجماع بدان شرط نیست (ص ۳۰) این بیشتر نتایج نظم بود که آن را حقیقی خوانند» (ص ۳۰).

نظم حقیقی: آن است که سخن همه از جدّ بود، در محبت حضرت عزّاسمه و در آنچه موجب قرب بدو باشد و بیان فضایل و اغراض دینی (ص ۳۱).

نظم مجازی: آن است که سخن چنان به ترکیب پیوندد، که جز در محبت خوبان و شمایل ایشان نتواند بود و بیان احوال بر نمطی بود که حمل آن بر حضرت ربوبیه - جلت قدرته - نتوان کرد (ص ۳۱). این تقسیم‌بندی نیز بر اساس حقیقت و مجاز عرفانی و دینی است.

– خیال: «ایراد الفاظ مشترک مشتمل بر دو معنی: یکی حقیقی - دوم مجازی بود و مُراد، مجازی باشد و شرط است که مجاز اصطلاحی باشد.

تخیال بر دو گونه است: خیال لطیف - خیال دلاویز.

۱ - خیال لطیف: آن است که مجاز اصطلاحی آرد:

چون شود بر باد شیررایتش اندروغا

خاک افتد در دهن حساد روبه ساز را

در این مثال «خاک در دهن افتادن» مجاز اصطلاحی است از نومیدی، در این سیاق یک معنی معاینه است و یکی غیر معاینه.

۲- خیال دل‌آویز: آن است که لطیفه‌آمیز باشد و ضرب‌المثلی افتد:

فَقَّاعُ که من دارم افزون به جمال

خوبی و لطافت است او را به کمال

افسوس همین که هرکه دانگیش دهد

فَقَّاعُ به نام او گشاید در حال

این رباعی ضرب‌المثل است و یکی معاینه است و آن گشادن فَقَّاعُ است و

بر آن گمان می‌رود و معنی مجاز [ی] مصطلح [که] مُراد است تفاخر

است» (ص ۸۴-۸۵).

توجیه محال: «آن است که ازدواج ضدین و امتزاج نقیضین را صورت

بندد.

در میان کسوت عباسیان رخسار او

روز عید اندر شب قدرست پیدا آمده

خضم بیجان شد ز بیم اعضا ش می‌لرزد هنوز

آنک هم مرده بود هم زنده اینک اینست این»

(ص ۸۸)

این صنعت عیناً معادل پارادوکس است، چون در هر دو مثال پارادوکس

دیده می‌شود. روز عید و شب قدر نقیض هم‌اند و همچنین روز و شب و

درآمدن روز عید در شب قدر، محال است و فقط در قالب بیان پارادوکسی

پذیرفتنی است.

توجیه واقع: «آن است که در وصف چیزی و شرح حالی واقعه را

توجیه کند. مثلاً واقعه آن است که چون کسی به عدد بر کسی آمدن کرد

این شخص که بر او این آینده می‌آید بدود در زیرپای او بغلتد و آینده

برخیزد و او را در کنار گیرد. در این صورت واقع را خسرو شاعران  
- علیه الرحمه والغفران - در رسیدن سبزه توجیه در دو بیت بر سبیل  
اعجاز کرده است چون این ابیات در غایت لطافت بود. اول همان در قلم آمد:  
نظم

۱- رسید سبزه تماشاکنان پس از سالی  
به عرصه‌ای که چمن راه جویبار گرفت  
دوید سبزه تماشاکنان پس از سالی  
بخاست سبزه‌تر آن آب را کنار گرفت

۲- اگرچه وقت سحر ابر بیشتر زد آب  
ز خواب مستی نرگس نمی‌شود بیدار  
چو باغبان لب آب سر برآوردند  
سزد که تیغ کشد بید و نیزه گیرد خار»

(ص ۸۹-۹۰)

بدیع و مخترع: «آن است که معانی و لطایف از انگیخت خود پیدا آورد و  
تشبیهات و صنایع نو انگیزد» (ص ۸۸).

قلندریات: «این صنعت چنان است که شاعر در شعر، سخنان  
مخالف عرف و عادت آرد و ترک مبالغت کند. از هرچه احتراز شاید، او هم  
بر آن اقدام نماید و از اوصاف اهل صلاح و تقوی عار کند و ننگ و نام را  
گوش نهد بلکه از جوازات اهل فتوی اجتناب ورزد و مخالفت شرع و  
عقل اختیار کند و آن را سترِ حال خود پندارد و موجب کمال انگارد» (ص  
۱۴۲).

قُدیسیات: «این صنعت چنان است که شاعر سخنانی بر سبیل  
حکایت من الله گوید این چنین ابیات از کله‌ی پاک دیداران بیرون آید؛

مُلَوَّثان را در این باب سخن نرسد لابد نظیر از مقالِ اهلِ حال آورده شد:

ای عاشق بی قرار دور از در ما  
ما دوست کشیم و تو نداری سر ما  
ما پروریم دشمن ما می کشیم دوست  
کس را چرا و چو [ن] نرسد در قضای ما  
(ص ۱۴۴)

۱۳ - محاسن اشعار: در جامع الصنائع به پاره‌ای از محاسن اشعار نیز اشاره شده است از جمله مهم‌ترین آن‌ها رعایت تناسب در شعر است.

رعایت تناسب: آن است که چون خواهد معانی در ترکیب آرد، الفاظ را چنان ربط دهد که سخن بر محل، صرف شود و سخن بر نسبت گفته آید (ص ۱۲۱).

من این جا پای بند رشته ماندم      چو عیسی پای بند سوزن آن جا  
در مصراع اول پای بند رشته، رعایت نسبت و صرف سخن بر محل است و در مصراع دوم هست هرچه هست (ص ۱۲۲).  
ملک الشعرأ احمد خسرو... در مجلسی در حضور مولانا رکن الدین تھانیسری (ره) بیتی می خواندند:

گر مشک خواند خاک درت را فلک مرنج  
نرخ گهر به طعن خریدار نشکند  
و هریک را در این بیت او عجب می آمد. فرمود در این بیت چندین تعجب نیست و به جد، نسبتی ندارد که سخن بی نسبت است. چه خاک در معرض ذکر گهر از نسبت عاری و به مجرای سخنان عوام جاری. رعایت تناسب اقتضا می کند که باید گفت:

گر لعل خواند سنگ درت مشتری، مرنج  
نرخ گهر به طعن خریدار نشکنند  
در این سیاق سنگ را که مطابق گهر است، لعل خواندن رعایت  
تناسب [ است ] چه گهر در حقیقت سنگ است و مشتری را مطابق  
خریدارگفتن، خود در نهایت لطافت است که ایهامی است دل آویز و آن جا که  
مشتری جای فلک است که در این بیت مطابق خریدار داشته است» (ص  
۱۲۲).

تلاش برای بیان تناسب در شعر از دیگر مشخصه‌های نقد این عصر  
است. چنان‌که در نقد خان آرزو و آزاد بلگرامی نیز نشان داده‌ایم، مسأله‌ی  
تناسب در واقع تأکید بر ساخت شعر و نقد ساخت است و ویژگی بارز سبک  
هندی است که از جانب همه منتقدان و آگاهان عصر، مورد توجه قرار  
می‌گرفت.

### سُبْحَةُ المَرَجَانِ وَ غَزَلَانِ الهِنْدِ

غلامعلی آزاد بلگرامی<sup>۱</sup> (۱۱۱۶-۱۲۰۰ ق) بی شک برجسته‌ترین محقق  
ادبی سده‌های دهم تا سیزدهم هجری در ایران و شبه‌قاره است. وی منتقدی  
است تیزبین با دانشی وسیع، زبان‌های فارسی و عربی و هندی را خوب  
آموخته و نقدهایش علمی و روش‌مند است.

کتاب سُبْحَةُ المَرَجَانِ وی (تألیف ۱۱۷۷ ق)، اثری تطبیقی در  
زیبایی‌شناسی شعر هندی - فارسی و عربی است. انگیزه‌ی اصلی وی از  
تألیف این اثر انتقال دانش‌های بلاغی - بدیعی هندی به زبان عربی بوده است  
(سُبْحَةُ المَرَجَانِ / ۳) این کتاب به زبان عربی در چهار فصل به این ترتیب  
تدوین یافته است:

۱ - برای شرح حال وی رک: همین کتاب (ص ۴۱۳).

فصل: ۱ - فیما جاء من ذکر الهند فی التفسیر والحديث ۲ - فی ذکر العلماء انارالله براهینهم ۳ - فی محسنات الکلام ۴ - فی المعشوق والعشاق. دو فصل سوم و چهارم که به علم بدیع و علم عاشقی مربوط می‌شوند از حیث محتوی شباهت زیادی به باب‌های اول تا چهارم کتاب *تحفة الهند* دارند.

از میان فصول چهارگانه‌ی کتاب، فصل سوم به قلمرو نقد و بلاغت مربوط می‌شود، مباحث فصل سوم از این قرار است:

— جایگاه شعر در دین اسلام؛ نظر پیامبر درباره‌ی شعر؛ اولین شعر و اولین شاعر؛ هند خاستگاه حکمت و دانش؛ نجوم هندی؛ تفاوت تفکر هندی و عربی با تفکر رومی و عجمی؛ تفاوت زبان‌های عربی، هندی، فارسی؛ عروض تطبیقی هندی - عربی - فارسی؛ بحث از ردیف و اهمیت آن در شعر فارسی؛ صنایع بدیعی.

کتاب *غزلان الهند*<sup>۱</sup> ترجمه‌ی فارسی فصل‌های سوم و چهارم کتاب *سبحة المرجان* است که خود مؤلف (آزاد بلگرامی) به خواهش دو تن از شاگردانش مهربان اورنگ آبادی و شفیق اورنگ آبادی در سال ۱۱۷۸ ق از عربی به فارسی درآورد تا «نوای دلگشای طوطیان هند را به گوش صاحب‌طبعان قُرس» برساند (غزلان / ب ۲).

*غزلان الهند* گرچه ترجمه‌ی لفظ به لفظ *سبحة المرجان* است اما با اصل عربی تفاوت فراوان دارد و خود کتاب مستقلی می‌تواند باشد. تفاوت اساسی

۱ - برای مطالعه‌ی *غزلان الهند* از دست‌نوشته‌ی دوست فاضل و ارجمندم آقای دکتر سید حسن عباس، از استادان دانشگاه‌های هند استفاده کردم. این دست‌نوشته که تصحیح و مقابله‌ی دو نسخه از *غزلان الهند* است، برای چاپ آماده شده است. نسخه‌ی اساس در این تصحیح این است: *غزلان الهند*، میر غلامعلی آزاد بلگرامی، موزه ملی کراچی پاکستان - ش ۱۳۱/۲ - ۱۹۶۸ N.m به خط میر غلامحسین، ۱۵ محرم ۱۲۳۲ هجری در ۱۱ برگ ۱۵ سطری.

دو کتاب در نمونه‌ها و شواهد آن‌هاست. شواهد و نمونه‌های سبحة‌المرجان عربی است و شواهد غزلان‌الهند همگی ایات فارسی است که مؤلف از شعر شاعران معاصر خود آورده است. شواهدی که برای آرایه‌های ابداعی خود از شعر فارسی آورده است، به خاطر بیان عناصر جمال‌شناسی شعر سبک هندی دارای اهمیت خاصی است. پاره‌ای از این آرایه‌ها از مشخصه‌های خاص سبک هندی است و در شعر دوره‌های پیش کمتر به کار رفته است. اگرچه تعریف برخی آرایه‌ها مبهم و نارساست، اما به مدد همین شواهد و نمونه‌های فارسی می‌توان آن آرایه‌ها را شناخت. کتاب سبحة‌المرجان از این ویژگی برخوردار نیست به دو علت: یکی آن‌که آرایه‌های ابداعی مؤلف مربوط به عناصر شعر فارسی و به‌ویژه سبک هندی است، ولی نمونه‌ها و مثال‌ها عربی است. دوم آن‌که بیشتر مثال‌ها و شواهد از شعر شاعران عرب نیست، بلکه ساخته و سروده‌ی خود مؤلف است. از این جهت، آزاد در بیان مبانی جمال‌شناسی شعر فارسی به وسیله‌ی شعر عربی چندان موفق نیست و اغلب نمونه‌ها تصنعی می‌نماید حال آن‌که شواهد غزلان‌الهند از شعر فارسی است و به آسانی با تعریف آرایه‌ها منطبق است. از این رو غزلان‌الهند خود می‌تواند کتابی مستقل به حساب آید هرچند ترجمه‌ی سبحة‌المرجان است.

ما در بررسی این دو کتاب بیشتر به غزلان‌الهند نظر داریم البته از سبحة‌المرجان نیز غافل نخواهیم بود، گرچه مطالب دو کتاب یکی است. آزاد بلگرامی درباره‌ی شیوه‌ی کار خود در تألیف این دو کتاب می‌نویسد: «فقیر، صنایع عربی و هندی را ملاحظه کردم سه قسم برآمد:

۱- صنایع بدیعی مشترک در عرب و هند، مثل: ایهام، حسن تعلیل و مراجعت و استعاره و تشبیه و جناس و سجع.

۲- صنایع بدیعی مختص به عرب مثل: استخدام مضمّر، حسن التخلّص یعنی



گریز قصیده، تاریخ و قاعده‌ی جمل و غیرها.

۳- صنایع بدیعی مختص هند.

«فقیر خواستم که قسم اخیر را از هندی به عربی نقل کنم بیست و هفت صنعت هندیان را انتخاب زده از زبان هندی به زبان عربی نقل کردم و نام و تعریف هر کدام قرار دادم و دواوین و کتب عربی را تفحص نموده، امثله فراوان برآورددم.»<sup>۱</sup> (غزلان / ب ۱۴).

صنایع بلاغی هندی: آزاد ۲۷ صنعت از بلاغت هندی را به عربی و سپس به فارسی درآورده است، این آرایه‌ها عبارتند از:

- |                      |                                |                   |
|----------------------|--------------------------------|-------------------|
| ۱ - تنزیه            | ۱۰ - تشبیه التفضیل علی التفضیل | ۱۹ - موالاة العدو |
| ۲ - تشبیه الشئ بنفسه | ۱۱ - تشبیه تفضیل التغبیر       | ۲۰ - المخاطلة     |
| ۳ - تشبیه البرهان    | ۱۲ - براعة الجواب              | ۲۱ - التاویل      |
| ۴ - تشبیه الانتزاع   | ۱۳ - جمع الخزانة وتفریقها      | ۲۲ - اضممار النهی |
| ۵ - تشبیه النفی      | ۱۴ - قلب الماهیة               | ۲۳ - التنوع       |
| ۶ - تشبیه السلب      | ۱۵ - الاستبداد                 | ۲۴ - التقوی       |
| ۷ - تشبیه التقویه    | ۱۶ - الطغیان                   | ۲۵ - تلمیح القبیح |
| ۸ - تشبیه الاستغنا   | ۱۷ - التسلط                    | ۲۶ - تقبیح الملیح |
| ۹ - تشبیه التمنی     | ۱۸ - الاعتساف                  | ۲۷ - ثمره الخلاف  |

همه‌ی این ۲۷ آرایه را در دو گروه عمده دسته‌بندی می‌توان کرد:

- ۱- آرایه‌هایی که به تحلیل تشبیه و اجزاء و انواع آن می‌پردازد.
- ۲- آرایه‌هایی که بیانگر تحلیل منطقی قول شعری‌اند. (آزاد، این دسته را

---

۱ - آزاد عیناً ترجمه لفظ به لفظ را آورده و گویا از یاد برده است که امثله و شواهد غزلان‌الهند را از دیوان‌های فارسی برآورده است.

صنایع متعلق به علل نامیده است.)

این هر دو دسته، نشان از دقت و موشکافی هندیان در زیبایی‌شناسی شعر و آنالیز سخن شعری دارد. تقسیم‌بندی انواع مختلف و بررسی شعر از دیدگاه منطق و تحقیق در ماهیت سخن شعری و تبیین نسبت آن با حقیقت زبان از زیباترین و دقیق‌ترین پژوهش‌های شعرشناسی است.

ما به اختصار به برخی از این آرایه‌ها اشاره می‌کنیم:

الف) اقسام تشبیه:

۱- تنزیه: پاک کردن چیزی از مماثلت (= همانندی) است. مثل قول الهی:  
لیس کمثله شیء [شوری / ۱۱] و قول میرزا صائب:  
صائب کجاست آینه تا بر سیه‌دلان

روشن شود که طوطی ما را نظیر نیست

۲- تشبیه الشئ بنفسه: و آن‌چنان است که مشبه و مشبه‌به یکی باشد: شیخ  
نظامی در اسکندرنامه می‌فرماید:

... «گزین کرده‌ی هر دو عالم تویی      چو تو گر کسی باشد آن‌هم تویی»

تشبیه الشئ بنفسه تنزیه است در صورت تشبیه که هر دو با هم ضداند...  
مقصود قایل از وحدت مشبه و مشبه‌به، تنزیه ممدوح است از شبیه به  
تفنن عبارت<sup>۱</sup>....

---

۱- این تشبیه را آزاد در خزانه‌ی عامره به تفصیل مورد بحث قرار داده است، در باره‌ی بیت  
نظامی می‌گوید: «نوعی تشبیه است که علمای بدیع هندی به آن آئینا الَّنکار گویند  
(Anoyanna) «آئینا به معنی بی نظیر و النکار (بر وزن چمن‌کار) فن بدیع است. انینا النکار  
چنان است که مشبه و مشبه‌به یکی باشد. فقیر را به نظر تتبع نرسیده که کسی از ادباء عربی و  
فارسی این تشبیه را استخراج کرده باشد حال آن‌که فی‌نفسه در هر زبان موجود است.

چون ظهوری به جز ظهوری نیست      در محبت یگانه می‌باشد

(ظهوری)

۳- تشبیه البرهان: عبارت است از آنکه متکلم دعوی کند که مشبه عین مشبه‌به است و بر این دعوی برهانی گذارد، باید دانست که مدار تشبیه البرهان و اکثر از صنایع که مذکور خواهد شد - بر تناسی تشبیه است و ادعای این که مشبه عین مشبه‌به است، والا کلام فایده نمی‌بخشد و این امر پیش‌پا افتاده است....

لاله‌ای غافلای نه‌ای بنده      دل سیه عمر کوتاه و خنده  
نیست گر عشق آتش سوزان چرا      جامه‌های قمریان خاکستر است؟

۴- تشبیه التذکر: عبارت است از این که با دیدن مشبه‌به، «مشبه» به یاد آید: نیابی در چمن سروی که من صدبار در پایش

سری ننهادم و نگریستم بر یاد بالایش

غزلان / ب ۱۸

۵- تشبیه الاتزاع: عبارت است از این که مشبه‌به از مشبه برکشیده شود:

به نقش عرش چو پرداخت خامه‌ی تقدیر

ز خاک پای تو برداشت گرده‌ی تصویر

غزلان / ب ۱۹



آب رخ آینه‌ی جسم منم      همچو منی گر بود آن هم منم

(جلال طباطبائی)

در خزانه‌ی عامره، آزاد این تشبیه را مورد نقد قرار داده است. او در بیان تشبیه تنزیه، یکی بودن مشبه و مشبه‌به را شرط می‌داند هرچند در تشبیه وجود دو امر (مشبه - مشبه‌به) ضروری است چرا که تشبیه دلالت بر مشارکت دو چیز در یک امر دارد. و تشبیه بدون مغایرت طرفین متصور نیست. و ادعای وحدت مشبه و مشبه‌به نوعی تفنن و مبالغه‌ی شاعرانه است. عبارت «چون تو فقط تویی» فقط مبین تنزیه ممدوح است از داشتن شبیه. آزاد، صنعت دیگری از این نوع را در سخن ظهوری ترشیزی (ف ۱۰۲۵ ق) یافته که در آن مُفَضَّل و مَفْضَلُ عَلَیْهِ یکی است:

نستوان گفت ز خوبان دگری می‌باشد      هم تویی از تو اگر خوب‌تری می‌باشد

آزاد، در خزانه‌ی عامره این آرایه را «تفضیل الشی علی نفسه» نامیده و نوع اول (تنزیه) را «تمثیل الشی بنفسه». (خزانه‌ی عامره، ص ۴۳۱ و ۴۳۲)

۶- تشبیه الاستغناء: و آن چنان باشد که با وجود مشبه از مشبه‌به استغنا حاصل شود.

قد تو دیدم و سرو چمن ز یادم رفت    ز بیت مصرع برجسته بر زبانم ماند

۷- تشبیه التمنی: و آن چنان باشد که مشبه‌به آرزو کند که کمال مشبه برایش حاصل شود.

اگر بهار خصلت غیر آرزو دارد

مکن نگاه به تقصیر او که سودایی است

۸- التفضیل علی التفضیل: این است که گوینده چیزی را بر چیز دیگر تفضیل دهد بعد از آن ثالثی را بر مفضل تفضیل دهد.

هر دم از این باغ بری می‌رسد    تازه‌تر از تازه‌تری می‌رسد

تقسیم‌بندی فوق مبتنی بر کاویدن عناصر و اجزاء تشبیه است که به روابط ظریف و دقیق میان مشبه و مشبه‌به نظر دارد و نسبت میان آن دو را تعیین می‌کند. البته انواع تشبیهاتی که آزاد از شعر فارسی استخراج کرده است همگی به همانندی میان طرفین تشبیه و تفوق یکی بر دیگری اشاره دارد. اگر حالات و مناسبات مشبه و مشبه‌به کاویده شود هنوز هم از این‌گونه تشبیهات می‌توان استخراج کرد.

تطبیق صنعت استخدام در هندی و عربی: صرف‌الخزانه: آن است که از لفظ مشترک، معانی متعدد اراده شود و هر یک از آن معانی بر محملی صرف شود که مستحق آن باشد. مانند آیه شریفه: إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ (احزاب / ۵۶) - «یصلُّون» دو معنی دارد: ۱- رحمت از خدا ۲- استغنا از ملائکه.

آزاد در باره‌ی استخدام به تفصیل سخن گفته است. نوعی از استخدام آن

است که «لفظی به دو معنی در شعر بیاید و برای هریک از معانی آن قرینه‌ای موجود باشد؛ این نوع استخدام بر طریقه‌ی شیخ بدرالدین صاحب کتاب مصباح است<sup>۱</sup> و مشترک میان هند و عرب. ادبای عرب چندان توجهی به آن نکرده‌اند، فقط دو بیت از ابوالعلاء معری (۳۶۳-۴۴۹ق) در کتب متداوله منقول است. اما هندیان این استخدام را بسیار مورد توجه قرار داده‌اند.» عنوان «صرف‌الخزانه» برای این نوع استخدام، ساخته‌ی آزاد است، مثالی نیز برای آن سروده است:

هرکسی را هرچه می‌باید مهیا کرده‌اند

از پی شاه و گدا بستر ز خارا کرده‌اند

لفظ «خارا» در دو معنی است: ۱ - بافته از ابریشمی، که با شاه مناسبت دارد، ۲ - سنگ خارا، که قرینه آن «گدا» است. این صنعت در فارسی از نوع ایهام است.

استخدام دوم: «بر طریقه‌ی خطیب صاحب‌ایضاح<sup>۲</sup> است. تعریفش این [است] که متکلم از لفظ مشترک، یکی از معانی را اراده کند و ضمیری به معنی دوم به آن راجع کند. ادبای عرب به این استخدام خیلی توجه داشته‌اند. اما در هندی و فارسی بویی از این استخدام نیست؛ مؤلف قسم اول را که عبارت از صرف‌الخزانه است استخدام مظهر و قسم دوم استخدام را استخدام مضمّر نامیده است. مثالش از فارسی، مؤلف گوید:

هست ممتاز در صف مردم      هرکسی را که آن جلا دارد

۱ - کتاب المصباح فی اختصار المفتاح، بدرالدین مالک (ف ۶۸۶ق).

۲ - کتاب الايضاح فی علوم البلاغة از محمد بن عبدالرحمن خطیب قزوینی (ف ۷۳۹ق) - به شرح الاستاد محمد عبدالمنعم خفاجی در قاهره داراحیاء الکتب العربیه (۱۹۵۳م) منتشر شده است.

مُرَاد از مردم آدمیان است، ضمیر «آن» در مصراع دوم به معنی مردم چشم است.

استخدام مضمَر در عربی مَزّه‌ی خاصی دارد و در فارسی بی‌مَزّه واقع شده؛ منشأ این معنی خصوصیت زبان است.»

باید دانست که فرق در استخدام و ایهام این است که لفظ متعددالمعنی اگر هرکدام از معانی آن مقصود بالذات باشد استخدام است و اگر معنی قریب از معنی اوتوطیه و معنی بعید مقصود بالذات باشد، ایهام است.» (غزلان / ب ۲۶-۲۵)

آزاد در این موضوع بحث مفصّلی بر مبنای آراء صاحب‌نظران علوم بلاغی صورت داده است که خود نشانگر دقّت و ژرف‌نگری وی در مسائل ادبی است.

وی صرف‌الخرانه از بدیع هندی را معادل استخدام در بدیع عربی آورده است. جالب آن‌که کاربرد این آرایه‌ی بدیعی را در زبان عربی و فارسی ارزیابی کرده و علت ناخوشایندی آن را در زبان فارسی، خصوصیت زبان فارسی دانسته است، یعنی زبان فارسی ویژگی لازم برای بهره‌وری از این صنعت را ندارد. اما این‌که آن خصوصیت و ویژگی چیست، آزاد سخنی نمی‌گوید.

ب) تحلیل منطقی شعر: آرایه‌های دسته‌ی دوم بیشتر به بررسی ماهیت شعر مربوط می‌شوند. این صنایع در حقیقت شناخت و تبیین فاصله‌ای است که میان «حادثه‌ی شعری» با منطق طبیعت و نظام علی معلولی هستی به‌وجود می‌آید. هرگونه خروج از حیطه‌ی منطقی حاکم بر نظام هستی و زبان، هنجارگریزی و عادت‌شکنی محسوب می‌شود. اغلب ادعاهای شاعرانه در فراسوی نظام منطقی زبان و نظام علی معلولی هستی

قرار دارد.

علمای بدیع هندی با دقت و تأملی موشکافانه از این زاویه به شعر نگریسته‌اند. البته اغلب این دسته از آرایه‌های بلاغی از اقسام و انواع مبالغه و اغراق و غلو هستند. چه آرایه‌هایی که آزاد از بلاغت هندی نقل کرده و چه آن‌ها که خود او با تأمل در شعر فارسی و عربی کشف کرده همگی از اقسام تشبیه، مبالغه و اغراق به حساب می‌آیند. اینک چند نمونه از این آرایه‌ها را از کتاب *غزلان/الهند* نقل می‌کنیم تا بهتر بتوانیم درباره‌ی آن‌ها قضاوت کنیم:

گروه اول: آرایه‌هایی که از بلاغت هندی ترجمه شده است

۱- **قلب‌الماهیة**: آن است که حقیقت شیء به حقیقت دیگری بدل شود که این امر به چهار گونه ممکن است صورت گیرد: الف) قلب جوهر به جوهر؛ ب) قلب عرض به عرض؛ ج) قلب جوهر به عرض؛ د) قلب عرض به جوهر. در بلاغت هندیان فقط قلب ماهیت آمده است و تقسیم‌بندی چهارگانه‌ی آن کار آزاد بلگرامی است.

مَا إِنْ رَأَيْتَ وَلَا سَمِعْتَ بِمِثْلِهَا      دُرّاً يَعُودُ مِنَ الْحَيَاءِ عَقِيقاً  
طَابَتْ شَقَائِقُ صَارَتْ نَرْجَساً نَضْراً      لَمَّا شَفِيتَ مَرِيضُ الطَّرَفِ مِنْ رَمْدٍ  
سبحة / ۱۵۵

شاعر ادعا کرده است که مروارید از شرم و حیا به عقیق بدل می‌شود (قلب ماهیت می‌دهد) و شقایق به نرگس تغییر ماهیت می‌دهد. (چشم بیمار که سرخ است به شقایق تشبیه شده و حالت بهبود و سلامت آن به نرگس تروتازه همانند شده است)

۲- استبداد<sup>۱</sup>: در لغت به معنی استقلال است و در اصطلاح آن است که معلول در وجود خود، مستقل باشد و بدون علت پدیدار شود:

شیشه‌ی ما از نزاکت خود شکست      ورنه در دست کسی سنگی نبود

۳- طغیان: معلول از علت تامه‌ی خود نافرمانی کند (عکس استبداد است).  
دارم از شمشیر او زخمی که بعد از سوختن

گر بیفشارند از خاکسترم خون می‌چکد

انیسی شاملو

۴- تسلط: علت ناقصه جای علت تامه را بگیرد و معلول را ایجاد کند. فرق این صنعت با استبداد در این است که در «تسلط»، منظور متکلم بیان استقلالِ علتِ ناقصه است ولی در استبداد، معلول بدون علت ایجاد می‌شود:

طرفه حالی است که آن آتش سوزنده ز من

هرقدر دور رود بیشترم می‌سوزد

میراسدالله اصفهانی

۵- اعتساف: در لغت به معنی بی‌راهه رفتن است و در اصطلاح عبارت است از این‌که علت در معلول خود تأثیر نکند بلکه در غیر آن اثر کند:

ساغر به غیر داد و دل ما خراب ساخت

آتش به دیگری زد و ما را کباب ساخت

اوجی نظیری

۶- موالاة العدو: آن است که علت، ضد معلول خود را دوست دارد و او را

---

۱- اصطلاح‌های استبداد، طغیان، تسلط، اعتساف و موالاة العدو ترجمه‌ی نام هندی این آرایه‌ها نیست بلکه این نام‌ها ساخته‌ی آزاد بلگرامی است. این پنج آرایه نوعی بیان پارادوکسی‌اند، در باره‌ی مشابهت برخی از این صنایع با پارادوکس در ذیل صنعت وفاق در همین بخش به تفصیل سخن گفته‌ایم.



ایجاد می‌کند:

وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ

آل عمران / ۱۶۹

به روزگار تو در رخنه‌ی قصب مهتاب

رفوگری است خلافِ طبیعتِ مُعتاد

ذوالفقار شروانی

معمولاً مهتاب قصب (پارچه‌ی کتان) را از بین می‌برد اما در این جا شاعر،

مهتاب را رفوگر کتان دانسته که خلاف عادت است.

۷- مخالطه: آن است که برای یک امر کاذب توسط امری صادق، استدلال

آورند:

بس که افتاد از غمت شوریدگی در کارِ ما

بر سرِ ما خودبه‌خود وا می‌شود دستارِ ما

علتِ واشدنِ خودبه‌خود دستار، شوریدگی قلمداد شده است که ادعایی

کاذب است.

۸- تأویل: آن است که در هنگام مواخذه، کار را به غیر وجه اصلی توجیه

کنند:

غافل به من رسید و قضا را بهانه ساخت

افکند سر به پیش و حیا را بهانه ساخت

میلی هروی

۹- تقبیح‌الملیح: این‌که شخص، امر نیک را بد بینند:

مخمور ترا در دل من نشئه‌ی جان‌بخش

زهری است که پنهان شده در زیر نگینی

- تلمیح‌القبیح: آن‌که شخص، بد را نیک بیند.

دشنامی از آن لعل شنیدم که می‌رسید

می‌خواست به سنگم زند آخر به گهر زد

بیدل

البته باید گفت که در این دو آرایه اعتقاد بیننده دخالت دارد؛ یعنی ملاحظت و قباحِ امر از دیدگاه بیننده بیان می‌شود، لذا امری نسبی است و نه مطلق.

۱۰ - مغایرت: آن است که گوینده در مدح مذموم یا ذم ممدوح لطفی به کار برد.

۱۱ - ثمرۃ الخلاف: آن است که نتیجه‌ی عمل بر خلاف عادت باشد. آزاد، در نقد این اصطلاح می‌گوید که ثمرۃ الخلاف را در زمره‌ی مُحسنات نباید شمرد زیرا در آن تصرفی از متکلم نیست.

با دقت در نمونه‌ها و توضیحات مؤلف روشن می‌شود که این آرایه‌ها در واقع تجزیه و تحلیل منطقی قول شعری است. واقعیت، عبارت است از آنچه مطابق نظام علیّت در هستی و موافق با عادت بشر صورت گیرد، آنچه بیرون از این منظومه‌ی علیّت اتفاق افتد امری خارق‌العاده است که از دید خیرد، محال و ناممکن می‌نماید. این صنایع در تبیین ادبیّت شعر و تعیین فاصله‌ی قول شعری با واقعیت و به تعبیر قدما «صدق»<sup>۱</sup> بسیار کاراست.

معیار اساسی برای سنجش بیان شعری، عادت و انس آدمی با نظام علیّ و معلولی پدیده‌هاست. می‌توان گفت این صنایع نشان می‌دهد که کذب شعری چگونه ایجاد می‌شود. و در واقع کارِ آزاد بلگرامی تلاشی است برای طبقه‌بندی، گریزهای شاعران از نظام علیّت و منطقی زبان.<sup>۲</sup>

۱ - قدما از «صدق و کذب» در تبیین قول شعری سخن فراوان گفته‌اند. رک: عیارالشعر ابن طباطبا - (صص ۱۴، ۱۵ و ۱۶)، وی چندین نوع صدق را برشمرده است.

۲ - منطق زبان، عبارت است از درک عقلانی و طبیعی ما از واقعیت که به وسیله‌ی زبان حاصل

آزاد، در جای دیگر دو نوع مضمون را یاد می‌کند: ۱- مضمون وقوعی  
۲- مضمون ادعایی؛ مضمون وقوعی عبارت از انعکاس واقعیت در شعر  
(صدق) است و مضمون ادعایی می‌تواند همان کذب شعری باشد. صناعی  
که برشمرديم همگی مضامین ادعایی ایجاد می‌کنند که با واقعیت، فاصله‌ی  
بسیار دارند.

این‌که ریشه‌ی زیبایی‌گریزهای شاعرانه از نظام منطقی و علی در  
کجاست؟ بحثی فلسفی-روان‌شناختی است. در واقع شاعر با این‌گریز از  
منطق حاکم بر هستی، جهانی دیگر می‌آفریند؛ یعنی همان جهان تخیلی و  
دلخواه که در قلمرو نظام علیّت، امکان وجود نمی‌یابد، آن جهان دلخواه  
شاعرانه در شعر ساخته می‌شود. البته چنین شعری جوهره‌ی ادبی خود را به  
تعبیر حافظ در «خلاف آمد عادت» جست‌وجو می‌کند.

آزاد دو مقوله‌ی دیگر را نیز در نظر دارد و آن مسأله محالات در شعر  
است که به دو دسته تقسیم می‌شود: محال عقلی و محال عادت‌ی (اصل این  
سخن از صاحب تلخیص المفتاح است).

شش صنعت نخستین (قلب‌الماهیه، استبداد، طغیان، تسلط، اعتساف و  
موالاة‌العدو) نسبت میان علت و معلول را در ادعای شاعر تحلیل می‌کند.  
گزاره‌ای که مطابق نظام علیّ طبیعت صورت پذیرد واقعیت یا صدق است و  
گزارنده‌ی آن در سخن خویش صادق است. قدما چنین سخنی را «صدق»  
گفته‌اند. استقلال معلول و ایجاد آن بدون علت (استبداد) - نافرمانی معلول از  
علّت تامه (طغیان) و تأثیر علت در غیر معلول خود (اعتساف) خلاف واقعیت  
است و با اصل علیّت مغایرت دارد و از زمره‌ی محالات است. همه‌ی وقایع

---

→ می‌شود. شناخت عقلانی ما بر مبنای همین منطق زبان امکان‌پذیر است. منطق زبان و منطق  
طبیعت یکی است. همچنان که در منطق طبیعت مُحال است که «نرگس، شقایق شود یا آب  
شعله‌ور گردد» در منطق زبان نیز مُحال است اما در عالم شعر و ادبیات به مدد‌گریز از همین  
منطق زبان و عادت و درهم‌شکستن قواعد آن، جهانی تخیلی و زیبا آفریده می‌شود.

در فرآیندی تخیلی حادث می‌شوند و چون حوزه‌ی خیال و تخیل جایگاه چنین حوادثی است ادّعای چنین محالاتی از شاعر پذیرفتنی است و همان است که آزاد در جای دیگر آن را کذبِ شعری خوانده است.

گروه دوم، آرایه‌هایی که خودِ آزاد بلگرامی از شعر فارسی استخراج کرده و حدوداً سی و پنج صنعت است، از این قرارند:

- ۱- تَفأل - ۱۰- تحوّل - ۱۹- غبطه - ۲۸- تشبیه ترقی
- ۲- نذر - ۱۱- خارق - ۲۰- اعتذار - ۲۹- تشبیه المفاضله
- ۳- وفاق - ۱۲- معارضه - ۲۱- تشبیه استخدام - ۳۰- التفضیل المشروط
- ۴- تثبیت - ۱۳- افحام - ۲۲- تشبیه الاثر - ۳۱- التفضیل الشئ علی نفسه
- ۵- غصب - ۱۴- تشبیک - ۲۳- تشبیه انتقال - ۳۲- تفضیل الاستخدام
- ۶- توصیه - ۱۵- مزاح - ۲۴- تشبیه احتزار - ۳۳- تصدیر المعنوی
- ۷- کلام الروح - ۱۶- اقتسام - ۲۵- تشبیه استفاده - ۳۴- عکس الانتزاع
- ۸- جرّ الثقیل - ۱۷- تسویه - ۲۶- تشبیه استدلال - ۳۵- عکس المخالطه
- ۹- تنزیل - ۱۸- حسن النصیحه - ۲۷- تشبیه اجتهاد

آرایه‌های ابداعی بلگرامی در واقع بیان فروع همان انواع بدیعی مشهور و شناخته شده است. البته برخی از آن‌ها را نمی‌توان از انواع بدیع به‌شمار آورد، چون این گروه مشخصه‌ی بلاغی ندارند یعنی زیبایی آن‌ها مبتنی بر عناصر صورت نیست، بلکه مضمون یا موضوع متداول و رایجی هستند که به جهت رواج و تداول فراوان در شعر این عصر، بلگرامی آن‌ها را آرایه‌ی بدیعی - بلاغی پنداشته است. مقوله‌های نذر، تَفأل، توصیه، کلام الروح از این جمله‌اند. چنان‌که از تعریف‌ها و نمونه‌ها پیداست هیچ‌گونه برجستگی صوری و لفظی در این موضوعات دیده نمی‌شود. بلکه چنین مضامینی همیشه در شعر می‌آید و به جهت عمومیت برای همگان دلپسند است:

نذر: عبارت است از این که واجب کند شخصی بر خود عملی را که اجرای داشته باشد بر مذهب به شرط حصول مُراد.

عهد کردم که گر این بار به کوی تو رسم

سرمه‌ی دیده کنم سایه‌ی دیوار ترا

(غزلان / ب ۴۱)

تَفَال: استنباط خبر از قول یا فعل - و تَفَال، فی نفسه در کلام عرب و فرس موجود است. لیکن هیچ کس از ادبا آن را صنعتی جداگانه ندانسته است (غزلان / ب ۴۲).

توصیه: هُوَ أَنْ يَأْمُرَ الْمُتَكَلِّمُ أَنْ يَفْعَلَ مَا يَتَمَنَّاهُ عَلَى مَذْهَبِ الْعِشْقِ وَغَيْرِهِ بَعْدَ الْمَوْتِ. (به انجام کاری پس از مرگ خود وصیت کند)

اِذَا مِتُّ فَادْفِنِي إِلَى جَنْبِ كَرَمَةٍ      تَرَوِي عِظَامِي بَعْدَ مَوْتِي عُرُوقَهَا  
وَلَا تُدْفِنَنِي فِي الْفَلَاةِ فَأَنْتِي      أَخَافُ إِذَا مُامِتُّ أَنْ لَا أَذُوقَهَا<sup>۱</sup>

(سبحة / ۱۶۷)

به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید      که می‌رویم به داغ بلند بالایی  
حافظ

کلام الروح: متکلم خود را مَیّت فرض کند و از نفس ناطقه‌ی خود حرف زند:

همره نعشم بیا تا به سر تربتم

با تو غنیمت بُود یک دو سه گامی دگر

(غزلان / ب ۴۷)

همچنین حسن نصیحت، غبطه، اعتذار، را نمی‌توان از انواع بدیع به‌شمار آورد، زیرا این صنایع هیچ‌گونه برجستگی خاصی در زبان به‌وجود نمی‌آورد. هریک از این‌ها، مضمون یا غرض شعری است و غرض شعری از صنایع

۱ - شعر از ابومحجن ثقفی (ف ۲۸ ق) است، تاریخ‌الادب‌العربی، عمر فروخ، ج ۱ / ۲۹۳

بدیعی و بلاغی جداست. آزاد به قصد افزودن صنایع بدیعی و ادعای ابداع مرتکب این اشتباه شده است و مضامین شعری را در شمار انواع بدیع آورده است. نذری که شاعر با خود می‌کند، عهدی که می‌بندد، فال بد و نیک‌زدن، وصیت به اهل و یاران، بیان رشک و غبطه، عذرخواهی و نصیحت و اندرز دیگران، هیچ‌کدام موجب برجستگی زبان و ایجاد فضای شعری در عناصر صوری کلام نمی‌شود. صنایع بدیعی صرف‌نظر از معنی شعر، برجستگی خود را نشان می‌دهند و به بافت لفظی زبان مربوط می‌شوند. زیبایی جناس، مراعات‌النظیر، استخدام، ایهام، تضاد و غیره بیشتر از تناسب میان الفاظ شعر حاصل می‌شود و چندان نسبتی با محتوای سخن ندارد.

دسته‌ای دیگر از این صنایع را آزاد در مقابل صنایع بدیعی هندی ابداع کرده است از جمله عکس‌الانتزاع و عکس‌مخالطه و....

**گروه سوم از صنایع ابداعی آزاد:** اما بلغرامی دسته‌ی سوم را از تجزیه‌ی صنایع مشهور به دست آورده است. وی خود به این نکته اشاره کرده، چنان‌که می‌گوید: «خارق به منزله‌ی جنس است و صنایع خمسیه‌ی هندی متعلق به علل و صنایع دیگر، مشتمل بر خلاف عادت، چون قلب ماهیت و وفاق و تثبیت و غصب به منزله‌ی انواع آن و چون هرکدام از این انواع، شأنی عالی دارد از جنس جدا کرده صنعتی مستقل قرار داده شد» (غزلان / ب ۵۱).

این صنایع پنج‌گانه زیرمجموعه‌ی «خارق» هستند که بلغرامی آن‌ها را جدا و مستقل ساخته است. محسنات پنج‌گانه‌ی هندی که متعلق به علل هستند عبارتند از: خرق، قلب ماهیت، وفاق، تثبیت، غصب (سبحة / ۱۷۲) این پنج صنعت، نسبت علت با معلول را نشان می‌دهند.

**خارق:** «عبارت است از وقوع امری که مستحیل باشد از روی عادت یا عقل» (محال عقلی و محال عادتی)، (غزلان / ب ۵۰) - آنچه عادت و عقل

می‌پذیرد مطابقت علت با معلول است و خارق به امور بیرون از این حوزه گفته می‌شود. از این جهت که به بررسی نسبت علت و معلول مربوط می‌شود، می‌گویند «صنایع خمسیه‌ی متعلق به علل».

۱ - وفاق: «عبارت است از این‌که دو ضد با هم موافقت کنند و یکی بر دیگری صادق آید. مؤلف این صنعت را در برابر طباق برآورده... مُراد از موافقت ضدّین در وفاق، صدق یکی از دو امر [است] که در آن یکی از نسبت مذکور باشد بر دیگری، چنانچه در امثله‌ای که می‌آید نقاب از چهره می‌گشاید و بر صاحب فهم سلیم، روشن [است] که وفاق نسبت به طباق پایه [ای] بلند و رتبه [ای] ارجمند دارد و با آن‌که ادبای عرب طبقه‌ی بعد، در استخراج صنایع، سعی بلیغ نموده‌اند هیچ‌کس پی به وفاق نبرده و فقیر به تأیید ایزدی دو ضد را با هم صلح داد و دو مخالف را با هم شیر و شکر ساخت. وفاق دو قسم است: معنوی و لفظی.

الف) [وفاق] لفظی کم است. خان احمد گیلانی وقتی که در قلعه محبوس بوده گفته است: (رباعی)

از گردش چرخ واژگون می‌گیرم    وز جور زمانه بین که چون می‌گیرم  
با قد خمیده چون صراحی شب و روز    در قهقهه‌ام ولیک خون می‌گیرم  
«قهقهه در این جا به معنی قلعه واقع شده به معنی خنده‌ی مفرط نیست لذا وفاق لفظی است». (غزلان / ب ۴۳)

اگر ما با نام زندان قهقهه آشنا نباشیم نوعی پارادوکس میان «قهقهه» و «گریستن» مشاهده می‌کنیم اما مُراد از قهقهه، زندانی است که در آن دربند بوده است، این شعر نوعی ابهام پارادوکس‌نما دارد.

ب) وفاق معنوی: قال النبی: سیّد القوم خادمهم. در این نوع دو مفهوم متناقض با هم سازگار می‌شوند، صنعت وفاق که بلغرامی آن را «موافقت دو ضد و صادق آمدن یکی بر دیگری» تعریف کرده است، همان پارادوکس (Paradox)

است. در تعریف پارادوکس گفته‌اند: «بیانی است که در ظاهر متناقض و بی معنی به نظر می‌آید ولی معنی معتبری دارد. در آغاز پوچ و نامعقول به نظر می‌رسد اما در پشت معنی پوچ ظاهری آن حقیقتی نهفته است. این تناقض ظاهری مفهوم جمله، باعث توجه شنونده یا خواننده و کشف مفهوم زیبایی پنهان در آن می‌شود».

در باره‌ی پارادوکس سخن فراوان گفته‌اند. اما آنچه مهم است، دستیابی آزاد بلگرامی به این نوع بلاغی است. البته بیان پارادوکسی و تصویر پارادوکسی در شعر سبک هندی بسیار فراوان است. شاعران سبک هندی توجه فراوانی به پارادوکس دارند. آنان هم از تصویر پارادوکسی و هم از بیان پارادوکسی بهره‌ی فراوان برده‌اند.<sup>۱</sup>

به هر نسبت که شعر بیشتر از تجربه‌های ذهنی و عوالم پیچیده‌ی احساس شاعر مایه بگیرد بیان او غامض‌تر و تناقض‌آمیزتر می‌شود. از این روست که در شعر آغازین فارسی دری کمتر به بیان پارادوکسی برمی‌خوریم، زیرا ادراک شاعران آن دوره از مرز دریافت‌های بسیط و نگاه‌های ساده به طبیعت فراتر نمی‌رفته است. اما در سخن و نثر عارفان به جهت ژرفای احساس و تجریدی‌شدن تجارب عرفانی، سخنان پارادوکسی، بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. باریک‌اندیشی شاعران سبک هندی نیز عامل مهمی در استفاده

۱ - بیان پارادوکسی (Paradox): بیان پارادوکسی اعم از تصویر پارادوکسی است.

- تصویر پارادوکسی: (Oxymoron) - اگر بیان پارادوکسی از دو عبارت ترکیب شود که در کاربرد متعارف [ زبان ] متناقض باشند (Oxymoron) نامیده می‌شود ترکیباتی مثل: Pleasing Pains = دردهای خوشایند و I burn and Freeze = سوختم و یخ زدم، Loving Hate = دوستدار بیزار (ABRAMS / 119) چنین تصویرهایی در شعر فارسی فراوان است و نیز در سخنان مشایخ صوفیه مانند: جامه‌ی عربانی، قفس رهایی - سوی بی‌سویی - جانب بی‌جانبی (مثنوی) بایزید: روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم.

بیدل: هر نوایی را که وادیدم خموشی می‌سرود.

بیدل: به صد حسرت لبی واکردم اما ناله خندیدم. (شاعر آینه‌ها / ۵۴)



ایشان از بیان پارادوکسی است.

در این جا اشاره به این نکته لازم است که، برخی گفته‌اند «بحث و دقت درباره‌ی پارادوکس اخیراً وارد فن بیان فارسی شده است»<sup>۱</sup>. درست است که در کتب بلاغت و بدیع اشاره‌ای به این نوع بلاغی نشده اما دقت نظر آزاد بلگرامی را نمی‌توان نادیده گرفت؛ پیش از وی نیز مؤلف جامع‌الصنائع والاوزان، مفهوم پارادوکس را تحت عنوان «توجیه محال» مطرح کرده است، که پیشتر به آن اشاره کردیم.

اینک نمونه‌هایی از «وفاق» (پارادوکس) را که آزاد از شعر فارسی نقل کرده است، می‌آوریم:

تو سخن سنج نه‌ای ورنه خموشی سخن است

تو ادا فهم نه‌ای ورنه تغافل نگه است

ظهوری

با یار هم‌کلامم لب‌بسته در بیانم      مانند بوی غنچه‌گویای بی‌زبانم

شوقی ساوجی

نیست بر خاطر غباری از پریشانی مرا

جامه‌ی فتح است چون شمشیر عریانی مرا

صائب

روی هفتاد و دو ملت جز بدان درگاه نیست

عالمی سرگشته است اما کسی گمراه نیست

صائب

جمعیت اسباب حجاب نظر ماست      هرکس که بود رهن ما راهبر ماست

صائب

شیرازه‌ی جمعیت مستان خط جام است

آزاد بود هرکه در این حلقه‌ی دام است

صائب

رزق ما آید به پای میهمان از خوانِ غیب

میزبانِ ماست هرکس می‌شود مهمانِ ما

صائب

می‌شوی هرچند برخیزی ز جا افتاده‌تر

تا ز مردم دستگیری ملتمس باشد ترا

صائب

چاره‌ی ناخوشی وضع جهان بی‌خبری است

اوست بیدار که در خوابِ گران است این‌جا

صائب

در هیچ پرده نیست نباشد نوای تو

عالم پُر است از تو و خالیست جای تو

صائب

در قمارِ عشق باشد باختن نقشِ مُراد

تا کسی را دل نرفت از دست صاحب‌دل نشد

جلال اسیر

با دقت در نمونه‌هایی که آزاد برای صنعت «وفاق» آورده است،

تردید نمی‌ماند که آنچه او در صنعت وفاق می‌جسته همان پارادوکس

است که در نقد جدید به آن توجه فراوان شده است.<sup>۱</sup> صنایع هندی

---

۱ - کلینت بروکس منتقد انگلیسی‌زبان پارادوکس را زبان روح و زبان شعر می‌داند و در مقاله‌ی مبسوطی در کتاب خود در باره‌ی نقش پارادوکس در ساختار شعر سخن می‌گوید.

The well Wrought urn. London. 1960. p.1-15

(استبداد، طغیان، تسلط، اعتساف، موالاة العدو) نیز گونه‌هایی از بیان پارادوکسی‌اند.

۲ - تثبیت: آرایه‌ی دیگری که می‌تواند در ذیل پارادوکس محسوب شود، تثبیت است. «تثبیت عبارت است از این‌که معلول بعد [ از ] فنای علت مُبقیه‌ی خود (= علت نگهدارنده) هنوز باقی بماند. باید دانست که علت بقا، گاهی عین علت مُوجَدّه می‌شود مثل آفتاب که علت موجدّه‌ی حرارت است و هم علت مُبقیه‌ی آن؛ و گاهی غیر می‌شود چنانچه مس و آتش به فتیله علت وجود چراغ است و روغن علت بقای آن» (غزلان / ب ۴۴).

منظور آزاد از تثبیت، ثابت ماندن و پایداری معلول است پس از آن‌که علت نگهدارنده‌اش از بین برود. در منطق زبان و عادت بشری هر معلولی تا زمانی وجود دارد که علت آن موجود باشد، به محض فنای علت، معلول نیز فانی می‌شود. اما گاهی شاعر با ادّعای شاعرانه این اصل را نفی می‌کند. تثبیت از انواع پارادوکس است<sup>۱</sup>، به نمونه‌ها دقت کنید:

کاری که بود با تو مرا پیشتر نرفت

سر رفت در هوای تو و این دردسر نرفت

حسن دهلوی

ز جستن جستن او سایه در دشت      چو زاغ آشیان گم کرده می‌گشت

زلالی

من رفتم و دل به کوی تو ماند      از رفتن بیدلانه پیدا است

تابع قمی

---

۱ - پارادوکس از ابزارها و عناصر اصلی و اساسی شعر باروک و شعر متافیزیکی بوده است، در شعر سبک هندی نیز کاربرد فراوان دارد. می‌توان گفت یکی از وجه شباهت میان سبک باروک و شعر متافیزیکی و سبک هندی بهره‌گیری فراوان از بیان پارادوکس است. ر.ک: تاریخ نقد جدید، ج ۱ / ۴۳۰ و A Glossary of Literary Terms (paradox).

خاک گردیدیم و می‌رقصد هنوز افغانِ ما

خُم شکست اما نمی‌ریزد می‌جوشان ما

ناصرعلی سرهندی

۳ - غصب: عبارت است از این‌که «پدیده‌ای خاصیت پدیده‌ی دیگری را بگیرد». غصب اعم است از موالاة‌العدو و در تشبیه انتقال نیز یافته می‌شود لیکن اعتبارات مختلف است:

فروغ ماه رخت دیده‌ام پُر آب کند

کسی ندید که مه کارِ آفتاب کند

افتادگی است مایه‌ی نشو و نمای من

نخلم چو گردباد ز خاک آب می‌خورد

حافظ حکای (غزلان / ب ۴۵)

اما گروهی دیگر از آرایه‌های ابداعی بلگرامی از تجزیه و تحلیل مبالغه به‌دست آمده که عبارتند از: خارق، جراثقیل، تنزیل، تحول.

(۱) خارق: «عبارت است از وقوع امری که مستحیل باشد از روی عادت یا عقل، باید دانست که ادبای فرس صنعتی برآورده‌اند که نام آن «تعجب» است و تعریف آن چنین [ است ] که: شاعر در کلام خود چیزی شگفت اظهار نماید؛ و از این تعریف پیداست که در تعجب لازم است اظهار [ امر ] شگفت در کلام مندرج باشد [ بر ] خلاف خارق که در آن اظهار شگفت لازم نیست و تعجب گاهی خلاف عادت نمی‌باشد. پس در میان خارق و تعجب عموم و خصوص من‌وجه است» (غزلان / ب ۵۱). دو آرایه‌ی «خارق» و «تعجب» می‌توانند همراه هم در یک جایابیند. بلگرامی دو بیت که در یکی اجتماع و در دیگر افتراق این دو آرایه وجود دارد، آورده است: الف) ماده‌ی اجتماع،

مؤلف می‌گوید:

هلاک حیرتم از شوخی نازآفرین طبعی

کند صد رنگ بازی در زمین صفحه تصویرش

بازی کردن تصویر در زمین صفحه، خلاف عادت و موجب تعجب است و خود شاعر نیز اظهار تعجب کرده است.

ب) ماده‌ی افتراق:

به تن بویا کند گل‌های تصویر نهالی را

به پا بیدار سازد خفتگان نقش قالی را

در این مثال خارق هست و تعجب نیست زیرا که شاعر اظهار امر شگفت نموده است (غزلان / ب ۵۱-۵۲). آزاد در جای دیگر می‌گوید که: «مبالغه اعم از خارق است.» و پس از مقایسه‌ای درازدامن میان اقسام سه‌گانه‌ی مبالغه (تبلیغ - اغراق - غلو) با خارق، می‌گوید که مبالغه دو گونه است: مستحیل - مستبعد؛ و خارق از نوع مستحیل است چون امر مُستبعد در عادت واقع می‌شود. آنگاه بحثی درازدامن در فرق خارق و غلو و مبالغه صورت داده است. نمونه‌هایی از خارق:

چنان به دور تو کار زمانه منظوم است

که پوست از سر زین باز شد به پشت پلنگ

ظہیر فاریابی

مُغان که دانه‌ی انگور آب می‌سازند ستاره می‌شکنند آفتاب می‌سازند

عبدالله شوشتری (غزلان / ب ۵۳)

۲) جرثقیل: «عبارت است از این که متکلم دعوی کند که امر محال،

ممکن است و امر ممکن محال. پس متکلم دو ثقیل را می‌کشد و از این‌جا وجه تسمیه، سمت وضوح یافت و مطمح نظر متکلم از این صنعت عدم

ثمر از سرو و گل و بید نمایان گردید که تو ای نخلِ گل اندام به بر می آیی»  
(غزلان / ب ۴۸)

(۳) تنزیل: از انواع مبالغه است «عبارت است از این که صغیر به منزله‌ی کبیر یا قلیل به منزله‌ی کثیر نازل کرده شود. وجه این تفضیل آن که صغیر و کبیر در کم متصل یعنی مساحت مستعمل می شود؛ و قلت و کثرت در کم منفصل یعنی در عدد؛ و این صنعت را شیخ زکی الدین ابن ابی الاصبیح (ف ۶۵۴ق) برآورده و «حصرالجزئی والحاظه بالکلی»<sup>۱</sup> نام گذاشته و مؤلف عکس آن برآورد، یعنی تنزیل کبیر به منزله‌ی صغیر و تنزیل کثیر به منزله‌ی قلیل:  
آسمان گرچه وسعتی دارد چشمه‌ی سوزن است دل‌ها را  
(غزلان / ب ۵۰)

(۴) تحول: «آن است که معامله‌ی مقرره میان دو امر منقلب شود:  
يقولون تأثير الكواكب في الوري فما باله تاثيره في الكواكب  
الطيب انت اذا اصابك طيبة والماء انت اذا اغتسلت لغاسل  
(سبحه / ۱۷۰)

[ درباره‌ی تأثیر کواکب در زندگی مردمان سخن می‌گویند. اما تأثیر وی در کواکب چه نشانی دارد؟ تو بوی خوشی، وقتی که بوی خوشی به تو می‌رسد و زمانی که خود را می‌شویی تو خود آب هستی. ]

اگر به مابقی آرایه‌های سی و پنج‌گانه‌ی بلگرامی پردازیم سخن به درازا می‌کشد. بقیه‌ی آرایه‌ها را از آنچه نقل کردیم قیاس توان کرد. روش بلگرامی چنان‌که از این نمونه‌ها برمی‌آید مبتنی بر تجزیه و تحلیل و موشکافی در اقسام و انواع آرایه‌های بلاغی است.

### ابداعات امیر خسرو دهلوی در بدیع

بلغرامی در بخشی از کتاب *سبحة المرجان* خود به صنایعی اشاره کرده است که ابداع امیر خسرو دهلوی است، از آن جمله:

۱- ابوقلمون: لفظ مشترکی که در دو زبان، رایج است شاعر به گونه‌ای بیاورد که در هر دو زبان معنی دهد. مانند این آیهی شریفه:  
یا تینا فرداً. الف) فرداً در عربی به معنی به تنهایی ب) در فارسی فردا یعنی غداً یا یوم‌القیامه است.

گرفت آن مه هندی مهی دگر در بر  
دگر مپرس حکایت که چند در چند است  
(چند در زبان هندی به معنی ماه است)

زن بود در زبان هندی نار      وقنا رینا عذاب النار

(غزلان / ۶۸ - سبحة / ۲۰۴)

۲- تدارک: الفاضلی در سخن بیاید که شنونده گمان کند هجو است چون بقیه‌ی کلام را بشنود دریابد مدح است.

۳- ماده تاریخ: بیان سال به قاعده‌ی جمل.

۴- اگر دو کلمه از لحاظ حساب جمل مساوی باشند «زیر» گویند. مانند صلح و نزاع که هر دو بر حساب جمل معادل ۱۲۸ هستند و نیز اوّل من آمن = علی بن ابیطالب (= ۲۱۷)

سلطان دوم به شهاب‌الدین، پادشاه هند که خود را شاه جهان (حکومت ۱۰۳۷-۱۰۶۸ ق) می‌نامید نامه نوشت که تو شاه هندی چگونه خود را شاه جهان می‌نامی؟ از جواب در ماندند. کلیم کاشانی جواب داد جهان و هند در عدد مساویند (جهان = ۵۹ = هند).

۵- بینات: آن است که نامی را بگویند و حروف آن را به اسم بنویسند (علی: عین - لام - یا) آنگاه حرف اول نام هر کدام از این حروف را بردارند،

(ین - ام - ا) حساب جمل حروف باقیمانده معادل عدد ایمان است (سبحة / ۲۱۳).

اهمیت کتاب غزلان/الهند در تطبیق بدیع هندی - عربی و فارسی است و از طرفی بحث‌های مربوط به صنایع علل (ماهیت شعر) در نوع خود تازگی دارد؛ و شاید امروزه نیز کمتر چنین مباحثی در میان منتقدان شعر مطرح شده باشد، کتاب غزلان/الهند به اصول و مبانی زیبایی‌شناسی شعر سبک هندی پرداخته است. ظرافت در تشبیه، اغراق، مبالغه و بیان پارادوکسی از مشخصه‌های بارز این سبک است؛ و مؤلف غزلان/الهند این مقولات را به دقت بررسی کرده و در حدّ توان خود به تجزیه و تحلیل عناصر بنیادی شعر سبک هندی پرداخته است. بلغرامی برخلاف اغلب بلاغیون که کتاب‌های خود را بر اساس کتاب‌های بلاغت قدیم نوشته‌اند، کوشیده تا آرایه‌های تازه‌ای را از شعر معاصران خود کشف کند. بدیهی است که شعر در سیر تکاملی خویش ضرورتاً، آرایه‌ها و صنایع تازه‌ای را ایجاد می‌کند. از این رو باید توجه داشته باشیم که شعر هر دوره‌ای عناصر و آرایه‌های خاص و تازه‌ای دارد و نمی‌توان با دانش بلاغت ایستا و راکد به تحلیل آن پرداخت؛ و به همان نسبت که سخن شعری تحول می‌یابد و قلمرو جمال‌شناسی شعر تغییر می‌کند. علم بلاغت و بدیع نیز باید در جهت کشف این قلمروهای جدید جمال‌شناسی پایه‌پای شعر حرکت کند.

### وافیه فی علم العروض والقافیه

واله‌ی داغستانی رساله‌ای به نام وافیه فی علم عروض وقافیه (تألیف (۱۱۶۱ ق) از شمس‌الدین فقیر<sup>۱</sup>، در تذکره‌ی ریاض‌الشعرا آورده است. این

۱ - شمس‌الدین فقیر، متولد دهلی (۱۱۱۵ ق) و درگذشته در مکه (۱۱۸۳ ق). از او دیوان و چند



رساله مانند اغلب رساله‌ها و کتاب‌های بلاغی - بدیعی در عصر صفوی به تلخیص و گزارش از کتاب‌های متقدمان از قبیل: مفتاح سکاکی و مطول تفتازانی پرداخته است.

آنچه در این آثار درخور اهمیت و اعتناست تطبیقی است، که مؤلفان این‌گونه آثار میان شعر زمان خود با آرایه‌های بلاغی - بدیعی گذشتگان صورت داده‌اند. در این آثار نمونه‌ها و شواهد زیبایی برای آموزش علم بدیع می‌توان یافت که تازه است. مثلاً در بیان مبالغه پس از ذکر اقسام سه‌گانه‌ی مبالغه (تبلیغ، اغراق، غلو) ابیاتی در صنعت غلو از طالب آملی در وصف گرما آورده است که بسیار زیباست:

گداخت بس که هوای تموز مغز خیال

شرر ز سنگ برآمد به صورت تبخال

مزاج خاره بدل شد به موم و می‌ترسم

که دانه نشکند و آسیا شود غربال

ز تاب شمعشعه‌ی آفتاب نیست عجب

که بر عذار بتان شکل زلف گیرد خال

(ریاض / ۴۲۵)

مؤلف ضمن بحث از تعقید، دو بیت از شعر بیدل را به‌طور ضمنی نقد کرده می‌گوید: «تعقید آن است که ترتیب الفاظ، موافق ترتیب معانی نباشد به سبب تقدیم و تأخیر یا حذف و اضماری که در الفاظ واقع شود، چه این صورت، سبب صعوبت انتقال معنی به ذهن می‌گردد. مثال ضعف تألیف در این شعر میرزا بیدل دهلوی:

➔ مثنوی برجای مانده از جمله مثنوی‌ی واله و سلطان (۱۱۶۰ ق)؛ در باره‌ی داستان عشق واله‌ی

داغستانی مؤلف ریاض‌الشعرا با دختر عمویش خدیجه سلطان رک:

(Story, vol III, part 1, p.193).

دلِ رم آرزو مشکل شود محبوس خودبینی  
 که سنگ این جا شرر می‌گردد از وحشت کمینی‌ها  
 صبح بی‌سرمایه‌ی احرام از خود رفته‌ایم  
 کو‌گریان تا به دوش چاک بردارد مرا  
 پوشیده نماند که ضعف تألیف در بیت اول از لفظ «وحشت کمینی» و در  
 بیت دوم از مصراع ثانی ظاهر است» (ریاض / ۴۲۲).

### خلاصه‌البدیع

واله در دنباله‌ی رساله‌ی *وافیه*، رساله‌ای دیگر به نام *خلاصه‌البدیع* از همان مؤلف یعنی شمس‌الدین فقیر<sup>۱</sup> در تذکره آورده است. در این رساله بحث تازه‌ای نمی‌توان یافت چنان‌که مؤلف آن اشاره کرده گزارشی مختصر از مفتاح سکاکی و مطول تفتازانی است (ریاض / ۴۲۱) برای نمونه مبحث سرقت را در این جا به اختصار می‌آوریم، تا ضمن نشان دادن عدم نوآوری، این مبحث را در متون قدمای بلاغت نیز مروری کرده باشیم.

«اگر شاعران در اموری مانند تشبیه و استعاره و مانند آن اتفاق داشته باشند، سرقت شمرده نمی‌شود، مانند تشبیه صورت به گل، زلف به سنبل و شجاع به شیر و بخشنده به دریا، زیرا، این تشبیهات به صورت قرارداد و عادت درآمده است و شاعران را از این گریزی نیست.» این نظر را قرن‌ها پیش

۱ - شمس‌الدین فقیر، کتاب بزرگی به نام *حدائق‌البلاغه* (تألیف ۱۱۶۸ ق) دارد، این کتاب در پنج حدیقه: ۱- بیان ۲- بدیع ۳- عروض ۴- قوافی ۵- فن موعظا، و یک خاتمه در سرقات شعریه تدوین شده است و بارها در هند به چاپ رسیده: کلکته ۱۸۱۴ م، لکهنو ۱۸۴۷ و ۱۸۸۶ و ۱۹۱۳ م؛ بمبئی ۱۸۸۶؛ کانپور ۱۸۸۷؛ لا هور ۱۹۲۰؛ ترجمه به فرانسه، توسط گارسین دوتاسی ۱۸۴۴ م و نیز ترجمه به اردو ۱۸۴۲ م. مقبولیت این کتاب به جهت اشمال آن بر دانش‌های بلاغی است و در واقع منتخبی از مباحث قدامت و نکته‌ی تازه‌ای ندارد. (Story, 194)

عبدالقاهر جرجانی و آمدی بیان کرده‌اند.<sup>۱</sup>

آنگاه دو تقسیم‌بندی کلاسیک از سرقت و اخذ ذکر کرده است، که پیشتر در مبحث سرقت و توارد بیان کردیم. این تقسیم‌بندی در کتاب‌های بلاغت مدرسی از جمله مطول تفتازانی و کتاب مختصر المعانی آمده است.<sup>۲</sup> پیش از آن ابن وکیع در المنصف و ابوالحسن حاتمی در حلیۃ المحاضرۃ انواع مختلفی از سرقات و اخذها را نقل کرده‌اند. در این باره در آثار بلاغت فارسی بحث تازه‌ای نمی‌توان یافت. جز آن‌که تذکره‌نویسان و ادیبان به نقد تطبیقی در اخذ و اقتباس شاعران از یکدیگر پرداخته‌اند.

رساله‌ی خلاصۃ البدیع نیز همچون اغلب آثار بلاغی - بدیعی این عصر، بازنویسی آراء متقدمان است.

۱ - اسرارالبلاغه ۳۱۳ و نیز الوساطة بین المبتنی ص ۳۴ - تاریخ النقد ادبی عند العرب ص ۳۲۴.

۲ - مطول، ۴۶۲ و مختصر المعانی، ۲۱۵.

## فصل چهارم

### نقد ادبی در تذکره‌نویسی

#### تذکره‌های فارسی ایران و شبه‌قاره



## تذکره‌نویسی و نقد

تذکره، چنان‌که از معنای آن پیداست، به‌منظور ذکر و یادآوری نام و زندگی و شعر شاعران نوشته می‌شده است. از این جهت که غایت و هدف اصلی تذکره‌نویسان به‌یادگار گذاشتن نام و شعر شاعر است، نمی‌توان نقدی فنی و روش‌مند از آن‌ها انتظار داشت. اما با این‌همه نویسندگان تذکره‌ها از بیان نظر و رأی خود درباره‌ی شعر و آثار شعری شاعران غافل نبوده‌اند و حداقل، احساس خود را درباره‌ی برخی شاعران و شعر ایشان بیان کرده‌اند. صرف‌نظر از این‌ها، انتخاب‌هایی که تذکره‌نویسان از دیوان شاعران فراهم آورده‌اند در واقع جداساختن شعر عالی و خوب از اشعار سُست و ضعیف است و نوعی نقد محسوب می‌شود.

اگرچه تذکره کتاب نقد نیست، اما در یک نگاه کلی می‌توان رویکرد و موضع تذکره‌نویس را نسبت به شعر شاعران تشخیص داد؛ و آنگاه که در یک حوزه‌ی تاریخی چند رویکرد مختلف از خلال تذکره‌ها پدیدار شود طبعاً، جریان‌های ادبی - انتقادی آن حوزه‌ی تاریخی را به‌خوبی می‌توان از یکدیگر متمایز ساخت. چنان‌که تذکره‌های فارسی که در نیمه‌ی دوم سده‌ی دوازدهم در شبه‌قاره‌ی هند نوشته شده نشان‌دهنده‌ی گرایش و ذوقی خاص در ادبیات فارسی شبه‌قاره است. نوعی گرایش به معماپردازی و پیچیده‌گویی و خیالات دور در شعر، از محتوای این تذکره‌ها پدیدار می‌شود.

علاوه بر این، تذکره‌هایی هستند که عیناً به کار نقد پرداخته‌اند و شعر شاعران را مورد نقد و اصلاح قرار داده‌اند. نقدهای اصلاحی، اخلاقی، نقد واژگانی، نقد محتوایی، ریشه‌یابی اخذها و اقتباس‌ها، سرقت‌ها و تواردها در تذکره‌ها فراوان دیده می‌شود.

تذکره‌نویسی فارسی که از زمان تحریر لب‌الب‌الالباب عوفی (۱۸۶۱ق) آغاز شد، روندی تکاملی در حرکت به‌سوی نقد ادبی داشته است. تذکره‌های

قدیم‌تر تنها به شرح حال و ذکر چند شعر از شاعران اکتفا می‌کردند، کم‌کم بیان احساس نویسندگان در تمجید و ستایش شاعران و بیان قصه‌ها و افسانه‌هایی - به قصد بزرگ‌نمایی شاعر - در تذکره‌ها رایج شد.

در آغاز عمدتاً نام شاعران خوب و مشهور را در تذکره‌ها می‌آوردند، بعدها به تدریج به ذکر نام و شعر شاعران ضعیف هم توجه شد و در پی آن ایراد و انتقاد بر شعر آن‌ها نیز در کار تذکره‌نویسان جای خود را باز کرد. بعدها که تحولی بارز در شعر فارسی عصر صفوی ایجاد شد رویارویی ذوق‌ها و گروه‌گرایی عامل مهمی در تألیف تذکره‌های مختلف بود.

نقد تذکره‌ای، متداول‌ترین نوع نقد در ادبیات فارسی بوده است، در این نقد، توجه به زندگی و شخصیت شاعر و جنبه‌های تاریخی زندگی وی بیش از هر چیز مورد توجه قرار می‌گیرد. به همین جهت تذکره‌ها به حوزه‌ی تاریخ ادبیات مربوط می‌شوند نه به قلمرو نقد ادبی؛ اما نمی‌توان از ملاحظات انتقادی تذکره‌نویسان چشم پوشید. این ملاحظات، با آن‌که اغلب احساسی و غیر فنی است، اما در جهت دادن به ذوق شاعران عصر، نقش به‌سزایی دارد.

تذکره‌ها از نگاه تذکره‌نویسان: مؤلفان تذکره‌ها گاه بر تذکره‌های دیگر انتقاد کرده‌اند. البته این نقدها از عمق چندانی برخوردار نیست. پاره‌ای از این نقدها بر مطالب و مندرجات تذکره وارد است، از قبیل: نادرستی انتساب شعر یا اثری به شاعر، اشتباهات مربوط به اطلاعات ادبی، تاریخی و غیره؛ و پاره‌ای دیگر ایرادهای کلی است که تذکره‌نویسان بر کار یکدیگر وارد کرده‌اند. در میان تذکره‌های فارسی، عرفات‌العاشقین تقی اوحدی (تألیف ۱۰۲۴ق) بیش از دیگر تذکره‌ها مورد نقد و ارزیابی قرار گرفته است. بسیاری آن را ستوده‌اند و برخی آن را لاطائلات و مزخرفات خوانده و سخت بر آن

تاخته‌اند.<sup>۱</sup>

آزاد بلگرامی درباره‌ی تقی اوحدی گفته است که: «اوحدی صلا‌ی عام سر داده و به اندک موزونی که افراد داشته‌اند آن‌ها را شاعر دانسته و از جدید و قدیم در تذکره‌ی خود آورده است.» آزاد تذکره‌ی عرفات را، از تذکره‌ی خلاصة‌الاشعار میرکاشی (تألیف ۱۰۱۶ ق) بهتر دانسته است.<sup>۲</sup>

همچنین در باره‌ی تحفه‌ی سامی نظراتی از این دست دیده می‌شود. ایرادی که واله بر نادرستی انتساب شعرهای تحفه‌ی سامی گرفته از این قبیل است. واله از تحفه‌ی سامی بسیار تمجید کرده و گفته است علت نگارش ریاض‌الشعرا دیدن تذکره‌ی سامی بوده است.<sup>۳</sup>

آزاد بلگرامی نیز تذکره‌ی مجمع‌النفا‌یس خان آرزو (تألیف ۱۱۶۴ ق) را به نیکی وصف کرده، هم از حیث انتخاب شعرهای خوب و هم از لحاظ آراء انتقادی. اما گفته است که آرزو توجهی به تاریخ وفات‌ها و وقایع نکرده است و در حقیقت فرق تذکره و بیاض (گزیده‌ی اشعار) در ثبت وفات‌ها و حوادث زندگی شاعران است.<sup>۴</sup>

تذکره‌نویسان در آثار خود جسته و گریخته، مباحثی پیرامون تذکره‌نویسی، شرایط و لوازم آن، نقد تذکره‌های مختلف و... آورده‌اند.

محمد افضل سرخوش در مقدمه‌ی تذکره‌ی کلمات‌الشعرا به نسخه‌برداری و رونویسی تذکره‌نویسان معاصر خود اشاره کرده است؛ و تکرار مطالب تذکره‌های پیشین را ملال‌آور و بی‌لطف خواننده و توجه خود را

---

۱ - ریاض‌الشعرا، ۵۱۳، ۶۵۶، برخی نیز واله‌ی داغستانی را متهم به انتحال از عرفات‌العاشقین کرده‌اند. تاریخ تذکره‌های فارسی، ۴۲۴/۱.

۲ - سرو آزاد، ۴۰ - خلاصة‌الاشعار عظیم‌ترین تذکره‌ی فارسی است که ترجمه ۶۵۰۰ شاعر با ۳۵۰ هزار بیت شعر انتخابی را داراست.

۳ - ریاض‌الشعرا، ۲۰۲ و ۲۳۲      ۴ - خزانه‌ی عامره، ۱۱۶



معطوف معاصران کرده است.<sup>۱</sup>

آزاد بلگرامی معتقد است که انتخاب شعر برای تذکره باید توسط خود تذکره‌نویس صورت گیرد. او سعی داشت تا حدّ ممکن خودش دیوان شاعران را بخواند و شعر انتخاب نماید.<sup>۲</sup> حزین لاهیجی (ف ۱۱۸۰ ق) در مقدمه‌ی تذکره‌ی خود شکوه‌ای سوزناک از وضعیت تذکره‌نویسی در عصر خود سر داده است. حزین در نگارش تذکره چند امر را لازم شمرده است: توانایی علمی، تحقیق درست، صدق سخن، جودت قریحه و... او در این مقدمه، اغلب تذکره‌های روزگار خود را آکنده از اکاذیب و ژاژخایی‌ها، خرافات و اشتباهات وصف کرده است. به نظر وی ستایش بی‌جای برخی از شاعران و اجحاف و غرض‌ورزی در حقّ برخی دیگر در این تذکره‌ها فراوان است.<sup>۳</sup>

یکی از ایرادهای حزین بر تذکره‌نویسان این است که آن‌ها کسی را که در طول عمر سه یا چهار بیت گفته است، در سلک شاعران قرار داده‌اند. این شکوه‌ها را در تذکره‌ی انیس‌الاحباء از انیس لکهنوی (تألیف ۱۱۹۷ ق) نیز می‌بینیم.<sup>۴</sup> انیس لکهنوی از رفیق‌بازی و گروه‌گرایی تذکره‌نویسان شکوه کرده است. مؤلف مجمع جهانگیری ملا قاطعی هروی (ف ۱۰۲۴ ق) بعد از ذکر تذکره‌ی تقی‌الدین اوحدی گفته است که: «هرکس نام بیست شاعر را می‌داند تذکره می‌نویسد».<sup>۵</sup>

### معایب تذکره‌ها:

(۱) عدم تتبع و تحقیق، (رونویسی): اگر در چند تذکره از قرن ۱۲ به

۱ - کلمات الشعر، ۲ - خزانه‌ی عامره، ۷

۳ - تذکره‌المعاصرين، مقدمه ۴-۹

۴ - انیس‌الاحباء، ۸

۵ - مجمع جهانگیری، ۱۰۸

شرح حال سلیم تهرانی نگاه کنید، اغلب او را به ربودن معانی دیگران متهم کرده‌اند. محمد صالح کنبو مورخ زمان شاه جهان، در تذکره‌ی عمل صالح (شاه جهان‌نامه) به سلیم، نسبت اخذ داده است (ج ۳ / ۴۲۱). پس از وی نصرآبادی (ص ۲۲۷) و سفینه‌ی خوشگور از قول نصرآبادی (سفینه‌ی خطی ص ۱۵۸) و بسیاری دیگر این نظر را بیان کرده‌اند. تنها آزاد بلگرامی در تذکره‌ی سرو آزاد محطاطانه سخن گفته و اشتراک مضمون سلیم و صائب و... را از مقوله‌ی توارد دانسته است.

از این نمونه‌ها در تذکره‌ها فراوان می‌توان یافت که دلالت بر ضعف جنبه‌ی تحقیقی در کار تذکره‌نویسان دارد. تذکره‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱- تذکره‌های تحقیقی ۲- تذکره‌های تقلیدی.

نویسندگان تذکره‌های تحقیقی در ثبت مطالب تتبع و تحقیق می‌کنند و در بیان سخنان غیرمستند جانب احتیاط را نگه می‌دارند؛ شرح حال معاصران را حتی المقدور از خود آن‌ها می‌گیرند و کمتر به رونویسی صرف می‌پردازند مانند: لباب‌الالباب، خلاصه‌الاشعار، عمل صالح، مجمع‌الشعراى جهانگیری، تذکره‌ی حزین و خزانه‌ی عامره.

دوم تذکره‌های تقلیدی که به رونویسی از تذکره‌های تحقیقی پرداخته‌اند و کم هم نیستند.<sup>۱</sup> در بسیاری از این تذکره‌ها توجه به لفظ‌پردازی و نشرهای متکلفانه دیده می‌شود. آوردن توصیفاتى که بنا به رعایت سجع و موازنه آورده شده و مؤلف به تبع وزن و سجع، القاب و عناوین مسجع و موزونی که با شعر و شخصیت شاعر سازگاری ندارد دنبال هم ردیف می‌کند. در چنین وصف‌هایی، ویژگی‌های شعر و شاعر تابع، سجع و وزن است، نه محصول

۱- تذکره‌نویسی در هند، ۴۵- مثل تذکره‌ی بزم‌آرای (سیدعلی بن محمود حسین تألیف ۱۰۰۰ق) که رونویسی از لباب‌الالباب عوفی است. حتی دیباچه عوفی را مؤلف به نام خود آورده است. ر.ک: مقدمه‌ی علامه قزوینی بر لباب‌الالباب.

تحقیق و پژوهش<sup>۱</sup> به همین دلیل اغلب نظرها و داوری‌های سجع‌آلود تذکره‌نویسان فاقد اعتبار است؛ این آفت در تذکره‌های عارفان و حتی در کار تاریخ‌نویسان ما نیز دیده می‌شود.

۲) تناقض در قضاوت‌های تذکره‌ها: گاه در تذکره‌های مختلف به آراء متناقضی درباره یک شاعر برمی‌خوریم، مثلاً در شرح حال شاعری به نام عبدالرسول استغنا در تذکره‌ی کلمات‌الشعرا آمده است که: «به طرز قدیم شعر می‌گفت».<sup>۲</sup> اما مؤلف تاریخ اعظمی گفته است که استغنا در سلک تازه‌گویان است.<sup>۳</sup> چنین تناقضی مسلماً ناشی از عدم تحقیق و اعمال سلیقه‌ی شخصی است.

البته تضاد آرای‌ی که نتیجه‌ی سلیقه و ذوق باشد طبیعی است، اما گزارش‌های نادرست و متناقض پذیرفتنی نیست. افضل سرخوش درباره‌ی کاظم مسیح می‌نویسد: «شعر به طرز مولوی می‌گفت،... بر طبع اوستادی خود مغرور بود از غایت بر خود غلطی، اکثر شعر پوچ و بی‌معنی می‌گفت و از مردم چشم تحسین می‌داشت»<sup>۴</sup>؛ اما نصرآبادی او را «جامع جمیع علوم» می‌داند و او را در نظم و نثر عربی توانا می‌خواند و به روش اوحدی در عرفات‌العاشقین او صاف شگرفی در وصف شعر او می‌نویسد: «در شکارگاه منشآت عربی به دوستان ارسال داشته بودند که غزالان الفاظش، بی‌کمند سطور قاموس و صراح به تصرف هیچ خاطری درنیاید. عبارات و صاف

۱ - نمونه‌ای از عرفات: صاحب فطرت بلند و گوهر نظم ارجمند، نازک طبع مشکل‌پسند هنرمند، مالک کلامی در کمال لطافت و نفیسی، بیدل معنی باریک‌ریسی، نجم‌الدین انیسی صاحب اخلاق و شیم و جامع سیف و قلم بوده است. (عرفات، برگ ۱۲۸؛ نقل از کاروان هند ج ۱ / ۱۳۰).  
۲ - کلمات‌الشعرا، ۳۳.

۳ - تذکره‌ی شعرای کشمیر، ۱۲.

۴ - کلمات‌الشعرا، به نقل از تذکره‌ی شعرای کشمیر - ص ۱۱۶.

نسبت به الفاظش مکالمه‌ی روستایی و ترک و به صورت و معنی بزرگ»<sup>۱</sup>.

۳) ارزش تذکره‌ها: از دیدگاه نقد ادبی اهمیت تذکره‌ها به این دلیل است که آفرینندگان آثار ادبی خوب و جاودانه را معرفی می‌کنند. فرض اساسی در ارزش‌گذاری به تذکره‌ها این است که تذکره‌نویس، سخن‌شناسی کارآزموده است که به قضاوت در باره‌ی آفرینندگان ادبیات می‌پردازد و بهترین‌ها را ذکر می‌کند. حتی منتخباتی از آثار آن‌ها به عنوان نمونه‌های برتر فراهم می‌آورد. این فرض تا آن‌جا صادق است که تذکره‌نویسان در باره‌ی شاعران پیش از خود می‌نویسند، اما همین‌که به عصر خود می‌رسند و از معاصرین خود می‌نویسند می‌بینیم که تعداد شاعران فزونی می‌یابد و کیفیت شعرها متزلزل می‌شود. معیار انتخاب و گزینش فراموش می‌شود. هرچه تذکره‌نویس به زمان حیات خود نزدیکتر می‌شود، فهرست او بلندتر می‌شود. این فهرست دیگر گزینشی نیست، بلکه فهرستی مکانیکی مثل فهرست کتاب‌های چاپی است. در تذکره‌های فارسی قرن ۱۰ تا ۱۲ این مسأله رواج فراوان داشت، حتی امروز نیز بسیاری از کتاب‌های ادبیات معاصر به این مسأله گرفتارند. در تذکره‌هایی مانند مذکر/احباب (۹۷۴ق) مردم دیده (۱۱۷۵ق) و... فهرست انبوهی از شاعران گمنام را می‌یابیم که امروزه حتی در کتاب‌های جامع تاریخ ادبیات نامی از آن‌ها یافته نمی‌شود، بسیاری از آن‌ها تنها یک بیت در همه‌ی عمر خود گفته‌اند، بعضی تذکره‌نویس‌ها (کلمات شعرا و همیشه‌بهار) نام شاعرانی را درج کرده‌اند که حتی یک مصرع هم از آن‌ها به تذکره‌نویس نرسیده است.

عوامل این امر را می‌توان چنین ذکر کرد:

۱- میل به تدوین تذکره‌ای جامع و شامل که نام همه‌ی شاعران را داشته باشد.

- ۲- دوستی‌ها و پیوندها و وابستگی‌های تذکره‌نویس با معاصران.
- ۳- اختصاص دادن تذکره به موضوع یا منطقه و یا زمان و یا سبکی خاص. این امر موجب می‌شود که تذکره‌نویس همه‌ی افرادی که اندک سهمی در آن موضوع یا مسأله خاص دارند، ذکر کند.
- ۴- غلبه‌ی «روح زمان» بر ذوق تذکره‌نویس. چه، بسیاری از موضوعات و شیوه‌ها در زمان خود مقبولیت بسیار می‌یابند اما ذوق دیگر زمان‌ها آن‌ها را نمی‌پسندد. به همین جهت بسیاری گفته‌اند که گذر زمان قوی‌ترین منتقد است. این سخن گرچه درست است اما باید بدانیم که هر زمانی ذوق و روح مخصوص به خود دارد و هنرِ مطلوب خود را نیز می‌آفریند.
- ما در این فصل تذکره‌های فارسی ایران و شبه‌قاره را بررسی کرده‌ایم؛ در این بررسی، جنبه‌های انتقادی تذکره‌ها بیشتر از هر چیز در نظر بوده است، لذا به تذکره‌هایی که کمتر به مقوله‌ی نقد ادبی پرداخته‌اند نپرداخته‌ایم هرچند در مطاوی این کتاب از اغلب آن‌ها به مناسبت‌هایی سخن گفته‌ایم.

#### تحفه‌ی سامی (۹۵۷ق)

سام میرزا، فرزند شاه‌اسماعیل صفوی هم ذوق شاعری داشت و هم در نقد و ارزیابی شعر ماهر بود. وی تذکره‌ای به نام *تحفه‌ی سامی* در شرح حال شاعران، امیران، وزیران و سادات عصر خویش نوشت، که بعدها مأخذ بسیاری از تذکره‌نویسان دیگر قرار گرفت. *تحفه‌ی سامی* در حدود سال ۹۵۷هـ.ق تألیف شده است. مؤلف چندان دقتی نسبت به جنبه‌ی تاریخی زندگی شاعران و صاحبان تراجم نکرده است، اما بی‌پروایی و صراحت وی در نقد شعر، او را در میان اقرائش متمایز ساخته است، او اشعاری را که مورد پسندش نیست به سختی مورد انتقاد قرار می‌دهد.

وی انگیزه‌ی خویش را از نگارش تذکره چنین ذکر کرده است: «چون ملاحظه نمود که به مرور ایام و تمادی شهر و اعوام، ذکر این نادره‌گویان از صفحه‌ی زمان سترده می‌گردد، مه‌ما آمکنُ تتبع احوال و خلاصه‌ی اشعار هریک نموده بر صفحه‌ی تحریر نگاشت» (سامی / ۴).

او در اثر خود از همه‌گونه شاعر و ادیب و فاضل یاد کرده، از گروه و فرقه‌ی خاصی حمایت نمی‌کند. از تذکره‌اش برمی‌آید که مردی بسیار واقع‌بین است. در کتاب وی کمتر نشانی از ذکر افسانه‌ها و داستان‌پردازی‌های رایج عصر در باره‌ی شاعران بزرگ به چشم می‌خورد. سام میرزا سخت پای‌بند اخلاق است، گرچه از شاعران هزل‌گو و هجوسرا نام برده اما ناخوشایندی و بیزاری خود را نسبت به آن‌ها بیان کرده است، او حُسن خلق و خوش‌خلقی شاعران را پسندیده‌ترین صفت آنان می‌داند. همچنین در کنار خصایص اخلاقی به پیشه و شغل شاعران اشاره کرده است که این اطلاعات برای پژوهش‌گران جامعه‌شناسی شعر آن عصر بسیار مفید است.

تحفه‌ی سامی در هفت صحیفه تقسیم‌بندی شده است:

۱- صحیفه‌ی اول: در ذکر شمه‌ای از حال فرخنده‌مال حضرت صاحب‌قران

مغفور (شاه اسماعیل) و اولاد و احفاد سلاطین معاصر ایشان

۲- صحیفه‌ی دوم: در ذکر سادات عظام و علمای افادت اعلام

۳- صحیفه‌ی سوم: در ذکر وزرای مکرم و سایر ارباب قلم

۴- صحیفه‌ی چهارم: در ذکر اسامی حضرات واجب‌التعظیم که اگرچه شاعر نبودند اما گاهی زبان به گفتن شعر می‌گشودند.

۵- صحیفه‌ی پنجم: در ذکر شاعران مقرر و فصحای بلاغت‌گستر

۶- صحیفه‌ی ششم: در ذکر طبقه ترکان و شعرای مقرر ایشان

۷- صحیفه‌ی هفتم: در ذکر سایر عوام و اختتام کلام

ملاحظات انتقادی: آراء و نظرهای سام میرزا درباره‌ی اشعار برخی از شاعران گرچه از حدّ کلی‌گویی در قالب یک یا دو جمله فراتر نمی‌رود و از این حیث با دیگر تذکرها چندان تفاوتی ندارد، اما صراحت و تهور وی در بیان معایب اشعار معاصرانی که خیلی زود رنجیده‌خاطر می‌شوند در کار دیگر تذکره‌نویسان کمتر به چشم می‌خورد، مثلاً در مقایسه با تذکره‌ی هفت اقلیم به‌وضوح دریافته می‌شود که امین احمد رازی بنای تألیف هفت اقلیم را بر تمجید و تعریف کلیه‌ی شاعران، گذاشته و کمتر انتقاد و اعتراضی بر شاعران وارد کرده است. اما در تحفه‌ی سامی مؤلف در بیان معایب، بسیار بی‌پرواست و شاید در این شیوه از پیش‌قراولان نقد ادبی در تذکره‌نویسی فارسی باشد. به نمونه‌هایی از انتقادات وی توجه کنید:

- ادایی اصفهانی: «قافیه‌ی غلط در شعر او بسیار است.» (ص ۱۳۲)
- مولانا حرزی: «در شعر خصوصاً در غزل، معانی خاص شاعرانه و عاشقانه دارد.» (ص ۱۳۸)
- قوسی تبریزی: «چون عام است گاهی در قافیه غلط می‌کند.» (ص ۱۳۹)
- رازی شوشتری: «در غزل طبعش خوب بود. اشعار او شترگره واقع شده، در سایر اشعار هم شعر می‌گفت اما به کار نمی‌آمد.» (ص ۱۲۹)
- شاه‌حسین ساقی: «در شعر او قافیه‌ی غلط بسیار است.» (ص ۱۲۱)
- معانی یزدی: «خود را کم از شعرای نامی نمی‌داند. اما شعر او به معنی (المعنی فی بطن الشاعر) است و به حسب ظاهر، معانی کم می‌توان یافت.» (ص ۱۴۱)
- حدیثی: «اکثر اشعار او یاوه است.» (ص ۱۵۷)
- نازکی همدانی: «در شعر او قافیه غلط بسیار است.» (ص ۱۵۹)
- حاتم (از قبیله اعراب سعیدی): «به دو زبان شعر می‌گوید، کاش به هیچ کدام نمی‌گفت.» (ص ۱۷۷)

□ حرفی اصفهانی: «به گیلان رفت و شهر آشوبی جهت مردم آن جا گفت، او را به امری شنیع متهم ساخته زبانش را بریدند، اما این جایزه از برای اشعار دیگرش می‌بایست نه جهت هجو اهل گیلان.» (ص ۱۵۳)

□ میر عبد الله: «گویا سید مذکور شعر مردم را می‌شناسد ولی شعر خود را نمی‌شناسد.» (ص ۴۰)

□ مولانا لسانی: «اشعار او شترگر به واقع شده، چه یک غزل او که تمام خوب باشد کم است اما آنچه خوب است بسیار خوب واقع شده.» (ص ۱۰۴)

□ حاجی آقا: «اگر شعر نمی‌فرمود بسیار خوب بود، به شعری که از او نوشته شده صدق مقال راقم معلوم می‌شود، این دو بیت از اوست:

روی شه از دور دیدم من      سر به اوج فلک کشیدم من  
روی شه دایماً چو مه باشد      روی شه هر که دید شرف باشد  
نه که مصرع آخر در کتابت غلط شده، بلکه شاعر چنین گفته، بدو گفتم که  
«مه» و «شرف» چگونه قافیه باشند؟ گفت چه کنم؟ به ازین نیافتم.»  
(ص ۱۸۷)

در این نمونه‌ها آنچه بیش از هر چیز دیگر نمود پیدا می‌کند، صراحت و بی‌پروایی منتقد و نیز رأی منصفانه‌ی اوست. شاید اقتدار سیاسی این شاهزاده به او امکان چنین نقدهای شجاعانه‌یی را داده است و گرنه هر کس که پای در چنین راهی گذاشته از دم تیغ طعن و هجو و قهر شاعران در امان نمانده است.

نقد اصلاحی: سام میرزا گاه به اصلاح ایات شاعران پرداخته و در آن‌ها تغییراتی پیشنهاد کرده است. چنین اصلاحاتی که در متون ادبی سده‌ی دوازدهم رواج فراوان می‌یابد، عمدتاً ذوقی و استحسانی است که در شمار نقد فنی محسوب نمی‌شود و مبتنی بر قاعده و قانون خاصی نیست.



• میرعبدالباقی گوید:

«نازکی بین لب او را جو بیوسم به خیال

لبش آزرده شود چون نگرم روز وصال»

به اعتقاد من اگر مصرع را چنین بخواند بسیار بهتر است: «شود آزرده درو

چون نگرم روز وصال.» (ص ۳۴)

قانعی قزوینی گوید:

«دلم ز باده‌ی عشق بتی دگر گرم است

مرا خبر نه و در شهر این خبر گرم است»

اگر در مصرع اول لفظ «بتی» را «مهی» خوانند بهتر خواهد بود (ص ۱۴۹).

نمونه‌ی دیگر دقت و تأمل وی در معنی است، که نوعی مناظره بر سر

معنی بیت نیز می‌تواند به‌شمار رود. ژرف‌اندیشی و تأمل در ظرایف طبیعت

در پاسخ آقامیرک به سام‌میرزا دیده می‌شود، این خصیصه در نگرش اغلب

مردم این عصر به زندگی و هستی دیده می‌شود و ناظر بر نوعی

باریک‌اندیشی و تفکر ذره‌گرایانه است.

آقامیرک نقاش، غزلی گفته با مطلع:

شدم به باغ که بینم گل شکفته‌ی خود را

شنیدم از گل و بلبل غم نهفته‌ی خود را

من بدیشان گفتم: «غم نهفته خود را از گل و بلبل هر دو شنیدید یا از بلبل؟

جواب دادند که: گل هنگام شکفتن صدایی می‌کند و آواز آن است.»

(ص ۴۷)

نقد اخلاقی: سام‌میرزا چنان‌که اشاره کردیم نسبت به شخصیت اخلاقی

و اجتماعی شاعران حساسیت ویژه‌ای دارد. از نظر او فضایل اخلاقی در

اعتلای شاعر نقش مهمی دارد، وی در جای‌جای تذکره‌ی خود وقتی به شرح حال شاعرانِ هجوسرا و بدزبان می‌پردازد اغلب می‌گوید: «این کتاب را جای ذکر ابیات آن‌ها نیست» و نوشتنِ چنان ابیاتِ بی‌مایه‌ای مایه‌ی بی‌شرمی و بی‌حیایی است، لذا از نوشتن آن امتناع ورزیده است (ص ۴۴). رعایت عفت کلام و ادب این شاهزاده‌ی صفوی درخور توجه است، حال آن‌که اغلب تذکره‌نویسان دیگر از ایراد ابیات مستهجن باکی ندارند و آن را مایه‌ی تنوع تذکره‌ی خود می‌دانند.

پاره‌ای از اظهارات وی به وجود روابط نادرست و ناسالم اخلاقی در میان شاعران اشاره دارد. از جمله آن‌که درباره‌ی زلالی تبریزی نوشته است: «در صاحب حسنی، شاعر شد و شعر او را مدد می‌کردند، لاجرم چون ریشش سرزد، دیگر از شعر دم نزد، آخر پایمال استخفاف شد. به خفاف‌ی (کفش‌دوزی) اقدام می‌نمود» (ص ۱۴۵).

شوخی یزدی: «در محلی که جمالش در مرتبه‌ی کمال بود میل شاعری کرد و از شاعران هرکس به او عاشق بودند شعر می‌گفتند و به نام او می‌کردند، این مطلع از آن جمله است:

در واقعه دیدیم که شد یار پریشان      گشتیم از این واقعه بسیار پریشان»  
(ص ۱۶۰)

غزالی: «المشهور به چنک، هروی است. در محلی که هنوز سبزه خط بر گرد رخسارش نبود بر خلاف غزال با سگ‌صفتان دون ملاقات می‌نمود. بعد از آن‌که دیگر روی وطن نداشت به عراق آمده شاعر شد خود را با آن‌که هیأت یوز پیدا کرده بود غزالی نام نهاد» (ص ۱۷۳).

بابافغانی: «بسیار حریص به شراب بود و دایم‌الاقوات در میخانه‌ها به‌سر می‌برد. بعد از وفات سلطان یعقوب در زمان صاحبقران مغفور به خراسان افتاده، در شهر ابیورد ساکن شد. حاکم آن‌جا یک‌من گوشت

و یک من شراب مقرر کرده بود که به او می دادند، در اواخر، کار او به جایی رسید که مردم شرابخانه او را پی مایحتاج می فرستادند و به او هزل های رکیک می کردند و او به واسطه ی شومی حرص شراب تحمل می کرد» (ص ۱۰۳).

تحفه ی سامی با وجود اشتغال بر نقدی صریح و بی پرده، در واقع بیش از رأی و دریافت یک خواننده ی ورزیده از شعر معاصران نیست. از خلال یادداشت های مؤلف در این تذکره نمی توان به ذوق زیبایی شناسی وی پی برد. این که او چگونه ذوقی داشته، طرفدار طرز جدید بوده یا نه؟ وقوع گراست یا کلاسیک؟ چندان معلوم نمی شود. اما با دقت در اشعاری که انتخاب کرده است، نوعی گرایش به وقوع گرایی در طبع وی دیده می شود. از جمله آن جا که «شنیدن صدای گل» را بر آقامیرک ایراد گرفته، در حقیقت وقوع عینی این واقعه را خواستار شده و گفته است که صدا از بلبل شنیدنی است اما گل صدایی ندارد. میرک هم پاسخی واقع گرایانه به او داده و گفته است که هنگام شکفتن گل صدایی به گوش می رسد. پاسخ میرک وقوعی است نه ادعایی و سام میرزا آن را می پسندد و می پذیرد.

از خلال نوشته های سام میرزا نظر و سلیقه ی وی در باب شعر و شاعری را می توان در این چند نکته بیان کرد:

الف) اعتقاد به لزوم معلم و مربی در شعر و شاعری در کنار قابلیت و استعداد، چنان که در ترجمه هلاکی همدانی می گوید: «در قابلیت او سخنی نیست، سخن در آن است که بی مربی است، اگر او را مربی بودی گوی فوق از بسیاری ربودی» (ص ۱۲۸).

ب) تأکید بر فضایل اخلاقی و شخصیت والای شاعر

ج) گرایش به وقوع گرایی در شعر.

## مذکر احباب (۹۷۴ ق)

سید حسین خواجه‌نقیب‌الاشراف متخلص به نثاری و از اهالی بخارا در سده‌ی دهم هجری است اما شهرت چندانی در تاریخ ادبیات ندارد. او تذکره‌ی *مذکر احباب* را در سال ۹۷۴ ه‍.ق به درخواست یارانش تألیف کرد. یاران وی از او خواسته بودند تا نام «فضلائی که بعد از تذکره‌ی *مجالس النفایس* امیرعلیشیر (تألیف ۸۹۶ ق) به ظهور آمده‌اند... در تحت ضبط آید» (ص ۶). نثاری در پاسخ به درخواست یاران تذکره‌ای مشتمل بر اسامی و منتخب اشعار ۲۹۲ تن از سلاطین و شاعران و عالمان و صوفیان سده‌ی دهم ماوراءالنهر، ایران، هند و روم تألیف کرد. *مذکر احباب* تذکره‌ای است محلی و آکنده از داستان‌های شگفت و افسانه‌های ساختگی<sup>۱</sup> و بسیاری از حکایات و کرامات آثار صوفیان دوره‌های اول را که در *اسرارالتوحید* و آثار عطار نیشابوری آمده است به بزرگان و سرشناسان معاصر خود نسبت داده است. (مانند داستان حسامی دیوانه که در مثنوی‌های عطار هم دیده می‌شود ص ۸۶). نثاری از شمار صوفیان طریقه‌ی ذهبیه و طرفدار سیاست است. *مذکر احباب*، از مهم‌ترین منابع ادبی ماوراءالنهر و دربار ازبکان شیانی و خانات خیوه و خوارزم است. اغلب شاعرانی که در این تذکره نامشان آمده است. در تاریخ ادبیات فارسی چندان شهرتی ندارند، بیشتر آن‌ها مقلدان و نظیره‌سازان نظامی، امیرخسرو دهلوی، حافظ و حتی جامی‌اند، سخت دلبسته‌ی صناعات شعری و معماگویی؛ خود مؤلف نیز ذوقی مشکل‌پسند داشته و شیفته‌ی معما بوده است. تذکره‌ی او را می‌توان تذکره‌ی معما‌سازان و تعمیه‌پردازان دانست. ذکر صنایع مشکله، معما، قصیده‌های مصنوع، اوزان دشوار عروضی، شعرهای چهاربحری مشجّر، معقّد، مقلوب و مستوی، نشانگر دلبستگی او به چنین اموری است. این

۱ - افسانه‌ی حمام ناصرخسرو بسیار خواندنی است. (ص ۳۱)

شکل‌های ادبی، تفتّن است و نه هنر، و لذت حاصله از آن‌ها نیز بیشتر نصیب ذهن و عقل می‌شود و بهره‌ای برای احساس و ذوق دربر ندارد. از منظر ذوق‌نثاری، مرتبه‌ی اعلای فضل و دانش شاعران روزگار «گفتن و شکافتن» معما و اشعار مشکله است. اشعار مشکله و مُخلقه چنان است که در چند بحر عروضی خوانده می‌شود، از درون غزل، رباعی استخراج می‌شود، معماها و رمزهای دیرپاب که گاه جز خودگوینده کسی قادر به گشودن آن‌ها نیست در شعرها پنهان است. و الحق که معماگشایی از چنین شعرهایی نشانگر قدرت ذهن و توانایی خواننده است.

ذوق مؤلف چندان شیفته و فریفته‌ی معماگویی است که دشواری معماگویی را جواز کاستی‌های شعر می‌داند و می‌گوید: «چون گفتن چنین اشعار، متعسر (دشوار) است و خالی از اشکالی نیست، اگر در بعضی مسامحه‌ای واقع شده باشد ملتفت نباید گشت» (ص ۷۷). این طرز که در قرن نهم و دهم در اوج رواج و رونق بود، در واقع تفتّن طبقه خواص است. شاعران مذکور در مذکر احباب اغلب از بزرگان و خواص<sup>۱</sup> دربار از یکان ماوراءالنهر هستند. در مجالس ادبی و معماگشایی که در خانه‌ی کمال‌الدین مشفق، کتابدار دربار تشکیل می‌شده (ص ۲۷۱) بزرگان حضور می‌یافتند و بیشتر به تفتّن و سرگرمی و معماگشایی مشغول می‌شدند. معما و شعرهای پیچیده و تخیلات غریب و عجیب، از مقوله‌ی هنر تفتّنی است و مبتنی بر لذت ادراک است و نه لذت احساس.

تعریف شعر: نثاری همچون بسیاری از ادبای سده‌های میانه و متأخر سخن را بر دو قسم می‌داند: نظم و نثر. (ص ۵). این نظریه که دیرزمانی در

۱ - البته این خواص، طبقه‌ی مرفّه و یا پیشه‌وران فارغ‌بالند که از نظر سطح آگاهی فرقی با عوام ندارند؛ و استاد محترم آقای نجیب مایل هروی، عنوان زیبا و گویای «عامیانگی در نگارش‌های عصر تیموری و صفوی» را برای شیوه‌ی نگارش این جماعت به کار برده‌اند. مذکر احباب، مقدمه (ص پانزده)

ادبیات فارسی رواج داشته است، «سخن منظوم» را شعر می‌داند. بنا بر همین نظریه‌ی شعرشناسانه است که هرکسی یک بیت سخن موزون می‌سرود در شمار شعرا به حساب می‌آمد.

مذکر/احباب کمتر به نقد پرداخته و ایرادهای وی بسیار اندک و آن‌هم گذراست مانند: «اشعارش یکدست نیست». انتخاب اشعار اغلب به صورت غزل است و تک‌بیت و مطلع کمتر انتخاب کرده است. در پاره‌ای آراء وی تناقض‌هایی در ذوق زیبایی‌شناسانه‌ی وی یافت می‌شود؛ در جایی اطناب را ناپسند می‌داند و می‌گوید:

سخن را پایه گر اعجاز باشد      طراز خلعتش ایجاز باشد

ص ۴۹

اما در شرح حال یک شاعر ناشناخته می‌نویسد: «گاه در معنی یک حدیث شش ماه سخن می‌گفت» (ص ۳۶) و یا در فضل علما می‌گوید که از یک مصرع رباعی ۶۵۰ معنی گفته است (ص ۱۹۳) در این دو منظر که یکی ایجاز را طراز خلعت اعجاز می‌داند و دیگری پُرگویی و اطناب را نشانه‌ی فضل می‌خواند تناقض آشکار مشهود است.

### تذکره‌الشعرا (۱۰۱۳ق)

سلطان محمد مطربی آصم سمرقندی (۹۶۶-۱۰۴۰ق) شاعر و تذکره‌نویس تاجیک از اهالی سمرقند ماوراءالنهر بود. وی از شاگردان سید حسن نزاری مؤلف تذکره‌ی مذکر/احباب است (ص ۳۲). او تذکره‌الشعرا را در سال ۱۰۱۳ ه‍.ق به سبک مذکر/احباب نوشته، که مشتمل بر ترجمه‌ی احوال و آثار ۳۴۳ شاعر و حکمران و خان و عالم و فاضل است که اغلب آن‌ها را مؤلف

ملاقات کرده است. مطربی نسبت به استاد خود نثاری دانش بیشتری داشته<sup>۱</sup>، عربی خوب می‌دانسته حتی به عربی شعر گفته و آیات و روایات و ابیات و عبارات عربی در نثر او فراوان آمده است. او شاگردان زیادی داشته و تصحیح شعر می‌کرده (ص ۶۹۳) و با شاعران به «مذاکره‌ی فنی» درباره‌ی اشعار می‌پرداخته است (ص ۴۵۸).

ذوق مطربی: او نیز همانند استاد خود شیفته‌ی نظم‌های معماگونه و ابیات چندبحری و قصاید مصنوع و «صنایع مشکله‌ی شعری و بدایع مُعظله‌ی فکری» (ص ۲۵۲) است؛ و مشکل‌پسندی او به حدی است که با استناد به قول استاد خود نثاری، فتور و سُستی در اشعار مشکله را مجاز می‌داند (ص ۲۵۴). او نیز اهل تَفَنُّن است؛ یکی از صنایع مشکله که او بدان اشاره می‌کند صنعت «متصلة المنشاری» است و آن عبارت است از بیتی که متصل نوشته شود و شکل دندان‌های اَره داشته باشد.

شب شیشه‌ی می به پیش مستی بشکست      سستیش به تن به هیبت تن بنشست

مطربی بر بیتی از خواجه سلمان ساوجی<sup>۲</sup> (ف ۷۷۸ق) که به صورت متصلة المنشاری نوشته‌اند ایراد گرفته که حرف کاف و گاف مانع به وجود آمدن شکل اَره است. نثاری می‌گوید: کاف و گاف دسته‌ی اَره است (ص ۲۵۴). همچنین از نوعی شعر به نام «گنگیات» یاد می‌کند که مطربی سمرقندی آن را نیکو می‌گفته است (ص ۷۱۴).

تعریف شعر: مطربی در تعریف شعر، همان سخنِ قدما را آورده که: «شعر سخنی را گویند که دلالت کند بر معنا و موزون و مقفا باشد و قائل، قصد موزونی آن کرده باشد» (ص ۱۳۵). آنگاه هریک از قیدهای کلام معنادار،

۱ - هرچند کتاب خارستان مجد خوافی را به سعدی نسبت داده است. (ص ۱۳۵)

۲ - بیت سلمان این است:

پیش لطف طلعتش قیمت مه شکسته شد      پیش بنفشه‌ی خطش گل به چمن نهفته شد

موزونیت، قافیه‌داربودن و قصد قائل را شرح داده است. در تعریف مطربی قید خیال‌انگیزی دیده نمی‌شود. گرچه در تعریف شعر قید تخیل و خیال‌انگیزی را نیاورده اما در بسیاری موارد کلمه‌ی «خیالات» را در معنای شعر به کار برده است (ص ۲۹۲ و ۷۱۹).

مطربی به تبع استاد خود نثاری علم را برای شاعر لازم می‌داند. نثاری گفته است: «شاعر همه‌دان می‌باید تا گفتن اشعار را شاید»<sup>۱</sup> (ص ۲۴۴). نقد شعر: خردگیری‌های مطربی بر اشعار شاعران بیشتر به قلمرو قافیه مربوط می‌شود (ص ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۴۸، ۴۳۳ و ...).

در نظر او خطای معنوی بر دو نوع است: (۱) غلط (۲) غلو فاحش. غلط: «آن است که شاعر در ابیات معنایی را ملزم گردد که در اصل خطا باشد» مانند شاعری که به سپهر گفته است که ای سپهر تو با ماه و مهر قران می‌کنی، ماه و مهر با ستارگان قران دارند نه با سپهر.

غلو فاحش: «آن است که شاعر در اقسام، مدح را به درجه‌ی اغراق اوصاف اشیاء و مبالغه را به حدی رساند که منجر به ارتکاب محذور شرعی شود» مانند ابیات انوری در مدح ممدوح... (ص ۲۲۷).

مطربی به ندرت به نقد معنا می‌پردازد، در مواردی هم که بر محتوای اشعار انگشت می‌گذارد بسیار گذرا رد می‌شود: «شمسی اوراتپه‌گی، (سده‌ی دهم) در قصاید، الفاظ عجیبه و غریبه ذکر می‌کند که معانی آن را غیر خودش هیچ‌کس نمی‌داند گویا از مخترعات اوست... در شاعری طماع است و شعر

۱ - قطعه‌ای از ابن یمن نقل کرده که شبی انوری به خواب وی آمده و او را به طلب علم، ترغیب کرده است:

رو دو سه روزی طلب علم کن	نکته‌ی چند از همه بابی بخوان
زانکه به نزدیک حکیمان عصر	نکته‌شناسان معانی بیان
شاعر بی‌علم بود فی‌المثل	کون برهنه کمری بر میان



بسیار می‌گوید...» (ص ۶۵۳) بعدها شعر این شاعر مقبولیتِ همگانی پیدا می‌کند.

«دعایی بخاری، شاعری است دریاکش و سخنانش چون تخم خشخاش مشوش» (ص ۲۹۷).

### تذکره‌ی نصرآبادی (حدود ۱۰۹۰ ق)

میرزا محمد طاهر نصرآبادی (۱۰۲۷-۱۰۹۱ ق) شاعر و صاحب‌قلم اصفهانی است. وی تذکره‌ی خود را که به تذکره‌ی نصرآبادی موسوم است بنا به مشهور میان سال‌های ۱۰۸۳ تا ۱۰۹۰ ق تألیف نمود. این تذکره که مشتمل است بر شرح حال حدود ۹۸۰ شاعر فارسی‌زبان، در یک مقدمه، پنج صَف و یک خاتمه تألیف شده است. مؤلف انگیزه‌ی تصنیف تذکره‌ی خویش را «شوق تشبّه به طبقه‌ی علیّه‌ی تذکره‌نویسان» ذکر کرده است (ص ۶).

نصرآبادی در مقدمه‌ی تذکره به‌طور گذرا به ضرورت نقد در ادبیات اشاره کرده و معتقد است که شعر «تا به سگّه‌ی سخن‌رسی نرسد از روایی نقش نپذیرد» (ص ۴). شرط انتشار و اشتهار سخن آن است که مقبول طبع سخن‌سنان قرار گیرد. با توجه به این امر که نصرآبادی در جای‌جای تذکره‌اش و از جمله در مقدمه، پس از ذکر انگیزه‌ی تصنیف از «بی‌تمیزی و معامله‌ناشناسی» ابنای عصر خود شکوه کرده است، دور نیست که مُراد وی از تألیف تذکره دست‌زدن به نوعی نقد بوده تا شعر نیک را از بد و سره را از ناسره امتیاز دهد، با این‌که وی دعوی امتیاز و انتخاب سخن ندارد، به این کار دست می‌یازد ولی تواضع و فروتنی او را در برخورد با مسائل ادبی نمی‌توان از نظر دور داشت. وی مدّعی امتیاز و انتخاب سخن نیست و معترف است که از عهده‌ی انتخاب از مثنوی‌ها بر نمی‌آید. با صراحت تمام خود را از ادراک

معانی مثنوی عرفانی حکیم ابوالفتح دوانی عاجز خوانده است (ص ۳۷۶). گرچه نصرآبادی کمتر به مسائل فنی نقد توجه نشان داده و ملاحظات نقدی او احساسی و ذوقی است اما با عنایت به این مسأله که انتخاب، خود نوعی نقد گزینشی محسوب می‌شود؛ درباره‌ی انتخاب‌های نصرآبادی می‌توان گفت که او نیز تحت تأثیر ذوق زمانه به مفردات و نازک‌خیالی‌های رایج عصر عنایت خاصی دارد. چنانچه در انتخاب وی دقت کنیم درمی‌یابیم که بخش عظیمی از اشعاری که وی انتخاب کرده ابیات مفرده‌ای است که مشتمل بر معانی نازک و خیال‌پردازی‌های رایج عصر است. در کنار شرح حال‌های مختصر، گاه ملاحظات انتقادی کوتاهی نیز درباره‌ی شعر شاعران آورده است، نصرآبادی در بیان این ملاحظات بسیار میانه‌رو و محافظه‌کار است و در مقایسه با سام‌میرزا مؤلف تحفه‌ی سامی چندان متهور و بی‌باک نیست. چنان‌که نقد وی را «مجامله‌آمیز و مقرون به احتیاط» گفته‌اند.<sup>۱</sup> چنین شیوه‌ای مسلماً مبتنی بر کلی‌گویی و تناقض خواهد بود؛ تعبیرات و داوری‌های کلی از قبیل «سلیقه‌اش در عالم معنی راست‌بین و اطوارش دلنشین است» یا «مثنوی‌های صحیح مکرر داشت» و «طبع شوخی داشت» و... در تذکره‌ی وی فراوان به چشم می‌خورد.

برای آن‌که با ویژگی‌های نقد وی بیشتر آشنا شویم چند نمونه از اظهارنظرهای وی را ذیلاً نقل می‌کنیم:

□ «میرزا تقی - نواده‌ی آقا شاه علی... اگرچه در نظم اشعار دستی داشت اما غزل اختراعی را خوب نمی‌گفت چرا که وزن و قافیه‌ی غریب اختراع می‌کرد.» (ص ۸۳)

□ «حاجی محمدجان قدسی مشهدی: از طور سخن او کمال شاعری ظاهر است اما در قصیده گاهی ابیات بی‌نسبت دارد، در قصیده خیلی قدرت

دارد.» (ص ۲۲۵) در این سخن کلی‌گویی و تناقض کاملاً روشن است.

■ سلیم تهرانی: «اگرچه شهرتی در اخذ معانی مردم دارد اما معانی غریب و لطیف هم زاده‌ی طبع خود دارد.» (ص ۲۲۷) این قضاوت درباره‌ی سلیم در تذکرة‌های زیادی دیده می‌شود، آنچه مسلم است این است که آن‌ها از یکدیگر نقل کرده‌اند. اصل ادعا از مؤلف عمل صالح است.

■ زلالی خوانساری یکی از شاعران جنگجالی عصر است، نصرآبادی درباره‌ی وی می‌گوید: «در تازه‌گویی و نمک کلام، فرد است، در فن مثنوی طرز تازه‌ای آورده که کسی تتبع آن نتواند کرد، رطب و یابس در کلامش بسیار است، اما ابیات بلندش از قبیل اعجاز است» (ص ۲۲۷). از نوشته‌ی نصرآبادی درباره‌ی زلالی پیداست که شعر زلالی را می‌پسندیده و برخی ابیات وی را الهام غیبی شمرده است.

■ شیدا فتحپوری از شاعران پارسی‌گری هند است. تذکرة‌نویسان درباره‌ی او قضاوت‌های مختلف کرده‌اند.<sup>۱</sup> گفته‌های نصرآبادی درباره‌ی این شاعر «غریب خیال و لطیف افکار» نشان از ناخوشایندی نصرآبادی از این شاعر ماجراجوی هندی دارد. نصرآبادی او را دارای «خیال غریب و افکار لطیف»، «پُرشعر، تنگ حوصله»، «تندخو و کم‌لفت و کثیف» معرفی کرده است و درباره‌ی شعرش می‌گوید: «در اشعار او به ندرت شعر بلندی به هم می‌رسد» و نقد منظوم شیدا بر قصیده‌ی حاجی محمدجان قدسی را «ناانصافی» دانسته است (ص ۴۴۴).

آنچه ذکر آن رفت از برجسته‌ترین ملاحظات نقدی نصرآبادی است که از مرز اظهارنظرهای ذوقی و سلیقه‌ای فراتر نمی‌رود. اما این تذکرة حاوی مسائلی ارزنده درباره‌ی جامعه‌ی ادبی عصر خود است که دستمایه‌ی خوبی برای شناخت و بررسی جامعه‌ی ادبی و مسائل جامعه‌شناسی ادبیات و ذوق

زمان عصر صفوی تواند بود. گزارش‌هایی از محافل ادبی به‌ویژه قهوه‌خانه‌ی عرب در اصفهان، اخلاقیات، جدال‌ها و مخاصمات و مرادوات شعرا، افیون‌ها و مشروبات، علم و دانش شاعران و... برای دستیابی به تصویری نسبتاً روشن از جامعه‌ی ادبی عصر بسیار کارآمد است. با بهره‌جویی از چنین اطلاعاتی می‌توان جامعه‌ای را که زمینه‌ی آفرینش آثار ادبی را فراهم نموده بهتر شناخت. از رهگذر این شناخت، قضاوت درباره‌ی آثار آسان‌تر صورت خواهد پذیرفت. البته این اطلاعات در نقد تکوینی و علی‌مورد توجه قرار می‌گیرد و در شیوه‌های دیگر نقدی مانند نقد صورتگرا چندان قابل اعتنا نیست.

میرهمام در مدح امام علی (ع) رباعی‌ای سروده و نصرآبادی به طرز مبالغه‌آمیزی این رباعی را ستوده و آن را برابر با یک دیوان شعر دانسته است.<sup>۱</sup> استاد زرین‌کوب با توجه به این قضاوت نصرآبادی، وی را مردی ساده‌دل، کم‌تجربه و فاقد ذوق ورزیده خوانده‌اند، گرچه این سخن درباره‌ی اغلب ادبا و تذکره‌نویسان این عصر صادق است اما باید توجه داشت که ارزش‌های حاکم بر جامعه و ذوق زمان منتقد در آراء نقدی وی دخیل است و نصرآبادی در عصری می‌زیست که تشیع حاکمیت همه‌جانبه‌ای داشت و او نیز در جهت همین جریان حرکت می‌کرد.

در یک نگاه کلی می‌بینیم که نصرآبادی مانند بسیاری دیگر از تذکره‌نویسان عصر، مسائل مختلف نقد را در هم آمیخته است. نقد نصرآبادی روش‌مند نیست، او نقد اخلاقی، محتوایی و اجتماعی را یکجا و در عباراتی کوتاه می‌آورد، اصطلاحات نقد و عباراتی که بدین‌منظور به‌کار

۱ - رباعی میرهمام این است:

این چهار خلیفه را که می‌دانی نغز  
بادام خلافت از پی گردش دهر

گویم سخنی با تو ز انصاف ملفز  
افکند سه پوست تا برون آمد مغز

(نقد ادبی، ۱/ ۲۶۶)

می‌برد همان اصطلاحات و تعبیرات متداول عصر اوست. اغلب این اصطلاحات فاقد تعریف و مفهوم روشن‌اند. چنان‌که مثلاً میان «ذوق، طبع، سلیقه و فکر» نمی‌توان تمییز قائل شد، نظری به اصطلاحات نقدی وی، نشان می‌دهد که او به نوعی ادراک ذوقی و خیال‌انگیز از شعر دل‌بسته بود. از این رو اصطلاحات وی نیز شفافیت معنایی ندارند. در این نمونه‌ها دقت کنید:

مثنوی پرزور، مثنوی نمکین، طبع نمکین، طبع رنگین، سلیقه‌ی لطافت‌انگیز، نزاکت طبع، رقت طبع، جاسوس خیال، موزونان اصفهان، رباعی حقایق بنیان و....

تذکره‌ی نصرآبادی مأخذ بسیاری از تذکره‌های فارسی پس از خود بوده و از این حیث دارای اهمیت فراوان است.

### ریاض‌الشعرا (۱۱۶۱ ق)

تذکره‌ی ریاض‌الشعرا به سال ۱۱۶۱ ق در هند تألیف شده است. مؤلف آن علی‌قلی خان، واله‌ی داغستانی (۱۱۲۴-۱۱۷۰ ق) پس از غلبه‌ی محمود افغان و شکست صفویان، به هند مهاجرت کرد و در آن‌جا به مقامات و مناصب لشکری و کشوری نائل گشت. واله تذکره‌اش را در سنّ سی و هفت سالگی نوشت، این کتاب در یک مقدمه و بیست و هشت «روضه» و خاتمه‌ای در ذکر احوال مؤلف با نثری ساده و روان به دور از تکلف نگارش یافته و شرح حال قریب به ۲۵۹۴ نفر از سخنوران فارسی‌گوی متقدم و معاصر مؤلف را دربر دارد. از تذکره‌های تحفه‌ی سامی و عرفات‌العاشقین تقی‌اوحدی استفاده‌ی بسیار کرده است. درباره‌ی شعرای قدیم جز خوبی و حُسن نگفته است. شرح حال‌های مبسوط و داستان‌های شگفت از عارفان معاصر خود نقل کرده و احوال شوریدگان را با آب و تاب فراوان نوشته است. از برخی

شاعران، بالغ بر چهارصد بیت انتخاب کرده و در تذکره آورده است. مانند جامی و نظیری نیشابوری. آراء و نظریات واله در باب نقدالشعر و مسائل مربوط به آن پراکنده و فاقد نظم و انسجام است ما کوشیده‌ایم تا به گونه‌ای آن‌ها را مرتب کنیم که تصویری نسبتاً روشن از آراء وی را به دست دهد.

۱) انگیزه‌ی تألیف: گفتار واله درباره‌ی انگیزه‌ی وی از تألیف تذکره نشان می‌دهد که او نوعی «نقد و تتبع»<sup>۱</sup> ادبی را در نظر داشته است. قصد وی از تألیف تذکره، صرفاً ضبط احوال و احیای نام اسلاف و گردآوری اسامی موزونان معاصر خود نیست بلکه در پی آن است تا تذکره‌اش مبتنی بر «تتبع» یعنی نقدالشعر باشد و از جهات مختلف برای طالبان فضل و هنر مفید واقع شود، بنابراین کوشیده است تا این انگیزه را از طریق عملی کردن مقاصد ذیل تحقق بخشد:

- ۱- درج فنون شعر مانند عروض، قافیه و صنایع بدیعی
- ۲- عرضه‌ی گزیده‌ای از اشعار خوب از دواوین شعرای مشهور از قدما و متأخرین
- ۳- ذکر حوادث و وقایع تاریخی روزگار وی که با مسائل شعر و شاعری مربوط است.
- ۴- بیان مرتبه و درجه‌ی شعر و شاعران

انگیزه‌ی تألیف و شیوه‌ی کار مؤلف گویای این نکته است که او بیشتر به نقد و ارزیابی و به قول خودش به «تتبع» ادبی نظر داشته است. در جایی دیگر «غرض کلی و مقصد اصلی» از نگارش تذکره را «تبیین مراتب سخن و تنبیه بیگانگان فنّ تذکره‌نویسی» یاد کرده است. این دو هدف، یعنی ارزیابی و

---

۱ - «تتبع» در آثار قدمای ادب عربی به معنی جست‌وجو و ایراد بر شعر آمده است. محمد بن حسن بن المظفر الحاتمی (۳۸۸ق) در رساله‌ی الموضحة از قول منتبّی نقل کرده است که: «مَنْ هَذَا الَّذِي تَنَاسَبَ كَلَامُهُ أَوْسَلَمَ مِنَ التَّتَبُّعِ شَعْرُهُ؟» (تاریخ النقد الادبی، ۲۶۷)

سنجش شعر و هشدار به تذکره‌نویسان غیرمتخصص در نقد ادبی از مباحث عمده به‌شمار می‌رود.

واله هنگامی به نگارش تذکره پرداخت که تذکره‌نویسی در هند رونق فراوان یافته بود، چنان‌که هر روز تذکره‌ای صورت تألیف می‌یافت. گویا او دریافته بود که در اغلب این تذکره‌ها اصول درست تذکره‌نویسی مراعات نمی‌شوند، تذکره‌نویسان به رونویسی و نقل از یکدیگر می‌پردازند و از دانش لازم برای این فن بهره‌ای ندارند. از این‌رو می‌خواست تا تذکره‌اش هشدار باشد به آنان که «زشت از زیبا و لعل از خارا را فرق نمی‌توانند کرد»، همان «جماعت تذکره‌نویسی» که به عقیده وی کساد و بی‌اعتباری شعر سده‌های یازده و دوازده ناشی از جهل و نادانی ایشان است. او مدعی است که با تألیف *ریاض‌الشعرا*، فن شعر را که در بستر نابودی و زوال بود جانی تازه بخشیده است (ص ۶۸۹-۶۹۰).

۲) دفاع از شعر: چنان‌که می‌دانیم نفی صفت شاعری از پیامبر اکرم (ص) و نیز نفی شعریت قرآن کریم و آیاتی که درباره‌ی شعر و شاعری در کلام الهی آمده است مجادلات فراوانی پیرامون جایگاه ارزشی شعر در فرهنگ اسلامی برانگیخت. بسیاری از مسلمانان از همان آغاز به ارزش شعر و شاعری به دیده‌ی تردید نگریستند، گروهی شعر را به کلی رد کردند و آن را منافی دین و دینداری دانستند و گروهی دیگر به دفاع از آن برخاستند و در جانب‌داری از شعر کتاب‌ها و رساله‌ها پرداختند. کم‌کم دفاع از شعر در تذکره‌ها به صورت سنت درآمد. واله نیز در ادامه‌ی همین سنت به دفاع از شعر برخاست. در میان تذکره‌نویسان عصر صفوی پس از آزاد بلگرامی منتقد و تذکره‌نویس هندی (ف ۱۲۰۰ ق)، واله بیش از دیگران به دفاع از شعر پرداخته است. شیوه‌ی آزاد در مباحث مربوط به شعر و شاعری شیوه‌ای کلامی و عقلی است ولی نوشته‌های واله شیوه‌ی نقلی دارد و غالباً مبتنی بر احادیث نبوی

است. خلاصه‌ای از دفاعیات واله را پیش از این در بخش شعر و دین آوردیم.

۳) دیدگاه واله درباره‌ی اوضاع ادبی عصر: واله سخت نگران ادبیات روزگار خود بود. به عقیده‌ی وی خورشید بخت شعر و شاعری از زمانی رو به زوال نهاد که سلطان حسین بایقرا (جلوس ۸۶۱ق) در اکرام و نواخت شاعران افراط فراوان کرد، در نتیجه هر بی‌مایه‌ای به صرف ساختن الفاظی موزون خود را شاعر پنداشت. رفته‌رفته فنّ شاعری که لطیف‌ترین فنون بود «از درجه‌ی اعتبار افتاد و به مضحکه انجامید» و این فن که «فضیلت علوم را داشت از علم جدا شد [ اکنون ] کار به جایی رسیده که موزونیت را هم در شعر دخیل نمی‌دانند، حتی التزام معنی را نیز بی‌معنی می‌شمارند (ص ۱۵۱). واله بارها به صراحت می‌گوید که شاعران و متشاعران روزگار وی اغلب بهره‌ی چندانی از علم و دانش ندارند، وی از ایشان بسیار در خشم است و گاه به هجو و تمسخر آن‌ها می‌پردازد (ص ۱۴۶). اما هرگز جانب انصاف را از دست نمی‌گذارد و شعر خوب را از هر کس که باشد ارج می‌نهد. مثلاً در ترجمه‌ی شاعری به نام ماهر می‌گوید: «با وجود اُمّی بودن، شعرش کمال سلاست داشت، اگرچه رطب و یابس درهم بود اما ابیات درست و شایسته بسیار به دست می‌آید» (ص ۶۲۰).

۴) نقد طرز تازه: «طرز تازه» در این دوره به شیوه‌ای از شعر اطلاق می‌شد که مبتنی بر تخیلات انتزاعی، معانی نازک و استعاره‌های غریب و ابهام‌های پیچیده بود. این سبک از زمان باباافغانی رواج یافت. اغلب تذکره‌نویسان او را پیشوای تازه‌گویان و خیال‌بندان خوانده‌اند، پس از وی وحشی بافقی (ف ۹۹۱ق)، ظهوری ترشیزی (ف ۱۰۲۶ق)، صائب تبریزی (ف ۱۰۸۰ق) و دیگران این طرز را به کمال رساندند، اما به تدریج دیگران آمدند و با افراط در این شیوه، شعر فارسی را به انحطاط کشاندند به گونه‌ای که اغلب اشعار آنان غیر قابل فهم بود و نهایتاً به بازگشت به سبک کهن انجامید.



واله این «طرز تازه» را به ظهوری ترشیزی مختوم می‌داند و سبک هندی افراطی را - که بیشتر هندیان پارسی‌گوی هوادار آن بودند - انحراف و انحطاط ادبی می‌شمارد. در نظر او این انحطاط، نتیجه‌ی کارِ سه نفر است: وحشی، ظهوری و شوکتای بخاری (ف ۱۱۰۷ ق).

وحشی در «گفت‌وگو به روش روزمره‌ی عوام» (محاورة و وقوع‌گویی)، ظهوری در «روش نزاکت‌بندی» (معانی دقیق و نازک) و شوکتای بخاری در «نازک‌خیالی» دادِ سخن دادند و شعر را به کمال رساندند، این سه تن از عهده‌ی «طرز خود» برآمدند، اما شیوه‌ای که ایشان بر آن رفتند بسیاری از مقلدان را گمراه کرد، این مقلدان از عهده‌ی طرز تازه برنیامدند و در وادی مهملات گرفتار شدند و کارِ سخن را به جایی رسانیدند که «هرکس از افراد انسانی را شاعر باید دانست» (ص ۶۰۸). واله گناه تمام «خام‌شاعران زمان» را برگردنِ این سه نفر می‌داند. اما معتقد است که بیش از ایشان گناه آشفتگی و تنزل مقام شعر و شاعری برگردن زلالی خوانسای (ف ۱۰۲۵ ق)، میرزا جلال اسیر اصفهانی (ف ۱۰۶۹ ق) و میرنجات (ف ۱۱۲۶ ق) است، زیرا این شاعران «خام» به علت بی‌مایگی از عهده‌ی نزاکت‌بندی ظهوری برنیامدند. ظهوری خاتم این شیوه است و هرکه به راه او رود کارش به مهمل‌گویی خواهد انجامید، چه این طرز اوست و هم به او خاتمه می‌یابد. اما میرنجات طرزی تازه اختراع کرده که پسندیده‌ی طبع عوام شده، یعنی تابع روزمره - محاوره - آجامر و اوباش و بازاریان گردید» (ص ۶۰۷). دلیل مقبولیت طرز میرنجات در میان عوام، فقدان ذوق فرهیخته و عدم آشنایی عوام با مراتب سخنوری و فنون ادبی است. عده‌ای دیگر مانند قزلباش خان امید (ف ۱۱۵۱ ق) «نازک‌میلی» طرز زلالی و اسیر را بر طرز میرنجات افزودند و «کوس مزخرفات را بر بام فضیحت نواختند» (ص ۶۰۸). واله برای اثبات مدّعی خویش و نشان‌دادن انحراف ذوق این گروه از تازه‌گویان نمونه‌هایی را از شعر

اسیر، زلالی، میرنجات و قزلباش خان امید تحت عنوان «ابیات مهمل» آورده است<sup>۱</sup>، از این قبیل:

اسیر:

ز روی شعله‌ها گلشن ز خوبی شعله‌ها روشن  
تماشا برگ گل سازد پر پروانه‌ی ما را  
صبح است و فیض گریه‌ی مستانه می‌رود  
خون هوا ز گریه‌ی پیمانه می‌رود  
گل‌گل شکفت نام خدا دور چشم بد  
می‌آید از چمن به پریخانه می‌رود  
راز خط از نگفتنی‌هاست این سبزه کی از کفن برآید  
(ص ۶۰۸)

از مثنوی محمود و ایاز زلالی:

سرشکم بر خزان چهره نماید

جگر گل کرده بر گل می‌سراید

---

۱ - نقل این ابیات مُهمَل و ذکر داستان خواجه هدایت‌الله رازی در ریاض‌الشعرا، ناظر بر خشمی است که واله از بی‌معنی‌گویان طرز خیال پیچیده در دل دارد. شاید هدایت‌الله خان رازی نیز مانند واله از این جماعت در خشم بوده، او که مدیریت اصطبل شاهی را عهده‌دار بود کوس تحدی نواخت و ادعا کرد که پنج منظومه‌ی نظامی را جواب گوید، مشروط بر این که هیچ‌یک از ابیانش معنی نداشته باشد و به‌ازای هر بیت یک اشرفی بگیرد و اگر بیتی معنادار پیدا شد یک دندان وی را بکنند. آخر سه دندانش را به ظرافت گُندند؛ از مثنوی خسرو شیرین اوست:

بیاپان وقت گسل دروازه دارد	کلید بسوریا اندازه دارد
نه تنها دوستی درگاهان است	مصلای محبت نردبان است
میان کشک و نعنای صافی است	کمال معرفت خاگینه‌بافی است
به نادانی مزین پهلوی به هر مشت	بخواهد رفت پیشانی به انگشت
بکش مویی که در پالوده باشد	به شرط آن‌که خواب‌آلوده باشد

ز سرگوشی او با دل درین کوی  
 شکست شیشه شو با خود سخن گوی  
 شکستی کش صداگاه شنیدن  
 بود خون دل عاشق چکیدن  
 به گوشش گر سخن گوهر رباید  
 شکستن را ترنم خوش نماید  
 درین دریا که کاسه سرنگون است  
 دوایم شاه بیت موج خون است  
 (ص ۶۰۸)

از غزلیات میرنجات:  
 ای تافته گلبرگ ترت گوش سخن را  
 در غنچه نهان کرد حجاب تو چمن را  
 هرگهم در نظر آن جلوه‌ی رنگین باشد  
 مژه از لخت جگر دامن گلچین باشد

از غزلیات قزلباش خان امید:  
 از جواب نامه نوشتن شکایت یک طرف  
 نیست پیغام زبانی هم لب بام ترا  
 نی سحاب و سیل نی گرداب می‌گوید مرا  
 می‌برد از ره برون و آب می‌گوید مرا  
 کرد روی تو چمن آینه را      می‌توان ساخت وطن آینه را  
 دیدیم کسی نبود ما را      رفتیم و شما به هم رساندیم  
 (ص ۶۰۹)

۵) ذوق هندی: شیوه‌ای که واله ابتذال و انحراف می‌خواند در هند مقبولیت تمام یافته بود، شعر جلال اسیر و زلالی در میان هندیان فارسی‌گوی و

فارسی‌خوان سخت مورد توجه قرار گرفت. واله در باره‌ی علّت مقبولیت شعر جلال اسیر در هند می‌نویسد: «چون همیشه سرمست باده‌ی ارغوانی بود و در آن حال شعر می‌گفت برخی ابیاتش فاقد معنی بود، دیوانش در هند سخت مقبولیت یافت. اکثر مردم هند پیوسته سرخوش نشسته و بنگ می‌باشند و آن ابیات بی‌معنی که در مستی گفته شده است مناسب تمام با اذهان و افهام این جماعت دارد» (ص ۶۴). اگر بپذیریم که «ذوق هنرمند تحت تأثیر ذوق جامعه‌ی اوست» می‌توان گفت که یکی از عوامل انحراف طرز تازه، ذوق هندی است. ذوق هندیان در این عصر شیفته‌ی افراط در خیال‌پردازی، استعاره‌ها و معانی نازک و دور از ذهن بود، این معنی را از جای جای تذکره‌های هندی (مانند مرآت‌الخیال، کلمات‌الشعر، سفینه خوشگو، همیشه‌بهار، سروآزاد، خزانه‌ی عامره، مردم دیده، مجمع‌النفایس و...) به‌وضوح می‌توان دریافت. این تذکره‌نویسان توجه بلیغی به معنای نازک، استعاره‌های غریب، خیالات دور و اطوار غریب نشان داده‌اند، تعبیراتی مانند «ادابندی، خیال‌بندی، نازک‌ادایی، معنی‌بندی، مضمون‌تراشی، ایهام‌بندی، دورخیالی» را بسیار به‌کار می‌برند. حتی برخی از آنان با صراحت می‌گویند: «شعر خوب معنی ندارد»<sup>۱</sup> یعنی فاقد معنای واحد و صریح و روشن است.

سراج‌الدین علیخان آرزو اکبرآبادی (۱۱۶۹-۱۰۹۹ ق) شعر جلال اسیر را «شعر مطلق» خوانده است. در نظر او «شعر همین یک معنی ندارد و وقتی آن را محامل بسیار به هم رسانند در واقع بی‌معنی است»<sup>۲</sup>. پیروان میرزا عبدالغنی قبول پیشوای مکتب ایهام‌بندان (فرقه‌ی قبولیه) و شاگردش سید صلابت‌خان به جهت دلبستگی شدید به ایهام‌بندی و تأویل‌گرایی، طرز اسیر و زلالی را بسیار عزیز می‌داشتند؛ چه، اشعار ایشان قابل تأویل به معانی

۱ - مرآت‌الخیال، ۱۱۲

۲ - سفینه‌ی خطی، ۱۳ پیشتر در این باره به تفصیل سخن گفتیم.

مختلف است و به تعبیر خان آرزو «بی معنی» است.

بعید نیست که منشاء قضاوت والہ در بارہی ذوق ہندی و شعر فارسی ہندیان، اختلافِ دیرینہ‌ای باشد کہ میان ایرانیانِ شاعر و پارسی‌گویان ہند از زمان امیرخسرو دہلوی وجود داشته است. والہ می‌گفت ہندیان نمی‌توانند از عہدہی شعر فارسی بر آیند. در تأیید این دعوی بہ سخن آفرین لاهوری (ف ۱۱۵۴ق) کہ ہندی بود استناد کردہ است و از او نقل کردہ کہ: «مردم ہندوستان بہ تکلف تمام فارسی تکلم می‌نمایند تا بہ شعر گفتن چہ رسد» (ص ۸۰). والہ «دانستن زبان» را از «قدرت تکلم» متمایز ساختہ است. زیرا «دانستن لغت امری است جدا و تکلم بہ آن جدا». بر ہمین اساس است کہ سخن محمد عوفی مؤلف لباب‌الالباب را در انتساب سہ دیوان - بہ زبان‌های ہندی، فارسی و عربی - بہ مسعود سعد سلمان رد کردہ می‌گوید: «بہ اعتقاد راقم حروف، از دیوان ہند غرض وی ہمین نام است، چہ لغت ہندی را ممکن نیست غیر از متولدان دیار تواند حاکم شد» (ص ۴۹۴).

۶) معیار شاعری: والہ از انبوهی شاعر نمایان و فقدان ذوق فرہیختہ و اصیل رنج می‌برد و سعی داشت تا معیارهایی وضع کند کہ با آن شاعر را از متشاعر باز شناسند. با قبول معیارهایی کہ وی بر آن‌ها تأکید می‌ورزد، خیل کثیری از مدعیان و متشاعران بی‌دانش و فن از دایرہی شاعران کنار زدہ می‌شوند. این معیارها کہ والہ در جای‌جای تذکرہ‌اش بہ آن‌ها نظر دارد از این قرارند:

الف) بومی بودن شاعر و تسلط وی بر زبان محاورہ کہ عمدتاً از کودکی در شخص بہ وجود می‌آید (زبان مادری).

ب) درک محضر استادان فن و بزرگان ادب

ج) فردیت یا نبوغ شاعرانہ

راجع بہ اصل نخست پیشتر سخن رفت، اصل دوم ہم در جای‌جای تذکرہ مورد تأکید قرار گرفته است و بارها بر لزوم فراگیری فنون و دانش‌های

ادبی از استادان فن شعر تأکید ورزیده است. اما مؤلف بر اصل سوم بیش از دو اصل نخست پافشاری کرده است.

از روزگاران باستان اعتقاد به نبوغ هنری و نوعی ارتباط میان شاعر با نیروهای فراسوی طبیعت در جوامع مختلف وجود داشته است. یونانیان قدیم شاعر را مسحور الهه‌ی شعر (Muses) می‌دانستند، در فرهنگ عربی از وجود شیاطین شعرا<sup>۱</sup> و «هوبر» و «هوجل» (جنیانی که به شاعر تلقین شعر می‌کنند) سخن رفته است. در مکتب رمانتیسم اصل شخصیت یا فردیت هنرمند (Personality) مفهومی نزدیک به نبوغ و الهام دارد که شاعر با اتصاف به این صفت از دیگر مردم متمایز می‌شود، چنان‌که می‌بینیم نبوغ و الهام در هنر شاعری مسأله‌ای نو و تازه نیست و شاید که این عقیده با نخستین شعر زاده شده باشد.

واله به اصل فردیت شاعر سخت پای‌بند است، به عقیده‌ی وی شاعری موهبتی است که به هرکه دادند دادند و اختیاری و اکتسابی نیست. وی پای‌بندی خود به این عقیده را با به‌کاربردن تعابیری از قبیل: «مایه، سلیقه، جبلت اصلی، لطف الهی، نفس شاعرانه، سوز و ساز شاعرانه و...» نشان می‌دهد. از جمله در شرح حال ناظم هروی (ف ۱۰۸۳ ق) می‌گوید که او تقلید یوسف و زلیخای جامی کرده و «داد سخنوری داده، اگرچه [مثنوی او] شاعرانه واقع شده... لیکن عجیب می‌آید که بعد از مولوی، جامی مرتکب آن قصه شده و این عین بی‌مروتی است، چه آن نفس را از کجا می‌توان آورد» ناظم نفس شاعرانه ندارد «چه باید کرد... و آن اختیاری نیست به هرکه دادند دادند» (ص ۶۰۶). این ابیات شیخ آذری را که مؤید این دعوی است در چند

۱ - شاعران عرب هرکدام شیطانی داشتند. مسخّل شیطان اعشی، هبید شیطان عبید بن ابرص و بشر بن ابی‌خازم بود، سَعْلَة نام شیطان نابغه‌ی ذبیانی و خواهرش مَعْلَة شیطان علقمة بن عبده. محاضرات‌الادباء، ۳۶/۲، شرح شواهد‌المُغنی، ۳۹۷/۱ و بعد، جُمَهْرَة اشعار العرب، ۱۶۷/۱. نقل از التفكير النقدي عند العرب، ص ۳۱.

جای تذکره آورده است:

«اگرچه شاعران نغزگفتار      ز یک جامند در بزم سخن مست  
ولی با باده‌ی بعضی حریفان      فریب چشم ساقی نیز پیوست  
مبین یکسان که در اشعار این قوم      ورای شاعری چیزی دگر هست»  
(ص ۶۰۶ و ۹۵)

در جایی دیگر از شاعری به نام خلیفه ابراهیم (متولد ۱۰۸۷ ق) یاد می‌کند که دفتر هفتمی برای مثنوی مولانا سروده است. گرچه این خلیفه ابراهیم بی‌سواد است و خود نیز معترف به ناآشنایی با اصول شاعری است و در وزن و قافیه غلط بسیار دارد، اما واله شعر او را «بحر جوشیده» خوانده و آن را نتیجه‌ی سوز و ساز شاعرانه می‌داند. از تعبیر «سوز و ساز شاعرانه» که واله آن را ورای آداب‌دانی می‌شمارد تقریباً همان مفهوم «فردیت شاعر» را می‌توان استنباط کرد (ص ۸۲).

۷) نگرش تاریخی به غزل: واله در ذیل شرح حال سعدی بحثی تاریخی درباره‌ی غزل فارسی و سیر آن مطرح کرده است. گرچه سخن وی امروز چیزی بر دانش ما درباره‌ی سیر تحول غزل نمی‌افزاید اما نباید فراموش کرد که رسیدن به چنین دیدگاهی در آن عصر نشان از دانش وسیع ادبی و دقت نظر این منتقد دارد. در نظر او «مخترع فن غزل» سعدی است و آحدی از استادان قدیم، طریقه‌ی غزل را نیپموده است. از نگاه واله، غزل پیش از سعدی برشی از قصیده است. آنچه شاعران پیش از سعدی به نام غزل در دیوان‌های خویش آورده‌اند، غزل نیست بلکه «به طریق قصیده است اختصار داده نامش را غزل کرده‌اند، حال آن‌که غزل‌گویی را طریق علی حده مبتکره است، که مطلق مشابهت به طریق قصیده‌گویی ندارد» (ص ۲۲۲). یعنی غزل پیش از سعدی تشبیب و نسیب‌های قصاید است که از قصیده جدا شده و تا زمان سعدی هویت مستقلی نیافته است. این سعدی است که به غزل استقلال

می‌بخشد. پس از سعدی، خواجه حافظ در این فن جان تازه دمید و در عالم شور افکند، غزل‌سرایان عصر حافظ در فن غزل، گوی سبقت از هم می‌ربودند، پس از آنان «اوستادان تغییری در وضع گفت‌وگو» دادند. بابافغانی (ف ۹۵۲ق) طرز تازه‌ای ابداع کرد، گروهی به شیوه‌ی او غزل گفتند از جمله: وحشی، نظیری نیشابوری، ضمیری اصفهانی، عرفی شیرازی، ثنائی، شفایی، مسیح کاشی و... گروهی نیز بر طرز قدما باقی ماندند. آن‌ها که طرز تازه‌ی بابافغانی را پیشه ساختند گرچه در فروع سخن با هم فرق دارند اما اصول کار ایشان همان شیوه‌ی بابافغانی است. اما واله نمی‌گوید که این شیوه چه ویژگی و خصیصه‌ای دارد؟ در ذیل ترجمه‌ی بابافغانی نیز که اشاراتی به غزل و طرز تازه دارد به «اصول طرز و شیوه‌ی بابافغانی» پرداخته است.

در ادامه‌ی راه غزل، میرزا صائب تبریزی شیوه‌ی سخن را دگرگون ساخت و در عهد خود امام فن غزل گشت. طبق گفته‌ی واله، اغلب شعرای روزگار وی پیروی طرز صائب می‌کردند، صائب «در طرز خود، کار را به جایی رسانید که احدی را مجال همسری وی نماند» (ص ۲۲۲). پس از صائب تنها حزین لاهیجی و دو شاعر گمنام دیگر میرشمس‌الدین فقیر و میرزا جعفر راهب اصفهانی را - که هر سه معاصر اویند - می‌ستاید و سخن دیگران را قابل شنیدن نمی‌داند (ص ۳۷۹). ملاحظه می‌کنیم واله گاه «نگرش تاریخی» به ادبیات دارد و این یکی از ویژگی‌های بارز کار اوست، که در دیگر تذکره‌های فارسی کمتر دیده می‌شود. او معتقد است که ادبیات و شعر، سیری تکاملی طی می‌کنند. از این رو باید هر شعری را در حوزه‌ی تاریخی خود مورد توجه قرار داد. قضاوت وی درباره‌ی ویس و رامین فخرالدین گرگانی شنیدنی است:

«اشعارش ساده است اما با وجود سادگی و بی‌تکلفی، نهایت پختگی و قوت دارد و در بعضی جاها اکثر تساهل به کار رفته باشد».



گویا منظور واله از «سادگی» شعر ویس و رامین خالی بودن آن از استعاره‌های غریب و صور خیال پیچیده‌ی سبک هندی است؛ یعنی وضوح و روشنی این اثر در قلمرو جمال‌شناسی عهد واله سادگی و بی‌پیرایگی به حساب می‌آید. اما واله به این مقدار بسنده نمی‌کند و با نگرش تاریخی در بیان این سادگی چنین می‌گوید:

«نظر به این‌که ابتدای این فن (شاعری) بوده معذور است، چه در آن وقت جمال عرایس سخن به حُلّی تکلفات هنوز پیراسته نشده بود. مانند جادونگهان صحرانشین، بی‌مُنت سرمه و غازه، صیدافکنی دل‌های حزین می‌نموده‌اند» (ص ۳۵۶).

این داوری نشان می‌دهد که واله سیر تحول شعر را به‌خوبی از نظر گذرانده است؛ چنان‌که از گفته‌های او در باب تحوّل غزل نیز پیدا بود. به‌علاوه او شعر قرن پنجم را با معیارهای ذوق عصر خود نمی‌سنجد بلکه در سلسله مراحل تکامل شعر برای آن ارزش قائل است، او برخلاف بسیاری از معاصرانش که شعر قدما را به‌کلی طرد می‌کردند تاریخی‌نگر است و هر اثر ادبی را در جایگاه تاریخی خود قابل ارزش می‌داند.

۸) نظر واله در باره‌ی یوسف و زلیخای فردوسی: دقّت نظر واله در باره‌ی یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی نیز جالب‌توجه است، گویا او دریافته است که این اثر از آن فردوسی نیست<sup>۱</sup>، به این دلیل که: «بحر این مثنوی [مقارِب مثنی] مخصوص قضایای رزمیه است» و اغلب برای موضوعات حماسی به‌کار می‌رود. واله این اثر را در مقایسه با شاهنامه بسیار کم‌سنگ

۱ - برای اطلاع از آراء منتقدان در باره‌ی انتساب این اثر به فردوسی ر.ک: مینوی، مجتبی، کتاب هزاره‌ی فردوسی و بطلان انتساب یوسف و زلیخا به فردوسی، مجله‌ی روزگار نو، ج ۵، ش ۳، ص ۱۶ و محمدزاده صدیق، حسین، یوسف و زلیخای منسوب به حکیم ابوالقاسم فردوسی، انتشارات آفرینش، تهران ۱۳۷۴، (مقدمه).

می‌یابد و آن را فاقد کیفیتی که لازمه‌ی یک منظومه‌ی عشقی غنایی است می‌داند. اما جانب احتیاط را فرو نمی‌گذارد و می‌گوید: «این که اشعارش خوب است مسلّم، لیکن چیزی است و رای آن که بیان آن به تحریر و تقریر در نمی‌گنجد و کیفیتی که باید در این مثنوی نیست» (ص ۳۷۴). آنچه در این منظومه به اقتضای داستان باید بیاید، عشق و سوز و گداز عاشقانه است که در آن نیست و همین امر مایه‌ی ضعف و کاستی آن گردیده است.

پس از این استدلال‌ها علّت موفقیت نظامی را در رعایت تناسب وزن و موضوع دانسته، می‌نویسد: «این که شیخ نظامی قدس سره امام این فن است به این جهت است که هر قصّه‌ای را در بحری که شایان او بود با کمال شکستگی و پختگی و سلاست و عذوبت و روانی و صنایع و بدایع که مافوق آن متصور نیست منظوم فرموده است، لهذا کیفیت تمام می‌بخشد» (ص ۳۷۴). والّه به‌خوبی حس کرده که طنطنه و کوبندگی بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعل) تناسبی با مفاهیم لطیف عاشقانه ندارد. این بحر نسبت به بحر هزج (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) حرکت و کنش بیشتری را اقتضا می‌کند و پویایی و تنش‌های لازم برای حماسه در آن نمی‌گنجد و نسبتی با لطافت و آرامی عالم عشق ندارد. به تعبیر امروزیان بحر متقارب دینامیک است و متناسب با حماسه و حرکت؛ و بحر هزج ایستا است و متناسب با عالم تراژیک و تنهایی عاشق.

به‌طور کلی باید گفت که والّه‌ی داغستانی منتقدی میانه‌رو است که در میانه‌ی تندروان هوادار طرز تازه و دل‌بستانان ادب قدیم جای دارد. نوآوری در استعاره و صور خیال و باریک‌اندیشی را در حدّ متعادل می‌پسندد اما با افراط در این شیوه مخالف است. از ذوقی فرهیخته و شمّ ادبی نیرومندی برخوردار است، سنت ادبی فارسی را خوب می‌شناسد؛ با آن‌که تذکره‌اش را در جوانی نوشته است اما دریافت قوی و دقّت وی در بیان آراء نشان از

وسعت مطالعات ادبی او دارد. نگاه او به ادبیات و شعر، نگاهی تاریخی و کاملاً واقع‌بینانه است. کمتر مغلوب ذوق‌های منحرف زمانه شده؛ البته گاه سلیقه‌ی شخصی او در قبول یا ردّ شاعران و انتخاب اشعار بسیار نمود پیدا کرده است. مثلاً در وصف رباعی مهستی گنجوی (قرن ۴هـ.) که با حال و روز واله مناسبت داشته مبالغه‌ی بسیار کرده است<sup>۱</sup> (ص ۴۹۹). با این همه از لحاظ واقع‌نگری و انصاف و دوری از پسندهای شخصی، در میان معاصرانش کمتر نظیری برای او می‌توان یافت. مقولاتی از قبیل: فردیت شاعر، نسیت ذوق، تکامل ادبیات، سبک ویژه‌ی هر شاعر و دیگر مباحثی که در تذکره‌ی وی به‌طور پراکنده آمده است، گرچه به‌صورتی سطحی، مقدماتی و ناپخته به ذهن وی خطور کرده و فاقد نظم و انسجام است اما همان مباحثی است که امروزه نیز در محافل ادبی از عمده‌ترین مسائل نقد ادبی و سبک‌شناسی به‌شمار می‌روند.

۹) نمونه‌هایی از ملاحظات نقدی وی: در این نمونه‌ها، صراحت لهجه و بی‌پروایی واله کاملاً مشهود است.

□ میرنورالدین قمی: «مقید به ادا و طُرف بسیار بود و به این سبب گاهی از متانت خارج شده سخن به خامی می‌کشید» (ص ۷۸).

□ میرسید محمد شعله: «در سخن‌شناسی مسلّم جمهور انام و در تربیت، طبعی مستقیم و ذهنی سلیم دارد. تتبع اطوار قدما نموده به همان شیوه

۱ - رباعی این است:

من عهد تو سخت شُست می‌دانستم      بشکستن آن درست می‌دانستم  
هر دشمنی، ای دوست که با من کردی      آخر کردی نخست می‌دانستم

واله این رباعی را به مدت شش ماه در خواب و بیداری ورد خود ساخته بود و معتقد بود که چنین اشعاری در همه‌ی عمر ممکن است تنها یک‌بار به ذهن شاعرانی مثل خاقانی برسد. این رباعی با حال و روز واله و سوختگی او در عشق دخترعمویش خدیجه‌سلطان بسیار تناسب داشته و او را به توصیف مبالغه‌آمیز آن وا داشته است.

گفت و گو می‌نماید اگرچه کم‌فکر است لیکن خوش‌شعر است» (ص ۲۶۵).  
■ میرمحتشم‌خان متخلص به حشمت: «چون نهال طبعش باغبانی اوستادان  
ندیده است گاهی شاخ‌های الفاظ بی‌جای خام و غلط از او سر می‌زند»  
(ص ۱۷۱).

■ سلیم تهرانی: «کلیم او را نزد شاه هند خوب جلوه نداد از کلیم رنجید. در  
اخذ معانی مردم ید طولایی داشته اما خود هم مضامین برجسته بسیار  
دارد» (ص ۲۳۸).

■ میرزاخان خانان: «اگرچه طنطنه‌ی شاعری‌اش به گوش اکابر و اصاغر این  
شهر رسیده اما در شعر بی‌مایه است و با محاوره‌ی فارسی چندان آشنا  
نیست» (ص ۵۵۵).

■ میرزا زکی ندیم: «دیوان غزل ترتیب داده لیکن در اشعارش مزه یافت  
نمی‌شود» (ص ۶۱۶).

■ مرتضی قلی‌بیگ والد: «دغدغه‌ی شاعری‌اش می‌شد لیکن شعر بی‌عیب  
مربوط از او کمتر به نظر رسیده» (ص ۶۴۴).

■ عظیمای نیشابوری: غزل سلسله‌بند مشهوری گفته است که در اغلب  
تذکره‌ها از آن یاد کرده‌اند. برخی نیز بر آن خرده گرفته‌اند از جمله واله  
می‌گوید: «در این غزل او را لغزش رو داده چنانچه نعمت‌خان عالی نیز به  
این معنی برخورده در مقطع غزل خود آن عیب را وانموده است و مقطع  
مذکور این است:

هست عالی از عظیمای در غزل سهوی عظیم

زان‌که از قاصد بُود یک «گفت» پس دلبر چه گفت؟  
حق آن است که نعمت‌خان هم این غزل را بسیار بی‌مزه گفته است»  
(ص ۳۳۷).

## آتشکده‌ی آذر (۱۱۸۰ ق)

لطفعلی بیگ بن آقاخان بیگدلی شاملو (ف ۱۱۹۵ ق) در اصفهان متولد شد. وی تذکرة‌ی خود را به سال ۱۱۸۰ ق نوشت. ذوق آذر در مقابل، ذوق حاکم بر سبک هندی قرار می‌گیرد. او شاگرد میرسیدعلی مشتاق بود. مشتاق از جمله کسانی بود که در انجمن ادبی اصفهان زمینه‌های بازگشت ادبی را طرح می‌کردند. گرچه حوزه‌ی مطالعه‌ی ما بیشتر به سبک هندی مربوط است اما از آن‌جا که حوزه‌ی زمانی را از وفات جامی (ف ۸۹۸ ق) آغاز قرن دهم تا آغاز قرن سیزدهم در نظر گرفته‌ایم؛ لذا ناگزیریم به تذکرة‌ی آتشکده‌ی آذر نیز بپردازیم. روح غالب بر تذکرة‌ی آذر با معیارهای زیبایی‌شناختی تذکرة‌های قرن یازده و دوازده مغایرت تام دارد. آذر بیگدلی در تذکرة‌ی خود انزجار و ناخوشایندی خویش را از طرز رایج عصر نشان داده است. او توجه و علاقه‌ی وافری به شعر متقدمان به‌ویژه سبک خراسانی دارد. نگاهی به تعداد ابیات منتخب از دیوان شعرا در تذکرة‌ی آذر می‌تواند تصویر روشنی از کیفیت ذوق او ارائه دهد. تعداد ابیاتی که از دیوان شاعران سبک خراسانی آورده چندین برابر اشعاری است که از شاعران سبک هندی انتخاب کرده است:

شاعران سبک خراسانی و عراقی		شاعران سبک هندی	
مجیر بیلقانی	۱۲ صفحه	وحشی	۲۰ صفحه
عبدالواسع جبلی	۱۸ صفحه	صائب	۱۴ بیت
سنایی	۴۰ صفحه	جلال اسیر	۱ بیت
خاقانی	۴۲ صفحه	میرزا محسن تاثیر	۱ بیت
انوری	۳۲ صفحه	زلالی خوانساری	۱۰ بیت
کمال اصفهانی	۲۰ صفحه	قدسی مشهدی	۱۳ بیت
جامی	۷۰ صفحه	میرنجات	۳ بیت

در تذکره‌ی آذر کمتر انتقادی درباره‌ی ابیات یا جزئیات شعر می‌توان یافت، آراء او بسیار کلی است. در آن‌جا که به نقد نظر دیگران پرداخته است نیز کلی‌گویی کاملاً مشهود است، وی گرچه در تذکره‌ی خود با طرز خیال و تازه‌گویی به مخالفت برخاسته اما هیچ معیاری برای شناخت ضعف و سُستی این طرز یا قوت سبک قدما ارائه نکرده است. ولی از خلال گفته‌های او می‌توان به برخی معیارهای ارزشی که بر آن تأکید ورزیده است، پی‌برد از جمله:

۱- اختصار و کم‌گویی

۲- وقوع‌گویی و پرهیز از خیالات دور

۳- وضوح و روشنی کلاسیکی و علاقه به ساختارهای شعر کلاسیک

۱) چنان‌که می‌دانیم در عصر صفوی، زیاده‌گویی و فراوانی شعر یکی از معیارهای اثبات قدرت شاعری بوده است. آذر این معیار را چندان خوش نمی‌دارد. درباره‌ی شاعری به نام نوری اصفهانی می‌گوید: «اختصار دیوانش دلیل دانش و انصاف و قلت ابیاتش شاهد همگی اوصاف است» (۱۰۳۴/۳). و در شرح حال ضمیری اصفهانی (ف ۱۰۰۰ ق) که به کثرت شعر شهرت داشته است، می‌گوید: «به اعتقاد فقیر این سعی و اهتمام که جناب مولانا در کمیت شعر فرموده‌اند، اگر در کیفیت می‌فرمودند، بهتر می‌بود» (۹۵۹/۳).

در تذکره‌های سبک هندی نقل است که این ملاضمیری تمامی دواوین مشاهیر پیش از خود را جواب گفته است و چندین دیوان نیز دارد که تتبع کسی نکرده است. جمعاً ۲۲ دیوان و منظومه شعر را به او نسبت داده‌اند. این قول که هم آذر و هم خوشگو<sup>۱</sup> نقل کرده‌اند، به عقیده‌ی آذر بسیار غریب می‌نماید؛ وی می‌نویسد: «فقیر چنین می‌داند که تمامی عمر

مولانا لیلأ و نهارأ و سرأ و چهارأ وفا به خواندن کتب مرقومه نمی‌کند تا به گفتن و نوشتن چه رسد! خلاصه چون غرابت داشت نوشتن والعهدہ علی الراوی» (۳/ ۹۶۰).

داستان دیوان‌های متعدد ضمیری، افسانه و اسطوره‌ی میل به فراوانی و کمیت شعر در عصر صفوی است و آذر این‌گونه چنین افسانه‌ای را رد می‌کند.

۲) گرایش به وقوع‌گویی و بیزاری از خیالات دور: اغلب شاعرانی که به پیچیده‌گویی شهرت داشته‌اند (خواجه حسین ثنایی، ظهوری، میرنجات، زلالی، اسیر،...) در تذکره‌ی او چندان مورد توجه و عنایت قرار نگرفته‌اند. درباره‌ی ثنایی (ف ۹۹۶ق) می‌نویسد: «دیوانش ملاحظه شد به زعم فقیر یا کسی فهم معنی کلام ایشان ندارد و یا کلام ایشان معنی ندارد». (۲/ ۴۶۲) و قضاوتش در باب ساقی‌نامه‌ی ظهوری که شهرت فراوان داشته، این است که: «در نظر فقیر حُسنی ندارد اما به فصاحت مشهور شده» (۱/ ۲۶۷). اما راجع به میرنجات چنین اظهارنظر کرده است: «لطیفه‌های بی‌مزه موزون کرده و چون در آن زمان طریقه‌ی غیرمرضیه شایع بوده خیالات سید مشارالیه در این فن (خیال‌بندی) سرآمد معاصرین خود بوده‌اند لهذا نزد خواص و عوام معزّز و محترم بوده است». (۳/ ۱۰۳۳). آذر ضمن طرد طرز خیال، به وقوع‌گویی (رنالیسم در شعر) عنایتی تمام دارد. درباره‌ی وحشی بافقی که سرآمد وقوع‌گویان است می‌گوید: «الحق سخنانش ملاحظتی تمام و حلاوتی مالاکلام دارد از مراتب عشق و عاشقی، آگاه و غزلیات رنگینش به این معنی گواه است» (۲/ ۶۳۵).

دیدگاه آذر نسبت به شعر سبک هندی و شاعران این سبک، همچنین تهور و بی‌پروایی او در بیان عقیده و رأی انتقادی در میان اقرانش بی‌نظیر

است. در ذیل ترجمه‌ی صائب می‌نویسد: «از آغاز سخن‌گستری ایشان طرق خیالات متینه‌ی فصحای متقدمین مسدود و قواعد مسلّمه‌ی استادان سابق مفقود و مراتب سخنوری بعد از جناب میرزای مشارالیه که مبدع طریقه‌ی جدیدیه‌ی ناپسندیده بود، هر روز در تنزل است تا درین زمان بحمدالله چون حقیقت شیء، حافظ شیء است، طریقه‌ی مخترعه‌ی ایشان بالکلیه مندرس و قانون متقدمین مجدد شده است» (۱/۱۲۰ و ۱۲۷).

۳) شیفتگی آذر به اصولی از قبیل: اختصار، کیفیت، واقع‌گرایی، وضوح و روشنی، رعایت ساختار کلاسیک شعر و اصول متین متقدمین، بیانگر بازگشت او به نوعی ذوق کلاسیکی است، همه‌ی این اصول از مبانی جمال‌شناسی سبک بازگشت است. همچنین آذر اشعار مشکله و استخراج برخی صنایع از درون شعر را نمی‌پسندد. پس از ذکر یک رباعی از مولانا لطف‌الله نیشابوری که شیخ آذری در جواهرالاسرار آن را ممتنع‌الجواب خوانده و در آن نام چهار روز، چهار سلاح، چهار جوهر، چهار عنصر و چهار گل، مندرج است، چنین می‌گوید: «اما به زعم فقیر هرگاه در شعر از ترکیب کلمات معنی مقصودی در نظر نباشد گفتن این مقوله اشعار محتاج به فکر نیست، چه جای این‌که قابل تحسین باشد و این‌گونه محاسن، لزوم مالایلم است. بلی اگر ترکیب این الفاظ مخل معنی مقصود نشده، حاصلی داشته باشد قابل تحسین است» (۲/۷۰۹).

ذوق آذر و امثال وی در قیاس با ذوق حوزه‌ی تاریخی جغرافیایی مؤلف مذکراً حباب (تألیف ۹۸۰ق) و مطربی سمرقندی (ف ۱۰۴۰ق) نشان

۱ - رباعی این است:

دی جوشن لعل لاله بر خاک افتاد	گل داد پریر درخ فیروزه به باد
یاقوت نهان آتش نیلوفر داد	داد آب سخن، خنجر مینا امروز

(آتشکده ج ۲/۷۰۹)



می‌دهد که ذوق فارسی‌زبانان در سیر تحول خود همه‌گونه نوآوری از قبیل مشکل‌پسندی و پیچیده‌گویی را آزموده و به محک تجربه و آزمون گذاشته است و اینک ذوق، این پدیده‌ی تحول‌طلب و نوجو و سیری‌ناپذیر آدمی، در پی آبی دیگر برای ارضای تشنگی نوجویی خویش است. آذر سخنی دیگر نیز در ذیل شرح حال اهلی شیرازی آورده که دلالت بر نفی صنایع صوری و لفظی شعر دارد؛ در آن‌جا می‌گوید که به نظر وی این صنایع ربطی به محاسن شعری که «باعث تغییر حال مستمع است و غرض کلی از شعر نیز همین است، ندارد».

#### نمونه‌ای از نقد وی:

□ در باره‌ی صائب: او را «مبدع طریقه‌ی جدیدی ناپسندیده» خوانده است و اکثر اشعار وی را به دقت خوانده اما به سختی چند بیت از شعر او انتخاب کرده است. آذر عوامل شهرت صائب را چیزی غیر از شعر او می‌داند، به عقیده‌ی او شهرت صائب از شعر او نیست بلکه ناشی از شخصیت اجتماعی اوست. شهرت او در نظر آذر بی‌جاست و احتمالاً نتیجه‌ی «کمالات نفسانی» اوست که مشهور است و یا در اثر طالع و بخت و به تعبیر آذر «تریت کوکب» است. وگرنه امر دیگری به خاطر آذر نمی‌رسد. (۱۲۷/۱).

□ طالب آملی: «در شاعری طرز خاصی که مطلوب شعرای فصیح ما نیست، دارد» (۷۸۰/۲).

□ زلالی: «از ارباب نظم خوانسار است، اما پست و بلند در اشعارش بسیار است. طبعش در کمال سلامت اما به صحت و سقم شعر مربوط نبوده است». آنگاه دلیل این ادعا را چنین بیان می‌کند که: «روزی مسوده‌ی خیالات را به ملا غروری داده معلوم شد که اشعار خود را نوشته و به این

شعر که در وصف اسب گفته خط باطل کشیده:

«ز جستن جستن او سایه در دشت چو زاغ آشیان گم کرده می‌گشت»  
چون ملاغروری سبب پرسید گفت: «بعضی از یاران گفتند که این شعر معنی ندارد» (۳ / ۱۰۵۴). آذر استنباط کرده است که زلالی خود نمی‌دانسته که شعرش درست است یا نادرست و چون در رأی خود نسبت به شعرش مردد بوده و نظر دیگران را پذیرفته لذا قدرت تشخیص صحیح و سقیم شعر را نداشته است.

□ میرزا محسن تأثیر: «دیوانش ملاحظه شد؛ با وجود آن‌که تخلصش تأثیر است، سخنش بی‌تأثیر است. به سعی تمام دو بیت از او انتخاب و نوشته شد اما شعر او کمال امتیاز را دارد (!)» (۳ / ۹۲۸).

مقایسه‌ی شاعران: آذر از میان همه شاعران از رودکی تا زمان تألیف کتاب (۱۱۸۰ ق) چهار شاعر را از دیگران برتر دانسته است و می‌گوید هیچ‌کس لاف برابری با ایشان نمی‌تواند بزند، آن چهار تن عبارتند از:

۱- حکیم فردوسی ۲- شیخ نظامی ۳- سعدی ۴- انوری

اما آذر به مقایسه‌ی شاعران با یکدیگر اعتقادی ندارد، می‌گوید در بعضی نسخه‌ها دیدم که جمعی از موزونان در باره‌ی مقایسه‌ی سعدی شیرازی با امامی هروی، نظامی، امیر خسرو، انوری و ظهیر فاریابی سؤال کرده‌اند و قطعاتی در این باره سروده‌اند، اما «به زعم فقیر این مقوله سوالات از تأثیر ورق‌الخیال است و الا به اندک ربطی این تشکیک خارج از دایره انصاف است» (۲۲۰ / ۱).

آذر ملاحظات انتقادی دیگری در مسائل تاریخ ادبی دارد که درخور توجه است. از جمله قولی که می‌گوید اسدی هر روز چهار هزار بیت می‌گفته و به نظر فردوسی می‌رسانیده و صله‌ی تحسین از او دریافت می‌کرده است، وی

این قول را رد کرده «چه نوشتن این تعداد ابیات در روز ممکن نیست چه رسد به سرودن آن» یا این که دولتشاه سمرقندی در تذکره‌ی خود مظفر هروی را خاقانی ثانی گفته است. آذر به این رأی اعتقاد ندارد و می‌گوید: «شعری از وی ندیده‌ام که به آن شعر قابل این توصیف باشد» (۷۷۳ / ۲).

توجه وی به دخل و تصرف در نسخه‌های شاهنامه نیز حاکی از دقت نظر اوست. عوامل متعددی که در این تغییر و تبدیل نقش دارند برشمرده است از جمله اختلال حال ایران، عدم دانش و آگاهی کافی نسخه‌نویسان و.... (۴۷۷ / ۲).

آذر بیگدلی، در بیان آراء خود صراحت و شهامت تمام دارد اما چنان که ملاحظه کردیم آراء وی همه کلی است و قاطع و نوعی نقد بدون استدلال و ذوقی شمرده می‌شود. حتی وقتی «شیوه‌ی جدید ناپسندیده»ی صائب را رد می‌کند به استدلال نمی‌پردازد و عوامل ضعف و ناپسندی سبک صائب را ولو به اختصار بیان نمی‌کند.

### کلمات الشعرا (۱۰۹۳ ق)

محمد افضل سرخوش، شاعر و تذکره‌نویس هندی است. وی تذکره‌ی خود، کلمات الشعرا را در سال ۱۰۹۳ ق به انجام رساند. (عنوان تذکره، ماده تاریخ آن است). درین تذکره ۱۶۹ شاعر به ترتیب حروف الفبا معرفی شده‌اند که همگی هندی هستند. افضل از طرفداران مکتب بیدل و سخت شیفته‌ی طرز خیال است، در تألیف تذکره بیشتر به شاعران معاصر و هم‌میهن خود توجه نشان داده است، از نظر وی هرکس که یک بیت شعر بسراید شاعر است. در این باره می‌نویسد: «از آن جا که مقرر سخنوران صاحب کمال است به یک بیت، دعوی شاعری مسلم بود» (ص ۱۷). در میان صاحبان ترجمه که در کلمات الشعرا از آن‌ها یاد شده شاعران زیادی هستند که تنها یک بیت از آن‌ها

آن‌ها مانده است، از جمله ملا علی تورانی که در طول عمر خویش تنها یک بیت گفته است.<sup>۱</sup> همچنین از شاعران زیادی نام برده، می‌نویسد: «نمی‌دانم کیست و کجاست، فقط همین بیت او مسموع است.» این نکته بیانگر این معنی تواند بود که اهمیت مضمون تازه و معنی بیگانه به قدری بود که اساس تذکره‌نویسی را دگرگون کرد. سنت تذکره‌نویسی چنان بود که برجسته‌ترین و نامدارترین شاعران را معرفی کنند و گزیده‌ای از شعر آن‌ها را در دسترس خوانندگان گذارند. اما در تذکره‌ی سرخوش، توجه، معطوف ابیات خاص و تازه است گرچه شاعر در تمام عمر خود بیش از یک بیت نگفته باشد و یا به‌طور کلی مجهول و ناشناخته باشد. این شیوه را شاید بتوان «تذکره‌ی اشعار» نامید تا تذکره‌ی شاعران زیرا قرابت بیشتری به بیاض و جُنگ دارد.<sup>۲</sup> دیگر از ویژگی‌های این تذکره‌ی کم‌حجم آن است که سرخوش، تلاش فراوان در نمایش و توجیه هنر شاعری خویش به کار بسته است. ابیات نغز دیگران را باز ساخته و نظیره گفته است، بارها به مناسبت، ابیاتی سروده و از زبان دیگران خود را مدح کرده است از جمله در خواب دیده که امیر مؤمنان علی (ع) بدو فرموده است که «از تو شاعرتر کسی نیست. هم شاعری و هم عارف» (ص ۵۶). این نوع خودستایی‌ها یکی از ویژگی‌های ادبای این عصر است.

ماهیت شعر: سرخوش خود تعریفی از شعر نداده است اما شعر را پدیده‌ای شمرده که هویت آن ناشناخته مانده است و در شمار عجایب و غرایب زندگی آدمی است (ص ۲). از قول بیدل دهلوی در باره‌ی هنر شاعری نقل کرده است که: «شاعری عبارت از معنی تازه‌یابی است» (ص ۵۶). این

۱ - کلمات الشعراء، ۱۷، بیت او این است:

هرکه شد خاک‌نشین برگ و بری پیدا کرد سبز شد دانه چو با خاک سری پیدا کرد

۲ - میر معز موسوی از شاعران معاصر سرخوش بیاضی از شعر شاعران معاصر داشته و افضل بیشتر مواد تذکره‌ی خود را از این دوست شاعر خود گرفته است.

سخن دلالت بر بارزترین ویژگی شعر و شاعری عصر بیدل دارد، در این عصر یافتن معنی تازه همه چیز را تحت الشعاع قرار داده بود. امروز نیز برخی منتقدان، شاعری را «یافتن روابط تازه و بدیع میان پدیده‌های هستی» می‌دانند، اما حقیقت آن است که این، همه‌ی هنر شاعری نیست.

طرز طرز قدما: سرخوش، شاعران زیادی را نام برده که به طرز قدما شعر می‌سروده‌اند، از آن جمله: حکیم حاذق، میرحشمتی، خالص، عاقل خان رازی، حکیم کاظم مسیح‌اللسان، میرزا نظام‌الدین طالع، محمدتقی بیگ نشسته، نسبتی تهنائسری، عبدالرسول استغنا، چندربهان برهمن و....

وی در باره‌ی طرز قدیم سخن خاصی نگفته اما عدم عنایت به شاعران قدیم و نیز برخی ملاحظات درباره‌ی ایشان نشان می‌دهد که سرخوش برای پیروان طرز متقدمان ارج و اعتباری قائل نیست. علت عدم رواج و اشتهار شعر میرزا نظام‌الدین طالع را - که خود ارادتی صوفیانه به وی داشته است - چنین بیان کرده است که: «اشعار ایشان به سبب طرز قدیم راست به راست گفتن، برافتاد» (ص ۱۲۳). و درباره‌ی میرحشمتی می‌گوید: «دیوان مختصر وی که به طرز قدما ترتیب داده چند شعر معنی دار هم دارد» (ص ۵۲). این چنین برخوردی با طرز قدما در این عصر به‌ویژه در آثار پارسی‌گویان شبه‌قاره فراوان دیده می‌شود. آنان چندان عنایتی به شعر کلاسیک فارسی نداشتند و دلبستگی مفرط آنان به تازگی و نوآوری تا حدی باعث گسست آنان از سنت ادبی شعر فارسی گردید. سرخوش راجع به عاقل خان رازی که طرزش بسیار نزدیک به مولانا است و در مثنوی مولوی به تقلید عرفا کتابی به نام «مرقع» سروده است، می‌گوید: «وی چند تصنیف بی‌مزه دیگر هم دارد، بعد از خواندن ابیاتی که نوشته می‌شود بر سخن فهم، ظاهر می‌شود که این همه از عالم شاعری پیشگی بلکه گداشاعری است» (ص ۶۷).

سرخوش تقلید از شعر قدیم را به هیچ وجه نمی‌پسندد، خان آرزو

در باره‌ی وی و معاصرانش که طرز کهن را طرد می‌کردند، گفته است که: «اینان گیر بی‌مذاقی بودند.»<sup>۱</sup> بارزترین مشخصه‌ی کلمات الشعرا همین موضع‌گیری وی در برابر طرز کهن است، چه، تا این زمان کمتر تذکره‌نویسی چنین به صراحت به شعر قدیم پشت کرده بود.

نمونه‌هایی از نقد وی:

■ نقد نثر عنایت‌خان آشنا فرزند ظفرخان احسن: «احوال سی‌ساله‌ی شاه‌جهان پادشاه را از ملا حمید و غیره فصیح‌تر نوشته اما به اعتقاد فقیر از خیر الکلام ما قُلّ و دَلّ این‌هم بهره نداشت» (ص ۸). در این سخن، سرخوش در واقع سبک و شیوه‌ی نثرنویسی عصر را به نقد کشیده است؛ یکی از بزرگ‌ترین ویژگی‌های نثر عصر صفوی – و نیز فارسی رایج در شبه‌قاره – اطناب‌های فراوان و پرگویی نثرنویسان است، قید «این‌هم بهره نداشت»، ناظر بر این نکته است که چنین شیوه‌ای عمومی بوده است و اغلب نثرنویسان گرفتار اطناب‌های مُمل‌اند، سرخوش نثر خوب را «قُلّ و دَلّ» یعنی موجز و پرمعنی می‌خواند که نویسندگان عصر از آن بهره‌ای ندارند.

■ ملا محمد سعید اشرف: معنی‌یاب و خوش‌فکر است، اکثر تلاش به طرز ایهام می‌کند» (ص ۱۳).

■ محمد طاهر غنی: «اکثر فکرش به طرز ایهام است» (ص ۱۳۸).

■ میرزا ابراهیم ادهم: «طبعش به طرز ایهام میل داشت» (ص ۴۳).

### مرآت‌الخیال (۱۱۰۲ ق)

امیر شیرعلیخان لودی تذکره‌ی *مرآت‌الخیال* را در سال ۱۱۰۲ هجری به

رشته‌ی تحریر درآورد. این تذکره مشتمل بر ترجمه‌ی ۱۴۱ شاعر از قدما و معاصران مؤلف (۴۰ نفر) و شاعران زن (۱۴ نفر) است. وجود رساله‌هایی در عروض، بدیع و قافیه و صنایع شعری و دانش‌های دیگری از قبیل تاریخ، تفسیر و تأویل، عرفان و تصوف، موسیقی، تعبیر خواب، فراست، جنیّات، عشق، خمر، طب، انشاء، جغرافیا، عجایب گیتی و اخلاق و حکایات، این تذکره را شبیه به دایرةالمعارف ساخته است. اما مؤلف می‌گوید اساس این تألیف بر شعر و شاعری است (ص ۶). با این همه از ارزش انتقادی خاصی برخوردار است، آراء و ملاحظات نقدی مؤلف در تذکره به‌طور پراکنده آمده است، که اینک به طبقه‌بندی و ارزیابی آن‌ها می‌پردازیم:

(۱) دفاع از شعر: در مقدمه چنان‌که سنت تذکره‌نویسی است، به بحث درباره‌ی شعر و نسبت آن با قرآن پرداخته و با استناد به سخن برخی از بزرگان دین، قرآن را منظوم دانسته است. زیرا بسیاری از آیات قرآن دارای صنایع شعری و وزن عروضی است.<sup>۱</sup>

اگرچه علمای دین، قرآن را شعر نمی‌خوانند اما شیرخان لودی وجود «علم شعر در مطاوی کلام سروری» را انکار ننموده است. حتی معتقد است هرکس منکر وجود شعر در قرآن باشد به راه باطل رفته است. وی برای تبیین حیثیت و ارزش شعر از دیدگاه شرع به احادیث نبوی تمسک جسته است (ص ۶ و ۷)، که تفصیل آن پیش از این گذشت.

(۲) ترجیح شعر بر علم: لودی بر این عقیده است که شعر بر دیگر علوم به‌ویژه علوم آموختنی و اکتسابی برتری دارد. او برای اثبات این ادعا به استدلال نپرداخته و تنها به ابیاتی از امیرخسرو دهلوی در این باره استناد کرده است.

۱ - ر.ک: حریم سایه‌های سبز، مجموعه‌ی مقالات ۲، مهدی اخوان ثالث، زیر نظر و با مقدمه‌ی مرتضی کاخی، نشر زمستان ۱۳۷۳، مقاله‌ی آیات موزون‌افتاده‌ی قرآن کریم، ص ۱۴۹.

«آن‌که نام شعر غالب می‌شود بر نام علم  
 صحبت عقلی درین من گویم ار فرمان بود  
 هرچه تکرارش کنی آدم بود استاد آن  
 و آنچه تصنیفی است استاد ایزد سبحان بود  
 پس چرا برداشتی کز آدمی آموختی  
 ناید آن غالب که تعلیم وی از یزدان بود  
 علم کز تکرار حاصل شد چو آبی در خم است  
 کز وی از ده دلو گر بالا کشی نقصان بود  
 لیک طبع شعر آن چشمه است زاینده کزو  
 گر کشی صد دلو بیرون آب صد چندان بود»

(ص ۶)

۳) ترجیح نظم بر نثر: مؤلف نظم را نیز از نثر برتر دانسته است و تنها عنصری که برای برتری نظم بر نثر یاد کرده «وزن» است. نثر به جهت فقدان وزن «در بارگاه بلند پایگاه نظم از درجه‌ی اعتبار ساقط است»، «نثر، متاعی است دست فرسود تهی‌دستان و گنجی است رایگان و نظم نقدی است سرمایه‌ی مستان و سود عاشقان و تریاق مسمومان اندوه است و نوشداروی بیماران پژمرده» (ص ۵ و ۶). به نظر می‌رسد که مقصود وی از نظم سخن موزون باشد تا شعر در تعریف منطقی آن.

۴) تحوّل شعر: لودی به تجوهر و تجدد سخن اشاره کرده و تحوّل و تجدد آن را در زمان خود بدین‌گونه وصف می‌کند: «هرچند ذوی‌العقول سلف اساس سخنوری نهاده و در علو مدارج والای آن به دستیاری فهم وافیه و اذکیه‌ی صافیه و ادای لغات و ایراد مشکلات و الفاظ بیگانه و مصطلحات غیر متعارفه جهد بلیغ فرموده‌اند، اما عالی فطرتان متأخرین حُسن چهره‌ی آن را به رنگ تکلف لفظی و تصنع معنوی و طرز نازک و ادای رنگین و



خیال‌بندی و معشوق‌تراشی صفای دیگر بخشیده به اعلی مراتب دلفریبی و روان‌پروری رسانیدند» (ص ۱۲).

چنان‌که از این عبارت برمی‌آید، «لودی» شعر زمان خود را، صورت کمال‌یافته‌ی جریان شعری گذشته می‌داند، مشخصه‌های سبکی شعر قدیم و شعر زمان خود را بیان می‌کند. با دقت در مشخصه‌هایی که برای دو سبک شعری گذشتگان و معاصران خود برمی‌شمارد دلبستگی و جانبداری وی از سبک معاصران کاملاً مشهود است. وی پس از آن‌که شعر خوب را به عروس تشبیه کرده، می‌گوید: «باید که شعر با کمال صورت لفظی و جمال معنی متناسب‌الاعضا و موزون بود.» آنگاه شاعران را به سه گروه تقسیم می‌کند:

- ۱- گروهی که در معنی کوشند و در سلاست و بلاغت الفاظ نییچند.
- ۲- گروهی که در تهذیب عبارت و تنقیح الفاظ تلاش کنند و معنی را پیرو لفظ شناسند.
- ۳- گروهی که در هر دو باب کوشش نموده، گوی فضل و بلاغت از دیگران براینند.

و می‌نویسد:

«اگرچه حصول این هر دو امر به منزله‌ی اجتماع نقیضین است ولیکن کسی که به این مرتبه دست یابد بی‌گمان برترین و کامل‌ترین شاعر روزگار خود خواهد بود» (ص ۱۱۱).

همچنین به دو نوع شعر اشاره می‌کند: «شعرآمدنی و شعرآوردنی»؛ در ترجمه‌ی میرزا حسن ذوالقدر می‌گوید که وی «بی‌تحاشی هرچه بر خاطرش وارد گردد می‌نویسد و زیاده کد نمی‌کند چه، مطمح نظرش این معنی است که شعر می‌باید آمدنی باشد نه آوردنی» (ص ۳۰۴). با توجه به این سخن شعرآمدنی شعر جوششی و شعر طبع است و شعرآوردنی شعر کوششی است که محصول تلاش ذهن و عقل است.

۵) واقع‌بینی وی در باره‌ی ادبیات عصر خویش: شیرخان لودی با واقع‌نگری تمام، علّت ناکامی بسیاری از شعرای عصر خویش را بیان کرده است. او علّت بی‌اعتباری و بی‌منزلفتی آنان را در دو چیز می‌داند: یکی ناآشنایی ایشان با فنون و دانش‌های ادبی و دیگر غرور و خودستایی ایشان. (ص ۷۸)

وی ضرورت گنجاندن رساله‌های عروض و قافیه و بدیع در تذکره‌ی خود را یادآور شده، می‌گوید: «چون شعرای زمان حال مطلقاً از این قواعد بی‌خبرند بنابراین، این علم ضروری‌التحصیل متروک گردیده و رساله‌های آن صورت اندراس پذیرفته، چه هرکس دو مصرع بر هم تواند بافت و بیتی به تتبع اوستادان، موزون تواند کرد به نام شاعر موسوم می‌گردد» (ص ۹۴). علّت احترام و اعتبار شاعران پیشین در مجالس و محافل بزرگان و دریافت صله‌های گران را آشنایی و ورزیدگی آنان با این فنون دانسته است. همچنین در حکایتی نقل می‌کند که ناصرعلی سرهندی شاعر پارسی‌گوی هند، ظهوری ترشیزی را برترین شاعر دانسته، شخصی می‌گوید سخن نظامی به فهم ظهوری نرسیده، ناصرعلی به جدال برمی‌خیزد و می‌گوید: «ظهوری سخن نظامی را قابل فهم ندانسته است.» شیرعلیخان لودی می‌گوید: به اعتقاد من بر زبان‌راندن چنین سخنی اگر هم درست باشد «خالی از بی‌باکی و ترک ادب نیست اگر هزار سال ظهوری و دیگر زمانیان تلاش کنند آن مقبولیت و اعتبار که بنا بر تصفیه‌ی باطنی و کمال استعداد بر آن مرد خدای (نظامی) حاصل بود نیابند، بلکه از همین نخوت‌هاست که سخن ارباب فضول با همه‌ی پرکاری و نازکی بر دل‌ها مؤثر نیست» (ص ۷۸).

گویا این عقیده ناظر بر این امر است که شخصیت هنرمند در تأثیرگذاری هنر دخیل است. با این‌همه گرچه لودی به نقد رفتارهای غرورآمیز و نیز بی‌سوادی و بی‌دانشی شاعران عصر خود پرداخته و در جای‌جای تذکره‌ی

خود از متقدمان به بزرگی و والایی یاد کرده است اما او سبک رایج زمان خود را که عبارت از خیال‌بندی و نازکی معنی است، رد نکرده بلکه از آن جانبداری نیز کرده است. برخی نوشته‌های وی نشان می‌دهد که او طبیعی مشکل‌پسند دارد و همسو با جریان ادبی عصر و ذوق و روح زمانه حرکت می‌کند. نمونه‌ی دیگر واقع‌بینی وی نقد نقل تاریخی اولین شعر است. بسیاری از مورخان ادبیات، نخستین شعر را به حضرت آدم نسبت می‌دهند که در سوگ فرزند خود هابیل به زبان عربی سرود.<sup>۱</sup> لودی می‌گوید: «این نقل خالی از ترددی نیست چه لغت (زبان) آن حضرت بالاتفاق سریانی بود مگر آنچه ایشان به زبان سریانی گفته‌اند به عربی ترجمه کرده باشند» (ص ۸).

۶) صنایع ادبی: در *مرآت‌الخیال*، نویسنده به ذکر صنایعی پرداخته که به گفته‌ی خود وی در زمان او «اعتبار و اشتها» داشته است. ذکر این صنایع برای آشنایی با ذوق ادبی حاکم بر عصر وی خالی از لطف نیست؛ این صنایع عبارتند از: ذوالمعنین، ایهام، خیال، مخترع (معانی و لطایف تازه و تشبیهات و صنایع نو)، توجیه، مبالغه (۳ نوع تبلیغ - ابلغ - اغراق) مراعات‌النظیر، حُسن تعلیل، استنباع<sup>۲</sup>، براعت استهلال، استخدام، حُسن مقطع، اعتلاق<sup>۳</sup>،

۱ - تَغَيَّرَتِ الْبِلَادُ وَمَنْ عَلَيْهَا  
تَغَيَّرَ كُلُّ ذِي لَوْنٍ وَطَعْمٍ  
فَوَا اسْفَى عَلَى هَابِيلَ ابْنِي  
وَجَاوَزْنَا عَدُوَّ لَيْسَ يَغْنَى

فَوَجَّهَ الْأَرْضَ مُعَبَّرٌ قَبِيحٌ  
وَقَلَّ بَشَاشَةُ وَجْهِ الْمَلِيحِ  
قَتِيلٌ قَدْ تَضَمَّنَتْهُ الضَّرِيحُ  
لَعِينٌ لَا يَمُوتُ فَتُسَرِّحُ

تاریخ طبری، ۱/ ۱۴۵

۲ - استنباع: چنان است که ممدوح را بر وجهی مدح کند که از آن مدعای دیگر خیزد:

دولت اندر سخا ابری است کاندر سایه‌اش عالم از گرمای فتنه جمله در آسایش است  
دولت ممدوح را به ابر تشبیه کرده که هم سخا دارد هم سایه (مرآت، ۱۱۳-۱۱۴).

۳ - اعتلاق: آن است که متعلق چیزی را حکمی ثابت کند بعد از آن که آن حکم اثبات کرده باشد به متعلق دیگر شود.

نام او آسایشی بخشد به گوش از استماع آنچنان کز طلعت او چشم را آسایش است  
(مرآت، ۱۱۴)

مدح بما یشبه‌الذم، التفات، استدلال، ترصیع، تجنیس، تشبیه، اشتقاق، تضمین، استدراک، مدح موجه، جمع و تفریق، تقسیم مسلسل، حُسن طلب، جمع و تقسیم، موشح، تشبیه (۷ نوع: مطلق، مشروط، معکوس، اضمار، کنایه، تفضیل، تسویه).

نویسنده از ذکر دیگر صنایعی که متقدمان در رساله‌های بدیعی و عروض و قافیه آورده‌اند اجتناب ورزیده است زیرا آن صنایع در زمان وی متروک شده‌اند و در ذکر آن‌ها فایده‌ای نمی‌بیند (ص ۱۱۹).

(۷) صنعت خیال: «آن است که الفاظ مشترکی بیاورند یکی حقیقی و یکی مجازی و مُراد مجازی بود و شرط است که در مجاز اصطلاحی باشد یا لطیفه و یا ضرب‌المثل و هر یکی محتمل بر دو معنی بود به حسب حقیقت و مجاز و بر معنی حقیقی خیال.

دو مثال از شعر قدما:

– همه اسبان بادپا و گزین      باد صرصر فکنده در ته زین  
– در پس افتاده است از آن‌ها باد      باد را خاک در دهن افتاد  
«خاک در دهن افتادن» کنایه از ناامیدی است و معنی حقیقی در این بیت همین است اما شعرای حال، این صنعت را به درجه‌ی اعلیٰ برده‌اند» (ص ۱۱۲). از این معنی دانسته می‌شود که خیال در این جا نوعی ایهام است و چنان‌که دکتر شفیعی نیز اشاره کرده است، خیال در این جا مفهومی فراتر از ایهام ندارد،<sup>۱</sup> اما آنچه در تذکره‌های این عصر تحت عنوان خیال و خیال‌پروری و خیال‌بندی و نازک‌خیالی آمده غیر این معنی است.

خیال‌بندی: لودی در جای‌جای تذکره خود اصطلاح «خیال‌بندی» را به کار برده است. مُراد وی از خیال‌بندی افراط در کاربرد مجاز و تشبیه و استعاره و تشخیص است. شاعرانی را که وی به عنوان پیشوای خیال‌بندان

(ظهوری) و بانی بنیاد خیال‌بندی (جلال اسیر و شاگردش زلالی خوانساری) یاد می‌کند، کسانی هستند که شعرشان آکنده از مجاز و استعاره و تشبیه و تشخیص و معانی باریک است. اما آنچه وی در تعریف صنعت خیال گفته است معادل ایهام است.<sup>۱</sup>

از گفته‌های شیرعلیخان درباره‌ی شعر جلال اسیر می‌توان برخی ویژگی‌های طرز خیال را استنباط نمود. «طرز خیال» امعان نظر و دقت فراوان می‌طلبد و با فکرهای صحیح سروکار دارد. از این‌گونه سخن نباید سرسری گذشت بلکه هرچه بیشتر مطالعه شود و «هرچه در آن تعمق به کار رود معانی و لطایف حاصل آید و جلای طبع، ملکه‌ی عروس فکر را معاونت نماید» (ص ۷۶).

همچنین زلالی را «اوستاد سخنوران، غامض تحریر» نامیده و می‌گوید: استعداد قوی و دقت فراوان لازم است تا معانی و مفاهیم سخن او فهمیده شود (ص ۷۷).

۸) ذوق زمان: ذوق حاکم بر این عصر، ذوق مشکل‌پسند است. موشکافی و باریک‌بینی در معنی یک بیت، ذوق تشنه‌ی معنای ادیبان عصر را ارضاء می‌کرده است. نقل می‌کند که عنایت‌خان ناظم صوبه‌ی کشمیر ادعا کرد که شعری که پس از یک مرتبه خواندن یا شنیدن فهمیده نشود بی‌معنی است. غنی کشمیری پس از شنیدن این سخن گفت: «تا حال اعتمادی بر شعرفهمی عنایت‌خان داشتم، امروز آن اعتماد برخاست» و بعد از آن غنی هیچ‌گاه با خان مذکور ملاقات نکرد (ص ۱۶۲). همچنین شعر شیخ محمد امین وحشت را چنین وصف می‌کند که فقط «باریک‌بینان موشکاف و رمزشناسان خطه‌ی سخنوری به حل آن قادرند» (ص ۳۰۹).

همه‌ی این‌ها و آنچه درباره‌ی طرز خیال و شعر جلال اسیر و زلالی و

۱ - کشف اصطلاحات الفنون تهانوی در تعریف خیال‌گفته‌ی لودی را نقل کرده است (ج ۱/ ۳).

ظهوری و بیدل می‌گوید نشانگر پسند و ذوق عصر اوست. چنان‌که در جای دیگر به تفصیل گفته‌ایم، در این عصر گرایش به پیچیده‌گویی و سرودن اشعار معماگونه و دیرفهم در اغلب شاعران دیده می‌شود. ذهن‌ها در این عصر سخت تشنه‌ی مضمون هستند و در جست‌وجوی معنا و معناآفرینی، به شکل‌های ادبی که قابلیت تأویل و تقسیم داشته باشند و ذهن را برای کشف معنا به تلاش افکنند، دلبستگی زیادی نشان می‌دهند، تا آن‌جا که می‌گویند شعر خوب معنی ندارد (ص ۱۱۲) یعنی، معنی در نزد خواننده است. در واقع همان چیزی که سخت مورد توجه منتقدان هنر مدرن است.

۹) لفظ و معنی (دال و مدلول): لودی، بحث مبسوطی درباره‌ی علت و انگیزه‌ی بیان معانی در لباس صورت (لفظ) آورده است، در این بحث اشاره‌ای نیز به علت رمزگرایی و به‌کارگیری زبان اشاری (سمبولیک) به‌ویژه توسط عارفان و اهل طریقت نموده است. این بحث در چهار قسمت با عنوان «اشاره» آمده است.

اشاره‌ی اول: آدمی در آغاز از طریق حس و خیال از محسوس به معقول رسیده، از این‌رو ادراک معانی جز از طریق صورت (لفظ یا نشانه) برای طبع او مأنوس و مألوف نیست، اگر خلاف این باشد آدمی توان درک معانی را ندارد. اگر بخواهیم این گفته را به زبان علمی زبان‌شناسی بازگوییم خواهیم گفت که معنی عبارت از مدلول یا مفهوم و صور معادل دال (نشانه) است؛ لودی می‌نویسد: «آدمی به واسطه‌ی اعمال آلات حس و خیال از محسوسات به معقولات رسیده است.»

مُراد از اعمال یا به‌کاربردن آلات حس، بهره‌گیری از دال‌های حسی (لفظی، تصویری، نگارشی و دیگر علائم قراردادی) برای بیان مقولات ذهنی و معقول است.

اشاره‌ی دوم: اگر معانی در «لباس» حقیقت بیان شود، فقط «اهل معنی» از آن بهره‌ور می‌شوند اما وقتی در لباس صورت ادا شود همه‌کس از آن بهره‌مند می‌شوند، در این قسمت نویسنده به مفاهیم و معانی عرفانی نظر دارد و این‌که صورت‌پرستان نیز گاه در اثر توجه به صورت به معنی راه می‌یابند. مُراد از لباس حقیقت آن است که بدون بهره‌گیری از الفاظ و نمادهای حسی، شهودی در ذهن عارف حادث شود و هیچ‌گونه تجسمی حسی و صوری از آن در عالم بیرون نباشد.

اشاره‌ی سوم: در توجیه زبان استعاری و رمزی «اهل طریقت» است، می‌گوید: همه‌کس محرم اسرار حقیقت نیست برای پوشیدن معانی و اسرار، الفاظ و عبارات رایج را که مفهوم مجازی، یعنی زمینی دارند به استعاره می‌گیرند.

اشاره‌ی چهارم: زبان اشاری نسبت به زبان صریح تأثیرگذارتر است. (ص ۲۳۰-۲۳۱).

چنان‌که ملاحظه می‌شود این چهار اشاره فاقد وحدت غایی است. نویسنده می‌خواست انگیزه‌ی ادای معانی در لباس صورت (لفظ) را بیان کند. اما جز در اشاره‌ی اول به این مفهوم نپرداخته، در سه قسمت دیگر به زبان اشاری و سمبولیک نظر دارد و میان دلالت صریح و دلالت ضمنی تفاوتی قایل نبوده، هر دو را با هم به بحث گذاشته است.

ارزیابی تذکره: تذکره‌ی مرآت‌الخیال نسبت به برخی تذکره‌های متقدم، دیدی انتقادی‌تر دارد و به‌ویژه از آن‌جهت که برخی مسائل مربوط به شعر و شاعری را به بحث گذاشته و خاصه از حیث این‌که واقع‌بین و دقیق است، در شناخت ادبیات سبک هندی کارآمد است. فرق این تذکره با اغلب تذکره‌های عصر در این است که انتخاب‌های آن غزل است و به انتخاب مفردات چندان

توجهی نشان نداده است.

### همیشه بهار (۱۱۳۶ ق)

کشن چند اخلاص، را از اهالی دهلی دانسته‌اند، پدرش اجل داس دهلوی در شعرآموزی شاگرد میرزا عبدالغنی قبول کشمیری بود و منزلش مجمع فضلا و شعرای عصر. تذکره‌ی همیشه بهار به سال ۱۱۳۶ ق تألیف یافته و مشتمل بر شرح حال و نمونه‌ی آثار ۳۰۷ شاعر است که از زمان جهانگیرشاه (۱۰۱۴ ق) تا جلوس محمدشاه (۱۱۳۷ ق) می‌زیسته‌اند.

مؤلف به هواداران «طرز قبولیه»<sup>۱</sup> توجه خاصی داشته، بیش از ده تن از شاگردان میرزا عبدالغنی را یاد کرده و آن‌ها را ستوده است، بسیاری از مطالب خود را از کلمات الشعرا نقل کرده است.

۱) ذوق مشکل‌پسند: همیشه بهار نیز مثل اغلب تذکره‌هایی که در هند نوشته شده، تحت تأثیر ذوق «مشکل‌پسند» هندی قرار دارد، مؤلف پیچیده‌گویی و نازک‌خیالی را ستوده است. مثلاً درباره‌ی عبداللطیف خان تنها، که از شاعران پیچیده‌گو و خیال‌پرداز است چنین می‌گوید: «سخن از عالم خیال می‌گفت و معانی بعیدالفهم را در الفاظ شوخ و رنگین می‌بست چنانچه می‌گویند "المعنی فی بطن الشاعر" این جا راست می‌آید: خوش نگاهان که دلم ترکش قربان کردند

آنچه افزود از آن پارچه قربان کردند

(ص ۴۶)

«محمّد نظام معجز، سخن از عالم خیال می‌گوید و معانی‌های بعیدالفهم

---

۱ - ابنان پیروان و شاگردان میرزا عبدالغنی قبول کشمیری (ف ۱۱۳۸ ق) اند که معتقد به طرز ایهام‌بندی هستند.



در الفاظ رنگین ادا می‌کند» (ص ۲۳۵). محمد مقیم خان مسیح «سخن از عالم خیال می‌گوید، بر راه میرزا جلال اسیر می‌بوید، صاحب دیوان ضخیمی است و جامعیت سخن دارد و رباعی به مذاق اهل توحید می‌گوید» (ص ۲۳۸). میرزا لطف‌الله نثار - از شاگردان عبداللطیف خان تنهاست - سخن از عالم خیال می‌گوید و فکر دور از کار دارد» (ص ۲۵۴).

۲) دفاع از سخن: مؤلف در باب اهمیت سخن، بحث کرده است، یکی از دلایل والایی و ارجمندی سخن آن است که اعجاز پیامبران است. از جمله سخن‌گفتن عیسی در گهواره، قرآنِ محمد (ص)، لحن داوود؛ که این‌ها خود گواه اهمیت سخن و سخنوری است.

۳) برتری نظم بر نثر: کشتن چند اخلاص معتقد به برتری نظم بر نثر است، استدلال وی در برتری نظم، «موزون بودن» برخی آیات قرآن و به‌ویژه «بسم‌الله الرحمن الرحیم» است: «به یقین باید دانست که رتبه‌ی کلام موزون از نثر بالاتر و افزون است و شاهد صادق این مثال مصرع برجسته‌ی بسم‌الله الرحمن الرحیم است که زیب عنوان کلام‌الله است. میرزا صائب می‌فرماید: اگر نه رتبه‌ی نظم است از چه رو صائب

مقام بر سر چشم است بیت ابرو را»

(ص ۲)

۴) معاصرگرایی: از ویژگی‌های تذکرة‌ی همیشه‌بهار توجه به معاصران است. در این تذکرة نامی از مشاهیر شعر فارسی به چشم نمی‌خورد ولی به شرح حال شاعرانی برمی‌خوریم که برای خود مؤلف هم «معلوم نیست کیست و کجایی است؟». (ص ۲۱۷ گستاخ - ص ۲۰۳ قادر) «و خدا داند که کیست اما خوش فکر می‌نماید» (ص ۲۴۳). گویی در نظر مؤلف نفس شعر و اثر هنری اهمیت دارد. گوینده هر که می‌خواهد باشد.

چنین چشم‌اندازی که در تذکره‌های کلمات‌الشعرا، همیشه‌بهار و خوشگو دیده می‌شود، در برابر دیدگاهی قرار می‌گیرد که فقط شعر اکابر سخن را قابل ذکر می‌داند. هدف تذکره‌های هندی در واقع نمایش قدرت و توان در جریان ادبی هند است که در کنار شعر فارسی روئیده و سخت مورد هجوم ایرانیان قرار گرفته بود. هندیان پارسی‌گوی برای دفاع از هویت ادبی خویش تمام هم‌خویش را مصروف نوشتن تذکره‌ها و نقدهای مختلف کردند و بالا بردن کیفیت شعر و تعداد شاعران برای تأمین این منظور اهمیت به‌سزایی داشت. از این رو سعی داشتند نام افراد بیشتری را در تذکره‌ها بیاورند.

۵) مقایسه شاعری و دانشمندی: مؤلف، پایه و مرتبه‌ی علما را فراتر از شاعران می‌داند و درباره‌ی سعید اعجاز می‌نویسد: «شاعری، دون مرتبه‌ی اوست» (ص ۱۷). و در ترجمه‌ی امام‌الدین ریاضی و ملا محسن فانی، چنین خاطر نشان می‌کند که نام ایشان را در زمره‌ی شاعران نوشتن، ستم است. (ص ۸۸ و ۱۸۴).

۶) شاعری، مضمون‌یابی است: مؤلف در ترجمه‌ی حال شیدا فتحپوری پس از نقل داستان مشهور شیدا و ملا فیروز<sup>۱</sup>، داستان، ایراد قاسم خلوت‌نشین بر شعر صائب را آورده و می‌گوید که قاسم معتقد بود صائب فقط دو بیت شعر دارد و بقیه‌ی اشعار او همگی مضامین دیگران است.<sup>۲</sup> مؤلف می‌نویسد که غرض وی از نوشتن این حرف‌ها اسائه‌ی ادب در حق استادان کامل و نقادان سخن نیست. چه، صائب و شیدا هر دو استادان فن شعرند و هیچ‌کس از شاعرانِ زمانِ وی منکرِ استادی ایشان نمی‌تواند شد؛ اما آنچه باعث شده تا این حکایت را نقل کند این است که در زمان وی «یاران

۱ - ر.ک: همین کتاب ص ۳۶۲.

۲ - در بخش سرقت و توارد این داستان را نقل کرده‌ایم.

سخن سنج او، معانی اوستادانِ قدیم را که هزاربار آن عرایس مضامین به لباس الفاظ فاخر درآمده‌اند؛ موزون کرده در انجمن‌های شعر می‌خوانند و دعوی معنی‌یابی و مضمون‌آفرینی می‌کنند. اینان غافلند که وقتی در حق صائب چنین بگویند دعوی ایشان در مضمون‌آفرینی و معنی‌یابی معلوم است.» (ص ۱۲۶-۱۲۸).

به عقیده‌ی مؤلف معیار شاعری کشف معنی و مضمون تازه است و کار چندان آسانی نیست. به نظر وی بخش عظیمی از شعر عصر او تکرار مضامین قدما و دیگران است و کشف معنی تازه، بسیار کم دست می‌دهد.

#### ۷) در نقد شاعران

میرزا جلال اسیر: «شاعر شیرین‌کلام بود، در عالم جوانی فکرهای بلند داشت، سخن‌سنجان معنی‌الکلام او را استاد می‌دانند. میرزا فریدون حسین سابق، برادر رضاعی میرزا جلال اسیر هرگاه (زمانی که) به هند آمد، روزی وزارت خان عالی از سابق پرسید که صاحب! (آقا) اکثر اشعار اسیر به ظاهر خوش لفظ و فصیح به نظر می‌آیند و هرگاه ذهن سامع به سوی معانی می‌رود، هیچ مقصود معلوم نمی‌گردد، باعث چیست؟ سابق گفت: میرزای مذکور از بس که دلدادگی نشئه‌ی شراب بود روز و شب سرشار می‌ماند و دوگلرخان پری‌رخسار پیش او دست بر بسته استاده می‌ماندند، هر مصرع و بیت که در حالت مستی شراب بر زبان می‌آورد، این خوش‌پسران بر سفینه‌ها می‌نوشتند و میرزا گاهی (= هیچ وقت) شعر خود را دوباره بر زبان نیاورد و نظر ثانی به چشم مخالفانه (منافقانه؟) بر اشعار خود نکرد، از این سبب اکثر مصرع‌های مهمل و بی‌ربط در دیوان ایشان مانده‌اند. چنانچه شخصی چه خوب گفته:

خواهم که عیب‌های تو روشن شود ترا

یکدم منافقانه نشین در کمین خویش

(ص ۶ و ۷)

میرزا عبدالغنی بیگ قبول: «سرزمره‌ی معنی‌بندان فحول، میرزا عبدالغنی بیگ قبول، شاگرد رشید میرزا داراب جویاست به درویشی - که در حقیقت شاهی است - ساخته، الحال هندوستان از یمن قدوم آن سخن‌آفرین حکم اصفهان دارد. زمین سخن سبزکرده‌ی اوست.

دقت طبع دوبالاگشت گردیدم چو پیر قامت خم‌گشته آخر مصرع پیچیده شد (ص ۱۹۹)

منیر لاهوری: «خیلی استعاره‌دوست بود، اشعارش به تازگی مشهور است» (ص ۲۳۲).

شکیبی: «سخنش مشحون از متانت و استعارات بی‌اندازه است» (ص ۱۳۵). ملا طاهر غنی: «دیوانش از اول تا آخر سیر کردم، مصرعی به نظر نیامد که خالی از ادا و تشبیه و ایهام باشد» (ص ۱۷۷).

شاه یقین: «اکثر دیدنش در قهوه‌خانه چاندنی چوک میسر آید، در عالم رسای نشئه تریاک به خیال شعر نیز می‌پردازد» (ص ۲۶۵).

شاه آفرین: «اکثر در قهوه‌خانه و کوکناارخانه نشسته می‌نماید» (ص ۲۲). شوکت بخاری: «سرزمره‌ی معنی‌بندی و خیال‌آرایی - همچو او معنی‌آفرین عالی تا حال به عرصه‌ی شهود نیامده است».

میرنجات: «استاد پخته‌کار و معنی‌نگار است» (ص ۲۴۷).

عبدالرسول استغنا: «صاف و شسته به طرز قدما سخن می‌گفت» (ص ۲۸). عبدالباقی باقی: «سودای صورت‌پرستی در سر داشت، اکثر نوجوانان استفاده فن شعر و انشاء از او می‌کردند و متکفل معاش او می‌بودند» (ص ۳۶).

### سفینه‌ی خوشگو (۱۱۴۷ ق)

بندار بن داس خوشگو متخلص به خوشگو از فارسی‌گویان شبه‌قاره است.

وی تذکره‌ی شعرای فارسی خود موسوم به سفینه‌ی خوشگو را در سال‌های ۱۱۳۷ تا ۱۱۴۷ ق در هند تألیف نمود. این تذکره در سه دفتر تألیف شده است. دفتر سوم آن حاوی ذکر احوال معاصران و متأخران هندوستان است که مؤلف با بسیاری از آن‌ها معاصر بوده و با ایشان مراودت و معاشرت داشته است. سفینه مجموعاً ذکر نام ۱۴۱۸ شاعر را دربر دارد. از این اثر دو نسخه در دسترس نگارنده بود. یکی جلد سوم که در هند توسط سلسله انتشارات تحقیقات عربی و فارسی بطنه (بهار) به صورت سنگی چاپ شده است و مشتمل بر شاعران متأخر و هندی است و نسخه‌ی دوم تحت عنوان نسخه‌ی «آب آورد» که در کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود. این نسخه در سفری جالب در هجوم نادر از هند به ایل بختیاری آمده و در آنجا طعمه‌ی سیل شده تا آن را در شوشتر از آب گرفته‌اند و سرانجام در سال ۱۲۴۷ هـ کسی به نام دُزی در دارالسلطنه‌ی اصفهان آن را با تصرفاتی بازنویسی و استنساخ کرده است.

سفینه‌ی خوشگو نثری ضعیف دارد و مانند اغلب نوشته‌های فارسی هندیان از جمله‌بندی درست و صحیح فارسی برخوردار نیست. مؤلف عنایت و توجه ویژه‌ای به شاعران هندی و به خصوص میرزا بیدل دهلوی دارد. به گونه‌ای که همه‌جا از بیدل نام برده و ابیات دلپسند او را نقل کرده است. با توجه به این نقل‌ها و مقایسه‌های دیگر و نیز استنادهایی که به اقوال بیدل کرده، می‌توان گفت که در نظر مؤلف ذوق و پسند بیدل معیار مهمی برای شناخت شعر خوب است.

(۱) ذوق خوشگو: خوشگو در زمره‌ی سخن‌سنجانی است که سخت شیفته‌ی نازک‌بندی و باریک‌اندیشی بودند. او از شاعران و منتقدان مکتب بیدل است. وی به شیوه‌ی جلال اسیر و پیروان طرز وی از قبیل عبداللطیف‌خان تنها، شاگردش نظام‌خان معجز، میرزا لطف‌الله نثار که همگی

پیروان طرز میرزا جلال اسیرند، گرایش و تمایل خاصی دارد و شعر آن‌ها را آنقدر بلند و متعالی می‌داند که فهم خود را از رسیدن به معانی آن قاصر می‌داند. جالب است که خوشگو اعتراف می‌کند که: «ذهن ناقص فقیر خوشگو کم به خیال‌های» آن‌ها رسیده و این عدم دریافت و ارتباط را متوجه خواننده می‌داند نه نارسایی شعر. مثلاً این بیت را از لطف‌الله نثار به عنوان بیتی بلند و عالی می‌آورد که فهم خود او نیز به آن نرسیده:

شکر کسی که زنگ دل از آب تیغ برد

تا کی غبار دیده‌ی نمناک می‌شدم

(سفینه‌ی چاهی ۲۴۸)

خوشگو از هواداران طرز اسیر است. اغلب تذکره‌نویسان نوشته‌اند که در شعر اسیر «رطب و یابسی هست». خوشگو در دفاع از جلال اسیر می‌گوید: «او شعر تازه‌ی خود را به دو زن خوش طبع و خوش سیما که در خدمتش بودند، می‌فرمود و آن‌ها می‌نوشتند و دیگر هیچ بازنگری در شعر خود نمی‌نمود» (سفینه‌ی خطی ۱۲)؛ و اگر نارسایی در شعر او هست؛ کار آن دو زن نویسنده است و نه نارسایی شعر جلال.

خوشگو در ذیل ترجمه‌ی جلال اسیر دو جریان ادبی عصر خود را در هند ذکر کرده است. یکی پیروان طرز جلال اسیر و دوم پیروان و مقلدان طرز صائب. از قول استادش سراج‌الدین علیخان آرزو نقل کرده است که: «گروهی از شعرای هند به اتباع عبداللطیف‌خان تنها، که از اقربای میرزا جلال اسیر است بر این اتفاق کرده‌اند که در میان تازه‌گویان از میرزا اسیر بهتری به هم نرسیده و عجب معنی‌های دور از کار برای ابیات او می‌تراشند» (همان ۱۲). اما خان آرزو معتقد است که شعر میرزا جلال حکم شعر مطلق را دارد. این سخن را که خوشگو از قول استادش خان آرزو درباره‌ی شعر جلال اسیر آورده من در آثار خان آرزو نیافتم.

۲) ایهام‌بندان: خوشگو از فرقه‌ای به نام «قبولیّه» یاد کرده است. این گروه، پیروان میرزا عبدالغنی بیگ (ف ۱۱۳۸ ق) متخلص به «قبول» هستند، این عبدالغنی بنا به گفته‌ی خوشگو طبعش به طرز ایهام لفظی توجه داشته و در آن زمان این طرز را رونق بخشیده است. (سفینه‌ی چاپی ۱۵۲).

میرزا عبدالغنی قبول ابیاتی دارد که نشان می‌دهد طبع او شعری را می‌پسندیده است که دو محمل (دو تأویل و معنی) داشته باشد:

— با گوزِ شتر بود مقابل      شعری که نباشدش دو محمل  
— اگر شعر خالی ز لطف و اداست      مبر نام آن را که بیت‌الخلاست

میرزا گرامی (ف ۱۱۵۶ ق) فرزند ارشد میرزا عبدالغنی نیز طرز پدر را پیشه ساخته و آن را به اقصی‌الغایات رسانید. وی در دارالخلافه، پانصد شاگرد شاعر داشت و همیشه در مشاعره‌ها پنجاه نفر از شاگردانش ملازم وی بودند (سفینه‌ی چاپی ۲۳۴).

توجه خوشگو به طرز ایهام و فرقه‌ی قبولیّه، ادّعی‌ای ما را مبنی بر گرایش هندیان به ایهام‌گویی و تأویل‌گرایی در شعر تأیید می‌کند. او از جمله ایهام‌بندان هندی، کرم‌بخش حضوری و غنی کشمیری (سرخیل ایهام‌بندان) را نام برده است. (سفینه‌ی چاپی ۳۴۸)

۳ - ذوق معنی‌تراش و مشکل‌پسند: دیگر از ایهام‌گویان مشکل‌پسند پیچیده‌گوی میرزا مبارک‌الله واضح است. خوشگو می‌گوید: «گرچه بعضی جاها صناعی عبارات و الفاظ‌تراشی و ترکیب‌سازی به کار برده اما بسیار معانی نجیب و مضامین خوبِ خوب یافته است. این مبارک‌الله بسیار مغرور بود و بنا به گفته‌ی خوشگو «طرز طور خیال را به اقصی غایت رسانیده» در مثنوی گفته است:

فهمیدن شعر ما کمال است      همچشمی ما که را مجال است

خوشگو می‌گوید: «حضرت میرزا بیدل بسیار معتقد سلیقه‌ی وی بودند» نیز خان آرزو او را در شیوه‌ای که پیش گرفته، موفق دانسته است (سفینه‌ی چاپی ۸۴). خان آرزو نیز می‌گوید پیروان عبداللطیف خان تنها - خواهرزاده‌ی میرزا جلال اسیر - معانی دور از کار برای ابیات اسیر می‌تراشند؛ شعر میرزا شعر مطلق است حَسَنَهُ حَسَنٌ و قَبِيحَهُ قَبِيحٌ بعضی اشعار است که در پیش سلامت طبع، هیچ راهی به دهی ندارد، اگرچه عزیزان بنا بر دقتی که مقرر نموده‌اند معانی به هم می‌رسانند و تحقیق پیش بلاغت فهم آن است که شعر همین یک معنی ندارد؛ و وقتی که آن را محامل بسیار به هم رسانند در واقع بی‌معنی است (سفینه‌ی خطی ۱۳). سخن آرزو تا حدی آشفته است. «شعر مطلق» که او یاد کرده یعنی چه؟ ظاهراً مُراد از شعر مطلق شعری است که محتمل و پذیرای معانی بسیار باشد و تنها یک معنی نداشته باشد. یعنی تأویل‌پذیر باشد.

شاید بتوان گفت که غلبه‌ی این ذوق بر بسیاری از موزونان و شاعران عصر و افراط در این طرز یکی از دلایل حرکت شعر فارسی به سوی انحطاط بوده است. ایرانیانی که واله آن‌ها را مسؤول تنزل و انحطاط شعر دانسته، (یعنی جلال اسیر، زلالی، میرنجات و...) همه مبتلا به چنین ذوقی بودند، مختصات زیبایی‌شناسی این ذوق را این‌گونه می‌توان فهرست کرد:

الف) تشخیص و شخصیت‌بخشی به اشیاء و اسم‌های معنی (استعاره‌ی مکنیه)

ب) اسنادهای مجازی خیلی دور (استعاره‌ی تبعیه)

ج) نازکی معنی و تعمق در پدیده‌های ظریف (به تعبیری، اندیشه‌ی ذره‌گرا)

د) تخیل انتزاعی و ذهنی بسیار غریب

۴ - مخالفان صائب: خوشگو خود طرفدار طرز جلال اسیر است و مبالغه‌ای که در وصف اسیر و زلالی کرده در وصف صائب نکرده است. برخی از



مخالفان طرز صائب را نام برده و از قول خان آرزو نقل کرده است که آقا محمدحسین خان «ناجی» غزلی سرود و آن را پیش «ارادت خان واضح» فرستاد. ارادت خان سخت با طرز صائب بد بود و طرز خیال پیچیده را خوش نمی داشت. برای وی در زیر غزلش نوشت: «ای بسا ابلیس آدم روی هست، صائبانه چرا می گویند؟» ظاهراً خوشگو ابداع طرز خیال پیچیده را به صائب نسبت می دهد. در جای دیگر آورده که میرزا نصیری از یاران عبداللطیف خان تنها نیز با اشعار صائباً میانه خوشی نداشت و می گفت: «اگر خنجر به سینه‌ی من بزنند بهتر از آن که مصرع صایبا پیش من خوانند.» (سفینه‌ی چاپی ۷۰)

۵ - قبول عام (معیار نقد): شاعران و تذکره‌نویسان در خلال گفته‌های خود، گاه به مفاهیمی اشاره می کنند که در نقد ادبی جدید نیز از زبان منتقدان برجسته همان مفاهیم را می شنویم، با این تفاوت که سخنان این شاعران بسیار گذرا و کوتاه و فاقد مبانی علمی است ولی سخن منتقدان محصول اندیشه‌ی ثابت، منطقی و مباحث علمی است.

منتقدان بزرگی مانند ساموئل جانسون (۱۷۰۹-۱۷۸۴ م) و درایدن شاعر و منتقد انگلیسی، (۱۶۳۱-۱۷۰۰ م) «قبول عام» را استوارترین معیار نقد ادبی دانسته‌اند. چنین عقیده‌ای را در سفینه‌ی خوشگو نیز می بینیم، آن جا که نقل می کند: میرزاخان سامانی، سرکارشاهی شرحی بر گلستان سعدی نوشت. اطرافیاناش گفتند از گلستان بهتر نوشته، بهویت رای بانیه، تاب شنیدن نیاورد و گفت: «شیخ اجل سعدی سرمایه‌ی قبول الهی به دست آورد، باید دید که این شرح آیا مقبول کسی از بندگانش خواهد افتاد یا نه؟» (سفینه‌ی چاپی ۱۶۳) برای داوری باید صبر کرد تا میزان مقبولیت را مشاهده نمود.

۶ - نمونه‌های نقد: در تذکره‌ی خوشگو ملاحظات نقدی فراوان دیده می شود از جمله‌ی آن‌ها نقدهای اصلاحی است:

نمونه‌ی الف) لاله شیودام داس (ف ۱۱۴۴ ق) متخلص به حیا، این مطلع

خوشگو را اصلاح کرده است:

کجا با نرگسی پهلوی زند چشم سخنگویش

هلالی خط بینی می‌کشد در پیش ابرویش

«حیا» گفته است که عبارت معکوس بسته شده، اگر چشم سخنگو با نرگس پهلوی زند همچو چشم است نه تعریف آن، که مقصود شاعر بوده. خوشگو از این سخن «حیا» رنجیده شد و از بی‌پروایی وی شکوه نمود. خان آرزو شعر را به گونه‌ای دیگر خواند و گفت: ما «کجا» را به معنی «هرکجا» فرض می‌کنیم که کاربرد قدماست. اما حق آن است که «حیا» می‌گوید؛ و خوشگو می‌گوید به مقتضای صفات بشری گفته‌ی حیا را نفهمیده است. آنگاه بیت خود را چنین اصلاح کرده: «زند، کی نرگسی پهلوی به چشمان سخن‌گویش» (سفینه‌ی چاپی ۱۸۴).

نمونه‌ی ب) در این بیت خواجه عبدالله سامی چنین دخل می‌کند:

شب که آن مه نیم‌رخ در پرده مست خواب بود

یک‌طرف در خانه ابر و یک‌طرف مهتاب بود

خوشگو می‌گوید: «استعمال نیم‌رخ در گفت‌وگوی تصویر (نقاشی)

می‌باشد و بس. من ادعی فعلیه السند» (سفینه‌ی چاپی ۲۳۳).

نمونه‌ی ج) در نقد دیوان ملا آفرین می‌نویسد: «دیوانش را در تباله دیدم. خطی برنداشتم اکثر بالغ نمایان دارد.» به عقیده‌ی خوشگو این ضعف ناشی از عدم درک صحبت بزرگان است. آفرین، شاعری خانه‌نشین است و با کسی معاشرت ندارد. خوشگو دیوان او را تا حرف «تا» خوانده ولی از آن انتخاب نکرده زیرا «غلط عروض و قافیه در عبارت بند و بست بسیار داشته» (همان ۲۴۰). خوشگو در صفحه‌ی قبل بسیار از مقبولیت وی سخن رانده و گفته است که مردم به وی ارادت فراوان دارند و او خود را به جنون زده است. احتمالاً این محبوبیت به جهت کمالات سلوکی او بوده و نه شعرش (همان ۲۳۹).

خوشگو نیز همچون اغلب تذکره‌نویسان هندی «آموختن ادبیات» در محضر بزرگان را از عوامل اصلی رشد و ترقی شاعر می‌شمارد. چندان سخنی از «ذوق شاعری» و یا نبوغ و شخصیت شاعر به میان نمی‌آورد. چنین به نظر می‌رسد که او و همفکرانش به اکتسابی بودن هنر شاعری بیشتر معتقدند تا نبوغ و الهام.

۷- چهره‌ی بیدل در سفینه‌ی خوشگو: خوشگو در سفینه‌ی خویش تصویر گویایی از دیدگاه بیدل و هوادارانش نسبت به شعر و شاعری ارائه کرده است. برای آشنایی بیشتر با ذوق زیبایی‌شناسی و نگرش بیدل به شعر و نظری وی درباره‌ی شاعران و نیز کسب اطلاعاتی پیرامون شاگردان، استادان، دوستان و زندگی وی باید به تذکره‌های خوشگو و کلمات الشعرا مراجعه کرد. این دو تذکره اطلاعات زیادی درباره‌ی بیدل و زندگی و هواداران وی دربر دارند. ذوق بیدل: یکی از ویژگی‌های شعر بیدل که خود او نیز در شعر یاران می‌پسندید «معشوقانه گفتن» است. به گونه‌ای که سخن شاعر رنگ سخن معشوقان داشته باشد. چنین شعری سخت مقبول بیدل بود. درباره‌ی شعر شاگردش عاقل خان متخلص به عاشق (ف ۱۱۲۴ ق) گفته است: «فکر عاشق همه معشوقانه افتاده و او خود پایه‌ی فکر از ما هم گذرانیده» (سفینه چاپی ۵۷).

این سخن به خوبی نشان می‌دهد که بیدل نیز خود بر این روش بوده و آن را می‌پسندیده است. غزل‌های فراوانی در دیوان اوست که شاعر از زبان معشوق (خداگونه) حرف زده است. بنا به گفته‌ی خوشگو یکی از مشخصه‌های بارز سبک بیدل، وجود مضامین توحید در شعر اوست؛ شعر او آکنده از مضامین مؤخّذانه است. خوشگو چندین صفحه در شرح کرامات و حالات و اخلاق بیدل به رشته‌ی تحریر درآورده اما درباره‌ی شعر وی کمتر به داوری پرداخته است (سفینه‌ی خطی ۵۹).

۸ - غنی کشمیری: خوشگو او را سرخیل ایهام‌بندان و شاعر «پرکار و استاد فن جادونگار» خوانده است. نقل کرده که در باره‌ی وی گفته‌اند «کلامش دون کلام خالق و فوق کلام مخلوق است.» خوشگو نقل کرده که میرزا صائب بر این بیت او بسیار رشک می‌برد و می‌گفت: ای کاش آنچه در تمام عمر گفته‌ام به این کشمیری می‌دادم و این بیت عذیم‌الجوابش را به من می‌داد:

خط سبزی به رخ سبز مرا کرد اسیر دام هم‌رنگ زمین بود گرفتار شدم  
و امروز حضرت میرزا بیدل برین بیتش رشک می‌برد:

خبر آمدن لشکر خارا است به دشت خیمه‌ی آبله گر دست دهد برپا کن  
خوشگو غنی را بسیار ستوده و برخی از اشعار وی را «ما فوق طاقت بشری» گفته است. از جمله این بیت:

حمایل کرد شیرین دست خود برگردن فرهاد  
مگر میل حنا بستن به خون کوهکن دارد

نقل می‌کند که غنی شش ماه در خانه نشسته و تمام اشعار خود را بررسی کرده آنچه تازه و کارآمد بود نگاهداشت و باقی را از بین برد. (سفینه‌ی خطی ۲۷۸).

۹ - دخل و تصرف‌های دُری در سفینه‌ی خوشگو: دُری که استنساخ نسخه‌ی آب آورد سفینه را برعهده داشت گاه آراء انتقادی خود را در مطاوی سفینه آورده است. از آن جمله در ترجمه‌ی عظیمیا؛ خوشگو نوشته است: شعری گفته که قافیه‌ی مستعد ندارد:

داغ‌های تازه از نخل چمن گل کرد و ریخت  
او به گل چیدن نیامد گلشنم گل کرد و ریخت

دُری می‌نویسد: «حقیر دُری را از فقیر<sup>۱</sup> (ا) خوشگو تعجب است که بدون تأمل از این نوع اشعار نویسد و متوجه نشود. گاه باشد کاتب سهو کرده یا کسی نفهمیده باشد والا هیچ شاعر به این نوع شعر نمی‌گوید. داغ تازه را به نخل چمن هیچ نسبتی نیست، گذشته از مراعات قافیه، ظن غالب آن است که چنین گفته باشد: داغ‌های تازه آخر از تنم گل کرد و ریخت» (سفینه‌ی خطی ۲۶۷).

۱۰ - علاقه و دلبستگی به شاعران شبه‌قاره: خوشگو، مثل همه‌ی تذکره‌نویسان هندی عنایت خاصی به شاعران هندوتبار دارد از جمله توجه فراوان او به بیدل و معاشران او و نیز اختصاص دفتری خاص از تذکره‌ی خود به شاعران شبه‌قاره را می‌توان دلیل این دلبستگی و عنایت دانست. تذکره‌نویسان هندی در ضمن سخن خود گاه به گونه‌ای، عجز و نادانی شاعران فارسی را مطرح می‌کنند و در مقام مقایسه اغلب امیرخسرو دهلوی، بیدل، جمالی دهلوی و مسعود سعد و... را از شاعران ایرانی برتر می‌دانند. از آن جمله، داستانی است که خوشگو از دیدار جمالی دهلوی با جامی نقل کرده است: جمالی به دیدار جامی رفت، چون به در خانقاه رسید، دید که طبل شادی می‌زنند و نشاط می‌کنند. سبب را پرسید، گفتند که حضرت شیخ جامی، غزلی طرح فرموده که پیش از این به فکر هیچ‌کس نرسیده. جمالی پرسید که آن غزل چیست؟ گفتند: این مطلع:

چه خجسته صبحدمی که از آن گل نورسم خبری رسد

ز شمیم زلف معنبرش به مشام جان اثری رسد

جمالی در جواب گفت: معلوم است که جامی تاکنون کتاب گلستان سعدی را

۱ - دُری گمان برده است که فقیر نام یا لقب خوشگو بوده، حال آن‌که این واژه معادل «بنده» یا حقیر است که در متون هندیان فارسی‌گو برای تواضع، فراوان به کار می‌رفته است.

نخوانده است که می‌گوید: «بَلَّغَ الْعُلَى بِكَمَالِهِ كَشَفَ الدُّجَى بِجَمَالِهِ». جمالی گفت: «من آوازه‌ی کمال جامی را شنیده از راه دور آمده‌ام، بیهوده اوقات خود را تباه ساختم.» (سفینه‌ی چاپی ذیل جمالی) این قبیل داستان‌ها که در متون فارسی شبه‌قاره فراوان دیده می‌شود، گویای رقابت شاعران هندی با فارسی‌گویان است. همان جریان ادبی فارسی که در اواخر قرن دوازدهم می‌رفت تا رنگ ملی در هند به خود گیرد و ادبیات فارسی مستقلی شود.

#### تذکره‌ی حسینی (۱۱۶۳ ق)

میرحسین دوست سنبهلی در سال ۱۱۶۳ ق تألیف تذکره خود موسوم به «حسینی» را در هند به پایان برده است. تراجم شاعران به ترتیب حروف تهجی آمده است، در ذیل هر حرف نخست به ذکر چند تن از مشایخ صوفیه پرداخته است. در مجموع وی از چهارصد و پنج شاعر متقدم و متأخر نام برده است. تراجم مندرج در این تذکره آمیخته با داستان‌ها و افسانه‌های خیال‌انگیز و اغراق‌آمیز و عوام‌پسند است، به‌ویژه حکایاتی شیرین و شنیدنی درباره‌ی عرفا آورده است، اغلب حکایات و افسانه‌های ساختگی و مجعول درباره‌ی شاعران پیشین را در این تذکره می‌توان یافت<sup>۱</sup>، نویسنده به اقتضای اسم، کلمه یا بیتی، حکایت و لطیفه‌ای می‌آورد؛ برخی از این لطایف خالی از رکاکت نیست. درین تذکره شرح حال هفت شاعر زن نیز آمده است. مؤلف ظاهراً فردی عوام‌زده و ساده‌لوح بوده است. دلبستگی وی به افسانه‌های بی‌اساس درباره‌ی شاعران و تفأل به دیوان حافظ و همچنین ذکر غزلی از امیرالمؤمنین

۱ - داستان معروف حافظ و تیمور گورکانی و بیت «اگر آن ترک شیرازی...» ص ۹۴، داستان ریسخن ابریق می‌خیام ص ۱۱۸، توبه‌ی عطار ص ۲۰۲، قصه‌ی فردوسی و عطایای شاه‌محمود، گربه‌ی عمادالدین فقیه ص ۱۰۷، عشق فخرالدین عراقی به قلندر بچه و... .

که خواندن مکرر آن در هر روز موجب شفای دردها و رفع گرفتاری‌ها می‌شود، مؤید این ادّعاست. همچنین اشتباهات فراوان تاریخی ادبی در این کتاب به چشم می‌خورد. مثلاً سال تولد جامی را ۸۷۰ و وفاتش را ۹۰۸ نوشته است (ص ۸۵) و جای دیگر می‌نویسد: فردوسی در مدت چهار سال به امر سلطان محمود از نظم شاهنامه فارغ شد و خواهرش عطایای شاه محمود را پذیرفت. شیخ محمود شبستری شیفته‌ی پری‌پیکری از اقبای کمال‌الدین اسماعیل بود (ص ۳۰۵). خواجه را معاصر سعدی گفته (ص ۱۱۹) و آصفی هروی را شیرازی نوشته (ص ۳۸) نقل حکایات فراوان درباره‌ی شاعران و عارفان نشان می‌دهد که مؤلف، تذکره را به قصد جمع‌آوری این حکایات نوشته است. زیرا نسبت به تاریخ زندگی و سال وفات و یا مرگ و آثار آنان چندان توجهی نشان نداده است.

**نقد مقایسه‌ای:** تذکره حسینی به مفاضله و مقایسه‌ی شعرا توجهی خاص نشان داده است از جمله می‌گوید: امیر خسرو، مجیر بیلقانی را بر خاقانی ترجیح داده و گفته است که خاقانی طرز سخن خود را از او اخذ کرده است او نیز در برتری امیر خسرو دهلوی بر خاقانی می‌نویسد: پدر امیر خسرو فرزند را در خرقه‌ای پیچید و پیش مجذوبی بُرد، آن مجذوب گفت: «آوردی کسی را که دو قدم از خاقانی پیش خواهد رفت» (ص ۱۱۲). علاقه‌ی او به امیر خسرو دهلوی در این مقایسه کاملاً مشهود است. او نیز مانند همه شاعران و ادیبان شبه‌قاره از دوستداران امیر است.

حسینی از تذکره‌ی ریاض‌الشعرا بهره فراوان برده از جمله داستان ملا فیروز و شیدا فتح‌پوری (ص ۱۷۸) و نیز داستان رفتن بابا فغانی به دربار هرات و عدم مقبولیت شعر وی در آن‌جا (ص ۲۴۲) را از ریاض‌الشعرا نقل کرده است.

داستان‌هایی درباره‌ی بیدل و شخصیت او آورده است و نیز شرحی از

زندگی و شخصیت حزین لاهیجی همراه با علت منازعه‌ی وی با اهل ادب در هند درج کرده است. به نقد خان آرزو بر شعر حزین اشاره کرده و هفت بیت از ایات نقدشده‌ی حزین را به همراه نقد خان آرزو آورده است. همچنین به نقد میرمحمد عظیم ثابت بر پانصد بیت حزین اشاره نموده است. (ص ۱۰۵-۱۰۸)

ارزیابی: در تذکره‌ی حسینی، چندان اثری از نقد روشمند و دقیق نمی‌توان یافت، اما حکایات و داستان‌های مربوط به شاعران معاصر به‌ویژه شرح حال آزاد بلگرامی، خان آرزو و حزین لاهیجی از حیث شناخت اوضاع ادبی عصر، مفید فایده است.

### سرو آزاد (۱۱۶۶ ق)

آزاد بلگرامی این کتاب را در سال ۱۱۶۶ ق تألیف کرده است و در واقع جلد دوم کتاب مائثر الکلام فی تاریخ بلگرام بوده که مؤلف آن را مجزا ساخته و نام سرو آزاد بر آن نهاده است. تذکره‌ی سرو آزاد در ذکر احوال و آثار شاعرانی است که از سنه ۱۰۰۰ تا ۱۱۶۶ ق در هند متولد شده یا به هند آمده و در آن جا ساکن شده‌اند، که جمعاً حدود ۱۴۳ نفر شاعر فارسی‌گوی هندی و ایرانی و ۸ شاعر هندی‌زبان را در دو فصل جداگانه دربر دارد.

۱) مقایسه با خزانه: سرو آزاد در مقایسه با خزانه‌ی عامره، تذکره‌ی دیگر این مؤلف، از لحاظ انتقادی در مرتبه‌ی فروتری قرار دارد. برخی از مسائل در دو تذکره تکرار شده است. اما گاهی مطالبی متناقض یکدیگر در آن دو دیده می‌شود، مثلاً درباره‌ی ظهوری در سرو آزاد می‌خوانیم:

«ظهور دولت سخن در عهد او به معارج علیا رسیده و نهال کلام موزون، از یمن تربیت او سر به طارم اخضر کشیده، میرزا صائب از او با ادب یاد می‌کند:



صائب نداشتیم سر و برگ این غزل این فیض از کلام ظهوری به ما رسید  
ساقی نامه‌ی ظهوری عجب صفایی و تمکینی دارد و به نازک‌ادایی‌ها دل از  
دست می‌برد» (سرو آزاد ۳۳)؛ و در *خزانه‌ی عامره* می‌خوانیم: «کلیات  
ظهوری نثر و نظم، از قصیده و غزل، رباعی و ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و قطعه و  
ساقی‌نامه حاضر است، شروع در انتخاب غزلیات کردم دل نجسبید تا ردیف  
تاء فوقانی دیده، واگذاشتم» (خزانه ۳۱۴).

به نظر می‌رسد که آزاد در دوره‌ای که *سرو آزاد* را می‌نوشته چندان به  
استقلال رای نرسیده است و یا شخصاً آثار شاعران را مطالعه نکرده، در  
تذکره‌نویسی همان سنت پیشینیان را مبتنی بر ذکر مسائل مشهور درباره‌ی هر  
شاعر بیان می‌کند. اما هنگام نگارش *خزانه*، (۱۱۷۶ ق) صاحب‌رای و نظر  
است و تأملات و ملاحظات ژرفی درباره‌ی شاعران و شعر ایشان دارد. در  
تذکره‌ی *ید بیضا* که قبل از این هر دو نوشته شده (۱۱۴۷ ق) مطلب تازه‌ای  
نمی‌یابیم. مؤلف پس از گذشت زمان و دست‌یافتن به مهارت‌ها و دانش‌های  
بیشتر، *ید بیضا* را دگرگون می‌کند و *سرو آزاد* را می‌نگارد.

در سه تذکره‌ی *ید بیضا*، *سرو آزاد* و *خزانه‌ی عامره*، سیر تحوّل و  
تکامل دانش ادبی آزاد را به‌وضوح می‌توان یافت. از دیگر ویژگی‌های وی آن  
است که از اعتراف به خطا و اشتباه هراسی ندارد. گاه هست که در آثار  
نخستین دوره‌ی جوانی خود مسأله‌ای را یادآور شده و بعد به نادرستی آن پی  
برده و اشتباه خود را رفع کرده است. از جمله در *سرو آزاد* (ص ۶۷) گفته  
بود: در تتبع فقیر، اول کسی که تضمین چسبان در مقطع غزل انداخت، سلیم  
[تهرانی] است، مانند:

سلیم امشب به یاد تربت حافظ قدح‌نوش است

«الا یا ایها الساقی ادر کاساً و ناولها»

گفت حافظ دید چون کلک بیانم از سلیم  
«بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت»

بعدها به اشتباه خود پی برده می‌گوید: «الحال معلوم شد که سلیم اول نیست بلکه پیش از او هم موزونان این طریق را پیموده‌اند.<sup>۱</sup> چنان‌که هلالی استرآبادی همان مصرع را تضمین می‌کند و قبل از هلالی و کمال خجندی بر مصرع امیرخسرو دهلوی در مقطع غزل تضمین کرده است. میرزا صائب قصد تضمین ممتزج در مقاطع غزل نمی‌کند بنا بر آن تضامین او پُر بی‌لطف واقع شده است» (خزانه ۴۵۷).

۲) سرقت و توارد: چنان‌که در جای دیگر نیز اشاره کردیم بحث از سرقت و توارد در تذکره‌ها و آثار ادبی عصر صفوی فراوان به چشم می‌خورد. مؤلف سروآزاد عنایت خاصی به توارد و سرقت شعری دارد و چندین صفحه را به ذکر مضامین مشترک شاعران اختصاص داده است.

در ترجمه‌ی سلیم تهرانی می‌گوید: «زبانزد خلق است که معانی بیگانه را با خود آشنا می‌ساخت: وارسته‌ی سیالکوتی در حقّ او گفته:

دخلی که نکردی به کلام‌الله است      بیتی که نبرده‌ای تو بیت‌الله است»  
طرفه آن‌که سلیم از دیگران می‌نالد و می‌گوید:

«دیوان خود به دست حریفان مده سلیم  
غافل مشو که غارت باغ تو می‌کنند»

سلیم در بیتی به صراحت گفته است که میرزا صائب مضامین او را ربوده است.<sup>۲</sup> آزاد بلگرامی در دفاع از صائب می‌نویسد: «میرزا صائب پُرتوان و سیربضاعت است. حاشا که به اخذ و جرّ پردازد و متاع بیگانه را دست‌مایه‌ی

۱ - ظاهراً آزاد تضمین‌های متقدمان (مانند سعدی - حافظ و...) را ندیده است.

۲ - دیوان کیست از سخنانم تهی سلیم      تنها نه بر من این ستم از دست صائب است

خود سازد». آزاد در پی این نظر مضامین مشترک صائب و سلیم را جمع‌آوری کرده و چنین داوری می‌کند: «مقتضای حُسن ظن آن [است] که اشتراک مضامین را حمل بر توارد کنند تا می‌توان محمل حُسن و خوبی یافت، چرا در پی محمل دیگر روند؟».

آزاد خوش‌بینانه در بیشتر موارد اشتراک مضامین را توارد به حساب آورده و چندان سختگیری نمی‌کند. وی ضمن نقل نظر علامه تفتازانی (از مطول) درباره‌ی سرقت و توارد می‌گوید که: «کمتر شاعری از توارد مضامین مبرا است، احاطه‌ی جمیع معلومات، مخصوص علم حضرت الهی است» (سرو ۶۷-۷۰).

در مبحث توارد، آراء آزاد بلگرامی را مفصل به بحث گذاشته‌ایم و برای اجتناب از تکرار مطلب از بیان مجدد آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم.

۳) مقایسه‌ی شعرا: در باب مفاضله‌ی شعرا و برتری دادن شاعری بر شاعر دیگر آزاد چند نکته را مدّ نظر دارد:

۱ - قضاوت درباره‌ی برتری یا فروتری شاعر از دیوان عام او (= کُلّ آثارش) ممکن است نه از دیوان خاص او (= گزیده‌ها و انتخاب‌های تذکّره‌ها و بیاض‌ها).

۲ - هر شاعری در میدانی خاص سخن رانده است و مقایسه‌ی دو شاعر که در دو حوزه‌ی مختلف فرَس رانده‌اند درست نیست.<sup>۱</sup> چنان‌که در ترجمه‌ی نظیری بر این بیت صائب ایراد می‌گیرد:

صائب چه خیال است شود همچو نظیری      عرفی به نظیری نرسانید سخن را

می‌گوید ترجیح دادن میرزا نظیری بر عرفی و خود صائب حکم مطلق

۱ - این تعبیر از امام علی بن ابیطالب (ع) است، نهج البلاغه، حکمت ۴۵۵، صبحی صالح ص ۵۵۶.

نیست زیرا عرفی در قصیده چیره‌دست است و نظیری و صائب در غزل، چنان‌که صائب در غزل خود می‌فرماید:

بلبل خوشنوی نیشابور      خجل از طبع بی‌نظیر من است  
(سرو آزاد ۲۴)

در قصیده‌سرایی، میان طالب آملی و صائب مقایسه‌ای به‌عمل آورده است. گویا طالب در یک شب قصیده‌ای ۸۴ بیتی گفته و صائب قصیده‌ای ۶۱ بیتی در یک چاشت، آزاد ابیات را بر زمان سرودن تقسیم می‌کند و نتیجه می‌گیرد که مهارت و هنروری از آن صائب است (سرو ۴۶-۴۷) زیرا در زمان کوتاه‌تری ابیات را سروده و قدرت طبع او روشن است. شعری که از طبع بزاید بر شعری که از اندیشه برآید ترجیح دارد. شعری که در زمان کمتری سروده شود، نتیجه‌ی طبع است و شعری که سرودنش زمان بیشتری طول بکشد، شعر اندیشه است.

۴) نقد اخلاقی: آزاد بلغرامی جنبه‌های اخلاقی شاعر و شعر او را مورد توجه قرار داده و به نوعی نقد اخلاقی پرداخته است. نمونه‌هایی از نقد اخلاقی وی:

■ شیدا: «در سلک سخن طرازی اگرچه راست می‌رفت، اما از جاده‌ی حسن خلق انحراف داشت» (سرو ۸۲).

■ خاقانی: «رشید و طواط را هجو کرده و چه الفاظ شنیعه به‌کار برده. این قسم هجو از مثل خاقانی ننگ دیوان اوست» (خزانه ۲۰۵).

■ شفایی: «هجو بر مزاجش غالب آمد. میرباقر داماد می‌گفت: "شاعری فضیلت شفایی را پوشید و هجا شعر او را پنهان ساخت"، لیکن در پایان عمر از این امر ناملأثم به توبه موفق گردید» (سرو ۴۷).

درباره‌ی این بیت وحید قزوینی:

شاعران جان از برای شعرفهمان می‌کنند

دختر هرکس نجیب افتاد مفت شوهر است

می‌گوید: «در این شعر طرفه مضمونی واقع شده، امثال این مضمون هرچند بلند و نازک باشد بستن و در زبان حرف‌گیران افتادن چرا؟» مثل عمیق بخاری که خود را به یزید تشبیه می‌دهد:

به خون من شده مژگان او حریص چنان

که شیعیان حسین علی به خون یزید»

همچنین بر ابیاتی از سعدی، عرفی شیرازی، ملک قمی و نعمت‌خان عالی ایراد گرفته، مضامین و تصاویر زشت و ناپسند و عاری از عفت را در شعر ایشان به نقد کشیده است.<sup>۱</sup> (سرو آزاد ۱۳۵).

می‌دانیم نقد اخلاقی، عامل مهمی در پیراستن ذوق‌ها از زشتی‌های اخلاقی و آراستن طبع‌ها به عفت است. نقد اخلاقی از حیث جلوگیری از انحراف احساس و ذوق حائز اهمیت است. آزاد به سبب برخورداری از شخصیتی والا و مذهبی، به این نکته بسیار توجه داشته است. خانواده‌ی وی شاعری را تفنن طبع می‌دانستند. دایی وی میرعبدالجلیل شاعری را دون مرتبه‌ی خود می‌دانست:

۱ - ابیات از این قرارند:

عرفی: شاهد عصمت تلاش صحبت من کی کند

خون حیض دختر رز جوشد از لب‌های من

ملک قمی: تا چند بوالفضول زند لاف دوستی

داد ادب دهید و ملک را کتک زنید

نعمت‌خان: بیا که شیشه‌ی می در سجود جام شده است

ببین که خانه‌ی ما مسجدالحرام شده است

مقصود من تفتن طبع است از سخن

ورنه سزای رتبه‌ی من نیست شاعری

وی به گفته‌ی آزاد از لغزش‌های شاعری بسیار احتراز داشت و به فرزندان و شاگردان خود سخت تأکید می‌کرد که زبان از لغزش‌های شاعری نگه‌دارند. به‌ویژه نسبت به انبیاء، مانند ترجیح معشوق مجازی بر یوسف و طعن عاشق بر صبر ایوب و... (سرو ۲۵۹).

البته می‌دانیم که عالمان دین اغلب شعر را از مراتب فروتر کمال به‌شمار می‌آوردند، چنان‌که قول میرداماد را درباره‌ی شفاعی پیشتر یادآور شدیم. در نقد شعری که ملامحمد سعید اشرف، نوه‌ی دختری علامه مجلسی، برای زیب‌النساء بیگم در مذمت پرستار وی نظم کرده بود، می‌گوید: در این قطعه آیه‌ی کریمه‌ی «قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ» را در جایی آورده که نمی‌توان بر زبان قلم راند، خدا داند در جزای این بی‌ادبی به چه عقوبت گرفتار خواهد گشت! از این جاست که حق تعالی می‌فرماید: «وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ...» (سرو ۱۱۷-۱۱۸). گویا آزاد اشتباه کرده، این قطعه که سعیدای اشرف سروده درباره‌ی زنی است که زیب‌النساء بیگم او را به کتابداری در یک کتابخانه‌ی بزرگ گماشته بود و از سعیدا درباره‌ی وی نظر خواسته است. سعیدا در این قطعه او را لایق این کار ندانسته است.<sup>۱</sup>

دیگر از مواردی که به نقد اخلاقی مربوط است ناخوشایندی او از غرور و تفاخر شاعران است. تفاخرهای طالب آملی را نمی‌پسندد. (سرو ۴۶).

۵) ارزیابی: تذکره‌ی سرو آزاد در قیاس با دیگر تذکره‌های عصر از حیث انتقادی بسیار غنی است. اما در قیاس با خزانه‌ی عامره از غنای کمتری برخوردار است. در نوشته‌های آزاد، گاه به آراء نظری و تئوریک‌ی درباره شعر

و شاعری برمی خوریم. مانند این جمله: «بنای شعر بر تخیل است» و یا «باب استعاره مسدود نیست» (خزانه ۴۲۴) و یا اندیشه‌های دقیق دیگر که ما در چند جا از آثار آزاد سخن گفته‌ایم کم و بیش به آن‌ها اشاره نموده‌ایم.

۶) برخی ملاحظات کلی در نقد شعر شاعران در سرو آزاد:

- شاپور تهرانی: «داد رقت و نزاکت می‌دهد» (سرو ۵۲).
- ضمیری: «صنایع و بدایع را بیشتر به کرسی می‌نشاند» (ص ۲۴۵).
- بدرچاچی: «... طور خاصی دارد و تشبیه کنایات اکثر به‌کار می‌برد» (ص ۱۶).
- شوکت بخاری: «اغلب مضامین ادّعایی می‌بندد و مضامین وقوعی کم دارد» (ص ۱۲۱).
- وحید قزوینی: «الحق در ایجاد مضامین تازه و ابداع مدّعا مثل بی‌نظیر افتاده» (ص ۱۳۳).
- ملک قمی: «خوش لفظ است اما معانی تازه کم دارد و تشبیه که رکن رکن فصاحت است در کلام او بسیار کم واقع شده است» (ص ۳۳).
- میرزا ابراهیم ادهم: «... طور قدما دارد ساقی‌نامه‌ی او شیرین افتاده» (ص ۸۳).

این نظرات هرچند کلی است، اما کلی‌گویی‌ها و تکرار گفته‌های دیگر تذکره‌نویسان نیست و حاکی از آن است که منتقد دیوان شاعر را به دقت خوانده تا چنین حکمی صادر کرده است.

با کنارهم نهادن آراء وی درباره‌ی شاعران، تمایز بارزی در میان آن‌ها پیدا می‌شود و خواننده به روشنی ویژگی سبک شخصی شاعران مختلف را درمی‌یابد. اگر این جنبه از کار وی را با تذکره‌های دیگر که بازگوکننده‌ی حرف دیگرانند مقایسه کنیم، تیزهوشی و دقت و نیز درستی نظر آزاد را درخواهیم یافت.

### مقالات الشعرا (۱۱۷۴ق)

مقالات الشعرا تذکره‌ای است که میرعلی شیرقانع تتوی آن را به سال ۱۱۷۴ق تألیف کرده است. این تذکره حاوی شرح حال و آثار ۷۱۹ تن از شاعران فارسی‌گوی سِند است که به ترتیب حروف الفبا تدوین شده است. قصد مؤلف از تألیف این تذکره فراهم آوردن کتابی بوده که نام «صاحب‌کمالان خطه‌ی سند» را دربر داشته باشد. این تذکره اطلاعات چندانی درباره‌ی شاعران ندارد و اغلب در یکی دو سطر به معرفی آن‌ها می‌پردازد، اما از آن‌جهت که در زمره‌ی تألیفاتی است که به‌طور ضمنی به دفاع از پارسی‌گویان هند و شاخه‌ی هندی شعر پارسی پرداخته قابل توجه است. در این تذکره، عناصری از ذوق هندی را می‌توان ردیابی کرد.

۱) دفاع از شعر: قانع در مقدمه‌ی تذکره، دو مقاله آورده است که آن‌ها را از جمله‌ی ملزومات تذکره‌نویسی می‌داند. یکی در فضیلت شعر و شاعر، دوم درباره‌ی نخستین شعر و نخستین شاعر. در این هر دو مقاله به دیباجه‌ی کلمات الشعرا از افضل سرخوش و تذکره‌ی ید بیضا از آزاد بلگرامی نظر داشته است.

شعر در نظر او علم لدنی و الهام غیبی است «شعر فی حد ذاته قسمی است از علوم لدنی و الهامات غیبی چنان‌که بزرگی گفت: معجزه گر نیست کرامات هست.» شاعر مقامی ارجمند دارد، چنان‌که خداوند فرموده: «الشُّعْرَاءُ تِلَامِذَةُ الرَّحْمَانِ» و «لِلَّهِ كُنُوزٌ تَحْتَ الْعَرْشِ وَمَفَاتِيحُهَا أَلْسِنَتُهُ الشُّعْرَاءُ.» و نیز دعایی که پیامبر اکرم (ص) در حقِّ حَسَّانِ بن ثابت فرمودند: «اللَّهُمَّ آيِدُهُ بِرُوحِ الْقُدْسِ» این‌ها همگی بر علو مرتبه‌ی شعر و شاعری گواه است.

قانع برای تحکیم این عقیده از شاعران بزرگ همچون عطار، نظامی،



جامی، ابیاتی در تأیید شأن شعر و شاعری نقل کرده است.<sup>۱</sup> قانع می‌گوید: «هیچ‌یک از ارباب ولایت برنخاسته که موزونی لسان بر او عطا نگشته [باشد] پس انکار فضیلت شعر و شاعر نشان جهل و بطلان صریح است و بس. چنان‌که میرنیزی گفته است:

شاعری جزوی است از پیغمبری ابلهانش کفر خوانند از خری»

(مقالات ۵-۷)

۲) استقلال جامعه‌ی ادبی هند: قانع تقوی در تذکره‌ی خویش در پی آن است تا به جامعه‌ی شاعران هندی زبان پارسی‌گوی هویت و استقلال بخشد. بدین منظور آنچه برای او اهمیت دارد کثرت شاعران است لذا شاعرانی را نام می‌برد که از آن‌ها شعری در دسترس ندارد و تنها به نامی از آن‌ها اکتفا می‌کند (عبد‌اللطیف، تبارک، گل محمد، مشتاقی) و برخی از شاعران نیز فاقد شرح حالند و فقط ابیاتی را از آن‌ها نقل کرده است.

تلاش برای هویت‌بخشیدن به جامعه‌ی ادبی هندیان پارسی‌گوی در تذکره‌های کلمات‌الشعرا، گل عجایب، همیشه‌بهار، سفینه‌ی خوشگو کاملاً مشهود است.

۳) مبدع تمثیل‌بندی و تناسب: از جمله ادعای قانع تقوی آن است که وی محمد محسن، ولد نور محمد بن ابراهیم بن یعقوب تتوی را، مبدع طرز تمثیل‌بندی و مناسبات شعری قلمداد کرده است و می‌گوید: «رواج طرز استادان عجم و هند از تمثیل‌بندی و مناسبات شعری از اوست.» (ص ۷۰۲)

۱ - جامی: پایه‌ی شعر بین که چون زنبی

بهر تصریح نسبت قرآن

عطار: شرع و شعر و عرش از هم خاستند

نظامی: شعر ترا سدره نشانی دهد

شعر برآرد به امیریت نام

نفی بعث پیغمبری کردند

تهمت او به شاعری کردند

کار عالم زین سه حرف آراستند

سلطنت ملک معانی دهد

کالشعراء أمراء الکلام

نادرستی چنین ادعایی کاملاً واضح است. زیرا طرز تمثیل‌بندی و تناسب‌های شعری از دیرباز در میان شاعران فارسی وجود داشته است. تمثیل‌های شعر کمال اسماعیل، سعدی و تناسب‌های شگرف شعر حافظ را مگر می‌توان فراموش کرد.

۴) مشکل‌پسندی: این ویژگی را قبلاً از مشخصه‌های ذوق هندی به‌شمار آورده‌ایم، در این‌جا نمونه‌ای را که دلالت بر وجود این مشخصه در ذوق هندی دارد نقل می‌کنیم:

«میر حفیظ الدین علی... عجب صاحب‌طبع عالی است. با وجود کم‌سواد و بصارت بصر و کزّی گوش‌ها در زمین لطایف و غرایب شعر به زبان هندوی، خسروثانی است. معانی‌ها را که وی در دُهرها و کتب و ابیات و نکات هندی می‌بندد فهم آن بر همه‌کس از قبیل دُشوار [است]، کجا صاحب‌شعوری که پی به معانی‌هایش برد، اغلب کلام وی در هندی، طرز ایهام واقع [است] اما چه ایهام که دو، سه و چهار، پنج معنی هم گاه‌گاهی تجاوز دارد» (ص ۱۸۲).

در باره‌ی دیگری گوید: «ایهام هندی خوب می‌بندد» (ص ۴۸۳).

#### ۵) نمونه‌ی نقد:

□ میرزا خدایی اهل هند است: «شعر بسیار می‌گوید اما اکثر در حالت جذبه به معانی‌های مشوش متضمن.»

□ پروانه: «اغلب از شعرش بوی سوختنی شعله‌زن است» (ص ۱۲۰).

□ تعظیماً: «کلامش به غایت رنگین و بر تمکین واقع، بعینه طرز میرزا صائب در اشعارش مبرهن و شاگرد رشید با استاد نیک، مانند است» (ص ۱۳۰).

۶) معنی یک اصطلاح نقدی: یکی از اصطلاحات نقد که در تذکره‌های این

عصر به کار می‌رود اصطلاح «شترگره» است.<sup>۱</sup> قانع این بیت را از شاعری به نام غلام‌ولی نقل می‌کند:

باز در ملک سخن قحط هنر افتاده      شعر شعرا همگی گره شتر افتاده

آنگاه می‌نویسد: «در کشف اللغات<sup>۲</sup> نوشته: شترگره یعنی مخالف و نامتجانس و ترکیب ناموافق، اغلب مدّعی قابل همین بوده باشد بر این تقدیر به حکم «کُلُّ إِنَاءٍ يَتَرْشِّحُ بِمَا فِيهِ» [غلام‌ولی] قیاس بر طبع خویش گفته و الاّ هنر روزبه‌روز در افزایش است و قدر هنر نایاب. مگر گفته شود که شکوه [از] زمانیان کرده و قحط هنر عبارت از قحط قدر هنر بود و شعر شعرا شترگره بنا بر ناموافق طبايع غلاظ غبی از باب روزگار بود» (ص ۴۷۴).  
قانع با نظر غلام‌ولی مخالف است و می‌گوید که شعر رو به کمال است بلکه شعرشناسی تنزل یافته است.

### مردم دیده (۱۱۷۵ ق)

تذکره‌ی مردم دیده در سال ۱۱۷۵ ق توسط عبدالحکیم حاکم از معاصران آزاد بلگرامی نوشته شده است. حاکم تذکره خود را در دو باب آورده، باب اول ترجمه‌ی شاعرانی است که مؤلف صحبت آن‌ها را دریافته است. تراجم

۱ - در شعر فارسی اصطلاح شترگره کنایه از نامتناسب و آشفته است.

در حَیْزِ زمانه شترگره‌ها بسی است

گیتی نه یک طبیعت و گردون نه یک فن است

(انوری، دیوان، ۸۵/۱)

چون کار عالم است شترگره من به کف      گه شُبَّحه گاه ساغر روشن برآورم

(خاقانی، دیوان ۲۴۱)

۲ - کشف اللغات والاصطلاحات: مولانا عبدالرحیم بن احمد سور - طبع اول در ۲ جلد - هند

نولکشور (۱۸۷۴ م)

این شاعران را از تذکره‌ی *مجالس النفایس* خان آرزو عیناً نقل کرده و گاه بر آن‌ها چیزی افزوده است. باب دوم مشتمل بر ترجمه‌ی شاعرانی است که خان آرزو از آنان اطلاع نداشته یا آنان را قابل ذکر ندانسته است. نام تذکره نیز پیشنهاد آزاد بلگرامی است. چنان‌که آزاد در *خزانه‌ی عامره* به آن اشاره کرده و از مؤلف به نیکی یاد کرده است.<sup>۱</sup>

تذکره‌ی مردم دیده جمعاً شرح حال ۱۶۰ شاعر را دربر دارد. ویژگی بارزی برای این تذکره نمی‌توان پیدا کرد. زیرا نقدهایی که از تذکره‌ی خان آرزو نقل کرده است گفته‌های خان آرزوست، سوای آن مؤلف به جنبه‌های انتقادی، چندان توجهی نشان نداده است. حاکم، انگیزه‌ی تألیف تذکره را «پاس خاطر یاران باوفا و مشتاق سخن» نوشته است. آنچه در این تذکره درباره‌ی حزین لاهیجی و دیگر شاعران از خان آرزو نقل شده در مبحث مربوط به آرزو نقل خواهیم کرد.

**نظر او درباره‌ی شعر پیچیده:** مؤلف درباره‌ی شعر پیچیده‌ی بعضی شعرا مانند: نظام معجزخان و نصرت‌الله خان نثار و دور خیالی آنان در شعر، با خوشگو همراهی است. این شاعران پیچیده‌گو را دنباله‌رو زلالی و اسیر اصفهانی شمرده است. نادرستی و آشفتگی وزن شعر نظام معجزخان را حمل بر تساهل و بی‌پروایی او نموده و از قول شاگردان وی نقل می‌کند که او توجهی به اصلاح آن اوزان ننموده است. حکیم شعر نثار را یک‌پرده نازک‌تر از شعر معجزخان دانسته و درباره‌ی ابیات دشوار و «مُخَلَّقَه»<sup>۲</sup>ی اینان می‌گوید که این شاعران اشعار خوب فراوان دارند و ابیات دشوار و مشکل آن‌ها اگر دیر به ذهن ما می‌رسد به علت قصور و ناتوانی ماست و گرنه آن شعرها بسیار بلند و عالی است (ص ۹۶). این سخن و نیز اشارات مکرر به شاعران دُور خیال سبک هندی حاکی از گرایش و توجه حاکم لاهوری به شعر پیچیده و

دشوار است. او نیز همچون اغلب هم‌میهنان هندی‌اش ذوقی مشکل‌پسند دارد. در معاشرت با بزرگان ادب: حاکم مانند بسیاری از تذکره‌نویسان قرن دوازده بر درک مجلس بزرگان و تلمذ در نزد آنان تأکید می‌کند و به مبتدیان مجالست با کاملان فنّ شاعری و بزرگان این هنر را سفارش می‌نماید. او خود با وجود اختلاف نظرهایی که با خان آرزو داشت، به وی احترام می‌گذاشت و در مسائل ادبی به او رجوع می‌کرد. از جمله آن‌که غزل‌هایی از دیگران نزد آرزو می‌برد تا اصلاح نماید (ص ۵۸). اما درباره‌ی تنبیه/العافلین نظری منصفانه دارد. پس از آن‌که تأکید بر کمالات شیخ حزین نموده است او را یگانه‌ی عصر گفته، می‌نویسد: «آنچه خان آرزو در تنبیه‌العافلین بر اشعارش ایراد گرفت اکثر از ستم شریکی است، مگر در بعضی مواضع، گرفت به جاست» (ص ۶۶). حاکم از حزین به نیکی یاد کرده است و او را صاحب‌کمال خوانده است. همچنین به مخالفان او اشاره کرده از جمله شیخ عبدالرضا متین که به شیخ علی حزین اعتقادی ندارد (ص ۹۱). حاکم یکی از شخصیت‌های مُنصف در طبقه‌ی شعرای عصر خود بود، وی با خان آرزو مکاتبه داشت و دیوان خود را برای مطالعه و اصلاح نزد خان آرزو فرستاد. خان آرزو نخست نمی‌پذیرفت اما بر حواشی دیوان ایراداتی بر شعر حاکم نوشت. وارسته‌ی سیالکوتی در لاهور این اعتراضات را دید و ردیه‌ای بر اعتراضات خان آرزو نوشت به نام جواب شافی. آزاد بلگرامی در تذکره خزانہ‌ی عامره به مناقشه‌ی شعری میان آرزو و حاکم اشاره کرده، می‌گوید: «با وجود این مناقشه، هر دو عزیز حرمت همدیگر را نگاه داشته و چنین رفتاری در فرقه‌ی شعرا کم مشاهده شده است.»<sup>۱</sup>

دو نمونه از نقد خان آرزو بر شعر حاکم لاهوری و جواب وارسته‌ی سیالکوتی که در تذکره‌ی خزانہ‌ی عامره آمده است.

نمونه‌ی اول، حاکم لاهوری:

عطا سازند مردم بعد از این با روزن گلخن

چنین گر بی توأم از چشم حیران دود می‌خیزد

خان آرزو: می‌نویسد: از «روزن گلخن» اگر در گلخن مُراد است، گلخن در کوچک دارد. آن را روزن نمی‌توان گفت و اگر مُراد از آن چیزی است که در هند، دودکش گویند، بدین معنی، روزن گلخن نیامده است. وارسته جواب می‌دهد؛ آمده، ... طاهر وحید آورده:

چو لاله روزن گلخن بود گریبانم

از این چه سود که در باغ کشته‌اند مرا

و دودکش را محاوره‌ی اهل هند گفتن، دود از نهاد زبان‌دانی برآوردن است. زیرا که لفظ فارسی است. طاهر نصرآبادی که به هند نیامده، در نشر خود مسمی به خواب خیال گفته: از دود عود دماغش پریشان می‌شد در دودکش حمام مقامش دادم.

ابراهیم شافعی نوشته: دودکش: روزن مطبخ و گرمابه و دیگدان. این حرف هم از آن عالم است. که در دفتر دوم سراج‌اللغه (چراغ هدایت) نوشته‌اند که آماج‌خانه: توده‌ی خاکی که بران مشق تیراندازی سازند و آن را در هندوستان خاک‌توده گوینده، حال آن‌که خاک‌توده هم فارسی است. رفیع واعظ قزوینی در ابواب‌الجنان گفته: خاک‌توده‌ی زمین به آماجش سینه سپر ساخت.

نمونه‌ی دوم؛ حاکم لاهوری:

گل کرد تا ز مشرق دل مطلعی اگر

خورشید شد ز شرم به رنگ سهاگره

آرزو می‌نویسد: خورشید گره‌شدن نامأنوس است.

وارسته جواب می‌دهد: هرگاه [وقتی که] میرزا صائب در این بیت،  
طوفان را گره زده:

طوفان گره شده است مرا در دل تنور

تا مهر شرم بر لب اظهار مانده است

نمی‌شود دلم از زلف یار بگشاید      گره‌گشا چو گره شد چه کار بگشاید  
آزاد بلگرامی می‌گوید: «مُجیب (جواب‌دهنده یعنی سیال‌کوتی) دو شاهد  
آورده، هر دو شاهد چنان‌که باید ادای شهادت نمی‌کنند. این بیت  
میرزا صائب برهان واضح است:

آه سردی از لب هرکس که می‌گردد بلند

آفتابی در ته دل چون سحر دارد گره<sup>۱</sup>»

تذکره‌ی مردم دیده از آن‌جهت که به معاصران خود پرداخته و حتی با  
آنان مصاحبت داشته، درخور اهمیت است. سوای آرای انتقادی که از  
خان آرزو نقل شده، خود مؤلف سخن قابل عرضه‌ای نیاورده است.

### خزانه‌ی عامره (۱۷۷ق)

آزاد بلگرامی تذکره‌ی خزانه‌ی عامره را به خواهرش برادرزاده‌اش  
«میراولاد محمد» در ذکر شاعرانی که به مدح ارباب کرم پرداخته‌اند، نگاشته  
است. اما این تذکره صرفاً به مدیحه‌سرایان اختصاص ندارد بلکه شرح حال  
شاعرانی که از مدح و اخذ پاداش‌های پادشاهان دوری جسته‌اند نیز در آن  
یافته می‌شود. خزانه‌ی عامره مشتمل بر شرح حال و گزیده اشعار ۱۳۹ شاعر  
متقدم و معاصر نویسنده است که اسامی آن‌ها به ترتیب حروف الفبا منظم  
شده است. بخش‌هایی از این کتاب چند بار به زبان انگلیسی ترجمه شده است.

مراجع مورد استفاده‌ی آزاد در این کتاب بنا به گفته‌ی خود وی عبارتند از: لباب‌الالباب عوفی، تذکره‌ی دولتشاه سمرقندی، تحفه‌ی سامی، تذکره‌ی نصرآبادی، مرآت‌الخیال، کلمات‌الشعرا، همیشه‌بهار، حیات‌الشعرا، سفینه‌ی بیخبر، ریاض‌الشعرا، مجمع‌النفایس، تذکره‌المعاصرین حزین، تذکره‌ی بی‌نظیر، سروآزاد، مردم دیده و چندین کتاب تاریخی و مذهبی دیگر.

در این تذکره، مؤلف دقت و وسواسی خاص در صحت تراجم، سندیت و درستی وفات‌ها و تاریخ وقایع از خود نشان داده است، او معتقد است که فرق تذکره با بیاض شعر در این است که تذکره باید به تاریخ ادبیات و زندگی شاعر توجه بیشتری معطوف سازد (خزانه ۱۱۸). شرح حال بسیاری از معاصران را از خود آن‌ها گرفته و در اصطلاح و نقد شعر به متون، لغت‌نامه‌ها و فرهنگ‌نامه‌ها استناد کرده است. همچنین به دفاع از شاعران فارسی‌گوی هند پرداخته و کوشیده تا هندی‌الاصل بودن شاعرانی همچون ابوالفرج رونی، مسعود سعد سلمان، امیرخسرو و شیخ جمالی را اثبات نماید. در جای جای تذکره آن‌ها را مایه‌ی تفاخر هندیان دانسته و به آنان مباحات کرده است (ص ۱۸۸ و ۱۹۱).

از ویژگی‌های بارز خزانه‌ی عامره این است که آزاد، اشتباهات خود را - که در تذکره‌های سروآزاد و ید بیضا مرتکب شده بود - در این تذکره تصحیح کرده است. همچنین در این کتاب تغییراتی داده چنان‌که این امر به وضوح در متن خزانه مشهود است و مؤلف کراراً اشاره می‌کند که «بعد از اتمام خزانه» و یا «بعد از تحریر خزانه» (ص ۴۲۴). مؤلف چندان به شعر و شخصیت شاعران بزرگ (مانند حافظ، سعدی و...) توجه نشان نداده است، البته در این عصر، معاصرگرایی و توجه به شعر و شاعر زمان در اولویت بود. تذکره‌نویسان پرداختن به شرح حال بزرگان قدیم را «قلم به تحصیل حاصل



گراییدن» می‌دانستند، (ص ۲۴۹) و سعی اغلب بر آن بود که معاصران را معرفی کنند.

اینک آراء و ملاحظات انتقادی خزانه‌ی عامره را به بحث می‌گذاریم تا جنبه‌ی انتقادی این تذکره را که مقصود ماست، مورد بحث و بررسی قرار دهیم.

(۱) «قومیت»: یکی از مسائل عمده در محافل ادبی این عصر «بومی بودن شاعر» یا «اصالت ملی» اوست. ایرانیان معتقدند که هندیان نمی‌توانند در سرودن شعر فارسی موفق باشند و هندیان خلاف این رأی را معتقدند. آزاد که خود متولد هند است، بر توانایی هندیان در سرودن شعر فارسی پافشاری می‌کند و نظر واله‌ی داغستانی را رد می‌کند، واله معتقد است که: «دانستن زبان امری است جدا و تکلم بدان جدا».

آزاد، گفته‌ی واله را عیناً از ریاض‌الشعرا نقل کرده و بعد نظر او درباره‌ی نادرستی انتساب دیوان هندی به مسعود سعد را رد می‌کند و می‌گوید: «آمدن سعد در لاهور و شعر هندی گفتن مسعود، خصوص صاحب دیوان بودن او به زبان هندی قریبه‌ای قوی است که تولد او در هند واقع شده، در این صورت استبعادی که واله کرده هم از قول خودش مرتفع گردید. دیوان عربی مسعود در این زمان حکم عنقا و کیمیا دارد. مگر رشید و طواط قدری اشعار او را در حدایق‌السحر نقل می‌کند... این اشعار برای معلوم کردن علو مرتبه‌ی مسعود در انشای شعر عربی کفایه است» (خزانه / ذیل مسعود سعد).

در جای دیگر از نکوهش و مذمت هند توسط شاعران ایران و توران شکوه کرده و از نمک‌ناشناسی و ناسپاسی آنان گله می‌کند (ص ۱۸۸). ما در جای خود مسأله‌ی معارضه هندیان با ایرانیان را مفصل بررسی کرده‌ایم، آزاد می‌گوید: «طرفه آنست که ولایتیان (= ایرانیان) هم خود هندی‌الاصل اند، چه از روی احادیث صحیحیه ثابت شده که آدم (ع) از بهشت در هند نازل شد».

(ص ۱۸۸). لذا بنی آدم همه هندی‌الاصل‌اند. توجه به ملیّت و ناسیونالیسم هندی در اغلب تذکره‌های هندی به وضوح دیده می‌شود و چنان‌که نشان داده‌ایم منشاء بسیاری از کشاکش‌های نقد ادبی همین مسأله بوده است.

۲) نقد متون (نسخه‌شناسی): یکی از ویژگی‌های کار آزاد که در دیگر تذکره‌های شعری این عصر و حتی همه‌ی تذکره‌های پیش از وی سابقه ندارد، دقّتی است که وی در شناخت نسخه‌های خطی به کار بسته است. می‌توان گفت که تا زمان وی کمتر کسی از منتقدان و تذکره‌نویسان و ادب‌پژوهان به این امر توجه داشته است. آزاد هنگام نگارش خزانة نسخه‌هایی از دیوان‌های شعرای متقدم دیده است، دقّت وی در بررسی و توجه به نسخه‌ها، که در آن روزگار چندان اهمیتی نداشته، قابل توجه است. به نمونه‌ای از دقّت وی در نسخه‌شناسی توجه کنید:

«در وقت تحریر این صحیفه، کتابفروشی [نسخه‌ی] دیوان سلمان [ساوجی] به خط ولایت ایران پیش فقیر آورد و به معرض ابتیاع درآمد. کاتب نام خود را ناصر بن بزرجمهر نوشته و اتمام کتاب در محرم سنه احدی و تسعین و سَبْعَمائِه (۷۹۱) به قلم آورده. در این وقت (= اکنون) عمر این نسخه سیصد و هشتاد و شش سال است. و بعد از سیزده سال کسری کم از وفات سلمان نوشته شده و کاتب مذکور قطعه‌ی غرّای طولانی مشتمل بر تاریخ وفات سلمان در آخر این نسخه ثبت نموده است. نام ناظم قطعه را نوشته، لکن قدم نسخه دلالت می‌کند که ناظم قطعه، معاصر سلمان است...» (ص ۲۵۴-۲۵۵).

می‌بینیم که سخن آزاد چندان تفاوتی با نوشته‌های نسخه‌شناسان و کارشناسان امروزی نسخ خطی ندارد. همچنین به نسخه‌ای دیگر که مجموعه‌ای از شش دیوان (ابوالفرج رونی، انوری، قاضی شمس‌الدین طبسی، ظهیر فاریابی، شیخ عبدالعزیز لسان به زبان عربی و ناصر خسرو) بوده

است، اشاره می‌کند.

در این میان دقت وی در خط‌شناسی نیز قابل تحسین است. چنان‌که در باره‌ی نسخه‌ی دیوان سلمان می‌نویسد: «به خط ولایت ایران» است و در باره‌ی خط مجموعه‌ی شش دیوان می‌نویسد: «دیوان ابوالفرج و انوری به یک قلم است» (ص ۲۵۵).

۳) زبان و زبان‌شناسی (نحو): آزاد به جهت آشنایی کامل به زبان عربی برخی داد و ستدهای واژگانی میان زبان فارسی و عربی را به بحث گذاشته است. او تأکید ورزیده است که در انتقال عناصر زبان عربی به فارسی، قواعد زبان مبدأ باید رعایت شود. وی معتقد است که اهل زبان می‌زبان نباید در واژه‌هایی که از زبان مهمان می‌گیرند تصرف کنند، باید واژه را به همان صورت اصلی آن به کار برند: «صد حیف که فارسی‌نویسان بخت (صرف) از زبان عربی الفاظ نامشخص می‌تراشند و رخسار عقیق یمن را به نوک کلک ظالم ترکانه می‌خراشند» (ص ۱۰۴). در جای دیگر شماری از کلمات عربی را که فارسیان در آن تصرف فاحش کرده‌اند، برشمرده و می‌گوید، این کلمات فقط به این دلیل رواج یافته و استعمال آن‌ها صحیح است، که بزرگان ادب آن‌ها را به کار برده‌اند و دیگران به ایشان استناد می‌کنند از جمله این کلمات:

۱- تمنا: اصل آن تمنّی است به یاء تحتانی

۲- تماشا: اصل آن تماشی است، مصدر باب تفاعل و معنی تماشای «سیر» است مشتق از مشی به معنی سیرپاده.

۳- مسلمان: اصل آن مُسْلِم است. اسم فاعل از اسلام و جمع آن مُسْلِمَان. سین ساکن را فتح و لام مکسور را سکون دادند و آن را مفرد استعمال کرده، دوباره جمع می‌کنند و «مسلمانان» گویند.

۴- حور: جمع عربی احور است، مفرد استعمال کنند و جمع فارسی کنند: حوران بهشتی را دوزخ بود اعراف (سعدی).

۵- کافر: به صیغه‌ی اسم فاعل است به فتح «فا» استعمال کنند. (کافر)

آزاد علت این دخل و تصرفات را چنین بیان کرده است: «وجه آن چنین به خاطر می‌رسد که چون اهل اسلام، ولایت [= ایران] را فتح کردند و عرب و عجم با هم مختلط شدند، فارسیان که در ابتدا قواعد عربیت نمی‌دانستند، هرچه بر زبان ایشان گذشت، [به همان صورت] باقی ماند و گاه باشد که فارسیان در لفظ عربی تصرف فارسی کنند و به تفریس از عربان عوض تعریب گیرند» (ص ۴۰۹). در همین جا پس از ذکر نمونه‌هایی از قبیل مُزَلَّف (اسم مفعول از باب تفعیل زلف)، زُلْفَین (مثنی)، باطلُ السحر به جای مُبطل السحر و... می‌گوید: «چون در کلام استادان واقف عربیت دیده و دانسته واقع شده، هیچ نمی‌توان گفت.» (ص ۴۰۹).

ایراداتی که بر ساختار نحوی - صرفی شعر شاعران گرفته است، نشان می‌دهد که آزاد در نقد خود برای سلامت زبان و دستورمندی شعر اهمیت شایانی قائل است. ترکیباتی مانند: «صیقل‌گر، ساقی‌گری، مکتبخانه، اولی‌تر» را در شعر انوری، محتشم کاشانی و خواجه‌ی کرمانی مورد انتقاد قرار داده و این ترکیبات را نادرست و خلاف قواعد زبان دانسته است (ص ۴۰۸). ناگفته نماند که اغلب انتقاداتی که بر ابیات شعرای سبک هندی وارد است، به کاربردهای نحوی و صرفی و استعمال زبان فارسی مربوط است.

آواشناسی: آزاد با دقت خاص خود، مخارج (واجگاه‌های) حروف در زبان‌های عربی، فارسی و هندی را با هم مقایسه کرده، به این نتیجه رسیده است که «لطافتی که زبان عرب دارد هیچ زبان دیگری ندارد.» در نظر او زبان عربی بر دیگر زبان‌ها ترجیح دارد، زیرا از لحاظ دستگاه صوتی و تنوع مخارج حروف از همه زبان‌ها گسترده‌تر است (ص ۲۹۸).

۴) سرقت و توارد از دیدگاه آزاد: آزاد ابیات فراوانی از شاعران می‌آورد، که

در دیوان‌های دیگران نیز آمده است. در عصر مورد مطالعه‌ی ما، بسیاری از موزونان، ابیات و حتی منظومه‌های دیگران را به خود نسبت می‌دادند، آزاد بلگرامی پرده از بسیاری سرقت‌ها و اخذها برداشته است، آنچه او را در درک و یافتن سرقات و اخذها یاری می‌داد، شَمّ ادبی و دید سبک‌شناسانه‌یی بود که از رهگذر مطالعه‌ی فراوان آثار ادبی حاصل کرده بود، مثلاً می‌گوید: «یکی از بی‌انصافان ابیات خطبه‌ای [ از بهمن‌نامه‌ی آذری اسفراینی ] را تغییر داده تمام آن کتاب را به نام خود ساخته، لکن از اختلاف رتبه‌ی شعر می‌توان دانست که تمام آن کتاب از یک شاعر نیست» (ص ۲۲).

نمونه‌ی دیگر این درک و دریافت را در قضاوت وی درباره‌ی حکایتی منظوم که به قطران تبریزی نسبت داده‌اند، می‌توان دید. اصل حکایت از زلالی خوانساری است، گویا کسی از سرِ عداوت با زلالی، آن را به نام قطران تبریزی در هفت/قلیم امین احمد رازی الحاق کرده است، تا زلالی را بدنام کند؛ آزاد در آغاز، این حکایت را در ید بیضا درج کرده، بعدها به اشتباه خود پی برده و نوشته است: «در آن وقت به خاطر خلش می‌کرد که این کلام به کلام شعرای آن زمان نمی‌ماند. آخر معلوم شد که حکایت مذکور از زلالی است.» (ص ۲۴۸).

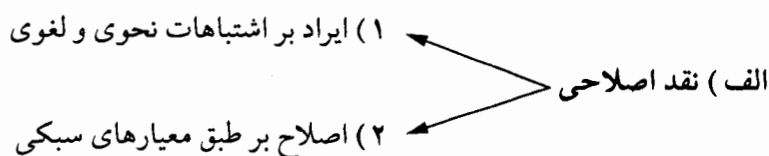
این نوع دریافت که نمونه‌ی آن را در کار والهِی داغستانی نیز می‌بینیم، گرچه مبتنی بر دلایل سبک‌شناختی نیست، اما ناقد با بهره‌گیری از ملکه‌ی شعری خود قادر به تشخیص و تمییز سبک‌ها از یکدیگر است. ما این نوع شناخت را سبک‌شناسی شهودی می‌نامیم. از سبک‌شناسان شهودی این عصر می‌توان خان آرزو، آزاد بلگرامی، حزین لاهیجی و والهِی داغستانی را نام بُرد.

اخذ مضامین و معانی در عصر آزاد بیشتر از هر دوره‌ای رایج بود. کمتر تذکره و اثر ادبی می‌توان یافت که از اشاره به سرقات و اقتباسات شاعران از

یکدیگر خالی باشد. گروهی که سخت‌گیرتر بودند، این اخذها و سرقت‌ها را فاش می‌ساختند و بر معنی ربایان می‌تاختند. اما گروهی دیگر با مسأله‌ی اخذ و سرقت با مسامحه و تساهل برخورد می‌کردند و آن را امری ناگزیر می‌دانستند.

آزاد بلگرامی سخت از توارد رنجیده است، می‌گوید: «الهی خانه توارد خراب شود که چه آفت‌ها بر سر معنی‌آفرینان می‌آرد» (ص ۲۹۱). «توارد دل را می‌گزد که این کس به چه عزایم خوانی، پریزادی را تسخیر می‌کند. آخر می‌بیند پری‌خوانی دیگر پیش از این او را در مینای عبارت بند کرده است.» اما کسانی را که مبتلا به توارد شده‌اند چنین تسلی می‌دهد که: «مضایقه‌ای نیست، قدم بر قدم استاد افتادن دستاویز افتخار است، لکن از زبان بدگمانان نمی‌توان رست که حمل بر استراق سمع می‌کنند و ترکش تیرهای طعن خیالی می‌سازند» (ص ۳۹۶).

۵) نقد صورت‌گرا: توجه آزاد مانند دیگر معاصران خود بیش از هر چیز معطوف صورت و ساخت شعر است، ملاحظات نقدی او را در این حوزه چنین می‌توان طبقه‌بندی کرد:



ب) نقد عناصر صورت: وزن، قافیه، ردیف، تشبیب، تشبیه، ویژگی قصیده... ذکر نمونه‌هایی از این نقد، تصویر روشنی از نقدالشعر آزاد در حوزه‌ی ساخت به ما خواهد داد:

الف) نقد اصلاحی: آزاد خود به اصلاح شعر می‌پرداخت، خان آرزو و

آزاد، هر دو مرجع شاعران هندی بودند و شاعران از دیار دور، شعر خود را به منظور اصلاح، نزد ایشان می‌فرستادند. این اصلاح‌ها صورت‌های مختلفی داشت، گاه تغییر واژه یا عبارتی بود، گاه ایراد بر نحو کلام بود و گاه نیز عدم تناسب و اولویت‌های شعر، مورد نقد و اصلاح قرار می‌گرفت. چنین ایرادهایی خشم شاعران تازه‌کار را برمی‌انگیخت، آزاد برای این‌که از این خشم و نفرت بکاهد به جریان تاریخی اصلاح شعر کعب بن زهیر توسط پیامبر اکرم (ص) اشاره کرده، آن را دلیل جواز اصلاح شعر گرفته است.

در میان کسانی که به نقد اصلاحی پرداخته‌اند، آزاد بیشترین دقت را در رعایت مبانی سبکی نموده است. نمونه‌هایی که در ذیل آمده است، بر دقت و تیزبینی وی دلالت دارد:

نمونه‌ی ۱): نقد ساخت شعر صائب:

غیر حق را می‌دهی ره در حریم دل چرا؟

می‌کشی بر صفحه‌ی هستی خط باطل چرا؟

مؤلف گوید: «هر دو مصرع خوب است، لیکن استعاره‌ی مصرع اول با استعاره‌ی مصرع ثانی مناسبت ندارد؛ و طریق مناسبت این است که برای مصرع اول، مصرع دیگری مثلاً چنین گفته شود:

می‌کنی بیگانه را مهمان این منزل چرا؟

و برای مصرع ثانی، این پیش‌مصرع سروده شود تا خود بیت مستقلی شود:

می‌کنی طول امل را نقش لوح دل چرا؟» (ص ۲۹۰)

رعایت تناسب (ساخت) در شعر به‌ویژه در ابیاتی که به طریق اسلوب معادله گفته شده است، از اصول زیبایی‌شناسی شعر سبک هندی است. در بیت صائب، اجزاء طرفین تمثیل تناسبی، ندارند، اما در مصرع‌های پیشنهادی

آزاد، اجزاء با یکدیگر تناسب تام دارند و ساخت شعر قوی تر است.<sup>۱</sup>  
بدین گونه:

خط باطل	←	طول امل	بیگانه	←	غیر حق
کشیدن	←	نقش کردن	مهمان کردن	←	راه دادن
صفحه هستی	←	لوح دل	منزل	←	حریم دل

در این نوع ابیات که مدّعا مثل (اسلوب معادله) اند، مدّعا (= ادّعی شاعر) با دلیل (مصرع تمثیل) باید مطابقت داشته باشند.

نمونه ۲): نظام الدوله نامی، شعر خود را برای آزاد می فرستاد. آزاد همان وقت اصلاح می کرد و بازپس می فرستاد، نظام الدوله بعد از اصلاح آزاد، شعر خود را نزد جمع می خواند و در دیوان وارد می کرد. شبی غزلی گفته بود. نزد آزاد فرستاد، آزاد آن را اصلاح کرد و بازپس فرستاد. فردا صبح در دیوانخانه، جمله ی امراء و شعرا و ملازمان حضور داشتند. نظام الدوله غزل خود را خواند، در بیتی «سرو خرامان» را به معنی درخت آورده بود، یکی از شاعران حاضر به نام «جرات» گفت: سرو خرامان بر قامت معشوق صادق می آید، بر درخت سرو چگونه صادق تواند آمد؟ نواب نظام الدوله به آزاد نگاهی کرد، یعنی این شعر به اصلاح شما رسیده است، پاسخ دهید! آزاد گفت: «میرزا صائب بیتی دارد که در آن سرو خرامان را به معنی درخت سرو آورده است:

یک ره برآر از آستین دست نگارین در چمن

تا دست ها پنهان کند سرو خرامان در بغل»

۱ - مقایسه شود با نقد خان آرزو بر تمثیل هایی که تناسب ندارند. مثلاً این بیت از صائب:  
آدمی پیر چو شد حرص جوان می گردد      خواب در وقت سحرگاه گران می گردد  
حرص با خواب تناسب ندارد، خواب با غفلت متناسب است. (داد سخن ۱۲)



نواب شاد شد و بیت صائب را به حافظه سپرد. جرات گفت: «عجب از میرزا صائب که درخت زمین‌گیر را خرامان گفته است؟! آزاد در پاسخ گفت: «بنای شعر بر تخیل است. حرکت درخت در اثر وزش نسیم همچون خرامیدن است. سلمان ساوجی این معنی را در شعر خود آورده است: سرو از صبا گردد چمان تا چون قدت باشد روان هرچند بخرامد به آن سرو خرامان کی رسد؟

در عربی «عُصْن مَّيَّاس و شَجَر مَيَّاد» بسیار است، میاس و میاد هر دو به معنی خرامان است» (ص ۵۶-۵۵).

نمونه ی ۳):

سخن بلند چو گردد به وحی مقرون است

اتاقه ی<sup>۱</sup> سر مُصَحَف کلام موزون است

آزاد گوید: «این مطلع مضمونِ بلندی دارد، اما مصرع اول خوب نرسیده، چه، مضمونش این [ است ] که: سخنی که بلند می‌گردد و به مرتبه ی وحی می‌رسد اگر مراد از سخن نظم است تخصیص نمی‌تواند شد؛ زیرا که نثری که بلند افتد نیز به مرتبه ی وحی تواند رسید بلکه تمام قرآن نثر است، نظم خال خال واقع شده و مفهومِ مصرع ثانی این [ است ] که کلام موزون فوق کلام منشور است و پیدا است که مدعا با دلیل مطابقت ندارد و مدعا، دلیل دیگر می‌خواهد، مثلاً چنین گفته شود:

سخن بلند چو گردد به وحی مقرون است

گواه دعوی ما، مصحف همایون است

(خزانه ۳۱۹)

۱ - اتاقه: پری است که برای زینت بر کلاه زنند یا بر بالای چیزی نصب کنند. (کلفی که از پره‌های بعضی مرغان سازند و این لفظ ترکی است به لفظ زدن و داشتن مستعمل) (غیاث اللغات)

نقد بیت بیدل:

گر نه ای از اهل صدق دامن پاکان مگیر

آینه و روی زشت کافر و روز جزا

مؤلف گوید: «در مصرع ثانی این بیت تغییر مدعا به اسلوب بدیعی واقع شده است، مصرع اول چنین اولی است: خوردن ناقابلان بر دل روشن خطاست» (خزانه ۱۵۶).

\* \* \*

گاه اصلاح ذوقی است، چنان‌که برای یکی از مصرع‌های برجسته‌ی بیت مصرع دیگری می‌سازد:

«تا گهر باشد چرا دریا کشد تنگ حباب

حیف باشد جز دل عاشق به دست یار گل

مصرعه‌ی ثانی این بیت، فقیر را خوش آمد. مصرع اول موافق طبعم چنین اولی است:

شوخ ناانصاف من می‌چیند از گلزار گل» (خزانه ۱۶۲).

آزاد بر ابیاتی از سعدی و به‌ویژه ابیات و عبارات عربی وی ایرادهایی گرفته و یادآور شده که به‌گمان قوی این کاستی‌ها و خرده‌ها ناشی از دخل و تصرف کاتبان و نسخه‌نویسان است.

برگ درختان سبز در نظر هوشیار

هر ورقی دفتری است معرفت کردگار

آزاد گوید: «اگر [حرف] «یا» از «دفتری» و کلمه‌ی «است» را بیاندازند، ترکیب درست می‌شود. غالب که اصل همین است و فرع تصرف کاتبان» (ص ۲۵۰). یعنی باید بخوانیم: «هر ورقی دفتر معرفت کردگار». ایراد آزاد بر بیت عربی گلستان را پیش از این نقل کردیم.

## ب) نقد عناصر صورت:

۱) وزن: بلغرامی بحثی تطبیقی درباره‌ی اوزان شعر هندی - فارسی - عربی صورت داده است، که در جای خود تحت عنوان آزاد و ادبیات تطبیقی به آن پرداخته‌ایم. در نقد وزن شعر شاعران دقت‌های قابل توجهی دارد، از جمله در کلماتی که با «عا» (عین و الف) شروع می‌شوند و در میانه‌ی بیت می‌آیند، مثلاً در این بیت:

ای به نقاب عارضت شعله‌ی بال نگاه

عکس تو در آینه یوسف مصری به چاه

در این جا «باء» در کلمه‌ی نقاب، به الف وصل شده و سبب این وصل همان است که اهل هند مخرج عین را درست تلفظ نمی‌کنند و عین را همزه می‌خوانند. ناصرعلی سرهندی هم از این عیب بری نیست:

ای رگ جان بهار این همه بی‌رحمی چیست

خاک از مقدم تو خون‌شدن عادت دارد

آزاد می‌گوید حتی پای مردم ولایت (= ایران) هم در این خلاب می‌لفزد، چنان‌که خواجه باقر عزت شیرازی می‌گوید:

مرا پند خردمندان به حال خود نمی‌آرد

به این افسانه‌ها مجنون عشق عاقل نمی‌گردد

(ص ۳۴۹)

از این نوع اشکال وزنی در شعر عرفی نیز یافته است:

«پیش عرفی مده از دست عنان کاین استاد

خویش را ابله نموده است ولی ابله نیست

عرفی در این بیت، «های» ابله اول را که اصلی است، مخفی ساخته که

اگر تلفظ کند وزن شعر از بین می‌رود، مختلفی ساختن «های» اصلی در اعداد مثل چهارده و پانزده به نظر آمد... و ظاهر ابله این هم خلاف قاعده است» (ص ۳۲۱).

در جای دیگر نظر شیرخان‌لودی، مؤلف تذکره‌ی مرآت‌الخیال را درباره‌ی عروض‌دانی شیدا فتحپوری رد می‌کند، شیرخان لودی گفته است که «شیدا در علم عروض و قوافی ضرب‌المثل بود» (مرآت ۹۴). آزاد، غزلی نه بیتی از دیوان شیدا آورده است، با این مطلع:

رمز از دهن تنگ تو بشکافته باشد      گر دل اثرِ غیرِ سخن یافته باشد

آنگاه آشفته‌گی وزن در این غزل را نشان داده است که بعضی مصاریع این غزل از وزن مطلع بیرون است. «مطلع غزل در بحر هزج است (مفعول مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن) دو مصرع اول حسن مطلع بحر مضارع است (مفعول فاعلات مفاعیلُ فاعلن) و مصرع ثانی حسن مطلع ناموزون است». آزاد بقیه‌ی غزل را قابل ذکر ندانسته است. اما با وجود اشاره به نقص اشعار شیدا جانب او را گرفته، در دفاع از او می‌گوید: «مزاج او زمانه‌سازی نداشت لهذا عالمی با او در مقام مخالفت بود، غالباً (= به احتمال قوی) کسی از راه استهزاء غزل کذایی به نام او گفته، الحاق کرده والا طفل دبستانی که ادنی موزونی داشته باشد، چنین خطایی نمی‌کند. شیدا که شاعر زبردستی است و عمرها خدمت سخن کرده باشد، این قسم خطای فاحش چگونه از او به‌وجود می‌آید؟» (ص ۲۸۰). بعید نمی‌نماید که این دفاع از شیدا منشاء ناسیونالیستی داشته باشد.

۲) نقد قافیه: آزاد بر قافیه‌ی این دو بیت میرسنجر کاشی انتقاد کرده است:

پدرا صاحب‌ا خداوند	ای تو مر بنده را خدای دوم
دعوت از دعای حق واجب	خدمت از نماز فرض آهم

می‌نویسد: «حرکت ماقبل روی که توجیه نامند، فتح است و [ حرف ]

ماقبل میمی که در اعداد می آید، مضموم می باشد. اجتماع «دوم» با قوافی دیگر در قطعه‌ی میرسنجر چطور می تواند شد؟ که اختلاف توجیه (حرکت ماقبل روی) جایز نیست، دیگر آن که قرینه‌ی لفظ «اهم» صیغه‌ی اسم تفضیل می خواهد که در مصرع اول لفظِ اَوْجَبْ باشد به صیغه‌ی اسم تفضیل، نه واجب [ به ] صیغه‌ی اسم فاعل؛ ظاهراً تصحیف کاتب است و در بیت غلّو قبیح ظاهر» (ص ۲۶۱).

هم از این نوع است انتقاد بر رباعی ذیل، که در آن کلمه‌ی «نو» با «نیکو» و «او» قافیه شده است. آزاد می گوید: «نو» نقیض کهنه، با ضم نون هم آمده چنانچه در برهان قاطع است و لهذا با «نیکو» و «او» قافیه ساخته و لفظِ «گل» در مصرع چهارم خوب واقع نشده است:

همواره رخ نگار ما نواست نه گل      زین روی رخ نگار نیکوست نه گل  
ما را رخ دوست باید ای دوست نه گل      زیرا گل چشم ما رخ اوست نه گل  
(ص ۱۴)

۳) ردیف: در آثار آزاد بارها دیده می شود که او ردیف و حاجب را مخصوص زبان فارسی دانسته است. ردیف را به خلخال تشبیه کرده که برپای زیبارویان می بندند چون آرایه‌ای زیبا است، کارکرد ردیف آن است که تنوع را در شعر فارسی زیاد می کند، در شعر عربی ردیف وجود ندارد، مگر به تبعیت از فارسیان اما چندان لطفی ندارد.<sup>۱</sup> (ص ۲۹۹)

مقصود آزاد از این که ردیف در شعر تنوع ایجاد می کند چیست؟ شاید مراد وی آن باشد که شاعر در غزل یا قصیده‌ای که با ردیف اسمی یا فعلی می سراید، تصاویر و مفاهیم متعددی، متناسب با آن اسم یا فعل می آورد، این کار باعث تنوع می شود. مثلاً صائب در غزلی با ردیف مهتاب تصاویر فراوانی

۱ - و نیز همین اشارات در سبحة المرجان، ۱۳۳ و غزلان الهند ب ۱۰ آمده است.

متناسب با مهتاب در یک هاله‌ی تصویری آورده است.<sup>۱</sup> آزاد به وجود حاجب در شعر فارسی و فقدان آن در ادبیات عرب اشاره کرده است. او خود شعری به زبان عربی سروده و در آن حاجب آورده است (ص ۴۰۰).

۴) نقد ساختاری قصیده: در قصیده، چهار عنصر، باید بیش از هر چیز مورد توجه قرار گیرد و به کمال زیبایی و استواری آراسته گردد. این چهار عنصر عبارتند از: الف) مطلع ب) مخلص ج) حسن طلب د) حسن خاتمه. پس از ذکر این چهار عنصر، کارکرد هریک را بررسی می‌کند.

الف) مطلع اول چیزی است که به گوش می‌رسد و با ذهن مخاطب مصافحه می‌کند، اگر مطلع زیبا و پخته باشد، طبع شنونده را در اهتزاز می‌آورد و او را مشتاق باقی سخن می‌کند و اگر مطلع زشت و ناپسند باشد، طبع مخاطب رم می‌کند و گوش لذتی نمی‌برد. هرچند باقی کلام در نهایت رعنائی و زیبایی باشد مخاطب میلی به شنیدن آن نخواهد داشت. ب) مخلص قصیده: آزاد آن را «برزخ میان تشبیب و مدح» خوانده است، پس از آن‌که تشبیب (تمهیدی که در آغاز قصیده آرند مثل ذکر معشوق یا بهار و خزان) پایان یافت، شاعر به مدح وارد می‌شود، مخلص را در فارسی «گریز» خوانند و از مشکل‌ترین مواضع قصیده همین بیت گریز است. زیرا شاعر باید دو مطلب را که با هم آشنا نیستند، پیوند دهد و ناسازگاری آن دو را به الفت مبدل سازد. مخلص روح قصیده است و مانند پلی است که دو سوی قصیده را به هم مربوط می‌سازد.

ج) حسن طلب: اگر شاعری بخواهد از ممدوح چیزی بطلبد، باید با سحر بیان و افسون‌کاری به گونه‌ای بگوید که بر طبع و ذوق ممدوح گرانی نکند بلکه بخیل را کریم سازد.

د) مقطع یا حسن خاتمه: مقطع باید چنان باشد که شنونده حظّ و لذّ کافی ببرد و آرام گیرد و تمنایی که به شنیدن سخن داشت پایان پذیرد، یعنی سخن را تمام شده بداند (ص ۸-۹).

آنچه آزاد در تحلیل قصیده گفته، دلالت بر توجه وی به وحدت ساختاری قصیده دارد. بین اجزاء چهارگانه‌ای که او برشمرده، ارتباط و پیوستگی قوی لازم است. قصیده‌ای که فاقد این وحدت و ساخت متناسب باشد «پریشان» است. در نقد برخی از قصاید محمدخان قدسی مشهدی می‌گوید: «قدسی تشبیب قصیده را مثل غزل اغلب پریشان می‌گوید، این عیبی ندارد لکن گاهی راه پل را گذاشته از ساحلی به ساحل دیگر زغند (= نقب) می‌زند، یعنی مخلص را که حد واسط بین القصّتين است، خیرباد گفته دفعه‌ای از سر تشبیب بر سر مدح می‌آید، این را «اقتضاب» گویند و بر طبیعت بسیار ناگوار است.» از این سخنان برمی‌آید که تفاوت عمده‌ی قصیده و غزل در نظر آزاد، مسأله‌ی وحدت ساختاری قصیده و پاشانی غزل است.

بخش‌های قصیده باید با یکدیگر مربوط و متناسب باشند، وگرنه قصیده گسسته و پریشان می‌شود؛ این تناسب در نظر وی بیش از هر چیز در بیت مخلص (= گریز) باید رعایت شود. در نظر او قصیده متشکل از دوپاره است: تشبیب و مدح. شاعر باید به نیکوترین وجهی این دو را به هم مربوط و متناسب سازد. آزاد بیت مخلص را به پل تشبیه کرده است. در هریک از اجزاء مثلاً تشبیب شاعر مختار است که مطالب متفرق و پراکنده‌ای بگوید، اما این دوپاره مجزا باید که با پلی محکم به هم مربوط شوند.

نمونه‌ای از قصاید قدسی آورده که در آن تناسب رعایت نشده است.

آخرین بیت تشبیب در این قصیده این است:

مباش امت پروانه کیش بلبل گیر

قدم برون منه از باغ خاصه فصل بهار

پس از این بیت بلافاصله بدون آوردن بیت گریز به مدح درمی‌آید:

غریب طوس که چون مهر قبه‌ی حرمش

به شرق و غرب رسانید لعمه‌ی انوار

از این گفته که در «قصیده دیگر تشبیب به طور غزل مشتمل بر مطالب شتی می‌کند» (ص ۳۷۹). نظر او را درباره‌ی تفاوت غزل و تشبیب می‌توان یافت؛ او معتقد است ابیات تشبیب نباید پراکنده و بی‌ارتباط باشد، برخلاف غزل که ابیات آن از لحاظ معنایی، چندان به هم مربوط نیست.

۵) قالب شعر: در متون ادبی و تذکره‌های این عصر اصطلاح «زمین شعر» به قالبی اطلاق می‌شود که شاعر مضامین خود را در آن می‌ریزد. همان چیزی که ابن خلدون در مقدمه‌ی خود آن را به نورد قالی تشبیه کرده، او می‌گوید: «مؤلف کلام مانند بنا یا بافنده است و صورت ذهنی که منطبق بر آن شعر می‌سازد مانند قالبی که بنا می‌کند یا مانند نوردی که پارچه را روی آن می‌بافند، اگر از نورد یا نقشه خارج شوند کار بافتن تباه می‌شود»<sup>۱</sup>. آزاد در نقد قصاید شیدا می‌گوید: «شیدا در قصاید زمین‌های مشکل پیموده و با وصف آن قصاید را به سرحد اطناب رسانده و در غزلیات هم زمین‌های سخت طی می‌کند».

انتخاب زمین (فرم) مشکل، در واقع نوعی نمایش قدرت هنری بوده است، خود آزاد نیز به این نکته اشاره دارد که: «در تنگنای لفظ، معنی را به زور فکر گنجانیدن، هنری است.» اما انتخاب زمین سخت کار باطلی است زیرا «در سنگلاخ، معانی تازه کم می‌روید ولی در زمین شکفته ایجاد مضامین رنگین عالم دیگر دارد» (ص ۲۷۴).

۶) نقد شعر شاعران:

۶-۱) شعر حافظ: آزاد درباره‌ی برخی از شاعران اظهار نظرهای قابل

۱ - مقدمه‌ی ابن خلدون، ترجمه‌ی محمد پروین گنابادی، ۱۲۴۲



ملاحظه‌ای کرده است. از آن جمله در باره‌ی حافظ، از قول جامی نقل کرده است که: «چون در سخن او اثر تکلف ظاهر نیست او را لسان‌الغیب لقب کردند.» (ص ۱۸۰). اکثر اشعار او تقریبی است... اشعار خواجه حافظ ورد مناجاتیان و زمزمه خراباتیان است. حاجت تحریر ندارد، این ابیات تیمناً به قلم درآمد.»

منظور آزاد از «تقریبی بودن»<sup>۱</sup> اشعار حافظ چیست؟ در تذکره‌ی سرو آزاد، ذیل ترجمه‌ی میرعبدالجلیل بلگرامی نیز این تعبیر را آورده است: «شعرگفتن آن جناب تقریبی بود.»<sup>۲</sup> در این جا چنان‌که از ظاهر کلام برمی‌آید مُراد از تقریبی بودن «حالی» بودن است. باز می‌گوید: «هرگاه تقریبی (حالی) روی می‌داد پرسی‌زادان معانی را به اندک توجه تسخیر می‌نمود، طبع معنی آفرین همین معنی دارد»<sup>۳</sup>.

اصطلاح «تقریبی بودن» در هر دو مورد به معنی متناسب بودن با حال و هوای سراینده یا خواننده است. آزاد هم برای سرودن شعر صفت «تقریبی» را به کار برده و هم برای خواندن شعر. شعر سرودن تقریبی به معنی بر سر حال و شور شاعرانه آمدن و بی‌تلاش اندیشه سرودن است، اما شعر تقریبی، یعنی این‌که شعر به حال همگان نزدیک است، مثل شعر حافظ، زبان حال همه است هم ورد مناجاتیان است هم زمزمه‌ی خراباتیان.

شاید اصطلاح «شعر تقریبی» که آزاد به کار می‌برد، مفهومی نزدیک به کلیت و اشتمال شعر بر طبیعت عام بشری دارد. همان امری که برخی منتقدان اروپایی مانند درایدن و ساموئل جانسون بر آن تکیه می‌کردند.<sup>۴</sup>

۶-۲) زبان شعر بیدل: آزاد در باره‌ی زبان شعر بیدل سخن واقع‌بینانه‌ای

۱ - تقریب: نزدیک‌گرداندن و به اصطلاح راندن سخن به وجهی که مستلزم مطلوب باشد.

(غیاث‌اللغات)

۲ - سرو آزاد، ۲۵۹

۴ - شیوه‌های نقد ادبی، ۱۳۳، ۱۴۲

۳ - همان

دارد، می‌گوید: «میرزا در زبان فارسی چیزهای غریب اختراع کرده که اهل محاوره قبول ندارند، به‌نظر آزاد سخن شاعر باید موافق زبان اهل محاوره باشد، استدلال او این است: «قرآن که کلام الهی و خالق زبان‌هاست با زبان آدمیان مطابقت دارد. اگر خلاف کاربرد زبان در میان عرب‌ها بود فصحای عرب آن را نمی‌پذیرفتند.»

پس فارسی‌زبانان چگونه بپذیرند که شخصی که فارسی، زبان او نیست و مقلد زبان فارسی است، خلاف زبان اصلی سخن بگوید. آنگاه نمونه‌ای از استعمال غلط و خلاف محاوره در شعر بیدل نقل می‌کند؛ «میرزا، مخمسی در مرثیه‌ی فرزند خود دارد، در آن جاگوید:

هرگه دو قدم خرام می‌کاشت      از انگشتم عصا به کف داشت

«خرام‌کاشتن» عجب چیزی است! (ص ۱۵۳).

آزاد در ادامه، نظر خان آرزو را درباره‌ی کاربرد نادرست زبان در شعر بیدل آورده است؛ نظر آزاد در مقایسه با نظر خان آرزو علمی‌تر و منصفانه‌تر است و از هرگونه تعصب نسبت به هم‌ولایتی خود به‌دور است. خان آرزو در مجمع‌التفایس می‌گوید: «چون میرزا از راه قدرت، تصرفات نمایان در فارسی نموده مردم ولایت و کاسه‌لیسان این‌ها که از اهل هندند در کلام این بزرگوار، سخن‌ها دارند و فقیر (آرزو) در صحت تصرفات صاحب‌قدرتان هند هیچ سخن ندارد، بلکه قایل است (قبول دارد) چنان‌که در رساله‌ی داد سخن به براهین ثابت نموده، هرچند خود تصرف نمی‌کند احتیاطاً» (خزانه ۱۵۴).

این دو منتقد هندی درباره‌ی زبان شعر بیدل دو نظر متعارض دارند، بی‌شک سخن خان آرزو خالی از تعصب و طرفداری نیست، آزاد معتقد است که اگر شخص مستعدی از دیوان بیدل اشعار «موافق قواعد فصاحت» وی را جدا کند «نسخه‌ی اعجاز دست به هم می‌دهد.» سپس مشخصه‌هایی از سبک بیدل به دست می‌دهد. از این قرار:

۱- به زبان تصوف حرف می‌زند.

۲- در بعضی زمین‌ها در غزل فصاعدا موزون می‌کند.

۳- در بحور قلیل الاستعمال غزل‌های به قدرت می‌گوید، خصوص در بحر کامل. و در بحر متدارک که آن را رکض الخیل و صوت الناقوس نیز نامند [ غزل ] می‌گوید و بنا را بر ۱۶ رکن می‌گذارد» (ص ۱۵۳).

بی‌گمان نظر آزاد درباره‌ی سبک بیدل یکی از دقیق‌ترین و منصفانه‌ترین نظرهایی است که در میانه‌ی اقران و معاصران وی دیده می‌شود. گرچه اساس تألیف خزانه‌ی عامره بر ذکر نام مدیحه‌سرایان و صله‌بگیران است اما یادآور شده که «ذکر نام میرزا در این جریده بنا بر هم‌مشربی با مؤلف است یعنی ترک مداحی و ردّ صله» (ص ۱۵۳).

آزاد در وصف بیدل می‌گوید: «که را قدرت که به طرز تراشی او تواند رسید... خود جرس دعوی می‌جنانند: مدّعی در گذر از دعوی طرز بیدل

سحر مشکل که به کیفیت اعجاز رسد»

(خزانه ۱۵۳)

۷) طرز اصفهانی: روزی شیخ نظام‌الدین دهلوی (۶۳۸-۷۲۷ق) به امیر خسرو گفت ای ترک، سخن به طرز اصفهانیان گو. امیر علاءالدوله قزوینی صاحب نفایس‌المائر در تفسیر این قول گوید: «یعنی عشق‌انگیز و زلف و خال‌آمیز». (ص ۲۰۹). نظام‌الدین از بزرگان عرفان و استاد و پیر امیر خسرو دهلوی است، وی این سخن را در قرن هفتم یا هشتم گفته است. حال این سؤال پیش می‌آید که آیا در آن زمان طرز مزبور شناخته‌شده و متمایز بوده است؟ آیا نظام‌الدین به سبک شاعران اصفهان یعنی جمال‌الدین عبدالرزاق و پسرش کمال‌الدین اسماعیل، نظر داشته است؟ از آن‌جا که اغلب مشخصه‌های سبک هندی در شعر کمال اسماعیل دیده می‌شود (از قبیل:

توجه مفرط کمال به باریک‌بینی و نازک‌خیالی، تمثیل و...) می‌توان گفت که مُراد نظام‌الدین از «طرز اصفهانی» نازک‌خیالی و معانی باریک است. زیرا ذوق نازک‌پسند هندیان با چنین شعری تناسب تمام دارد. علت مقبولیت سبک نازک‌خیالی در میان شاعران هندی و اهالی آن سرزمین نیز تناسب ذهن هندی با نازکی و ظرافت زندگی است. از مشخصه‌های بارز سبک هندی است. با این همه ادّعای ما این است که سبک هندی ریشه تاریخی دارد و تجربه‌ای مکرّر است که نخست در اصفهان به‌وقوع پیوست؛ برای اثبات این ادّعا اقامه‌ی چند دلیل لازم و ضروری است:

الف) بسیاری از مشخصه‌های سبکی کمال‌الدین اسماعیل و شاعران سبک هندی یکی هستند. در ابیات زیر برخی از مشخصه‌های سبک هندی را در شعر کمال‌الدین اسماعیل می‌توان دید:

۱- تازگی معنی و اعتراف شاعر به بستن معانی باریک یکی از وجوه مشترک سبک وی با سبک هندی است.

گل پیرهنِ دریده‌ی خون‌آلود      از دست رخ تو بر سر چوب کند  
(دیوان کمال ۸۵۴)

بدین جزالت الفاظ و دقّت معنی      دریغ و درد اگر بودمی خراسانی  
(همان ۲۴۷)

اگر نبوت اهل سخن کنم دعوی      مرا معانی باریک بس بود اعجاز  
(همان ۲۶۶)

ز شرمّت بدان‌گونه باریک گشتم      که از معنی خویش بازم ندانی  
(همان ۵۶۶)

وی آن‌که در فنون معانی نظیر تو

امروز در عراق و خراسان پدید نیست

(همان ۲۶۲)

زانک باریک چو موی است معانی رهی

آمد از شعر همه اهل خراسان بر سر

(همان ۱۸۰۵)

۲ - مضمون‌سازی: در قصیده‌ای التزام «مو» کرده و در هر بیت یا مصرع مضمونی با مو ساخته است. (ص ۲۸۰)

۳ - تشخیص و استعاره‌ی مکنیه: به‌ویژه در سوگندنامه که حدود ۱۹۴ بیت آکنده از اساندهای مجازی و تشخیص و استعاره‌ی مکنیه است.

۴ - استعمال الفاظ و تعابیر عامیانه: به موی بندبودن / موی دماغ کسی شدن / موی از خمیر کشیدن / میخ شدن مو بر اندام / موی از ماست کشیدن / مو در آوردن زبان / ....

۵ - بیان پارادوکسی:

باد صبا ببست میان، نصرت ترا دیدی چراغ را که دهد باد یآوری؟

خفته‌ی بیدار بودم (دیوان کمال ۱۵۷). پوشیده برهنه‌ایم و گریان خندان (ص ۹۲۳) منم آن خامش‌گویا... (ص ۲۵۰) موی در چشم سبب بینایی شاعر است (ص ۲۸۱) و....

۶ - توجه به جزئیات و تجزیه‌ی تصاویر و اشیاء

ب) شاعران و برخی از منتقدان سبک هندی به شعر کمال‌الدین اسماعیل و مشابهت آن با سبک هندی اشاره کرده‌اند از آن جمله است، سخنی که در رساله‌ی جامع‌الصنائع والاوزان آمده است. مؤلف طی بحثی سبک‌شناسانه شعر فارسی را به دو بخش: نظم معنوی و نظم لفظی تقسیم کرده است، شعر قدما که دارای صنایع بدیعی و آرایه‌های لفظی است، نظم لفظی نامیده و شعری که حاوی مضامین تازه و معانی نازک باشد، نظم معنوی نام نهاده و کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی را آغازگر نظم معنوی دانسته است. سبک کمال را «طرز مدققانه» نامیده و «دقت» را چنین تعریف کرده که صنعتی است

که در آن معانی باریک و دشوارفهم همراه ایهام و خیال بیاورند.<sup>۱</sup> مؤلف به صراحت، کمال اسماعیل را پیشوای سبک تازه‌گویی می‌خواند. همچنین در تاریخ حزین لاهیجی نامه‌ای آمده است که از حزین درباره‌ی شعر کمال اسماعیل و جمال‌الدین، داوری خواسته بودند، نظر حزین به عنوان چهره‌ای شاخص در سبک هندی معطوف به شعر کمال است.<sup>۲</sup>

در این جا می‌توان به کشاکش‌هایی که میان آنان که سبک شعر عصر صفوی را اصفهانی می‌نامند و آن‌ها که به آن سبک هندی نام می‌دهند اشاره کرد. اگر سابقه‌ی چنین تجربه‌ای را در شعر کمال بجویم و نیز با نظر به این سخن شیخ نظام‌الدین دهلوی می‌توانیم بگوییم که «سبک اصفهانی» مادرِ سبک هندی است. زیرا ریشه‌های تاریخی طرز هندی در اصفهان محرز است، ثانیاً بزرگانی همچون صائب، جلال‌الدین اسیر اصفهانی، که از سرآمدان دوشاخه‌ی شعر عصر صفوی‌اند، هر دو از اصفهان برخاسته‌اند، این سبک بدان جهت با اقبال هندیان روبه‌رو شد که با طبع و ذوق ایشان موافق بود، وگرنه هنوز چندان عنصر مؤثر و تعیین‌کننده‌ای از ادب هندی که در شعر این دوره تأثیر گذاشته باشد، نشان داده نشده است.

۸) وقوع‌گویی (رنالیسیم): بلغرامی بنیان‌گذار طرز وقوع‌گویی را امیرخسرو دهلوی قلمداد کرده است. می‌گوید: «سعدی مروج طرز غزل است و خال خال (= کم و بیش) وقوع‌گویی هم دارد، مثل این بیت:

دل و جانم به تو مشغول و نظر در چپ و راست  
تا نگویند رقیبان که تو منظور منی

اما ناسخ نقوش مانوی، امیرخسرو دهلوی که معاصر شیخ سعدی است، بانی

۱ - جامع‌الصنائع، ۲۹

۲ - این شعر، قصیده‌ای است که آن را در بخش آراء انتقادی حزین آورده‌ایم.

وقوع‌گویی گردید و ایشان، آن را بلند ساخت.» سپس نمونه‌هایی از وقوع‌گویی از او آورده است:

خوش آن زمان که به‌رویش نظر نهفته کنم

چو سوی من نگرد او نظر بگردانم

چو رفتم بر درش بسیار دربان گفت این مسکین

گرفتار است شاید کاین طرف بسیار می‌آید

و چون نوبت سخن‌سنجی به میرزا شرف جهان [قزوینی] رسید طبع او مایل وقوع‌گویی بسیار افتاد و این طرز را به حد کثرت رسانید» (خزانه ۲۵-۲۶).

در این گفته‌ها دو نکته قابل توجه است: یکی آن‌که آزاد جانبداری از اهالی هند و شاعران آن سرزمین را باز تکرار کرده است، دوم مسأله‌ای است که نشان از دقت او دارد و آن توجه به بسامدهای سبکی است. امروزه در شناخت و تحلیل سبک یک شاعر بیش از هر چیز به فرکانس تکرار و بسامد استعمال مضامین و الفاظ توجه می‌کنند. آزاد نیز به این نکته توجه داشته است و برای این‌که نشان دهد که مثلاً سعدی شاعر وقوعی نیست از اصطلاح «خال خال» استفاده می‌کند. خال خال گفتن یا خال خال بودن امری در شعر یعنی بسامد اندک. به گونه‌ای که نتوان آن را ویژگی سبکی شاعر به حساب آورد. در جای دیگر می‌گوید: «تمام قرآن نثر است، نظم خال خال واقع شده» (ص ۳۱۹). یعنی بسیار اندک است و می‌دانیم که آنچه نمایانگر سبک یک شاعر یا یک دوره است، وجود بسامدهای بالا و کاربرد مکرر و فراوان یک لفظ یا تعبیر یا مضمون است.

۹) داوری در باره‌ی دو شاعر: آزاد از دولتشاه سمرقندی نقل کرده که بزرگان و فاضلان متفق‌اند که شعر ظهیر فاریابی نازک‌تر و باطراوت‌تر از شعر انوری است. در این باره از مجدالدین همگر از شاعران قرن هفتم نظر خواستند، او حکم کرد که سخن انوری افضل است. آزاد معتقد است که برای چنین

قضاوتی باید دیوان کامل ظهیر و انوری را به دقت مطالعه کرد. در این صورت می‌بینیم که صفا و نازکی که در شعر ظهیر است اصلاً در کلام انوری دیده نمی‌شود، توانایی و استعداد شاعر از دیوان عام (کلیات) وی دریافته می‌شود نه از دیوان خاص او (انتخاب‌ها و گزیده‌ها).

#### (۱۰) دفاع از بیدل

در ادامه به سخن میرزا عبدالقادر بیدل درباره‌ی شعر انوری اشاره کرده است. بیدل قطعه‌ای را جمع به شعر انوری گفته است که مصرع آخر آن بسیار رکیک است (بر معنی اش بشاش و بر الفاظ او بری).

چنین سخنانی در میان معاصران بیدل فراوان دیده می‌شود، آنان بر متقدمان بسیار تاخته‌اند، اما آزاد کوشیده تا این سخن بیدل را به گونه‌ای توجیه کند. می‌گوید: «میرزا بیدل که تکذیب رسول شعرا (انوری) بلکه استهزاء او کرده و الفاظ ناملایم بر زبان آورده، این هم نشاید، میرزا در کمال حُسن خلق بود صدور این قسم ناسزا از زبان او در نهایت استبعاد است. به‌خاطر فاطر می‌گذرد شاید که قافیه‌ی انوری، میرزا را بر سر نظم این قطعه، خصوص مصرع مذکوره آورده از قبیل معامله صاحب بن عباد وزیر که قاضی قم را عزل کرد و نوشت *إِيَّهَا الْقَاضِي يَقُمْ قَدْ عَزَلْنَاكَ قَقُم*. قاضی به صاحب نوشت *مَا عَزَلْتَنِي إِلَّا هَذِهِ الْفَقْرَةُ الْمَشْهُومَةُ*. یعنی عزل نکرد مرا مگر این فقره‌ی نحس که قافیه‌ی *وَجَّاسِ* قم، باعث عزل شده. پس در انوری همین «ری» خرابی کرده، در این *ولا*، ظهیر و انوری به مطالعه‌ی فقیر درآمد، هر دو استاد در [شعر] تشبیهی و تخلصی متفق شده‌اند.» (ص ۳۰۶)

توجیه آزاد تا حدی مضحک است. او می‌گوید احتمالاً لفظ انوری باعث سرودن این قطعه شده! این سخن بسیار سُست و نادرست است و مبین این است که لفظ، معنی را می‌سازد و گوینده را به حوزه‌ی سخن می‌کشاند. توجیه آزاد غیرمنطقی است و عقل از آن می‌رمد.



اما با این همه، با نگاهی گذرا به ملاحظات انتقادی آزاد، در این تذکره، به دقت و تیزبینی و گستردگی دانش و اطلاعات وی پی می‌بریم. خاصه اگر دقت و تیزهوشی و نکته‌یابی او را در کتاب‌های غزلان‌الهند، سبحة‌المرجان و خزانه‌ی عامره، بر آنچه در این جا گفتیم، بیفزاییم.

فصل پنجم

منتقدان ادبی



### منیر لاهوری (۱۰۱۹-۱۰۵۴)

یکی از شاعران و منتقدان مشهور شبه‌قاره در سده‌ی یازدهم هجری ابوالبرکات منیر لاهوری است. او به سال ۱۰۱۹ در لاهور متولد شد و در سال ۱۰۵۴ در اکره درگذشت. از او آثاری در نظم و نثر به جا مانده که برای شناخت جریان‌های ادبی قرن یازدهم درخور اهمیت است از جمله آن‌ها دیباچه‌هایی است که بر دیوان برخی معاصران خود نوشته است، این دیباچه‌ها با نثری متکلفانه و اطناب‌آمیز که متداول عصر بود نوشته شده و بیانگر احساس دوستانه‌ی منیر نسبت به آن شاعران است. علاوه بر این‌ها در میان آثار وی دو نوشته در نقد ادبی سراغ داریم، یکی رساله‌ای است به نام کارنامه در نقد حدود ۶۰ بیت از اشعار چهار شاعر تازه‌گوی ایرانی (عرفی شیرازی، طالب آملی، ظهوری ترشیزی و زلالی خوانساری) و دیگری، پاسخی است منظوم به نقد منظوم شیدا فتحپوری بر قصیده‌ی محمدجان قدسی مشهدی در مدح امام علی بن موسی الرضا (ع).

آغاز بازگشت از سبک هندی: در میان منتقدان و شاعران سده‌های یازده و دوازده، منیر لاهوری و شیدا فتحپوری به هواداری از «طرز قدیم» شهره‌اند و تذکره‌نویسان آن دو را پیرو «طرز باستانی» خوانده‌اند. در نوشته‌های منیر رویگردانی از طرز خیال و استعاره‌گرایی به صراحت مشهود است.

وی که خود نیز در آغاز به «طرز جدید» شعر می‌گفت، بر اثر مصاحبت با استادی به نام میرزا خلیل‌الله و به توصیه‌ی وی از طرز جدید رویگردان شد.

او در این باره می‌نویسد:

«بعد از مصاحبت با میرزا خلیل‌الله، او از استعارات بی‌مغز مَنَعَم می‌کرد و از خیالات خام باز می‌داشت. وقایعی که به غربال فکر می‌بیختم و به آب دیده خمیر می‌کردم اگر سرمویی در آن میان فرو گذاشت می‌شد آن باریک‌بین، آن را چون موی از خمیر بر می‌آورد و در آن وقت، جمعی از آشنایان سخن، خیالِ معنی بیگانه می‌پنداشتند و جست‌وجوی آن معنی می‌کردند. من نیز بر این معنی عمل می‌کردم و چون چشم هوش بیدار شد، دانستم که آن‌همه، خواب‌های پریشان بود. اکنون از آن خواب‌ها جز خیالی نمانده و آن را هم جز به خواب نمی‌توانم دید و هم در آن روزها نظم زلالی [خوانساری] تازه بر روی آب آمده بود. تَرُسَخَنان به آن طرز، آشنایی می‌جستند و به آرزوی عبارتِ شُسته، دست از معانی صاف می‌شستند. من هم بر آن آب، شعرهای روان می‌گفتم و گوهر معنی به الماس اندیشه می‌سافتم، پاس الفاظ آبدار می‌داشتم و نقشی بر آب می‌نگاشتم. جمعی چون حباب چشم بر بحر سخنم می‌دوختند و من چون موج از جا می‌جستم و جمعی چون موج به تحسینم ترزیان می‌شدند؛ و من چون حباب به خود می‌بالیدم. بیشتر اشعاری که بر آن آب از طبعم بیرون تراویده بود، آرایش سفینه‌ی آشنایان سخن و متبحران این فن شده بود، چون سخن را آب دیگر دادم و آن خیالات را از خاطر فرو شستم، خواستم که سفینه‌ی آن اشعار را به آب دهم و دست از آن سخنان بی‌آب بشویم، آشنایی دستم گرفت و نگذاشت که آن اوراق را شست و شو نمایم. چون ملاحان سفینه در بحر نظم سیر کنند دانند که چه مایه بی‌آبرویی کشیده‌ام، تا حباب را با گوهر سنجیده‌ام، القصه چندگاهی به استعاره می‌پرداختم و شاهد سخن را به «حسن عاریتی» می‌آراستم... بعضی حساد چشم از

انصاف می‌پوشیدند و در نتایج طبعم به چشم کم می‌دیدند دلم از صحبت آن افسرده‌طبعان سرد شد و مشک سوادم از سردی بازار سخن کافور گردید، در ۱۰۴۵ هجری آهنگ سفر چنگ در دامنم زد» (دیباچه منیر، ۹۵-۵۹۶).

ملیت: منیر از کسانی که ملیت و نژاد را در موفقیت شاعر، دخیل می‌دانستند سخت رنجیده است، می‌گوید: «گروهی «سخن‌نافهمان» در سختم می‌نگریستند، بعد اصل و نسب و مولد و مسکنم را جویا می‌شدند، وقتی می‌شنیدند که از اهالی لاهورم توجهی به شعرم نمی‌کردند. منیر می‌گوید که اینان نمی‌دانند که «اهل بیت سخن را نسب، نسبت معنی بسنده است، احتیاج به نسبت دیگر نیست... اگر هندی بودن منافعی رتبه‌ی سخن بودی خسرو، امیر قلمرو سخن نگشتی».

سخن باید نکو در طرز و آیین سخندانی

سخندان هرکه باشد خواه هندی خواه ایرانی»

(دیباچه ۵۹۷)

او به هندی بودن خود تفاخر می‌کند و بر کسانی که نژاد و ملیت را در ذوق هنری دخیل می‌دانند سخت می‌تازد. در رساله‌ی کارنامه، از معیارهای قبول شعر در عصر خویش شکوه می‌کند، می‌گوید در این روزگار شاعر تا به چهار صفت، موصوف نباشد، اگرچه همه سخنش آب حیات باشد آبی ندارد و آن چهار صفت عبارتند از:

۱- پیری ۲- توانگری ۳- بلندآوازی ۴- ایرانی بودن

«و من که جوانِ مفلسم و گمنامِ هندی‌نژادم، هیچ‌یک از آن چهار صفت با من نیست؛ اگر اهل روزگار [مرا] صاحب سخن نخوانند چه جای سخن» (کارنامه ۲۵ و ۲۶).

«لذا چون صبح کاذب دم از کذب باید زد و خود را خورشیدوار به مرز

خراسان منسوب باید ساخت تا نظم ثریانگار و نثرنثره نثار مرا از روی مهر، مشتری شوند» (کارنامه ۲۷). منیر که شیفته‌ی طرز قدیم است تنها چهار تن را در عصر خود شاعر طراز اول می‌داند: قدسی مشهدی، حکیم الهی، کلیم کاشانی و شیدا فتحپوری. (دیباچه ۶۰۳) و از میان ادبا و سخنوران معاصر خود در ایران و شبه‌قاره فقط سه نفر در نظر وی والامقام‌اند که عبارتند از: میرزا جلال طباطبایی اردستانی زواره‌ای، شاه صالح شیرازی و مولانا سند هندی (دیباچه ۶۱۳). شاید به سبب همین مقام و منزلتی که برای قدسی مشهدی قائل بوده به دفاع از وی برخاسته و نقد شیدا بر قصیده‌ی قدسی را پاسخ گفته است.

باستان‌گرایی: منیر و شیدا همدیگر را بسیار هجو گفته‌اند، منیر در چندین رباعی، شیدا را سخت هجو کرد، جالب آن‌که شیدا، پس از شنیدن آن رباعی‌ها منیر را بسیار تحسین گفت، این دو با همه‌ی اختلافی که دارند، هر دو شیفته‌ی طرز کهن‌اند و در پیروی از شیوه‌ی قدما همداستانند.

این دو شاعر و ادیب هندی با جلالای طباطبا که او نیز از طرفداران سبک قدیم است مکاتباتی داشتند. جلالا در منشآت خویش، منیر را بسیار ستوده و دیباچه‌ای آکنده از تمجید و ستایش بر دیوان وی نوشته است<sup>۱</sup> (دیباچه ۵۱۲). این سه نفر بر کسانی که نسبت به استادان پیشین بدگویی کرده‌اند سخت تاخته‌اند. جلالا بر ابوالفضل بن مبارک که بر استادان سلف زبان قلم را به بدگویی گشوده، اعتراض کرده است و کار او را بدسگالی در حق بزرگان عراق عجم و عرب شمرده است (دیباچه ۳۵۵).

منیر نیز در کارنامه، به چهره‌های شاخص طرز تازه تاخته است، وی

۱ - نامه‌ها و نوشته‌های جلال‌الدین طباطبایی، ص ۱۹۹-۲۰۶

علت تألیف رساله‌ی «کارنامه» و نقد اشعار چهار شاعر مشهور سبک هندی یعنی عرفی شیرازی، طالب آملی، زلالی خوانساری و ظهوری ترشیزی را چنین بیان می‌کند که: روزی در مجلسی، حرف از ارباب سخن به میان آمد «همگان نکوهش سخنوران پیشین سرکردند و ستایش صاحب‌طرازانِ پسین در میان آوردند» و به ستایش عرفی و طالب و زلالی و ظهوری پرداخته این چهار شاعر را آفریدگاران عالم سخندانی خواندند، و در وصف ایشان مبالغه بسیار کردند. منیر از این کار در خشم شده و بر آنان اعتراض می‌کند اما کسی به سخن او گوش نمی‌دهد. تا این‌که به نقد جدی شعر تازه‌گویان می‌پردازد (کارنامه ۵-۶).

نقد منیر تلاشی است برای بازگشت به سبک قدیم، وی کوشید تا شعر فارسی را از مسیر گرایش به سوی پیچیدگی و غموض بازگرداند. این کوشش‌ها که در نیمه‌ی اول قرن یازده صورت می‌گرفت هواداران «طرز خیال» را به وحشت افکند، چنان‌که خان آرزو از منتقدان شبه‌قاره و هوادار شیوه‌ی استعاره، رساله‌ای در پاسخ به اعتراضات منیر بر این چهار شاعر سبک هندی نوشت و به صراحت گفت: «اگر در اعتراضی که این مرد عزیز بر روی شعر واکرده بسته نشود، بسا ایات که چون خانه‌ی ظالم با خاک سیاه برابر می‌شود»<sup>۱</sup>.

بدون شک نطفه‌ی اصلی بازگشت در آثار منیر بسته شده است. منیر لاهوری به جدایی و گسست شاعران عهد خود از سنت شاعران ایرانی پی برد و دریافت که معاصرانش به ظاهر سخن و عبارت‌پردازی فریفته شده‌اند، زیبایی استعاره که آنان را شیفته ساخته، عاریتی است و معنای شعر ایشان عمیق نیست. از این‌رو، او از طرز تازه توبه کرد. زبان استعاری



طرز تازه را نپسندید و با آن سخت به مخالفت برخاست. وی در نقدی که بر اشعار چهار شاعر ایرانی نوشت خود را «زلف پیرایِ اشعار» آنان نامید. (کارنامه ۴۰).

نقد منیر، نقدی تند و خصمانه است. وی از طالب آملی با صفت «ناباک‌روان» یاد کرده و عرفی را «ستمکار قلمرو سخن» خوانده است. گاه نقد وی همراه با نوعی استهزاء و تمسخر است. عناد وی بیشتر از هر چیز با استعاره‌گرایی معاصران است. او معاصران خود را که شیفته‌ی طرز تازه‌اند «صورت‌پرستان معنی‌ناشناس» خوانده که «سخت به آب و رنگ عبارت خرسندند» (کارنامه ۷).

**مخالفت با صورتگرایی:** در نظر منیر رنگین‌ساختن لفظ توسط اینان، ریختنِ خون معنی است، منیر آنچه را تازه‌گویان معنی‌یابی و مضمون‌تراشی می‌خوانند، رنگین‌ساختن صورت و فرم شعر می‌داند (کارنامه ۱۲). در جای دیگر می‌گوید: «اینان به پیروی از طرز زلالی در آرزوی عبارتِ شسته، دست از معانی صاف می‌شستند» (دیباچه ۵۹۶).

منیر در واقع تلاش تمام شاعران طرز تازه‌ی سبک هندی را تلاش برای صورت و ظاهر شعر دانسته و بی‌توجهی آنان به معنی را گوشزد کرده است. بنای اساسی نقد او بر نفی استعاره‌های نازک به‌ویژه استعاره‌ی بالکنایه یا تشخیص (Personification) است. آنچه را معاصران وی معنی بیگانه و مضمون تازه نامیده‌اند او عبارت‌پردازی خوانده است. به‌طور کلی آنچه را که منیر به نقد آن پرداخته است می‌توان این‌گونه طبقه‌بندی کرد:

الف) اعتراض بر تفاخر متأخران و شکستن حرمت متقدمان (انگیزه‌ی اصلی نگارش کارنامه همین امر است).

ب) نقد ساخت‌هایی که خلاف عرف شاعرانه است.

ج) نقد استعاره‌های غریب به‌ویژه استعاره‌ی مکنیه.

د) نقد استعاره‌های فعلی تبعیه.

الف) منیر در مقدمه‌ی کارنامه به تفصیل از «تفاخر متأخران در مجلسی» سخن گفته و بر ایشان تاخته است. آنان را ننگ دودمان سخن خوانده است. عرفی شیرازی در بیتی بر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (ف ۶۲۷ق) تفاخر بسته، که سخت منیر را خشمگین ساخته است (کارنامه ۹). بی‌شک انگیزه‌ی اصلی او از تألیف رساله‌ی کارنامه، درهم‌کوبیدن خودبینی و غرور برخی معاصران است. برخی از تذکره‌نویسان نیز این غرور و تکبر را عامل عدم مقبولیت شعر ایشان دانسته‌اند.

ب) پاره‌ای از انتقادات وی متوجه خروج شاعران معاصر از حیطه‌ی سنت شعری فارسی است، از آن جمله بر این بیت طالب آملی ایراد گرفته است:

زلفت از گل عرق‌انگیزتر است      لب‌ت از بوسه بانگیزتر است

طالب در این جا زلف را به گل تشبیه کرده است، در سنت شعری فارسی عموماً زلف به سنبل تشبیه می‌شود. منیر می‌گوید: «طالب در سخن طرز نو انگیخته و از تشبیه زلف به سنبل شانه گردانده، آن را به گل نسبت داده است» (کارنامه ۱۵). یا بیتی از عرفی را خلاف آئین مدحت‌گری شمرده است (سراج ۴۵).

ج) نقد استعاره‌های غریب: استعاره‌هایی که منیر به نقد آن‌ها پرداخته از این قرارند:

۱) در شعر عرفی: زلفِ صبا، گوشِ بلاد، غبارِ دامن‌آوازه، استخوانِ علم، دهنِ بحث، کمرِ درس، کبکِ طالع

۲) در شعر طالب آملی: ناخنِ ترنم، عطسه‌ی افسرده، آغوشِ نمکدان،

- خنده‌ی نمکدان، مسامه‌ی غمزه، ناخنِ نغمه‌ی زاغ، تخمیرِ بروت، گیسوانِ دیده، نانِ نگاه به روغن افتادن، چینِ زلفِ خفقان.
- ۳) در شعر زلالی: زلفِ قلم، بوسه‌ی بکر، خمارِ بوسه، دیوانِ بناگوش، شاه‌بیتِ غارتِ هوش.
- ۴) در شعر ظهوری: نرگسِ حسن، مغزِ مستی، دندانِ نزاکت، نیرِ حرف‌گو، استخوانِ خیال.

چنان‌که می‌بینیم اغلب این ترکیبات، اضافی استعاری بالکنایه‌اند و عنصر بنیادین شعر سبک هندی این نوع استعاره‌هاست.

د) استعاره‌های فعلی، که نوعی برجسته‌سازی در زبان است: تراشیدن آفتاب، رقاصی زلفِ قلم، خندیدن گریه و... منیر لاهوری این استعاره‌ها را استعاره‌ی «خشک و خیالی»، «استعاره‌ی بی‌مغز»، «استعاره‌ای که ته ندارد» و... نامیده است. او بیش از هر چیز با استعاره‌های نو، سرِ ستیز داشت و به کلی استعاره‌های غریب را نفی می‌کرد. اما جالب آن‌که برخی وی را «استعاره‌دوست» خوانده‌اند از جمله مؤلف تذکره‌ی همیشه‌بهار نوشته است: «منیر خیلی استعاره‌دوست بود و اشعارش به تازگی مشهور است».<sup>۱</sup>

بعید نیست که این سخن مؤلف همیشه‌بهار درباره‌ی اشعاری باشد که منیر قبل از بازگشت و توبه‌ی خود، به طرز متداولِ عصر یعنی تقلید از زلالی سروده است. البته در بی‌دقتی و تسامح تذکره‌نویسان نیز شکی نیست.

برای آن‌که با شیوه‌ی نقد منیر در رساله‌ی کارنامه بهتر آشنا شویم، چند نمونه از نقد او را عیناً در این جا نقل می‌کنیم. پس از نقل اعتراض منیر بر بیت، جواب سراج‌الدین علیخان آرزو به منیر را نیز آورده‌ایم. آرزو در رساله‌ای

به نام «سراج منیر» به اغلب ایرادهای منیر لاهوری پاسخ گفته و از شعر طرز تازه دفاع کرده است.

\* از شعر عرفی:

ذات تو اعتدال و سلیمان مزاج عدل

عقل تو مغز و جوهر کل استخوان علم

منیر: «هوش‌گزینان که از مغز سخن آگاهی دارند می‌دانند که «استخوان علم» استعاره‌ای است بی‌مغز».

خان آرزو: «استخوان علم» استعاره‌ی بالکنایه است که علم را آدمی قرار داده و برای او استخوان ثابت کرده است. در این صورت استعاره‌ی مذکور را بی‌مغزگفتن از سگ مغزی است» (سراج ۴۶).

\* \* \*

\* طالب آملی:

خون اثر که زینت منقار بلبل است از ناخن ترنم زاغم فشرده‌اند

منیر: «اگر در "ناخن ترنم" بند کنم، مشتی، احمقان که این سخن بر دل می‌زنند با من چون ناخن کاوش می‌کنند و گفتار مرا به یک سر ناخن در نمی‌پذیرند».

خان آرزو: «ناخن دخیل بی‌جایی است که روی سخن را خراشد و زمین شعر را کاود، چون ناخن تراشیده در خاک بهتر است:

بر من زبان طعن سخن‌چین به طبع کج

هرگه شود دراز چو ناخن بریدنی است

الحاصل "ناخن ترنم" استعاره‌ی بالکنایه است و "دوری تشبیه" به طرز متأخرین و "نزدیکی نسبت" به سبب آن‌که ترنم از سازنواختن ناخن، گاهی باشد، لیکن فقیر آرزو را در نسبت "زاغم" ترددی هست، زیرا چه در صورت

اضافت تشبیهی، قباح است و استعاره‌ی بالکنایه بسیار دور است» (سراج ۵۵).

آرزو که ذهنی وقاد دارد و در زیبایی‌شناسی سخن از ذوقی ورزیده و فرهیخته برخوردار است به دو اصل زیبایی‌شناختی در شعر سبک هندی اشاره کرده است، یکی «دوری تشبیه» و دومی «نزدیکی نسبت» که عبارت است از تناسب الفاظ در بیت. در اغلب آثار انتقادی وی تکیه بر این دو اصل مشهود است.

\* \* \*

#### \* زلالی:

قلم از من به غواصی درآمد      سر زلفش به رقاصی درآمد

منیر: «رقاصی سر زلف» ادایی است که بر آن رقص توان کرد، موشکافان معنی می‌دانند که قلم بلندبالا که از سیاهان هندو است خط دارد اما زلف ندارد و اگر زلف داشته باشد رقاصی را به سر زلف چه نسبت؟ همانا قلم نازگ‌زبان او به سر زلف حرف زده است که هیچ پابرجایی ندارد».

آرزو: «سر زلف قلم» استعاره‌ی بالکنایه است و سر زلف عبارت است از خط و این تشبیه نازکی دارد و رقاصی سر زلف، کنایه است از آرایش‌یافتن، لیکن، ربط بین المصرعین چون ابروی گشاد خوبان و مانند میان محبوبان، هیچ نیست، پس اگر این معنی را دستمایه‌ی انگشت اعتراض گذاشتن می‌ساخت به جا بود» (سراج ۶۴).

\* \* \*

#### \* زلالی:

چو شد پرویز از شیرین عنان‌تاب      ز سر جوش شکر برداشت جلاب  
که شاید بشکند زان لعل نوشین      خمار بوسه‌های بکر شیرین

منیر: «بوسه‌های بکر، شیرین است و خمار بوسه از آن شیرین‌تر. اما از

این‌گونه سخنان بی‌مزه به مذاق طبقه‌ای که لذت سخنان بی‌مغز دریافته‌اند آشناست».

آرزو: «هرچند در ظاهر بوسه‌های بکر و خمار بوسه به گوش آشنا نیست لیکن بنای این‌قسم عبارت بر استعاره است. اول در خاطره بوسه‌ها را به محبوب تشبیه داده بعد از آن برای او دوشیزگی ثابت نموده و همچنین [ است ] خمار بوسه، زیرا که بوسه را به شراب نسبت نموده‌اند و جمع این دو استعاره که دلالت دارد بر دو حالت جداگانه که از خصوصیات متأخرین است علی‌الخصوص زلالی و متابعان او. چون ابوالبرکات منیر، تنها طرز قدما در نظر دارد این‌قسم عبارات و استعارات را بی‌معنی گفته و همین معنی است اکثر اعتراضاتی که بر استاد نورالدین ظهوری دارد» (سراج ۶۶).

\* \* \*

#### \* ظهوری:

ندیده است تا نرگست سوی من      نخندید جز گریه بر روی من  
منیر: «گریه اگر همه از اشک دندان سفید سازد او را خنده‌ناک نتوان گفت».

آرزو: «این اعتراض قابل جواب نیست، هر شعری که چنین رتبه‌ی بلند داشته باشد حرف‌گرفتن بر او کمال جهل و بلاهت یا غایت تعصب و تعسف است» (سراج ۷۷).

#### نگاهی به رساله سراج منیر

چنان‌که گفتیم، خان آرزو در رساله‌ای به نام سراج منیر<sup>۱</sup> به اعتراضات

۱ - کارنامه‌ی منیر و سراج منیر، به تصحیح و مقدمه آقای دکتر سید محمد اکرام - <

منیر لاهوری بر اشعار این چهار شاعر سبک هندی پاسخ گفته است. نمونه‌هایی از نقد منیر و پاسخ خان آرزو را از نظر گذرانیم.

خان آرزو در این رساله، مبانی تثوریک سبک هندی را نشان داده و به شیوه‌ای علمی، ناآشنایی ذوق منیر با مبانی سبک جدید را بیان کرده است، او در این رساله و نیز در رساله‌ی داد سخن که داوری‌ای است درباره‌ی اعتراض شیدا فتحپوری بر شعر قدسی مشهدی و پاسخ منیر لاهوری به شیدا، بارها و بارها به تأکید گفته است که منیر و شیدا شعر شاعران سبک هندی را نفهمیده‌اند. علت نرسیدن آن دو را به معانی طرز جدید ناآشنایی با مبانی این طرز دانسته است. زیرا منیر و شیدا هر دو پیرو طرز قدیم‌اند. خان آرزو می‌نویسد:

«بدان که اکثر اشتباهات منیر به سبب اشتباهی است که در اضافت تشبیهی و استعاره‌ی بالکنایه دارد و حق تحقیق آن است که استعاره در شعر متأخرین خصوصاً شعرای عهد اکبرشاه، مثل ظهوری و عرفی و آن‌هایی که بعد از ایشان‌اند و تتبع طرز ایشان دارند، رنگ دیگر برآورده و در مستعار و مستعارمنه نسبت، بعید و دور باشد از جهت نازکی. و گویا فارق است در طرز متأخرین و متقدمین. و درنمی‌یابد این را مگر کسی که خیلی مهارت در این فن داشته باشد و از متأخرین کسی که این طرز [ را ] ملحوظ ندارد به‌طور قدما حرف می‌زند، همین سبب است که ابوالبرکات منیر که به طرز امیرخسرو علیه‌الرحمه [ است ] بر این چهار شاعر اکثر اعتراض دارد و راقم را بعد تتبع سی و پنج ساله این معنی محقق شد» (سراج ۵۳-۵۴).

آرزو وجه ممیزه‌ی طرز متأخران (سبک هندی) را نسبت دور میان مستعار و مستعارمنه و نازکی شعر، بیان کرده است، در جایی دیگر، «دوری تشبیه» و «نزدیکی نسبت» (= تناسب‌های درون بیت) را از شاخصه‌های طرز متأخران دانسته (سراج ۵۵). تودرتویی استعاره‌ها (ص ۶۶) شیوه‌ی زلالی است و استعاره‌های نازک بالکنایه و به تعبیر وی استعاره‌های غامض در شعر متأخران بسیار است و در شعر قدما بسیار اندک (ص ۴۳). این نوع استعارات غامض، در شعر شاعران طرز تازه، شیوع یافته است و ذوق و طبع منیر به التذاذ از این طرز آشنا نیست (ص ۵۶). منیر نیز در جایی به همین نکته اشاره کرده که چنین استعاره‌های پیچیده و دور از ذهنی به مذاق طبقه‌ای که لذت سخنان بی‌مزه را دریافته‌اند آشناست (کارنامه ۲۱) و او از این طبقه نیست.

خان آرزو در جواب منیر به آمیختگی استعاره‌ها اشاره کرده است، چنان‌که در نمونه‌ی نقد شعر زلالی ذکر آن گذشت. همین آمیختگی و اجتماع دو استعاره معنی شعر را بسیار دور می‌کند. مثلاً در این دو بیت زلالی خوانساری:

چو شد پرویز از شیرین عنان تاب      ز سر جوش شکر برداشت جُلاب  
که شاید بشکنند زان لعل نوشین      خمار بوسه‌های بکر شیرین

شاعر در ذهن، نخست بوسه را به محبوب تشبیه کرده؛ بکر بودن، صفت محبوب است که به بوسه نسبت داده است. «بوسه‌ی بکر» استعاره‌ی بالکنایه است، بعد بوسه را به شراب تشبیه کرده و خماری را که نتیجه‌ی شراب است به بوسه نسبت داده است، «خمار بوسه» استعاره‌ی بالکنایه است. آنگاه این دو استعاره را با هم جمع کرده است و «خمار بوسه‌ی بکر» ساخته است.



آرزو این سبک را ویژه‌ی شعر ظهوری دانسته است و معتقد است که کمتر کسی توانسته از وی تتبع نماید. مشکل منیر آن است که وی اغلب اضافه‌های استعاری (بالکنایه) را اضافه تشبیهی پنداشته است. خان آرزو در اغلب ایرادات منیر این مشکل وی را گوشزد کرده است. در نظر آرزو لازمه‌ی فهم این استعاره داشتن ذوق مناسب و رسایی طبع است (سراج ۵۷-۵۹).

پاسخ آرزو به نقد استعاره‌های فعلی: بخشی از نقدهای منیر، اعتراض بر کاربرد استعاره‌های فعلی اغراق‌آمیز در شعر شاعران سبک تازه است. مانند این بیت ظهوری:

به برج قدح بر تراش از حباب      برای شب عشرتم آفتاب

منیر بر تعبیر «تراشیدن آفتاب» ایراد گرفته و خان آرزو در پاسخ گفته است «در این جا استعاره از آفتاب روشن‌تر است و اگر گویند این مجاز است؛ گویم حقیقت‌شناسی، آن‌جا نیز همین خیال‌کن» (سراج ۷۱). و در این بیت:

«به جوشی که از سینه‌ی خم دمید      به هوشی که در مغز مستی خزید»

منیر گفته است که «دمیدن جوش» معنی ندارد.

خان آرزو در باره‌ی طرز کاربرد زبان در عرف شعرا بحث مبسوطی را در دو رساله‌ی داد سخن و سراج منیر مطرح کرده است. در داد سخن آن‌جا که شیدا بر کاربرد «چشیدن ناز» در شعر قدسی ایراد گرفته است، می‌گوید این نوع تعبیر مجاز نیست، بلکه استعاره است، استعاره‌ای که در فعل واقع شود علمای بیان به آن «استعاره‌ی تبعیه» می‌گویند<sup>۱</sup>، در نزد علمای بیان «استعاره‌ی

۱ - مطول، ۳۷۱، مختصر المعانی، ۱۶۵، عبدالقاهر جرجانی (ف ۴۷۱ ق) در اسرار البلاغه (ص ۳۸-۴۰) در باره‌ی استعاره در فعل به طرز محققانه‌ای بحث کرده است.

تبعیه» عبارت است از استعاره در فعل و صفت، این نوع استعاره درست عکس اسناد مجازی است. در اسناد مجازی فعل به فاعل غیر حقیقی اسناد داده می‌شود، ولی در استعاره‌ی تبعیه فاعل را حقیقی فرض نموده و فعل را به علاقه‌ی مشابهت تعبیر و تفسیر می‌کنیم. «چشیدن ناز» و «دیدن جوش» از این نوع است.

منیر پارادوکس را نمی‌پذیرد: نوع دیگر اعتراضات منیر بر طرز تازه اعتراض بر «بیان پارادوکسی» در شعر تازه‌گویان است. از جمله بر این بیت ظهوری: ندیده است تا نرگست سوی من      نخندید جز گریه بر روی من

خندیدن گریه هم استعاره‌ی بالکنایه و هم پارادوکس است. در بررسی کتاب غزلان/لهند در باره‌ی بیان پارادوکسی مفصل سخن گفته‌ایم، پارادوکس یکی از مشخصه‌های شعر سبک هندی است. متقدان هندی به آن پی برده و آن را یک آرایه‌ی مستقل شمرده‌اند و اصطلاحاتی از قبیل: «توجیه محال»، «موالاة العدو» و «وفاق» برای این مفهوم ساخته‌اند. چنان‌که می‌بینیم تیغه‌ی نقد منیر در این رساله، متوجه مبانی و عناصر اساسی شعر سبک هندی است که عبارتند از:

۱- استعاره‌ی پیچیده و غامض و دور ۲- برجسته‌سازی و هنجارگریزهای تند هنری زبان، از قبیل حسامیزی، تشخیص استعاره‌های فعلی ۳- پارادوکس‌های پیچیده ۴- نازکی معانی و تشبیهات نازک، و بر این اساس او با مبانی جمال‌شناسی سبک هندی مخالف است. و ذوق وی همان صراحت و وضوح کلاسیکی را ترجیح می‌دهد. خان آرزو در رساله‌ی سراج منیر نکات دقیقی مربوط به مبانی تئوریک و زیبایی‌شناختی سبک هندی را بیان کرده است. با آن‌که سخت از شعر سبک هندی دفاع می‌کند اما آن‌جا که اعتراض منیر درست است بی‌هیچ مقاومتی، منصفانه اعتراض را

می‌پذیرد (سراج ۴۴ و ۶۱ و ۶۴ و ۶۵). به‌ویژه در نقد شعر زلالی خوانساری نرمی بیشتری نشان می‌دهد.

**نظر خان آرزو در باره‌ی زلالی:** آرزو به صراحت می‌گوید: «بعضی از ابیات و اکثر حکایات زلالی نامربوط واقع شده است. ارادت‌خان واضح در باره‌ی وی گفته است: از چند مطلعی به غلط مثنوی بنام<sup>۱</sup> معلوم نیست که در اصل مسوده‌ی این شاعر تحریفی و تصحیفی واقع شده یا قصور از خود شاعر است» (سراج ۶۳). آرزو معتقد است که اشعار زلالی جای نقد و ایراد دارد. ابیات وی را به «خانه‌ی آینه‌کار» تشبیه کرده است. زلالی دقت و غموض خاصی در شعرهای خود التزام کرده و فکر او سرمشق شعرای خیال‌بند، مثل ناصرعلی سرهندی و دیگران است. گویا بنای این دقت و غموض و پیچیدگی که مشخصه‌ی بارز طرز متأخران و تازه‌گویان است به دست زلالی نهاده شده است (سراج ۶۵). از ویژگی‌های شعر زلالی استعاره‌های تودرتو و پیچیده است (سراج ۶۶). خان آرزو با همه‌ی شیفتگی و ارادتی که به این طرز دارد به غموض بیش از حد پاره‌ای اشعار زلالی اعتراف دارد.

**قضاوت آرزو در باره ظهوری: ظهوری:** «به اعتقاد فقیر، آرزو، مثل او از آدم‌الشعرا که رودکی است تا این وقت به هم نرسیده چه در نظم و چه در نثر طرز تازه‌ی او هنوز بکر است. دست‌زدِ تتبع هم نگردیده، اگرچه استاد طالب آملی، تازه در این زمین پا گذاشته، اما کُمیت خامه‌اش رفتار دیگر داشته است، گویا ظهوری مصداق معنی این بیت است:

هم چشمی ما که را مجال است      فهمیدن بیت ما کمال است»

(سراج ۶۸)

آرزو طالب را متبع ظهوری خوانده است اما ریشه‌های تاریخی سبک طالب آملی را که در واقع تتبع طرز ظهوری است، با آب و رنگی دیگر، در شعر قدما می‌توان یافت، در میان قدما بزرگانی همچون انوری در این سبک با دقت و مهارت تمام شعر سروده‌اند؛ چنان‌که انوری گوید:

غلام ملک تو بر سر نهاده تاج شرف

عروس بخت تو بر سر گرفته معجر جود

و بیت نظامی نیز از همین عالم است:

پای سخن را که دراز است دست      سنگ سراپرده‌ی او سر شکست

(سراج ۷۹)

در این بیت، سخن به آدمی تشبیه شده که پا دارد و این پا، دراز دست است. اشاره‌ی آرزو به پیشینه‌ی تاریخی این طرز، نکته‌ی قابل توجهی است. به‌ویژه آن‌که در اغلب نوشته‌های نقدی عصر رواج سبک هندی استناد به شعر نظامی فراوان به چشم می‌خورد. ما در جای دیگر به تکرار تجربه‌ی سبک مضمون‌تراشی و نازک‌گویی در شعر کمال اسماعیل اشاره کرده‌ایم.

در قسمت پایانی رساله‌ی سراج منیر، خان آرزو ابیاتی از شعر منیر و نیز قسمت‌هایی از نثر وی را به نقد کشیده است. آرزو این کار خود را «جزای سیئه»ی منیر خوانده است. جالب آن است که خان آرزو، در شعر و نثر منیر، ترکیبات و تعابیری را نشان داده است که منیر آن نوع کاربردها را در شعر دیگران نادرست خوانده و بر آن‌ها ایراد گرفته است: از جمله: شهر چمن خیز (ص ۷۷) سیه‌چشمی لاله (ص ۷۸) آب شعله (ص ۸۰) اختراعی که از قلم او تراشیده (ص ۸۰) و معنی مرده (ص ۱۹). پاره‌ای دیگر از اعتراضات آرزو بر منیر، به حوزه‌ی لفظ مربوط می‌شود: در این بیت منیر، ناهید را نغمه به حساب آورده:

مقام عیش او را نغمه ناهید      همای بخت او را سایه خورشید

آرزو در اعتراض می‌گوید: «ناهید صاحبِ نغمه است نه نغمه» (سراج ۷۸).  
باستان‌گرایی در زبان منیر از دیگر مواردی است که آرزو بر او ایراد گرفته  
است: «چراغی نه به راه آرزویم، «نهادن»، موافق روزمره‌ی متأخرین نیست  
(سراج ۷۹).

نکته‌ی جالب توجه در رساله‌ی سراج منیر، که نشان از دقت و انصاف  
خان آرزو در نقد دارد این است که وی به هیچ وجه تعصب در تحمیل ذوق  
خویش بر دیگران را درست نمی‌داند، و برتر دانستن طرز و سبک خود را  
خطا می‌شمرد. در این باره می‌گوید: «شعر را مخصوص طرز خود دانستن و  
طرز دیگر را بی‌معنی گفتن سخن ناشناسی است» (سراج ۶۱).

این وسعت نظر در برخورد خان آرزو با اشعار بی‌معنی بی‌معنی‌گوییان هند  
نیز دیده می‌شود. در آن‌جا نیز به صراحت آن‌ها را نفی نمی‌کند. او به همه‌ی  
ذوق‌ها و پسندها احترام می‌گذارد و چندان تعصبی در تحمیل طرز و ذوق  
خاصی ندارد.

رساله‌ی سراج منیر، را می‌توان رساله‌ای در دفاع از مبانی سبک هندی  
شمرد. با آن‌که منیر هموطن و هم‌زبان خان آرزوست و چهار شاعری که منیر،  
شعر آن‌ها را نقد کرده (عرفی، طالب، ظهوری، زلالی) ایرانی‌اند اما خان آرزو  
بی‌هیچ تعصبی به دفاع از طرز تازه برمی‌خیزد و با ماهیت سخن کار دارد نه با  
هویت و ملیت شاعر، از این جهت، کار او با شیوه‌ی منتقدان جدید که با متن  
سروکار دارند و نه با شخصیت مؤلف و حتی قصد او، شباهت‌هایی دارد.

#### شیدا فتحپوری (ف ۱۰۴۲ ق)

شیدا فتحپوری از شاعران جنجال‌آفرین سده‌ی یازدهم هجری است. وی در  
شمار سخن‌سرایان معاصر جهانگیر شاه (۱۰۱۴-۱۰۳۷ ق) در هند بود.

گفته‌اند پدر او از مشهد بوده است، برخی هم او را اصالتاً هندی دانسته‌اند.<sup>۱</sup> وی به سال ۱۰۴۲ ق درگذشت.

تقی اوحدی مؤلف تذکره‌ی عرفات/العاشقین او را به سال ۱۰۲۵ در مندو و اجمیر از ایالات هند دیده است. و مؤلف تذکره‌ی گل رعنا، او را هندی‌نژاد و از طایفه‌ی تَکَلُّو دانسته که پدرش از مشهد به هند مهاجرت کرده است. شیدا به بدخلقی و ناسازگاری اخلاق معروف بود، او را بسیار فحاش و بدخلق خوانده‌اند.<sup>۲</sup>

نصرآبادی او را بسیار تندخو، کم‌الفت و کثیف‌وضع معرفی کرده<sup>۳</sup> و شیرخان لودی می‌نویسد: «شوخ طبع و بی‌باک بود و شعرای پایتخت را به طعن زبان می‌رنجاند».<sup>۴</sup> واله‌ی داغستانی نیز او را پست‌فطرت خوانده است.<sup>۵</sup> تذکره‌نویسان گرچه همگی به تندخویی و بدزبانی شیدا اشاره کرده‌اند، اما نسبت به وی دو دیدگاه متفاوت دارند. دسته‌ی اول که عمدتاً ایرانی‌ها هستند او را شاعری ضعیف و بدزبان معرفی کرده‌اند و گروه دوم که اغلب تذکره‌نویسان هندی‌اند، به‌رغم اعتراف به ناسازگاری اخلاق و تندخویی، او را شاعری توانا و سحرآفرین دانسته‌اند.<sup>۶</sup>

هرچند اغلب هندی‌ها پیرو طرز تازه بودند و شیدا از مخالفان سرسخت طرز تازه، ولی دفاع از شیدا جنبه‌ی ملی‌گرایانه داشت، در این دفاع‌ها ملی‌گرایی بر ذوق و طبع نویسندگان تذکره‌ها غلبه کرده است. عمده‌ترین علتی که شیدا را محور بسیاری از کشاکش‌های ادبی قرار داد خصومت وی با طرز تازه بود. مؤلف عمل صالح می‌نویسد: «شیدا در سخن، طرز باستان گزیده و بر متأخران پیوسته زبان طنز می‌گشود و یک قلم، این جماعت را از

۱ - تذکره‌ی نصرآبادی، ۴۴۴  
 ۲ - گل رعنا، ۵۹۱  
 ۳ - تذکره‌ی نصرآبادی، ۴۴۴  
 ۴ - مرآت‌الخیال، ۹۱  
 ۵ - ریاض‌الشعرا، ۲۵۹  
 ۶ - عمل صالح، ۳/۳۹۶

سلسله‌ی ارباب سخن خارج دانسته از خطه‌ی سخنوری اخراج می‌نمود... با طرز تازه خصم دیرین بود و شعر تازه‌گویان را بدتر از تقویم پارینه می‌داشت، اگرچه از مراتب علمی بیگانه بود<sup>۱</sup>، اما در قوانین سخن‌آفرینی یگانه‌ی وقت خود است<sup>۲</sup>.

شیرعلیخان لودی کوشیده تا این برخورد شیدا با معاصران را به‌گونه‌ای توجیه کند: «حق آن است که این همه طعن و استهزاء که از شیدا بر معاصران می‌رفت، محض، از راه سبکسری و زیاده‌گویی نبود بلکه فضل و بلاغت شیدا مقتضی آن شد که هیچ‌یک از شعرای عصر را در نظر اعتبار نیارد.» وی علت سکوت و مدارای شاعران با این رفتار شیدا را در این می‌داند که کسی توان همسری و هم‌پنجگی با وی نداشت. به عقیده‌ی وی سکوت حریفان و عدم مقابله‌ی آنان با شیدا دلیلی بر علوّ طبع، بلندی مقام و مرتبه او در شاعری است<sup>۳</sup>.

محمد افضل سرخوش تذکره‌نویس هندی، او را شاعری پخته‌رو، پرگو و یگانه‌ی زمان شمرده است.<sup>۴</sup> اما نصرآبادی درست برخلاف نظر شیرعلیخان لودی و سرخوش می‌گوید: «در اشعار او [شیدا] به‌ندرت شعر بلندی به هم می‌رسد»<sup>۵</sup>.

میرحشمتی از شعرای عهد جهانگیری که با شیدا یارگار بوده و هر دو ذوقی مشابه داشتند و به طرز قدما شعر می‌گفتند، درباره‌ی شیدا چنین گفته است: «شیدا تلاشِ بستنِ الفاظ غیرمتعارف بسیار داشت. روزی به من گفت: میرا! تو در شعر، لفظِ «شکسته‌بند» آورده‌ای؟ گفتم اگر گردن تو بشکند البته من شکسته‌بند بیاورم. غرض دیوانی دارد البته شهرت ندارد»<sup>۶</sup>.

۱ - از جمله آن‌که دندان را جمع «دند» گفته است، دیباجه‌ی کلیات منیر، ۳۹۴

۲ - عمل صالح، ۳/۳۹۶ و دیباجه‌ی منیر، ۳۸۸

۳ - مرآت‌الخیال، ۹۴      ۴ - کلمات‌الشعرا، ۱۰۱

۵ - نصرآبادی، ۴۴۴      ۶ - سفینه‌ی خطی، ۱۱۱ و کلمات‌الشعرا، ۵۲

منیر لاهوری که خود در باره‌ی نقد منظوم شیدا بر قصیده‌ی محمدجان قدسی قضاوتی منظوم دارد. از شخصیت و هنر شیدا به تفصیل سخن گفته و او را «پروپیشینیان سخن» خوانده که «بر آیین باستان سخن‌گذاری می‌کند، با طرز تازه، خصم دیرینه است و شعر تازه‌گویان، نزدش تقویم پارینه». به قدرت وی در شاعری و به‌ویژه قدرت بدیهه‌گویی او اشاره کرده است. ظاهراً مؤلف عمل صالح (شاه‌جهان‌نامه) این بخش از نوشته‌ی منیر را عیناً نقل کرده است.

منیر، گرچه شیدا را از مراتب علمی بی‌بهره دانسته، ولی به مهارت او در شاعری اعتراف کرده است. شیدا چندان پای‌بند موازین شرع و عرف نبوده و گاه از شارع شریعت پای بیرون می‌گذاشته است. تا جایی که او را به الحاد منسوب ساختند. منیر شعر او را «شترگره» خوانده و گفته: «بل در سوادِ شهرستانِ دیوانش، گره بیش از شتر».<sup>۱</sup>

همچنین به تصرف شیدا در معانی شعر دیگران اشارت کرده است و گفته که وی متعصب دین بی‌تعصبی و دائم‌الخمر است. اگرچه سخن را نیک می‌شناسد، اما دادِ بی‌انصافی می‌دهد.

در نوشته‌ی منیر کمال انصاف و بی‌طرفی مراعات شده، گرچه منیر خود با شیدا مجادله‌ی فراوان داشته و آن دو سخت یکدیگر را هجو گفته‌اند، اما منیر در نوشته‌هایش جانب انصاف را نگه داشته است.

سرقت شعر: برخی تذکره‌نویسان گفته‌اند که اکثر اشعار شیدا مأخوذ از دیگران است.<sup>۲</sup> این اشتراکِ معانی، توارد نیست بلکه شیدا در این امر عامد و مصرّ بوده است.<sup>۳</sup> اغلب معتقد بودند که وی «اکثر مضامین دیگران را مانند فرزندان مُتَلَبّسی به لباس زیبا آراسته در نظر جلوه می‌دهد».<sup>۴</sup>

۱ - دیباجه‌ی کلیات منیر، ۳۸۸-۳۹۰

۲ - دیباجه‌ی کلیات منیر، ۳۸۸-۳۹۰

۳ - ریاض‌الشعرا، ۲۵۹

۴ - تذکره‌ی حسینی، ۱۷۸



مناظره‌ی ملافیروز، منشی سعدالله خان، وزیر اعظم شاه جهان، با شیدا بسیار معروف است و در اغلب تذکرها آمده است. شهرت این مناظره نشانگر آن است که عموماً شیدا را سارق ادبی می دانسته اند. واله‌ی داغستانی داستان مناظره را از روی نسخه‌ی بیاض ملافیروز یادداشت کرده و در ریاض الشعرا آورده است. تذکره‌ی حسینی نیز با اندکی تغییر در عبارات آن را نقل کرده است. این مناظره و نظایر آن را - که در این دوره کم نیست - می توان نوعی نقد مجلسی به شمار آورد، این گونه نقدها و ایرادها در جهت دادن به ذوق و کشف تأثیر و تأثرات شاعران از یکدیگر اهمیت به سزایی داشته است. مناظره‌ی شیدا و ملافیروز از زیباترین مناظره‌هاست و نقل آن در این جا برای آشنایی با این شیوه مناسب می نماید:

«ملافیروز نوشته است که در شهر سنه‌ی رابع و عشرین والف هجری (۱۰۲۴) که اردوی کیهان پوی جهانگیری در خطه‌ی گجرات رخت اقامت انداخته بود، اکثر فضلالی اعصار و شعرای هر دیار در آن ایام... به مرکب همایون مجتمع شده هر روز در خانه، صحبتی از این جماعت... روی می داد. روزی به اتفاق حسنه، بعضی از اعزّه مثل منیر لاهوری... ملا عطار جونپوری... ملا مخترع و ملا طفیلی و غیره، در بنده خانه، گرم صحبت بودند، ناگاه ملا شیدا از دور پیدا شد، چون از لاف بی معنی و گزاف لایعنی او دل پری داشتند و می دانستند که اکثر مضامین مبتذل را مانند فرزندان مینا به لباس زیبا آراسته در نظر مردم جلوه می دهد، قرار دادند که استدعاء شعر از او نمایند و بنده - که پاره‌ای شعر از شعرای حال و قدمای صاحب قال به خاطر دارد - با او همزبانی کند. وقتی که قریب بزمگاه - که فی الحقیقه رزمگاه قرار یافته بود - رسید، اعزه از جای خود انتقال و از حاشیه بساط استقبال نموده، به اعزاز و اکرام تمام او را بالادست نشاندند و هریک از یاران سخن، شروع در تعریف ذهن او

کرده، التماس کردند که چند شعر از واردات طبع سلیم و ذهن مستقیم خود بخوانید؛ گفت:

چیست دانی باده‌ی گلگون؟ مصفا جوهری

حسن را پروردگاری! عشق را پیغمبری<sup>۱</sup>

(ملا فیروز) گفتم: این شعر نه از شعر رودکی است؟!

عشق رانی پیمبر ولیکن حسن را آفریدگار تویی

[شیدا] روی درهم پیچید، مطلق به این حرف التفات نکرده، خواند:

ز بس که کرد غمت بند در جگر ناخن

چو پشت ماهی ام از پای تا به سر ناخن

گفتم: مضمون این مطلع از غیاثای حلوائی شیرین زبان است:

از بس که سینه‌کندم و ناخن درو نشست

چون پشت ماهی است سراپای سینه‌ام

بسیار برهم خورد و طعنه بر شعر فهمی فقیر زد و خواند:

گر به صحرا موفشانی دشت پرسنبل شود

ور به دریا رو بشویی خارماهی گل شود

گفتم: ملاکاتبی، دویست سال پیش از این، به مولوی [شیدا] توارد کرده:

گر به دریا، افتد از عکس جمال او فروغ

خارماهی آورد در قعر دریا بار گل

تا این بیت از زبان من برآمد، شروع در هرزه‌گویی و لاطائل کرد و گفت:

۱ - داستان این بیت چنان است که وقتی پسند همگان افتاد در ترانه‌ها بستند چون به گوش شاه‌جهان رسید زبان به تکفیر شیدا گشود که شراب را که به نص قرآن حرمتش ثابت شد، چنین تعریف کرده! باید از ملک ما بیرون رود و حکم به اخراج او داد اما با وساطت یکی از مقربان قطعه‌ای در عذرخواهی آورد و شاه از جرم او درگذشت (سرو آزاد، ۸۳، کلمات الشعرا ۱۰۲).

اگر ستم‌ظریفی می‌کنید، در برابر این بیت، بیتی بخوانید:  
ذات تو بود صحیفه‌ی کون، که کرد

از روی ادب مهر خدا بر پشت است

گفتم: یاران انصاف دهید! هرگاه (وقتی که) هاتفی صد و پنجاه سال پیش  
از این‌که این گوهر آبدار در خزانه‌گفتار مولوی (شیدا) درآمد دزدی کرده  
و برده باشد، گناه مولوی (شیدا) چیست؟!:

نبوت را تویی آن نامه در مشت      که از تعظیم آمد مهر بر پشت  
یاران بی‌اختیار در خنده‌ی قهقهه آمدند. از آن‌جا که زشت‌خویی و  
درشت‌گویی، جبلّی او بوده بر سر دشنام و فحش‌گفتن آمد. اعزه استدعاء  
انشاد می‌نمودند تا این بیت را خواند:

زلف او را رشته‌ی جان گفتم و گشتم خجل

زآنکه این معنی چو زلفش پیش‌پا افتاده است

گفتم: از فرط ادب و مهمان‌آزاری ملاحظه می‌کنم، و الاً می‌خواندم شعر  
عزیزی را که گفته است:

کس نیابد معنی پیچیده‌ی زلف کجبت

گرچه این معنی ترا در پیش‌پا افتاده است

القصه چند بیت دگر خواند که مأخذی برابر هرکدام خوانده شد. بعد از  
آن هرچند اعزه درخواست شعر می‌نمودند، غیر از سکوت جوابی  
نمی‌داد تا مجلس به آخر رسید و صحبت منقضی شد. بعد از آن تا مدت  
عمر در محفلی که بنده حاضر می‌شد شعر خود نمی‌خواند، مگر روزی  
که خود در کشمیر به خانه‌ی بنده آمد، سر حرف وا کرد و گفت: هیچ بیتی  
از اشعار من پسند طبع شما افتاده؟

گفتم آری این بیت:

ای به روی تو گرو آئینه در چشم نیاز

شانه را دست دعا در شب زلف تو دراز

دست به دعا دراز کرد و گفت: عمرت دراز باد که این هم غنیمت است»<sup>۱</sup>.

به نظر می‌رسد که این داستان با چنین آب و تابی بعدها ساخته شده باشد، اگرچه محفوظات فراوان و حضور ذهن شاعران و ادیبان این عصر در ارائه‌ی سند و مأخذ از ابیات شاعران دیگر شگفت‌آور است؛ اما بنا به دلایلی شاید بتوان گفت که این ماجرا بعدها آب و تاب بیشتری یافته باشد: نخست آن‌که منیر لاهوری که به گفته‌ی ملا فیروز در این مجلس حضور داشته در شرح حال شیدا به تفصیل از خلُق و خو و مرام و اندیشه وی سخن گفته است اما هیچ اشاره‌ای به این واقعه نکرده است.

دیگر آن‌که در تذکرها و آثار سده‌ی یازدهم اثری از این واقعه دیده نمی‌شود، این ماجرا در *ریاض‌الشعرا* (تألیف ۱۱۶۱ق) و تذکره‌ی حسینی (تألیف ۱۱۶۳ق) آمده است که حدود یکصد سال بعد از شیدا نوشته شده‌اند و می‌دانیم که چنین وقایعی در محافل ادبی آن روز سخت مورد توجه تذکره‌نویسان بوده اگر این ماجرا کاملاً درست و حقیقی می‌بود، مسلماً تذکره‌نویسان قرن ۱۱ به آن اشاره می‌کردند. به هر حال این شیوه‌ی «ابتدال برآوردن» و مأخذ نشان دادن و ردیابی مضامین مشترک، در سده‌ی دوازدهم رواج بسیار داشت و چندان متداول شد که منتقدانی همچون خان آرزو، آزاد بلگرامی، حنین لاهیجی، توارد را به عنوان امری اجتناب‌ناپذیر در شاعری پذیرفتند. زیرا کمتر شاعر مشهوری پیدا می‌شد که مضامین اشعار دیگران را در شعر وی نشان ندهند.

۱ - ریاض‌الشعرا، ۲۵۹-۲۶۰، تذکره‌ی حسینی، ۱۷۸، خزانه‌ی عامره، ۲۸۰

نمونه‌ی دیگر این‌گونه قصه‌پردازی‌ها عذری است که شیدا برای شاه‌جهان آورد، هنگامی که بیت معروف شیدا به گوش شاه‌جهان رسید. او را تکفیر و محکوم به خروج از کشور کرد، شیدا با وساطت یکی از درگاهیان قطعه‌ای به سمع شاه رساند و شاه از گناهش درگذشت. در تذکره‌های نخست سخنی از بیت جامی که شیدا برای تبرئه خویش استشهاد آورده به میان نیامده و تنها در تذکره‌های سروآزاد و خزانه‌ی عامره (تألیف ۱۱۶۶ و ۱۱۶۷ ق) که صد و اندی سال پس از شیدا نوشته شده‌اند، بیت جامی دیده می‌شود.

گمان آن می‌رود که این نیز از قصه‌سازی‌های شاعران و ادب‌دوستان سده‌ی دوازدهم در هند باشد. با این‌همه چنین حضورذهنی از ملافیروز جایِ اعجاب و شگفتی است و قبول آن ساده نیست. شیدا با اغلب شاعران عصر خود به ستیزه پرداخته و آنان را هجو کرده است از جمله طالب آملی، میرالهی، حکیم حاذق، و نقد شعر حاجی محمدجان قدسی.

منیر لاهوری (ف ۱۰۵۴ ق) در حق وی گفته است آغاز مجادله‌ی شیدا و منیر بر سرِ بیتی از ابوالفرج رونی (ف ۵۰۸ ق) بوده که منیر زیبایی آن را تأیید نکرده است. از آن جا بود که این دو، خصم یکدیگر شدند. منیر در حق شیدا گفته است:

شیدا گوید که شعر من لک<sup>۱</sup> بیت است

هر صفحه‌ی من به صفحه بی‌شک بیت است

یک بیتِ درست نیست در دیوانش

از جفت بروت صاحب یک بیت است<sup>۲</sup>

آزاد بلگرامی شیدا را از شاعران توانا و زبردست فارسی شمرده و

در باره‌اش چنین می‌نویسد: «او در قصاید زمین‌های مشکل پیموده با وصف آن قصاید را به سرحد اطناب رسانده و در غزلیات هم زمین‌های سخت طی می‌کند. به اعتقاد فقیر اختیار زمین سخت هیچ نیست که در سنگلاخ معانی تازه کم می‌روید، اگرچه در تنگنای لفظ، معنی را به زور گنجاندن هنری است اما در زمین شکفته، ایجاد مضامین رنگین عالم دیگر دارد».

پیش از آزاد، شیرخان لودی در تذکره‌ی مرآت‌الخیال نوشته بود که شیدا در علم عروض و قافیه ضرب‌المثل بوده اما آزاد از دیوان شیدا یک غزل و نه بیت برآورده که وزن آن نادرست است. مطلع غزل بحر هزج است و بقیه غزل در بحر مجتث. اما آزاد می‌گوید: «به جهت این‌که شیدا با زمانه سازگار نبوده، لذا عالمی با او در مقام مخالفت بوده‌اند، غالباً (به احتمال قوی) کسی از راه استهزاء غزل‌کذایی را به نام او گفته و به دیوان الحاق کرده است. شیدا که شاعر زبردستی بوده و عمرها خدمت سخن کرده باشد این‌قسم خطای فاحش چگونه از او سر می‌زند».<sup>۲</sup>

نقد منظومی که شیدا بر قصیده‌ی محمدجان قدسی نوشته، خود بحث مفصلی می‌طلبد. اغلب تذکرها این نقد شیدا را نابجا و بیرون از انصاف دانسته‌اند، ما در این‌جا قصیده‌ی قدسی و ابیات انتقادی شیدا و داوری منیر لاهوری را به همراه قضاوت نهایی خان آرزو نقل می‌کنیم:

نقد منظوم شیدا بر قصیده قدسی: شیدا یکی از قصاید محمدجان قدسی مشهدی (ف ۱۰۵۶ ق) را به‌طور منظوم نقد کرده است. قصیده‌ی مزبور ۶۱ بیت است که از آن‌میان شیدا هجده بیت از آن را مورد انتقاد قرار داده است. این قصیده در منقبت امام علی بن موسی‌الرضا (ع) است و با این مطلع آغاز می‌شود:

«عالم از ناله‌ی من بی‌تو چنان تنگ فضا است

که سپند از سر آتش نتواند برخاست»

منتقد اعتراضات خود را به صورت منظوم بر همین وزن و قافیه مطرح کرده است. پس از آن منیر لاهوری در ابیاتی منظوم، این نقد را به داوری کشیده و کوشیده تا به ایرادهای شیدا بر شعر قدسی پاسخ گوید و پس از آن دو، سراج‌الدین علیخان آرزو اکبرآبادی در باب این نقد و جواب به داوری پرداخته است. نوشته‌ی خان آرزو به نثر روان است، وی از ارائه‌ی نقد منظوم خودداری کرده و چنین عذر آورده که تنگنای وزن و قافیه مانع ادای مفاهیم مورد نظر او می‌شود.

اعتراض شیدا بر شعر قدسی ریشه‌ی تاریخی دارد یعنی همان منازعه‌ی دیرین ایرانیان و هندیان فارسی‌گوی بر سر ادعای شاعران ایرانی، مبنی بر این که شاعران هندی نمی‌توانند در شعر فارسی به مرتبه‌ی ایرانیان برسند. شیدا در ادامه‌ی این کشمکش برای اثبات توانایی خود و سُستی شعر قدسی - شاعر ایرانی محبوب دربار هند - به نقد شعر او دست یازید.

سراج‌الدین علیخان آرزو اکبرآبادی در رساله‌ای به نام داد سخن پس از نقل شعر قدسی و نقد شیدا و پاسخ منیر به بحث و بررسی پیرامون این نقد و جواب پرداخته است. در این رساله نکات جالب توجه‌ی در باره‌ی نقد الشعر و شعرشناسی و شهرفهمی آورده است که در بخش مربوط به خان آرزو از آن به تفصیل سخن گفته‌ایم. خان آرزو در این رساله نیز مانند سراج منیر به دفاع از شعر سبک هندی پرداخته و به ایرادهای شیدا پاسخ گفته و به کرات به ناآشنایی منیر و شیدا با «طرز تازه» اشاره کرده است. در این جا شش بیت از قصیده‌ی قدسی و اعتراض‌ها و پاسخ‌ها را می‌آوریم:

### نمونه ۱:

«عالم از ناله‌ی من بی‌تو چنان تنگ فضا است  
که سپند از سر آتش نتواند برخاست»

### نقد شیدا:

ناله در سینه هوایی است که پیچانست ز درد  
چون ز لب گشت هواگیر هم از جنس هواست  
عالم از وی نشود تنگ ولیکن ز ملال  
اهل عالم گر از او تنگ نشینند رواست  
خود گرفتم که جهان تنگ شد از ناله‌ی تو  
که ز تنگی نظر از چشم نیارد برخاست  
نیست ترتیب دو مصراع به هم ربط‌پذیر  
که سیاق سخن هر دو به اندیشه جداست  
تنگی عالم از این ناله به «کیفیت» اوست  
که جهان تنگ ز اندوه شده بر دل‌هاست  
برنخیزد چو سپند از سر آتش به قیاس  
سبب او که کمیت همه از تنگی جاست  
تنگی جا ز کجا تنگی اندوه کجاست  
بیشتر از تن و جان تفرقه‌ای هم پیداست

اصل ایراد این است که ادعای «عالم از ناله‌ی من تنگ فضا است» نادرست است. زیرا تنگی از مقوله‌ی «کم» است و ناله امری «کیفی» است. تعبیر «تنگ فضا» بر کیفیت - یعنی ناله - اطلاق نمی‌شود. اگر مراد از تنگی دل امری کیفی باشد، در این صورت با «برنخاستن سپند از سر آتش» که امری کمی و مقداری است تناسب ندارد.



جواب منیر لاهوری به اعتراض شیدا:  
 ای سخن سنج کم از «کیف و کم» ارگیری به  
 کین مقولات ز ارباب سخن نازیباست  
 اندرین بیت نیفتاد سخنور را به  
 سخت گرچه موافق به مذاق حکماست  
 شیوهی شعر دگر و پیشه‌ی حکمت دگر است  
 سخت نیست درین معنی و اندیشه گواست  
 هرکه دانسته مزاج سخن از نبض قلم  
 کی به قانون سخندانی محتاج شفاست  
 لطف این شعر نمی‌فهمی و قهر از پی چیست  
 این نه آیین حریفان معانی پیر است  
 فی‌المثل گوید اگر شاعر رنگین‌سخنی  
 «مخمل از ناله‌ام از خواب تواند برخاست»  
 بر قماش سخنش نکته نیارند گرفت  
 زان‌که معنی به مددکاری ایهام رساست

منیر در این ابیات، بر منتقد (شیدا) اعتراض کرده که نباید بحث فلسفی و حکمی را در شعر وارد کرد. شیوه‌ی شاعری و سخن شعری از سخن برهانی و حکمی جداست، به قول خان آرزو: «منیر می‌گوید: حرف تو هرچند موافق مذاق حکما – که طریق نفس‌الامری است – هست لیکن به طریق شعرا که بنای آن بر تخیل است، صحیح نیست.» (داد سخن ۱۷). منیر می‌گوید: شاعری محتاج حکمت نیست، تو لطف شعر قدسی را در نمی‌یابی. در شیوه‌ی شاعری اگر سخنوری بگوید «مخمل از ناله‌ی من از خواب برمی‌خیزد» هیچ‌کس بر او ایراد نمی‌گیرد زیرا اساس چنین سخنی بر ایهام شاعرانه است.

نمونه‌ی ۲، قدسی

«هرکه ناز تو چشیده است نمیرد هرگز

زهرچشم مگر آمیخته با آب بقاست»

شیدا:

معنی «نازچشیدن» ز که باید پرسید؟

زهرکاری است که آمیخته با آب بقاست

زهرچشم ارچه نگاه غضب‌آلود بود

که شده کارگر اندر جگر اهل وفاست

باز آن آب بقا را به چه آمیخته‌ای

که نشانش همه چون آب بقا ناپیدا است

شیدا بر این بیت قدسی دو ایراد گرفته، یکی آن‌که «نازچشیدن» یعنی چه؟ و دوم آن‌که مُراد از آمیختن زهرچشم (نگاه غضب‌آلود) با آب بقا چیست؟ منیر اعتراض اول شیدا را پذیرفته که نازچشیدن بی‌معنی است، اما اعتراض دوم را رد کرده چون زهرچشم از جانب نوش‌لبان است از این‌رو روح‌فزا و پذیرفتنی است و حکم آب بقا را دارد. با این‌همه بهتر آن بود که مصرع دوم را چنین می‌گفت: «کز شکرخنده درآمیخته با آب بقاست».

این ایراد از آن‌جاست که ذوق شیدا و منیر که هردو به طرز قدما‌گرایش دارد، با مبانی سبک هندی (زبان استعاری و خروج تند از هنجارهای زبان روزمره و سنت شعری قدما) آشنا نیست؛ خان آرزو به زیباترین وجهی این مسأله را بیان کرده است. وی می‌گوید: «نازچشیدن» مجاز نیست که محتاج سند و استعمال روزمره‌دانان باشد. بلکه استعاره است، مثل «بوسه خوردن». در «نازچشیدن» دریافت کم (مقدار) را به چشیدن و در عبارت دوم گرفتن بوسه را به ذوق خوردن طعامی که به لذت بسیار خورده شود تشبیه کرده است،

این استعاره چون در فعل واقع شده به اصطلاح اهل بیان به آن «استعاره‌ی تبعیه» می‌گویند.» (ص ۲۱-۲۳) آنگاه بیتی از جامی سند آورده است:

چند باشی ز معاصی مزه‌چش      توبه هم بی‌مزه‌ای نیست بجش

آرزو برای «نازچشیدن» از قرآن کریم شاهی ذکر کرده است. خداوند می‌فرماید: *فَاذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ* (نحل ۱۱۲) یعنی حق تعالی اهل آن قریه را جامه‌ی گرسنگی و بیم چشاند، مفسران در این باره گفته‌اند که حق تعالی «ذوق» را برای ادراک ضرر استعاره آورده و لباس را استعاره از چیزی گرفته که جوع و خوف را دربر گرفته است. (ص ۲۳)

مقوله استعاره در فعل را عبدالقاهر جرجانی منتقد بزرگ ایرانی (ف ۴۷۱ ق) در کتاب *اسرارالبلاغه* مورد مذاقه قرار داده است: کلمتتی عیناً بما یحوی قلبه. (چشمانش آنچه را در دل دارد برایم گفتند.) جرجانی در این مثال به شباهت حال و صفت چشم با قوه‌ی نطق آدمی نظر دارد، به عقیده‌ی وی استعاره همیشه مبتنی بر تشبیه است.<sup>۱</sup> در استعاره‌های فعلی که شامل حسامیزی هم می‌شود، نوعی شباهت میان دو فعل وجود دارد. چنان‌که خان آرزو نیز گفته است: در تعبیر بوسه‌خوردن، فعل «گرفتن» بوسه به «خوردن» تشبیه شده است. وجه شبه دو فعل خوردن و گرفتن، همراهی آن دو با ذوق و اشتیاق است.

نمونه‌ی ۳، قدسی:

«این‌که گویم که دل از عشق برآید غلط است

موج هر سو که نهد روی به ساحل دریاست»

شیدا: عشق در دل است نه دل در عشق. موج و دریا نسبتی با دل و عشق

ندارد. چه موج و دریا یکی‌اند ولی دل و عشق دو مقوله‌ی جدایند. دل

بی عشق بسیار است اما موج بدون دریا، کسی ندیده. اگر دل موج دریای عشق بود در این صورت هیچ دلی بی عشق نبود» (ص ۲۷).

منیر در جواب گفته است که این کاربرد درست است. دل به عشق آمده و عشقی به دل آمده هر دو یکی است. چنان‌که:

جامه دربر نبود بر بود اندر جامه

لیک گویند اگر جامه به بر باشد راست

خان آرزو: «قصه‌ی مختصر آن است که عشق را اگر از کیفیات قلبی مقرر نمایند نسبت او به موج و دریا صحیح نیست، پس مُراد از عشق در این جا حالتی است که منشا ایجاد تمام موجودات است و قلب، لطیفه [ای] است از آن. در این صورت معنی بی‌تکلف درست می‌شود و نسبت موج و دریا صحیح می‌گردد. پس واضح شد که معترض و محاکم (= داور) معنی بیت قدسی [را] نفهمیده‌اند» (ص ۲۸).

نمونه‌ی ۴، قدسی:

«بخت بد چون سوی من کج نگرد

راحت جان هدف در قدم تیرِ خطاست»

شیدا: «راحتِ جانِ هدف» درست نیست.

منیر: در فنّ معانی، استعاره رواست و «راحتِ جانِ هدف» استعاره است، در این جا شاعر استعاره را با تشبیه درآمیخته است:

استعارات چو در فنّ معانی است روا

«راحت جان هدف» را نتوان گفت خطاست

گرچه این‌ها نبود واجب و لازم به سخن

لیک نزدیک کسی کش نظر اوج‌گراست

استعاره چو به تشبیه به هم آمیزد

نمک مایده‌ی شعر بود بی‌کم و کاست

خان آرزو: «اگر محاکم (منیر) لفظ «بیان» را به جای معانی می آورد مناسب تر بود زیرا که گفت و گوی استعاره و مجاز در فنّ بیان است. حق آن است که «راحت جان هدف» استعاره ی بالکنایه است» (ص ۲۹ و ۳۰). گوینده در ذهن «هدف» را به آدمی تشبیه کرده که جان دارد و راحتی این جان هنگامی است که تیر خطا کند و به هدف نخورد.

نمونه ی ۵، قدسی:

«صرف من ساز تغافل که نمی داند غیر  
ذوق آن لطف نمایان که به نام استغناست»  
شیدا:

هرکه را هست مذاق سخن، او می داند  
«ذوق داند» نبود درخور، این حرف کجاست  
شیدا می گوید در زبان محاوره «دانستن ذوق» کاربرد ندارد. منیر می گوید:  
«داند ذوق» [ دانستن ذوق ] غلط نیست، زیرا دانستن، علم است و علم را بر  
هر چیز که اطلاق کنند رواست (ص ۳۳).

خان آرزو: لفظ «نمی داند» را سهو کاتبان و نسخه نویسان دانسته  
می گوید: در اصل «نمی دارد» بوده است. ولی ابیاتی در تأیید بیت قدسی از  
جامی - عرفی شیرازی و جلال اسیر آورده است که دانستن را به ذوق نسبت  
داده اند.

نمونه ی ۶، قدسی:

«آن که از روشنی خامه ی رایش پس از این  
بر فلک شکل مه نو چو الف گردد راست»  
شیدا: «خامه با روشنی رای چه نسبت دارد؟» بلکه خامه، خام و تیره دل  
است. دوم این که روشنی رای سبب راست شدن شکل ماه نو بر فلک نیست  
(ص ۳۶-۳۷).

منیر:

هست دخل تو پسندیده در این بیت بلند

که چو مصراع مه نو شده انگشت‌نما

این منتقدان در این نقدها دقت و باریک‌بینی بیش از حدی به کار بسته‌اند. نکته‌گیری‌ها بسیار دقیق و ژرف‌بینانه است؛ آنچه را ایشان مورد نقد و اعتراض قرار می‌دهند عبارتند از: هنجارگریزی‌ها، استعارات پیچیده، عدم تناسب‌ها، اشتباهات دستوری و غیره.

شیدا مثلاً ترکیب «زهرآلا» به معنی زهرآلود را در شعر قدسی ایراد گرفته است (ص ۴۹). منیر لاهوری در پاسخی که بر نقد شیدا نوشته اغلب این ایرادها را پذیرفته و نکته‌گیری شیدا را زیبا شمرده است (ص ۴۶، ۴۸، ۴۹)<sup>۱</sup>. اما دقت خان آرزو چندین برابر این دو شاعر است. اطلاع و آگاهی او از علوم ادبی و زبان فارسی و دقت و تیزبینی او در درک و تفسیر ابیات، وی را ناقدی برجسته و توانا ساخته است. او اغلب اثبات کرده است که شیدا (منتقد) و منیر (مجیب) مفهوم شعر را در نیافته‌اند (ص ۶۱، ۲۸، ۲۶). دفاع وی از طرز جدید و سبک هندی در این داوری نیز به نحوی بارز خود را نشان می‌دهد.

منیر لاهوری و خان آرزو در چند جا روش نقد شیدا را روشی ملایانه (ملانقطی) خوانده‌اند و این شیوه را دور از «طریقه‌ی شاعری» به حساب آورده‌اند (ص ۵۸).

دیگر از کسانی که در برابر این اعتراضات شیدا به دفاع از قدسی

۱ - میرزا جلال طباطبایی در نامه‌ای بسیار تند و آمیخته با عصبانیت به شیدا تاخته و ایرادهای او بر شعر قدسی مشهدی را نادرست و غرض‌آلود شمرده است، از جمله ترکیب «زهرآلا» را که شیدا به معنای مفعولی خوانده در معنای فاعلی اثبات کرده و نمونه‌هایی از شاعران پیشین آورده که کلمه‌ی زهرآلا در معنی زهرآلود به کار رفته است مانند کلمه‌ی «عبیرآلا» در معنی عبیرآلود. نامه‌های جلال‌الدین طباطبایی (ص ۲۹۹-۳۰۲).

برخاسته، سید عبدالباقی صهبایی<sup>۱</sup> است، پاسخ وی به نقد شیدا به صورت منظوم است و در رساله‌ی داد سخن آمده است. وی درباره‌ی شیدا گفته است که او هرگز شاگردی کسی نکرده است؛ تا چیزی بیاموزد و کار وی چون طبل توخالی زدن است. پیدا است که نقد شیدا بر قصیده‌ی قدسی مبتنی بر تغایر و اختلاف ذوق این دو شاعر است. شیدا با «طرز تازه» مخالف است و اغلب ایرادهای وی بر مبانی این سبک است، قدسی از شاعران برجسته‌ی عصر و از سرآمدان طرز تازه است. ایرادها و خرده‌هایی که شیدا بر ابیات قدسی گرفته است مشتمل است بر مقولاتی از قبیل حسامیزی، استعاره‌ی بالکنایه مبالغه و اغراق‌های دور، عدم رعایت سنت کلاسیک شعری مانند ضعف در تخلص و گریز (ص ۱۳۵) و سُستی شریطه (ص ۶۰) در ساختار قصیده، که همگی دلالت بر باستان‌گرایی ذوق شیدا دارد. در مقابل او که اشعار قدسی را غلط و بی‌معنی خوانده، خان آرزو نشان داده است که با دقت و تلاش فهم می‌توان به معنی ابیات قدسی مشهودی دست یافت.

---

۱ - ملا صهبایی: وی غیر از امام بخش صهبایی دهلوی (مقتول ۱۸۵۷ م) نویسنده کتاب قول فیصل در جواب تنبیه الغافلین است. این صهبایی، سید عبدالباقی صهبایی از ملازمان شاه جهان پادشاه عالم‌گیر است (داد سخن ۳۸). شرح حال وی در تذکره‌ی صبح گلشن ص ۲۷۹ و مخزن الغرایب - احمد علی سندیلوی. نسخه‌ی خطی کتابخانه دانشگاه پنجاب لاهور - ش ۴۵۳۲ - برگ ۱۸۵ - بهول ۱۲۹۵ آمده است.

### حزین لاهیجی در مقام یک منتقد (ف ۱۱۸۰ ق)

محمدعلی حزین لاهیجی (۱۱۰۳-۱۱۸۰ ق) از شاعران مشهور و شاخص سده‌ی دوازدهم هجری است. شخصیت ادبی حزین از چند جهت قابل بررسی است، نخست این‌که وی محور بسیاری از مجادلات و کشمکش‌های ادبی در روزگار خود بود. دیگر آن‌که وی در شمار چهره‌های برجسته‌ی علم و ادب عصر صفوی است. تألیفات وی در تفسیر، فقه، حکمت، بلاغت و تاریخ، شاهد این مدّعا است.<sup>۱</sup> وی با وجود تندخویی و ناسازگاری که داشت بسیار مورد تکریم و بزرگداشت فضلا و ادب‌دوستان هند قرار گرفت تا حدی که هندیان به دیدار و مصاحبت وی مباحثات می‌کردند.

تذکره‌ی حزین (تذکرة المعاصرین): حزین تذکره‌ی خود را در اواخر سال ۱۱۶۵ هجری در هند تألیف نمود. انگیزه‌ی وی از تألیف این کتاب «احیای نام و اثبات کلام و ابدای مقام» شاعران برجسته‌ی معاصر خود بوده است. از طرفی در غربت هند، شعر و یاد این شاعران موجب تسلی خاطر وی می‌شده، همان انگیزه‌ای که واله‌ی داغستانی را نیز به نگارش ریاض الشعرا واداشته است.

تذکرة المعاصرین مشتمل بر شرح حال شاعران معاصر وی از سال ۱۱۰۳ ه.ق یعنی سال ولادت حزین است و صرفاً اختصاص به شعرای مذهب شیعه‌ی اثنی‌عشری دارد؛ که حزین با اغلب ایشان دیدار کرده و از نزدیک با آنان به صحبت پرداخته است.

در مقدمه‌ی تذکره، حزین بی‌باکانه از اوضاع ادبی روزگار خود و شاعران

۱ - برای اطلاع از زندگی و آثار وی ر.ک: شاعری در هجوم منتقدان، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی.



و تذکره‌نویسان انتقاد کرده است. او در شعر و شاعری سخت‌گیر بوده و هرکسی را به عنوان شاعر نمی‌پذیرفته است. او بر گروهی که «خود را شاعر می‌پندارند و در هر صنعتی می‌آویزند و آن را بر خود می‌بندند و ادعای همسری با هنرمندان بزرگ دارند و حتی خود را برتر می‌پندارند» سخت تاخته و در این باب هیچ ملاحظه‌ای نکرده و بی‌پروا افراد را به باد انتقاد گرفته است.

در این باره می‌گوید: «نهایت جهد این گروه از دفترها، التقاط الفاظ و حروف است... و اقصی غایت همت اینان ابتذال مقال است که به آنان مألوفند» (تذکره المعاصرین، ۶).

به عقیده‌ی حنین صنعت شعر اگرچه نسبت به هنرهای والا و مقامات عالی به پستی پایه‌ی مخاطب است لیکن چندان که عوام روزگار وی می‌پندارند سهل و آسان نیست و کمال یافتن در هنر شاعری مستلزم سرمایه‌ای خطیر و شرایطی بسیار دشوار و سخت است (ص ۷).

حنین علت اساسی هجوم عامه‌ی مردم - به تعبیر وی «ناقصان» - به پیشه‌ی شاعری را در این می‌داند که، ایشان برای شعر هیچ پایه و معیاری قائل نیستند. وی شعر را به سه نوع پست، متوسط و کامل تقسیم نموده و سرنوشت هر سه قسم را در روزگار خویش چنین بیان کرده است: «مرتبه‌ی پست شعر، نهایت بی‌قدر و سافل بل بی‌قدرکننده و نازل‌سازنده‌ی گوینده است. مرتبه‌ی متوسط شعر تضييع اوقات است و عدم و وجودش مساوی؛ و مرتبه‌ی کامل آن اگر از کسی سرزند در روزگار بی‌تمیزی، بی‌مصرف و بی‌سود می‌ماند و در واقع گوهر خویش، شکستن و با شریکان خسیس درآمیختن است» (ص ۷).

این است وضعیت شعر از دیدگاه حنین؛ و همچنان‌که هنر سرودن در پرده‌ی احتجاب است، اشخاص شعرفهم و هنرسنج نیز بسیار اندکند.

«در زمانه‌ی ما ناظران سخن و ناشدان اشعار، افزون از حدّ اعصار است، اما اکثر ایشان را بضاعتی در هنر شعر نیست و مناسبتی با آن ندارند. از این جهت سخن آنان نه قابل شنیدن است و نه قابل بازگفتن» (ص ۷). از نظر حزین شاعران کامل در عصر وی بسیار انگشت‌شمارند و اغلب شاعرانی که وی در تذکره‌ی خود از آن‌ها یاد کرده است از شاعران متوسط‌اند.

معیار شاعری: از دیدگاه حزین تنها سرودن چند بیت شعر، دلیل مهارت در هنر شاعری نیست، زیرا ممکن است سرودن آن ابیات از روی اتفاق باشد. در هنر شاعری اتفاق و تصادف اعتباری ندارد. هیچ‌کس صرفاً با دانستن چند مسأله‌ی نحوی، عالم علم نحو نمی‌تواند شد؛ و یا با گفتن دو یا سه مسأله‌ی هندسی کسی مهندس نمی‌شود. «همچنین از کسی که در مدت عمر سه یا چهار بیت و یا صد یا دویست بیت سرزده باشد، هرچند [شعرش] شایسته باشد شاعر [شمرده] نمی‌شود، وگرنه کمتر کسی است که چند مصرع موزون بر زبانش نیامده باشد» (ص ۸).

این نظر حزین درست رویاروی عقیده‌ای قرار دارد که تذکره‌نویسان شبه‌قاره بدان معتقدند. آنان در تذکره‌های خود کسانی را به عنوان شاعر ذکر کرده‌اند که فقط یک بیت از آنان دیده شده است. این تذکره‌نویسان گفتن یک مصرع خوب را دلیل «شاعری» می‌دانند. ملا قاطعی هروی می‌گوید:

«استادان فن شعر فرموده‌اند که هر کس که بیت مقفی گوید شاعر است»<sup>۱</sup>.

و نیز برخی تذکره‌نویسان به این بیت ظهوری استناد کرده‌اند که:

به یک بیت شاعر مسلّم بود      اگر مصرعش مصرعی هم بود<sup>۲</sup>

حزین به طور ضمنی گفته است که هیچ‌یک از آنان که او در تذکره‌ی خود از آن‌ها یاد کرده است، شاعر کامل و برجسته نیستند. حتی میرزا محمدعلی

صائب که بزرگ‌ترین شاعر سبک هندی است. شاید همین سختگیری و مشکل‌پسندی او بود که موجب شد اغلب معاصران به‌ویژه هندیانی که تلاش داشتند که خود را در هنر شاعری توانا نشان دهند، با او به مخالفت برخیزند. البته هجو هندیان و تندی حزین با ایشان نیز این عناد و دشمنایی را مضاعف ساخت.

در این جا اشاره به این نکته لازم است که سخت‌گیری حزین و واله در پذیرفتن مبتدیان و متوسطان به‌عنوان شاعر، ناشی از کثرت تعداد مدعیان شاعری بود، که باعث شده بود شعر و شاعری از اعتبار بیفتد و دست‌مایه‌ی عوام شود.

**نقد تذکره‌نویسی:** حزین در مقدمه‌ی تذکره‌المعاصرین به نقد تذکره‌نویسی عهد خویش پرداخته است، درباره‌ی تذکره‌نویسان و تاریخ‌نگاران معاصر خود می‌گوید که ایشان با معاونت یکدیگر دست به تذکره‌نویسی می‌زنند و گمان می‌کنند که این کار مانند قصه‌خوانی ساده و آسان است. غافل از این‌که نیازمند اموری است از قبیل: بضاعت لازم، «تحقیق در حکایات و روایات، راستی گفتار، جودت قریحه و صفای باطن و دیگر شرایط لازم. بعضی تذکره‌ها که این عوام به اغراض فاسد - که اشارت رفت - ترتیب داده‌اند، حیرت‌زاری است عاقل را، چه، قطع نظر از رکاکت عبارات و ژاژخایی منشآت، مشحون است به اکذوبات و خرافات و مملوّ است از اشتباهات و لاطایلات. کسانی را که نشناسند و اصلاً معرفتی به آنان نداشته‌اند ورق‌ورق شرح احوال نویسند و جمعی که هرگز یک بیت نگفته‌اند اشعار دیگران را در کار ایشان کنند و در کلام گویندگان تخلیط نموده سخن دیگر به دیگری نسبت دهند. آن‌جا که نباید و شاید صفحه‌صفحه ستایش و القاب و نعوت نگارند و جایی که بایسته و شایسته است به تحقیر نام و تنزیل مقام آرند. خطابات افاضل و اشراف به کار جمیریان و عوانان آگند و القاب

اینان به اشراف و اعیان اطلاق نمایند. هرچه را از هر جا وانویسند. چون قدرت بر تصحیح نیست هر تحریف و تصحیف و هر سقط و غلط که در نسخ افتاده باشد همه را به کار برند و صواب شمارند. خود غلط معنی غلط مضمون غلط انشاء غلط».

مجملاً تسوید این قوم بی سواد، ستمی است فاحش بر کاغذ و مواد که اذکیا را از مطالعه‌ی آن نفرت و ضجرت آید و انس طبیعت به وحشت گراید» (ص ۸).

ایراداتی که حزین بر تذکره نویسی عهد خود وارد کرده است در کار اغلب تذکره نویسان شبه قاره دیده می شود. مبالغه در وصف شعر شاعران گمنام و نسبت دادن اشعار شاعران به یکدیگر از جمله نقص های بزرگ این تذکره هاست.

ملاحظات نقدی: در تذکره المعاصرین به مواردی برمی خوریم که حزین به اصلاح شعر اشارت کرده است. از جمله در ترجمه ی ملامختار نهاوندی می نویسد: «اشعارش چون [ اشعار ] اکثر یاران اصلاح یافته ی این قاصر است» (ص ۱۲). و در شرح حال شاعری دیگر می گوید: «شعر او قلم خورده ی این خاکسارست» (ص ۷۵). از نوشته های حزین برمی آید که شاعران معاصر وی به او نامه می نوشته اند و شعر خود را برای اصلاح نزد وی می فرستاده اند. در روزگار صائب نیز چنین بوده است. شاعران سعی داشتند شعر خود را به تأیید صائب برسانند.

حزین چنان که یاد کردیم بسیار سخت گیر است و بی پروا به نقد می پردازد. از جمله در باره ی میرزا مهدی الهی تبریزی می نویسد: «... در هیأت و نجوم، خاصه احکام مهارت به هم رسانید، مشهور شد و سر از خدمت افاضل و فیض استفاده تافته، هر رطب و یابس که به خیالش می رسید آن را حقایق و معارف پنداشته و از بوالهوسی و خودرأیی در هر فن دخل نمود. مستقلانه

سخن بی سرو بن درهم می‌بافت و اعوجاجی سخت در سلیقه‌اش بود» (ص ۱۱۳).

حال نمونه‌هایی از ملاحظات نقدی وی درباره‌ی شعر شاعران را نقل می‌کنیم:

■ ملا محمد نصیر فایض ابهری اصفهانی: «اگرچه به اصطلاح عامه کلامش شترگر به می‌نمود و راه ابتدال می‌پیمود اما از اکثر امثال و اشباه شعرش به رونق‌تر و اسلوبش به طمطراق‌تر و اتفاق لفظش بیشتر بود» (ص ۱۰۴).

■ میرعسگری قمی: «گاهی بیت استواری از قلمش پیرایه‌ی ظهور می‌یافت و گاهی چون نسج عنکبوت می‌بافت» (ص ۱۰۲).

حزین در ذیل ترجمه‌ی سعید قصاب میان «موزون صاحب سواد» یعنی ناظم درس‌خوانده و «شاعر» فرق گذاشته است. چنان‌که گفتیم مقام شاعری در نظر حزین بسیار والاست و به سهولت به دست نمی‌آید. حزین می‌گوید: سعید قصاب گاه ابیاتی خوب دارد که آن را با «کلام شاعر چندان فرقی نیست» (ص ۱۲۰). تلاش برای جداکردن «موزون» از «شاعر» در بسیاری از متون این دوره دیده می‌شود، مؤلف کتاب بلاغی جامع‌الصنایع والاوزان شاعر و موزون را جداگانه تعریف کرده، واله‌ی داغستانی نیز در این زمینه تلاش‌هایی کرده است.

سرقت و توارد: در تذکره‌ی حزین سخنی درباره‌ی توارد یا سرقت نمی‌یابیم جز آن‌که گاه به ابیاتی که از شاعری به شاعری دیگر نسبت داده شده، اشارت رفته است. بسیاری از معاصران حزین او را به سرقت شعر دیگران متهم کرده‌اند و در این باب رساله‌ها نوشته‌اند. از جمله میر محمد عظیم ثبات پسر میر محمد افضل ثابت، پانصد بیت از اشعار حزین را مأخوذ از شعر دیگران دانسته و او را به سرقت متهم ساخته است. حزین که از این برخوردها سخت رنجیده بود، مشابهت‌های معنایی و مضمونی میان شعر

خود و دیگران را نتیجه توارد خوانده است:

گر ببیند میان این همه گنج	که فشاندم به دست بیزاری
لفظ و مضمون غیر را کم و بیش	که بر آن گشته خامه ام جاری
رفعت پایه ببند و هنرم	ننهد تهمت به طرّاری
نتوان چاره ی توارد کرد	نه ز حزم و نه از جگرخواری
رسی آنگه به درد ما که چو ما	خامه گیری به دست و بنگاری

(دیوان حزین ۵۹۵)

حزین هم مانند کلیم کاشانی می گوید که توارد را چاره نتوان کرد، اما با این همه دخل حسودان را در دیوان خود بی اثر می داند:

کلام من چو خارا تیغ را دندانه می سازد

نسازد گزلك دخل حسودان خسته دیوانم

(دیوان ۴۲۵)

و می گوید که دیگران شعر او را می دزدند و باز به خود وی می فروشند:

هرگه سخنی بر لب اظهار رسد

بی مایه عزیزیش طلبکار رسد

دزدند ز ما و می فروشند به ما

این راست بود که حق به حق دار رسد

(دیوان ۵۰۸)

افسرده دمان عهد ما رشک یخاند	با خلش میخ نعل بند ز نخاند
غارنگه ریزه شاعران مزرع ماست	این جانوران حاصل ما را ملخاند

(دیوان ۵۰۸)

حزین در تمثیلی زیبا، به ناکامی سارقان ادبی اشاره کرده است. شاعر دزد همانند ماکیان است که تخم غاز به زیر او نهاده باشند. وقتی تخم ها جوجه شوند، بچگان او به سوی بحر می روند و او باز می ماند.

دزد شاعر به ماکیان ماند      که به زیرش نهند بیضه‌ی غاز  
بچگانش به سوی بحر روند      او به کون دریده ماند باز

(دیوان ۵۹۹)

طبع مشکل‌پسند حزین: شیخ علی حزین طبعی مشکل‌پسند داشت، هم در پذیرفتن شعر معاصران و هم درباره‌ی شعر خویش؛ به عقیده‌ی وی سخنوری خون‌جگر خوردن و جان‌گذاختن است، سخنوری و سخن‌سرایی زاییده‌ی نیاز و درد است، شاعری موهبتی الهی است و اکتسابی نیست.

نه قصه‌ی سرسری نه بازی است سخن

خونین‌جگری و جانگدازی است سخن

مردانه قدم زن آنچنان کز شادی

نازد به خطایت که نیازی است سخن

(دیوان ۵۱۳)

و در جای دیگر شعر و شاعری را ننگ می‌شمارد و خود را از آن تبرئه می‌کند، اما می‌گوید که سخن بی‌خواست وی بر لبش می‌جوشد و نغز‌گفتاری، طبعی و ذوقی است:

بارها خواستم کزین ذلت      دوش خود را دهم سبکباری  
نکته بی‌خواست می‌رسد به لبم      چون که «طبعی» است نغز‌گفتاری

(دیوان ۵۹۴)

او سخن خود را از فهم عصر فراتر می‌داند و با وجود آن‌که پیرو سبک قدماست، اما مغلوب ذوق مشکل‌پسند عصر خویش گشته است و به دشواری شعرش می‌نازد:

کلام من از فهم شاعر فزونست      مگر ارمغان حکیمان فرستم  
ز کلک عراقی نژاد خود از هند      سوادی به خاک صفاهان فرستم

(دیوان ۱۱۵)

به چه امید در زمانه‌ی کور      شاهد طبع روشناس کنم  
کس زیان مرا نمی‌فهمد      به عزیزان چه التماس کنم

(دیوان ۱۱۶)

شکوه‌ی حزین از اهل زمانه بسی بیش از این است. شاید همین شکایت و ملامت بیش از حدّ او از هم‌عصران، آنان را از شیخ حزین ملول ساخته بود؛ او ابنای عصر خود را به کم‌فهمی، نادانی و بی‌تمیزی متهم می‌کند و در وصف آنان می‌گوید:

این مغز بوشناس که یاران عهد راست

پشکش هزار بار به از مشک و عنبر است

(دیوان ۵۹۷)

مردم از این‌اند و شعر این و تمیز و فهم این

می‌نخواهد دید دنیا بعد ازین روز بهی

(دیوان ۶۰۰)

و در قصیده‌ای شعر زمانه را چنین به نقد می‌کشد که استادش او را از خوگرفتن با شعر برحذر داشته است:

در بحر نظم کز خنزف ابلهان پر است

حیف است در خریف و ربیع فضل و اعتبار

شعرش مخوان که مشت کلوخی فراهم است

نظمش مگو که ناسره قلبی است کم‌عیار

خام است و بی‌طراوت و بی‌مغز و بی‌مزه

فالیز بهمن آورد این‌گونه میوه بار...

دی ماهِ خاطرنند به الفاظ بارده

یخ بندد از برودتشان در جگر بخار



وان نکته‌ات که رزق کمی گیرد از هنر  
روشن بود به تجربه کاران روزگار...  
(دیوان ۱۹۳-۱۹۴)

و در همین قصیده شاعران را به صفت‌هایی همچون شریکان خسیس،  
کم‌زنان، حریفان بدقمار، جوق سیه‌زبان، تهی مغز، زنج‌زن و... موصوف کرده  
است.

ناسازگاری حزین با هندیان: ناسازگاری حزین با روزگار و اهل زمانه از  
هجو‌هایی که برای هندیان و کشور هند سروده است، پیداست، او قصیده‌ی  
بلندی در هجو هند سروده و سخت از این سرزمین به بدی یاد کرده است،  
ابیاتی از آن قصیده:

با همه دعوی اسلام چو اصحاب سحیر  
روزگاری است که در دوزخ هندیم اسیر  
... من کجا و سر این قوم فرومایه کجا  
چه محل آینه را بر سر زانوی ضحیر  
ذکر این فرقه، چو کلک و ورق راستم است  
ورق افشان نتوان گفت برون از تحریر  
چکد از آب و هوایش همه سمّ ارقم  
دمد از پرده‌ی خاکش همه دام تزویر  
دلم از بتکده‌ی هند نفور است نفور  
تنگی سینه به لب آورم از ناله نفیر  
(میکروفیلم دیوان حزین)

و رباعیاتی که در هجو هند گفته:  
در هند اگر کسی نرنجد از راست  
گریم طبقات خلق را بی‌کم و کاست

پنج است که شش نمی توانش کردن

پاچی و دیوٹ و قحبه و حیز و گداست

(دیوان ۵۰۲)

دیدیم سواد هند حسرت زار است

روزی که دمد چو شام هجران تار است

بسته است به کار همه شان بخت گره

این جا گره گشاده در شلوار است

(دیوان ۵۰۳)

از هند نجس نجات می خواهم و بس

غسلی به شط فرات می خواهم و بس

مرگی که بود به کام دل در نجف است

از بهر همین حیات می خواهم و بس

(دیوان ۵۱۰)

از ظلمت هند سفله انگیز مترس در تیرگی شب ای سحرخیز مترس

هرگز باکی ز خصمی هند مدار نامرد نه ای ز حمله ای حیز مترس

(دیوان ۵۱۰)

همچنین در کتاب تاریخ احوال که در سال ۱۱۵۴ ق در دهلی تألیف کرده،

چندین جا به نکوهش اهل هند و بدگویی از آنان پرداخته و هندیان را

خودخواه، از خودراضی و طماع خوانده است.<sup>۱</sup>

چنین برخورد غیر منصفانه ای با اهالی هند، خشم برخی شاعران و ادیبان

هندی را شعله ور ساخت و گروهی به مخالفت با وی برخاستند.

واله‌ی داغستانی، این نمک‌ناشناسی شیخ را نکوهیده و می‌گوید هرچند

او را از این ادای زشت منع کردم فایده نبخشید و هنوز به این کار مشغول

۱ - برای اطلاع بیشتر رک: پیشگفتار تنبیه الغافلین، ص بیست و شش - چهل.

است. واله مدارا و کرامت بزرگان هند در شأن شیخ حزین را ستوده و کار حزین را موجب شرمساری خردمندان ایرانی که در هند گرفتار غربت بودند دانسته است.<sup>۱</sup>

البته، تنها عامل مخالفت آنان با حزین بدگویی از هند و هجو اهالی هند نیست، بلکه بی‌اعتنایی حزین به شاعران شبه‌قاره و تحقیر ایشان عامل مهمی در شعله‌ور شدن این مخالفت به‌شمار می‌رود. در مقابل این رفتار حزین، هندیان دو عکس‌العمل نشان دادند؛ گروهی به مخالفت با وی برخاستند و دشمنی سختی با وی ابراز کردند و گروه دیگر از در حمایت و موافقت با حزین درآمدند. در این میانه تذکره‌نویسان و شاعران بی‌طرف نیز فراوان بودند.

از جمله مخالفان سرسخت حزین؛ سراج‌الدین علی‌خان آرزو بود که در تذکره‌ی مجمع‌التفایس بر او تاخته و به‌ویژه تاریخ احوال وی را گزافه‌گویی خوانده است و مایه‌ی این همه بدگویی به هندیان را ناسازی طبع و نازکی مزاج شیخ دانسته است. آرزو رساله‌ی مستقلی در نقد شعر حزین تألیف کرده است که به تنبیه‌الغافلین مشهور است، ما در جای خود در باره‌ی شیوه‌ی نقد و علل نگارش این رساله به تفصیل سخن گفته‌ایم.

دیگر از مخالفان سرسخت حزین، میرمحمد عظیم ثبات است، او پانصد بیت حزین را نقد کرده و سابقه‌ی مضامین آن‌ها را نشان داده است. این نقد ریشه در خصومتی شخصی داشت، شیخ علی حزین، پدر ثبات را متهم به سرقت ادبی کرده بود. ثبات خشمگین شده و ظرف چند روز پانصد بیت حزین را برآورد و نشان داد که از شعر دیگران معنی ربوده است. این رساله در دست نیست، اما در ریاض‌الشعرا حدود چهل و پنج بیت از آن درج است.<sup>۲</sup>

کسانی مانند تیک چندرای، میرزا قنیل، وارسته‌ی سیالکوتی و آزاد بلگرامی نیز به دفاع و هواداری از حزین برخاستند و رساله‌هایی در پاسخ آرزو و دیگر معترضان نوشتند. ولی مخالفان حزین که در دهلی هم تعدادشان فراوان بود و هم صاحب نفوذ بودند، حزین را تحت فشار قرار دادند، وی به ناچار مجبور به ترک دهلی شد و از آن‌جا به بنارس رفت تا به سال ۱۱۸۰ ق در آن‌جا درگذشت.

قضاوت در باره‌ی دو شاعر اصفهانی: در تاریخ حزین آمده است که میرزا ابوطالب شولستانی، یکی از دوستان حزین از پارس [ شیراز ] نامه‌ای به حزین که در اصفهان ساکن بود، نوشت و در آن نامه از حزین خواست که بگوید از دو شاعر اصفهانی، جمال‌الدین عبدالرزاق و پسرش کمال‌الدین اسماعیل کدام‌یک در شعر برترند. شولستانی نوشته بود که در میان جمعی بر سر این ترجیح، نزاع است و طرفین رضا به داوری حزین داده‌اند. حزین در جواب، قطعه‌ی ذیل را در ۲۹ بیت برای شولستانی فرستاد:

دوش از بر یاری که دلم شیفته‌ی اوست  
وز شرح کمال خردش ناطقه لال است  
آمد به برم قاصد فرخنده‌سروشی  
با نامه‌ی عذبی که مگر آب زلال است  
نشرش نتوان گفت که سلکی است ز گوهر  
هر سطری از آن در نظرم عقد لال است  
بگشودم و برخواندم و سنجیدم و دیدم  
کز بنده رهی، حاصل آن نامه سؤال است  
کامروز در این ناحیت، عاشق سخنان را  
غوغا به سر شعر جمال است و کمال است

القصه در این مسأله یاران دو گروهند  
 در حجت ترجیح یکی زین دو جدال است  
 این شعر پدر آورد آن شعر پسر را  
 یکسو نشد این مشغله امروز دو سال است  
 راضی شده‌اند آن‌همه یاران مجادل  
 کز کلک تو حکمی که رسد وحی مثال است  
 بگشاد پی پاسخ سنجیده پر خویش  
 سیمرغ خیالم که سپهرش ته بال است  
 مجموعه‌ی آن هردو به دقت نگرستم  
 گر معجزه گفتن نتوان، سحر حلال است  
 دیدم که دوات و قلم آن دو شهنشاه  
 در مملکت شوکتشان کوس و دوال است  
 آن هردو به فضل آیت و برهان بلاغت  
 در حجله‌ی آن هردو پرزاد خیال است  
 غرایبی هر مطلعشان مهر سپهری است  
 سیرابی هر مصرعشان تیغ مثال است  
 شعر شعرای که غریبند به ایشان  
 نسبت به گهرسنجی آن هردو سفال است  
 در چنگ دبیران قوی پنجه قلم‌ها  
 بر پیچ و خم از خجلت آن هردو چونال است  
 جمع آن‌همه اتقان به لطافت که نموده  
 پیش دمشان غاشیه بر دوش شمال است  
 هر صفحه ز مشکین رقم آن دو گهرسنج  
 چون عارض خوبان همه خط و همه خال است

اما چو کسی دیده‌ی انصاف گشاید  
این مطلع من آینه‌ی شاهد خال است  
در شعر جمال از چه جمالی به کمال است  
اما نه به زیبایی اشعار کمال است  
لفظش به صفا آینه‌ی شاهد معنی  
معنی به شکوهی است که طغرای جلال است  
هر نکته‌ی سر بسته‌ی او نافه‌ی مشک است  
هر نقطه‌ی او شوختر از چشم غزال است  
فیض رقمش از تتق غیب سروش است  
قد قلمش در افق فضل هلال است  
صد بار ز سرتاسر دیوانش گذشتم  
لیلی است که سر تا به قدم غنچ و دلال است  
در یوزه‌گر رشحه‌ی اویند حریفان  
الحق رگ او بر قلمش بحر نوال است  
استاد سخن گرچه جمال است ولیکن  
تکمیل همان طرز و روش کار کمال است  
تحقیق در اقوال دو استاد حزین را  
این است که گفتم و جز این محض جدال است  
رأی همه این بوده که خلاق معانی  
آخر نه خطاب وی از اصحاب کمال است؟  
معیار کمال من و بسا من دگران را  
در پله‌ی میزان خود اندیشه و بال است

این نامه نوشتم به شب هفتم شوال

ماه این و هزار و صد و سی و دو به سال است<sup>۱</sup>

چرا حزین شعر کمال را بر شعر جمال ترجیح می‌دهد؟ این دلیلی جز نزدیکی طرز کمال به طرز رایج در عصر حزین ندارد. حزین در این جواب چندان به مذاقه نمی‌پردازد و جواب وی مبتنی بر استدلال نیست. اما صفاتی که برای شعر کمال برمی‌شمارد، ناظر بر قرابت سبک شعر کمال با طرز مطلوب شاعران عهد حزین است.

تأکید بر زیبایی و شکوه معنی، نکته‌های سربسته، شوخی نقطه‌ها، غنج و دلال شعر، همان چیزی است که شاعران سبک هندی در پی آنند، یعنی پیچیدگی، ایهام، مضامین تازه و معنی باریک و بیگانه. حزین لاهیجی گرچه مانند رقبای شبه‌قاره‌ی خود به نقد عملی نپرداخته اما آراء وی درباره‌ی جریان‌های ادبی عصر قابل ملاحظه است. حزین را در تذکرها پیرو سبک قدما دانسته‌اند، آنچه مسلم است این است که وی در شمار میانه‌روان سبک هندی است.

#### خان آرزو اکبرآبادی (ف ۱۱۶۹ ق).

سراج‌الدین علی خان بن حسام‌الدین گوالیاری اکبرآبادی، متخلص به آرزو در سال ۱۱۰۱ و به قولی ۱۰۹۹ ق در گوالیار به دنیا آمد. نسب وی از طریق مادر به شیخ فریدالدین عطار نیشابوری می‌رسد. آرزو منتقدی نیرومند و دقیق بود و در قلمرو شاعری نیز طبع آزمایی می‌کرد. چنان‌که دیوان بابافغانی را جواب گفته است. وی سرانجام به سال ۱۱۶۹ ق در لکهنوی هند دیده از جهان

فروست.<sup>۱</sup> آرزو در زمینه‌ی تحقیقات ادبی آثار متعددی از خود به‌جای گذاشته که شمار آن بالغ بر سی و شش کتاب و رساله است، از آن جمله می‌توان به این آثار اشاره کرد:

- در نقد ادبی: تنبیه الغافلین، سراج منیر، داد سخن
- در علم لغت و زبان‌شناسی: سراج اللغات، چراغ هدایت، معیار الافکار، فرهنگ مصادر زاید الفوائد، نوادر الالفاظ و مَثْمَر (به تقلید از کتاب مَزهَر سیوطی)<sup>۲</sup>
- معانی و بیان: عطیه‌ی کبری، موهبت عظمی
- در شعر: کلیات اشعار، مثنوی‌های سوز و ساز
- در شرح و تفسیر آثار ادبی: خیابان (شرح گلستان سعدی)، شکوفه‌زار (شرح بخشی از اسکندرنامه‌ی نظامی)، شرح قصاید عرفی شیرازی، شرح مختصر المعانی تفتازانی، شرح قصاید خاقانی
- و تذکره‌ی مجمع النفایس.

آرزو یکی از برجسته‌ترین چهره‌های ادبی قرن دوازده هجری و از بزرگان ادبیات فارسی در شبه‌قاره هند بود. با زبان فارسی و عربی آشنایی نسبتاً کاملی داشت و لغت و بلاغت را خوب آموخته بود. اما آنچه بیش از هر چیز دیگر مایه‌ی شهرت وی گردیده، قدرت و نیرومندی او در نقد ادبی است. می‌توان گفت که آرزو نقد ادبی را در زبان فارسی هویتی مستقل بخشید و آن را بر پایه‌ی مبانی علمی زبان‌شناسی و بلاغت و لغت پی‌ریزی کرد. اغلب آثار او به‌گونه‌ای با نقد ادبی ارتباط دارد، حتی در فرهنگ چراغ هدایت که

۱ - برای اطلاع از احوال و آثار وی ر.ک: تذکره‌نویسی در هند و پاکستان، (ص ۳۲۲-۳۴۱)، رساله‌ی دکتری در باره‌ی خان آرزو از منوهرسهای انور - (دانشگاه پاکستان). مقدمه‌ی رساله‌ی تنبیه الغافلین - تذکره‌های مجمع النفایس، ریاض الشعرا، سفینه‌ی خوشگو، مردم دیده.

۲ - المَزهَر فی علوم اللغة وانواعها، لجلال‌الدین السیوطی، مصر



لغتنامه‌ی فارسی است از بحث و انتقاد در باره‌ی مسائل زبان و شعر فارسی غفلت نکرده است، رساله‌های تنبیه‌العافلین، سراج منیر و داد سخن منحصرأ به نقد ادبی اختصاص دارند و انگیزه‌ی تألیف آن‌ها نقد شعر شاعران و یا پاسخ به نقدهای دیگران بوده است. در تذکره‌ی مجمع‌النفایس، بیش از هر تذکره‌ی دیگری، نقد شعر، جای خود را باز کرده است، همچنین در شرح‌هایی که بر آثار متقدمان نگاشته به نقدها و اعتراضات پیشینیان پاسخ گفته است.

نکته‌ای که در نقد خان آرزو بسیار درخور توجه است، انصاف و بی‌طرفی او در نقد آثار دیگران است. نقد او عاری از هرگونه تعصب ملی و شخصی است و کاملاً با اصول و موازین نقدی منطبق است. گرچه چنان‌که گفته‌اند، انگیزه اصلی وی از نقد شعر حزین لاهیجی، بی‌اعتنایی حزین نسبت به وی و نیز هجو مردم هند توسط حزین بوده است، اما وی در نقد خود حرمت حزین را نگه داشته و کمتر ردپایی که نشان از خصومت و دشمنایی او با حزین داشته باشد، از خود به جای گذاشته است. در سده‌ی یازده تا سیزده هجری که کشاکش بر سر ملیت میان شاعران بالا گرفته بود و شاعران و منتقدان ایرانی و هندی در قدح و مدح یکدیگر سخن می‌راندند، خان آرزو با آن‌که آثار نقدی متعددی نوشت، اما در این جدال مانند دیگران به هجو و هزل حریفان نپرداخت. او بی‌آن‌که به اهانت‌های کسانی همچون حزین لاهیجی واکنش تندی نشان دهد شعرشان را نقد کرده یا به دفاع از آنان برخاسته است. آن‌جا که شیدا فتحپوری هندی، شعر قدسی مشهدی را نقد کرده از قدسی دفاع نموده و نیز برای دفاع از شاعران ایرانی (ظهوری، زلالی، طالب آملی و عرفی شیرازی) به منیر لاهوری تاخته و رساله‌ی سراج منیر را در پاسخ به اعتراضات منیر بر شعر ایرانیان به رشته تحریر کشیده است. از دیگر سو حزین لاهیجی را که از بزرگان معاصر او بود مورد انتقاد قرار داده

است. مجموعه‌ی آثار انتقادی وی نشان می‌دهد که او تعصب و حساسیتی نسبت به قومیت و ملیت شاعران ندارد. او یکی از منصف‌ترین چهره‌های نقد ادبی است و پیوسته در استصلاح روش و اندیشه‌ی خویش کوشیده و از اعتراف به اشتباه پروایی ندارد، در سن ۵۴ سالگی گفته است که «هنوز در شعر و شاعری بر خود اعتمادی ندارد».

برای آشنایی با شیوه‌ی نقد و آراء و نظریات انتقادی این منتقد، نخست آراء و نظریات اساسی وی پیرامون شعر و شاعری را که در آثار مختلف او به صورت پراکنده آمده است، مطرح می‌کنیم، آنگاه به معرفی و بررسی رساله‌ی *تنبيه الغافلين* می‌پردازیم تا شیوه‌ی نقد و ویژگی‌های کار این سخن‌سنج را عیناً نشان دهیم. گرچه بحث درباره‌ی خان آرزو و آراء و اندیشه‌های انتقادی وی به همین مقاله محدود نشده و پیش از این ضمن بررسی نقد منیر لاهوری و شیدا فتحپوری از دو رساله‌ی *داد سخن* و *سراج منیر* - که پاسخ آرزو به این معترضان است - سخن گفتیم. ناگفته نماند که اغلب رساله‌های نقدی خان آرزو، به یک جریان جدلی نقد مربوط می‌شود، *تنبيه الغافلين* او محور یکی از مجادلات بزرگ نقد، پیرامون شعر حزین لاهیجی در قرن دوازده بود. رساله‌ی *داد سخن* داوری نهایی در جدال میان منیر لاهوری و شیدا بر سر قصیده‌ی محمدجان قدسی مشهدی است و رساله‌ی *سراج منیر* پاسخ به ایرادهای منیر لاهوری بر چهار شاعر سبک هندی؛ این رساله‌ی اخیر دفاعیه‌ای است از سبک هندی و طرز تازه و شاعران شاخص این طرز.

در این جا به مهم‌ترین مسائلی که در آثار خان آرزو مطرح شده اشاره می‌کنیم:

۱) *نظریه‌ی دریافت شعر*: به نظر آرزو، خوانندگان مختلف یک اثر ادبی، درک و دریافت یکسانی از آن اثر ندارند. در رساله‌ی *داد سخن*، آرزو ضمن

بحث از فهم و دریافت شعر، هفت نوع دریافت مختلف از شعر را برشمرده است. هرکدام از این دریافت‌ها، نتیجه‌ی دانش و توانش ادبی کسی است که روبه‌روی متن قرار گرفته و به تعبیر امروزیان با متن مکالمه دارد. چنان‌که از نوشته‌های آرزو برمی‌آید وی بیشتر به «شعرشناسی» که در اصطلاح او عبارت است از دقت در جزئیات و عناصر شعر، نظر داشته است. تقسیم‌بندی وی از دریافت‌های شعری، در واقع، بیان انواع شعرشناسی و شناخت عناصر ادبی شعر است. این تقسیم‌بندی مبتنی بر درک و تحلیل شعر بر اساس دانش‌های ادبی (صرف و نحو، معانی و بیان، بدیع، عروض و قافیه...) است. هر کسی متناسب با دانش و ذخیره‌ی تجربیات ادبی خود درکی خاص از شعر دارد. دانستن دستور، معانی، بیان، بدیع و... فهمی متناسب با این دانش‌ها را برای خواننده به‌ارمغان می‌آورد. در نظریه‌های جدید نقد از جمله: نظریه‌های معطوف به خواننده و نظریه‌ی دریافت و هرمنوتیک، غالباً عقیده بر آن است که مداخله‌ی خواننده در متن به نسبت ذخیره علمی - ادبی او افزایش می‌یابد، هر خواننده‌ای متن ادبی را مطابق با تجربه و دانش خود تفسیر و معنی می‌کند. اگر خواندن متن عبارت از بازآفرینی معنی باشد، در حقیقت هر خواننده‌ای به نوعی، دست به بازآفرینی می‌زند و به نسبت برخورداری از شِمّ ادبی و توانایی علمی، قلمرویی فراسوی معانی ظاهری می‌سازد.

اما فهم مورد نظر خان آرزو، درک معناشناختی نیست، بلکه چنان‌که از توضیحات وی درباره هریک از دریافت‌های هفت‌گانه برمی‌آید، مُراد از فهم، در کار آرزو درک زیبایی‌شناختی و تجزیه و تحلیل شعر بر مبنای دانش‌های ادبی است. این هفت نوع فهم عبارتند از:

الف) فهم شعر به طریق عامه‌ی اهل زبان: به گونه‌ای که معنی مفردات و ترکیبات را به شیوه‌ای که رایج است، از بزرگان خود شنیده‌اند و

متناسب با آن اطلاعات شعر را می‌فهمند. در این شیوه عوام و خواص یکسانند. «فصیح و غیرفصیح را در این باب از هم امتیازی نیست و چون عوام را بر غوامض کلام اطلاع نباشد، پس هرکه تربیت از خواص یافته باشد داناتر و فصیح‌تر خواهد بود از کسی که تربیت یافته‌ی عوام بود».

(ب) فهم ملایان: این فهم با فهم اهل زبان فرق دارد و عبارت است از واردکردن مقدمات علمی (دستور، نحو، منطق و حکمت) در فهم و تفسیر شعر. مثلاً صائب گفته است:

سرو من طرح نو انداخته‌ای یعنی چه؟

جامه را فاخته‌ای ساخته‌ای یعنی چه؟

ملایی شنید و گفت: «یعنی چه» به صیغه‌ی غایب است باید می‌گفت: «تعنی چه» چون روی سخن با مخاطب است.<sup>۱</sup> آرزو در چند جا از نقدهای خود، تفسیر شعر براساس مقدمات ملایانه و مکتبی را نهي کرده است.

(ج) دریافت علمای معانی: ایشان تکیه بر مسائلی از قبیل تقدم و تأخر، وصل و فصل و ایجاز و اطناب دارند و چندان اطلاعی از مجاز و تشبیه و استعاره - که بنای کلام شعری بر آن است - ندارند.

(د) ادراک علمای بیان: ایشان بیش از هر چیز به تشبیهات و استعارات غامض و پیچیده توجه نشان می‌دهند ولی آرایه‌های بدیعی را نمی‌دانند.

(ه) ادراک علمای بدیع: اینان کمال سخن را به نکات و آرایه‌های بدیعی می‌دانند، در صنایع بدیعی غلو می‌کنند و از فصاحت و بلاغت سخن غافلند.

۱ - می‌گویند صائب وقتی این ایراد را شنید گفت: چه کسی شعر مرا به مدرسه برد؟

(و) فهم ملایان مکتبی: که در هند ایشان را «ناظم» گویند. فهم آنان فهمی است از معنی که به فصاحت و بلاغت توجهی ندارد. آنان شعر را متناسب با قیاس و رأی خود معنی می‌کنند. مثلاً صاحب کتاب *مؤید الفضلاء*<sup>۱</sup> می‌گوید که مصرع «حکیم سخن در زبان آفرین» غلط است. چون ترکیب «زبان آفرین» در حقیقت مضاف و مضاف‌الیه [مقلوب] است (!) و فصل در میان آن‌ها جایز نیست. پس صحیح چنین است که در برخی نسخه‌ها دیده شده: «چه گویم سخن بر زبان آفرین»<sup>۲</sup>.

(ز) فهم شاعرانه: این دریافت متناسب با ذوق شاعران است «که موقوف است بر علم بند و بست و ترکیب الفاظ چیده‌ی مناسب، موافق روزمره‌ی زبان خود با زبان شاعر و مراعات طریقی که صاحب سخن را منظور بود، خواه خیال خواه ادابندی، خواه تمثیل و خواه غیر این‌ها. و دریافت این مراعات خیلی مشکل است» (داد سخن ۹-۱۴).

به عقیده‌ی آرزو بهترین نوع دریافت شعر، فهم سخن بر حسب ذوق شاعری است و عالی‌ترین ادراک هنری از آن شاعران است. کسی که شعر را مطابق ذوق و سلیقه‌ی شاعران بفهمد، در قیاس با دانشمندی که جامع جمیع فنون و دانش‌هاست، از ادراک والاتری برخوردار است. از گفته‌ی آرزو چنین استنباط می‌شود که مُراد وی از درک شعر بیشتر ناظر بر التذاذ هنری و کشف

۱ - تألیف مولانا محمد بن شیخ لاد دهلوی، به سال ۹۲۵ ق. این کتاب در سال ۱۳۰۲ ق در دو جلد در لکهنو مطبع نولکشور چاپ شده است. مؤلف در مقدمه می‌نویسد: «این نسخه شافی و کافی است برای خواندن و سبق‌گفتن شاهنامه فردوسی طوسی، خمسه‌ی نظامی و سته‌ی سنایی و دواوین خاقانی، انوری، عسجدی، حافظ، سلمان، سعدی، خسرو و جز آن». ر.ک: فرهنگ‌نویسی در هند و پاکستان - شهریار نقوی، تهران ۱۳۴۱ - ص ۶۶، نقل از تعلیقات داد سخن، دکتر سید محمد اکرام.

۲ - یعنی چه سخن گویم بر آفریننده‌ی زبان؟ موبد الفضلاء، کانپور، ۱۳۰۲ ص ۲۹۲

مناسبات شعری است. از دید وی این توانایی، ذاتی است و وابسته به معلومات نیست، زیرا حکایتی نقل کرده از این قرار که: روزی محمد جان قدسی در انجمنی این بیت را خواند:

ساقی به صبحی قدری پیشتر از صبح

برخیز که تا صبح شدن تاب ندارم

کودکی آنجا نشسته بود و گفت: اگر به جای «قدری» نَفَسی بیاید مناسب‌تر می‌نماید. قدسی بر طبع کودک آفرین گفت. سخن این کودک موافق سلیقه و ذوق شاعران است (داد سخن ۱۳). یعنی مبتنی بر تناسب و دریافت ذوق است نه بر اساس دانش‌های ادبی. وقتی کودکی از چنین ذوقی برخوردار باشد، باید که این توانایی خدادادی و فطری باشد. به عقیده‌ی خان، ذوق شعری از همه‌ی توانایی‌های علمی در دانش سخن‌شناسی والاتر و کارآمدتر است. شاید بتوان گفت که مُراد آرزو این است که «منتقد ادبی باید از ذوق خاصی برخوردار باشد».

(۲) میانه‌روی در تأویل‌گرایی: چنان‌که در جای دیگر گفته‌ایم، هندیان در سده‌ی دوازدهم گرایش مفرطی به تأویل‌گرایی در شعر پیدا کرده بودند. بهترین شعر در نظر اینان شعری بود که بتوان معانی گوناگون از آن بیرون کشید. شاید چنین گرایشی نتیجه‌ی نوعی لذت‌جویی از تفسیر و تأویل باشد، اما با نظریه‌ای که به نامحدودبودن قلمرو دلالت شعر قائل است، مشابهت دارد.

آرزو با این گرایش افراطی موافق نیست. می‌گوید: پیروان و خویشان میرزا جلال اسیر اصفهانی معانی بسیار بعید و دور از ذهن برای ابیات جلال می‌تراشند، شعر اسیر شعر مطلق است. مثل همه‌ی شعرهای دیگر، خوب و بد دارد. آرزو معتقد است که شعری که معانی متعدد از آن استنباط کنند در واقع بی‌معنی است. از طرفی می‌گوید شعر جلال اسیر بی‌معنی است و

شعر زلالی خوانساری موهوم است. اما از دیگر سو تصریح کرده که «تحقیق پیش بلاغت فهم آن است که شعر همین یک معنی ندارد»<sup>۱</sup>. این سخن بیانگر چندمعنایی بودن و گسترده‌گی قلمرو دلالتی شعر است. اما آرزو شعر جلال اسیر و زلالی خوانساری را از این قبیل نمی‌داند، میان ابیات بی‌معنی با ابیاتی که قابلیت تأویل دارند و چند معنای مختلف را برمی‌تابند، فرق بسیار است. در وصف عبداللطیف‌خان تنها و دیگر پیروان که به «بی‌معنی‌گویان» شهرت داشته‌اند و تتبع طرز جلال اسیر می‌کرده‌اند می‌گوید: «تنها، الحق داد دقت داده در این صورت او هم از منهج ادراک دور می‌افتد»<sup>۲</sup>. گرچه منتقد ما به تأویل‌گرایی در شعر قائل است، اما با شیوه‌ی افراط‌گرایان هندی که از اشعار بی‌معنی، معانی عجیب و نامربوط برمی‌آورند، مخالف است و به میانه‌روی و اعتدال در تأویل و تفسیر شعر پای‌بند است. در جایی دیگر می‌گوید که تأویل‌ها و برآوردن معنی‌های دور، نشانگر «کمال ناهمی و عدم تمیز اهل زمانه است، نه بیان مناسب با همدیگر». در نظر اینان شعر هر قدر نامناسب‌تر باشد بهتر است.<sup>۳</sup> خان سخت پای‌بند تناسبات در شعر است و یکی از معیارهای عمده‌ی نقدالشعر او رعایت تناسب الفاظ و معانی با یکدیگر است.

۳) تناسب (نقد ساخت): یکی از معیارهای مهم زیبایی‌شناسی سخن در سبک هندی رعایت تناسب است. شاعران این سبک، شیفته‌ی تناسبات لفظی و معنایی و شبکه‌های به‌هم‌پیوسته‌ی معانی و الفاظ در داخل بیت هستند. شاید این جمله‌ی میرمحمدمحسن اکبرآبادی (از طرفداران خان آرزو) بیانیه‌ی سبک هندی باشد که: «مناسبت لفظی بنای کارخانه‌ی

۱ - سفینه‌ی خطی، ۱۳

۲ - مجمع‌النفایس، ب ۶۸، (نقل از تذکره‌ی شعرای کشمیر، ص ۵۹۱)

۳ - داد سخن، ۱۱

سخن است و شعر از این دقایق ترقی کل می‌نماید»<sup>۱</sup>. تعابیری همچون مضمون‌بندی، ادابندی، مثل‌بندی، رصدبندی، نخل‌بندی، نزاکت‌بندی، خیال‌بندی، بند و بست سخن، بندش ترکیب، استخوان‌بندی ربط کلام، و... که در متون ادبی این عصر فراوان به کار رفته‌اند، همگی به نوعی ایجاد تناسب و ساخت محکم میان اجزای بیت ناظر هستند.<sup>۲</sup>

حجم عظیمی از نقد خان آرزو به بررسی تناسب‌های شعری مربوط می‌شود، آرزو به رعایت مناسبات لفظی در یک بیت اهمیت فراوان می‌دهد، چنان‌که امام صهبایی - که رساله‌ی قول فیصل را در جواب اعتراضات آرزو بر حزین نوشته - بارها از سخت‌گیری خان در باره‌ی تناسب‌ها به ستوه آمده می‌گوید: «معترض (آرزو) تابع رعایات لفظی به مرتبه‌ای است که بالاتر از آن متصور نباشد»<sup>۳</sup>. و در جای دیگر این سخت‌گیری را موجب محدود کردن میدان سخن می‌داند: «پای‌بند مناسبات‌شدن و آنگاه به این قدر که گامی بی‌مراعات آن برندارند و لقمه‌بی‌ملاحظه‌ی آن در دهن نگذارند، پای سعی را سنگ و مانده‌ی سخن را تنگ‌گردانیدن است»<sup>۴</sup>.

آرزو مناسبات را بسیار دقیق بررسی می‌کند و آن‌جا که تناسبی میان اجزاء و عناصر بیت (چه در معنا و چه در صور خیال) پیدا نکند، شعر را ضعیف و سُست می‌شمارد. اما صهبایی چنین اعتقادی ندارد، شاید حق با او باشد، چرا که پای‌بند مناسبات لفظی‌شدن، موجب می‌شود که شاعر تجربه‌ی شخصی و اندیشه‌ی خود را قربانی تقابیل‌ها و تناسب‌های سنتی شعر کند.

۱ - محاکمات الشعراء، میرمحمد محسن اکبرآبادی؛ مخطوطه‌ی دانشگاه پنجاب، ش: ۱۴۳۶ S ورق ۱۴

۲ - این تناسب را می‌توان معادل « tension » دانست. ویلیام امپسون در کتاب: « Seven types of Ambiguity » آن را کنش و تجاذب میان کلمات در تولید معنی تعریف کرده است. (Dutton, p.70) در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی نیز به معنی پیوند درونی عناصر شعر آمده است. (Cuddon, Abrams).

۴ - همان، ۱۲۰

۳ - قول فیصل، ۱۷۵



وجود تناسب‌ها و تقابلهای قوی و زیبا، بافتی محکم و متشکل در شعر ایجاد می‌کند. بررسی و تأمل در این مقوله نیز نوعی نقد ساخت بیت به‌شمار می‌رود. به هر نسبت که تناسب میان اجزاء بیت قوی‌تر باشد شعر رتبه پیدا می‌کند و ساخت لفظی، معنایی و تصویری آن منسجم‌تر می‌شود. شاعران توانا حدّ اعلای تناسب را در شعر خود ایجاد می‌کنند. چنین هنری در ابیات سعدی و حافظ فراوان است.<sup>۱</sup> اینک چند نمونه از نقد تناسب‌ها در شعر حزین لاهیجی.

#### نمونه‌ی ۱) حزین:

شوریده را به زیر قدم خار و گل یکی است

سیل از بلند و پست خیابان خبر نداشت

آرزو: «این شعر بی‌رعایت است. در مصرع دوم بلند و پست واقع شده و خار و گل را با بلند و پست هیچ نسبت نیست، مع‌هذا، «سیل خبر نداشت» برای قافیه است و الا، محلّ «خبر ندارد» است، فافهم» (تنبیه ۱۸).

#### نمونه‌ی ۲) حزین:

۱ - در شعر حافظ تناسب‌های فراوان دیده می‌شود. ازدحام صور خیال و پیوند کلمات با هم شعر را به گونه‌ای درآورده که هیچ کلمه‌ای را نمی‌توان تغییر داد. زیرا با تغییر هر کلمه‌ای ساخت معنایی و تصویری شعر به هم می‌ریزد مانند این بیت:

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر که در نقاب زجاجی و پرده‌ی عنبی است

(حافظ قزوینی / ۴۵)

نور چشم → جمال → دختر ← نقاب و پرده

جمال → نور → چشم ← پرده‌ی زجاجیه و عنبیه

دختر رز (استعاره از شراب) → عنب ← پرده، زجاج (شیشه)

شاعر می‌خواهد بگوید: «مگر شراب چقدر عزیز است که چنین مستور و در پرده است»، اما این سخن را در این شبکه‌ی معنایی و تصویری پیچیده است.

شمع را بال و پر مرغ نظر سوخته است

نتوان دید در آن چهره‌ی زیبا گستاخ

آرزو: «لفظ زیبا در این جا گستاخ محض است، «آتشین» می‌بایست تا مناسب شمع می‌شد و علت «نتوان دید» به هم می‌رسید» (تنبیه ۲۶).

نمونه‌ی ۳) حزین:

زلف تو کند کافر و لعل تو مسلمان

از کشمکش سبحة و زنار خرابم

آرزو: «مسلمانی با لعل هیچ نسبت ندارد» (تنبیه ۱۲۸).

نمونه‌ی ۴) حزین:

عیار عشق چون زد بر محک اندیشه دانستم

که خون کوهکن آخر به جوی شیر می‌آید

آرزو: «پوشیده نیست که لفظ عیار و محک با جوی شیر و کوهکن هیچ مناسبت ندارد. پس چنین بهتر است: «کمال سعی عاشق گشت چون فهمیده دانستم.» و اگر این مصرع پسند مشکل‌پسندان نیاید، باید گفت:

مآل کار عاشق گشت چون معلوم دانستم» (تنبیه ۲۷).

توجه این منتقد به ارتباط میان دو مصرع – که در جای دیگر نیز به آن اشاره کرده‌ایم – با تناسب معنایی و موسیقی معنوی شعر در ارتباط است. یعنی بررسی ارتباط دو مصرع نوعی نقد ساخت و تناسب محسوب می‌شود.

۴) اولویت سخن: یکی دیگر از معیارهای نقد شعر در آثار انتقادی آرزو «اولویت» است. این مقوله با مسأله‌ی تناسب چندان بی‌ارتباط نیست. اولویت در شعر یعنی انتخاب کردن و گزینش والاترین ساخت ممکن در شعر. در

نوشته‌های آرزو اصطلاح «اولویت شاعری» کراراً به کار رفته است.<sup>۱</sup> این اصطلاح تقریباً مفهومی نزدیک به گزینش بهتر دارد و به حوزه نقد اصلاحی و استحسان‌ی مربوط است. اولویت شعر یعنی: انتخاب حدّ اعلای بیان شعری، به گونه‌ای که از بهترین امکانات و عناصر ممکن در زبان استفاده شود. در این جا دیگر، بحث بر سرِ درستی و نادرستی شعر نیست، بلکه منتقد در پی آن است تا مراتبِ والاتر بیان شعری را نشان دهد و به شاعر پیشنهاد نماید و بگوید که نهایی‌ترین ساخت و شکل ممکن برای این مضمون کدام است، وقتی این ساختِ ممکن به وجود آمد شعر رتبه پیدا می‌کند و اعتلای سخن در همین امر است.

برخی ادبیات را «بیان والا» تعریف کرده‌اند. اصل اولویت که از معیارهای اساسی نقد الشعر خان آرزوست، قرابت زیادی با این تعریف دارد. اصل اولویت، در جست‌وجوی بیان والا است. بیان والا هم در هر عصری مفهوم و معیاری خاص دارد. مثلاً فرم قصیده در سبک خراسانی با تشبیهات حسی و زبانی فخیم، حدّ اعلای بیان والا و اولویتِ سخن در عصر غزنوی بوده است. اما آن سبک برای به‌تصویر کشیدن واقعیات زندگی و تجربیات عینی شاعران امروزی بیان والا و عالی شمرده نمی‌شود. از این رو اولویت در سخن امری نسبی است. اما معیارهایی که این اصل را می‌سازند یعنی عناصر زیبایی‌شناختی سخن در هر عصری با عصرهای دیگر فرق دارد.

نقد اصلاحی که در این عصر رواج فراوان داشت در واقع تلاشی بود برای دستیابی به ساخت والاتر شعر. به همین جهت شاعران پارسی‌گوی هند در سده‌ی دوازده هجری سعی داشتند شعرشان را به نظر استادان فن برسانند تا ایشان شعر آن‌ها را اصلاح کنند. خان آرزو اولویت را امری ضروری و واجب برای شعر شمرده و آن را موجب والایی سخن می‌داند.<sup>۲</sup> نمونه:

۲ - همان، ۲۲ و ۲۶

۱ - تنبیه الغافلین، ۳۷، ۴۱، ۴۲، ۴۶

به عجز من بنگر و از غرور یار مپرس

ز سرفرازی آن سرو پایدار مپرس

(حزین)

آرزو: «به گمان فقیر اگر مصرع دوم چنین باشد، بهتر است: «بین به سبزه و زان سرو پایدار مپرس» و چون سبزه به نسبت سرو، پست باشد و زود خشک گردد، نسبت عجز بر آن صحیح بود و مقابله‌ی آن با سرو پایدار که سرفراز و دیرپاست درست شود.»<sup>۱</sup> این شیوه‌ی نقد استحسانی که به منظور اولویت‌بخشیدن به شعر صورت می‌گیرد در تذکره‌های مجمع‌النفایس، خزانه‌ی عامره و دیگر آثار این عصر فراوان به چشم می‌خورد.

۵) تصرف در ساختار صرفی و نحوی زبان: آیا شاعران مجازند که در ساختارهای رایج و معمول زبان تغییری ایجاد کنند؟ این تصرف و تغییر در چه حدی است؟ چه کسانی مجاز به این کارند؟ آزاد بلگرامی با تصرف در زبان سخت مخالف است و هیچ تغییری را از جانب هیچ‌کس مجاز نمی‌شمارد. اما خان آرزو به تصرف در زبان و دگرگون‌ساختن ساختارهای زبانی قائل است. از نظر وی تصرف اهل زبان با غلط‌زبانی فرق دارد و معتقد است که دریافت این تفاوت بسیار دشوار است. تصرف در زبان، آن است که شاعر ورزیده و کامل که به پایه‌ی استادی رسیده در لفظ یا معنی تغییری ایجاد کند و دیگران آن را بپذیرند. اختلاف میان شاعران متقدم و متأخر بر سر همین کاربردهای کهنه و نو است. بزرگان متأخر در زبان، تصرف می‌کنند. این صاحب‌کمالان به پایه‌ای رسیده‌اند که مقامشان فراتر از قبول یا ردّ دیگران است گویی آنان متولی زبان هستند و به هر گونه‌ای که بخواهند در آن تصرف می‌کنند. اما غلط‌زبانی چیزی است خلاف این.

پیدا است که تصرف شاعران بزرگ در زبان، خلاف قواعد دستوری و

لغوی زبان نخواهد بود، بلکه کار ایشان ابداع در ترکیبات و همنشینی واژگان در قلمرو منطق معنایی و دستوری زبان است. آرزو از این حدّ عدول کرده و اشتباهات برخی شاعران را نیز از جمله‌ی تصرف در زبان دانسته است. از نظر او معیار درستی و جواز تصرف در زبان، استادی و مهارت تصرف‌کننده است و نه چیز دیگر. از همین جاست که نظر او درباره‌ی زبان شعر بیدل دهلوی در مقابل نظر آزاد بلگرامی<sup>۱</sup> قرار می‌گیرد.

آزاد بلگرامی معتقد است که بیدل در شعر فارسی خود، غرایبی ابداع کرده که اهل زبان نمی‌پذیرند، زبان شعر بیدل با زبان اهل محاوره مطابقت ندارد، این عدم مطابقت، برای شعر بیدل نقص است. آزاد توصیه کرده که اشعار بیدل نقد شود و ابیات درست و فصیح آن را جدا کنند تا این نقص شعر بیدل برطرف شود. از نظر آزاد تغییر و تصرف در زبان باید مبتنی بر قواعد و اصول زبان و کاربرد اهل زبان باشد.<sup>۲</sup> اما آرزو، استادی و شهرت و مهارت را جواز هرگونه تصرفی در زبان دانسته است.

بعید نیست که هدف خان آرزو در وضع این معیار دفاع از خطاهای زبانی شاعران فارسی‌گوی هند به‌ویژه بیدل دهلوی باشد. آنان متهم‌اند به این‌که با زبان فارسی آشنایی ندارند و دخل و تصرفات نادرستی در زبان دارند، خان آرزو در دفاع از این اتهام می‌گوید: «صاحب‌قدرتان زبان (خواه هندی، خواه ایرانی) مجازند که در زبان تصرف کنند» زیرا ایشان خود معیار درستی و

۱ - خزانه‌ی عامره، ۱۵۳

۲ - نظر بلگرامی شباهت فراوان با نظریه‌ی نوآم چامسکی (تولد ۱۹۲۸ م) زبان‌شناس معروف در باره‌ی خلاقیت دارد. چامسکی می‌گوید: «به گمان من خلاقیت واقعی یعنی خلاقیت در چارچوب نظامی از قواعد، مثلاً اگر کسی بی‌هیچ اصل و قاعده‌ای قوطی‌های رنگ را روی دیوار بپاشد هرچه از آب درآید خلاقیت شمرده نمی‌شود. در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی باور همگانی این است که خلاقیت، عملی است که در چارچوب اصول و قواعد پذیرفته‌شده صورت گیرد... خلاقیت آنگاه جلوه می‌کند که آمیزه‌ای از آزادی و محدودیت در کار باشد.»

The Politics of Linguistics. p.31

صحت کاربردهای زبانی اند «چون میرزا [بیدل] از راه قدرت، تصرفات نمایانی در [زبان فارسی] نموده، مردم ولایت (= ایران) و کاسه‌لیسان این‌ها که از اهل هندند، در کلام این بزرگوار، سخن‌ها دارند. و فقیر (آرزو) در صحت تصرفات صاحب‌قدرتان هیچ سخن ندارد، بلکه قایل است. چنان‌که در رساله‌ی داد سخن به براهین ثابت نموده است، هرچند خود تصرف نمی‌کند، احتیاطاً»<sup>۱</sup>.

بر این اساس، تصرفات شیدا فتحپوری در زبان فارسی و نیز تصرفات ترکیب‌سازی‌های خلاف قاعده در شعر بیدل دهلوی، غلط نیست، استدلال آرزو این است که وقتی فارسی‌زبانان در الفاظ و ترکیبات و تعابیر زبان عربی تصرف می‌کنند چرا هندیان مجاز به این کار نباشند. ایرانی‌ها هم کلمات خلاف قاعده مانند «مَسِير» (به معنی سیر ممکن) و تمیز (به معنی امتیازکن) آورده‌اند. مصادر جعلی مثل طلوعیدن و بلعیدن ساخته‌اند و انا الیار. (من یارم) و ذوالخورشید و «النوید آفتاب عالم‌تاب» را طبق قاعده‌ی عربی به کار برده‌اند.

آنگاه برای اثبات مدّعی خویش، اشتباهات نحوی - صرفی از شعر فارسی‌زبانان آورده است: از جمله این بیت حزین که در آن واو عطف قبل از حرف ربط «ولی» آمده، که خلاف قاعده است:

من اگر سهرابم و ولی با من      رستمی می‌کند دی و بهمن

او می‌گوید با این‌همه قول بزرگان سند است خواه ایرانی، خواه غیر ایرانی، چنان‌که قول جوهری (ف ۴۰۰ ق) صاحب صحاح اللغه که از فاراب ترکستان است و قول فیروزآبادی (ف ۷۲۹ ق) مؤلف قاموس که از فیروزآباد شیراز است در نزد اعراب سند است.<sup>۲</sup>

حتی از نظر او، تکرار قافیه در این بیت صائب پذیرفتنی است و چون

صائب در سخنوری قدرت دارد، بر او عیب نیست اما از کسی جز او پذیرفتنی نیست.<sup>۱</sup>

گل اندامی که من دارم نظر بر روی گلرنگش

ز رنگ آفتابی، آفتابی می شود رنگش

(۶) سند و شاهد از متقدمان: یکی از معیارهای صحت و درستی سخن، زبان متقدمان است. در عصر صفویه، منتقدان و معترضان، وقتی ایرادی بر شعری می گرفتند به محض شنیدن شاهد و نمونه‌ای از شعر کهن که تداول آن کاربرد را تأیید می کرد خاموش می شدند و اعتراض خود را پس می گرفتند. در چنین شرایطی حضور ذهن قوی و محفوظات شعری زیاد، بسیار کارآمد بود. آمادگی ذهنی عجیب و حجم عظیم محفوظات شعری منتقدان و شاعران این دوره شگفت آور است. آن‌هم در زمانی که به قول دکتر شفیعی کدکنی هنوز برگه نویسی و فیش برداری به شیوه کنونی مرسوم نبوده است. نمونه‌ای اعلای این حضور ذهن را در رساله‌ی قول فیصل و نیز داستان مناظره‌ی ملا فیروز و شیدا می توان دید.

مدار نقدِ خان آرزو بر ارائه سندی می چرخد. پذیرفتن هرگونه تصرفی در حوزه‌ی لفظ و معنی که تازه باشد و خلاف سنت شعری جلوه کند، مستلزم آوردن شاهد و نمونه‌ای از شعر متقدمان است. صحت و تغییر و تصرف در زبان، حجت می خواهد و حجت آن شاهد و سندی از شعر بزرگان است، اما با این همه، لغزش‌ها و اشتباهات پیشینیان حجت نیست و «زلتِ سلف حجت خلف نمی شود.» سند باید شرایطی داشته باشد:

۱ - گفته‌ی زبان دان باشد، زیرا سخن کسی که فارسی خوب بداند، سند است.

۲ - زبان دان باید به پایه‌ی استادی رسیده باشد و در شعرش عیبی نباشد.<sup>۲</sup>

شرط دوم نسبی است. مثلاً خان آرزو در شعر حزین خلاف محاوره، بسیار نشان داده است و آن را ضعیف می‌داند، اما امام صهبایی حزین را شاعر زبان‌دان و استادی مسلّم می‌شناسد؛ که در شعرش ابیات نادرست و سُست و خلاف قاعده‌ی زبان وجود ندارد. خان آرزو بیدل را استاد مسلّم می‌داند ولی آزاد بلغرامی، سخن وی را خلاف قاعده‌ی زبان می‌شمارد.

(۷) سرقت و توارد از دید خان آرزو: آرزو مثل اغلب منتقدان و شاعران معاصر خود از سرقت و توارد، دلی پرخون دارد و توارد را با صفت «خانه‌خواب‌کن» یاد کرده است.<sup>۱</sup> می‌پرسد کیست که او را اتفاق توارد با دیگران نیفتاده باشد؟<sup>۲</sup> در شرح حال سلیم تهرانی که اغلب تذکره‌نویسان او را به اخذ و سرقت متهم کرده‌اند می‌نویسد: نسبت سرقت به وی از جهت تلاش، معانی تازه و مضامین غریب است و تنها این بیچاره به این امر مبتلا نیست. بسا کس که بدین بلا گرفتار شده‌اند. از نظر آرزو علت زیادی تواردها و اخذها این است که همگان در تلاش به دست آوردن مضمون و معنی تازه‌اند. از این جهت توارد میان ذوق‌ها فراوان، اتفاق می‌افتد و کم‌فرستان بی‌درد به آنان نسبت دزدی و اخذ می‌دهند. اما با وجود این، بستن معنی و مضمون گذشتگان مانند خوردن میته و مردار است.<sup>۳</sup>

وی اقتباس شاعران از یکدیگر را دو گونه دانسته: ۱ - به دلیل عجز در یافتن مضمون تازه، معانی دیگران را می‌ربایند. ۲ - به قصد نظیره‌گویی و جواب. نوع اول از سر عجز است و سرقت به شمار می‌رود و مذموم است. اما نوع دوم به قصد جواب‌گفتن است و مستحسن است و در کار استادان دیده می‌شود.<sup>۴</sup> یعنی شاعر به قصد جواب‌گویی و مسابقه و طبع آزمایی مضمونی را دوباره به نظم کشیده است.

۲ - مجمع‌النفایس، ب ۱۳۷

۴ - سراج منیر، ۳۵

۱ - مجمع‌النفایس، ۶۲

۳ - همان، ب ۱۶۷



آرزو میان سرقت و ابتذال فرق گذاشته است. کسی که تلاش معنی تازه کرده و زیت فکرت سوخته، با کسی که مضامین دیگران را مانند مال غصبی تصرف کرده، فرق بسیار دارد. از دید آرزو توارد نه تنها عیب نیست، بلکه در شعر استادان مسلّمی مانند کلیم بسیار واقع شده است. اگر شاعری را با شاعرِ کامل تر از خود اتفاق توارد افتاد، مایه‌ی افتخار اوست. کسی که در پیدا کردن معانی تازه، ذهنی دورپرواز دارد مسلّمأ توارد و ابتذال برایش پیش می‌آید و با دیگران تشابه مضمونی دارد. بسیاری از منتقدان و شاعران این تشابه مضمون و توارد را از نوع سرقت دانسته‌اند. اما خان آرزو می‌گوید: «شعر هیچ‌کس از توارد خالی نیست، حتی میر محمد افضل ثابت که مدعی بود در شعرش ابتذال و توارد نیست، آخر کار از شعر او نیز ابتذال برآوردند<sup>۱</sup>».

۸) سبک‌شناسی: داوری‌های آرزو درباره سبک شعر شاعران مختلف و بیان همانندی‌های سبکی آنان به خوبی نشان می‌دهد که او شمّ سبک‌شناسی نیرومندی داشته و آن را با دقّت و تأمل بسیار در نقد شعر به کار گرفته است. با تکیه بر این شمّ قوی که محصول مطالعه‌ی وسیع است او به سهولت، طرزها و سبک‌های مختلف شعر را از یکدیگر تشخیص می‌داده است. مثلاً درباره‌ی سالک قزوینی و سالک یزدی می‌نویسد: «قماشِ سخنِ هر دو سالک جداست. هریکی در طرز خود استاد است؛ در شعر یزدی، دردمندی و سادگی بسیار است و در نظم قزوینی خیال‌بندی و متانت بیشتر<sup>۲</sup>». آرزو راجع به شعر ملا ساطع و عبدالغنی بیگ قبول که هر دو از شاگردان میرزا داراب جويا بودند می‌گوید: «طریقه‌ی شعرِ قبول و جويا یکی نیست، چه قبول از قدما به طریقه‌ی سلمان و کمال خجندی و از متأخران به روش سلیم [تهرانی] و [میرزا محسن] تأثیر راه می‌رفت و جويا اکثر، متبّع میرزا صائب است و اندکی روش میر معزّ فطرت نیز رفته». تفکیک سبک شاعرانی

مثل سلیم تهرانی و صائب کار ساده‌ای نیست.

قضاوت خان آرزو درباره‌ی طرز زلالی خوانساری، ظهوری ترشیزی، طالب آملی و بیان مبانی تئوریک سبک هندی و طرز تازه، دلالت بر قدرت و نیرومندی ذهن این منتقد در شناخت سبک‌های مختلف سخن دارد. چنین توانی جز از رهگذر مطالعه فراوان و دقت و تأمل عمیق در شعر به دست نمی‌آید. این نوع سبک‌شناسی مبتنی بر آمار و بررسی کمیت مشخصه‌ها نیست بلکه نوعی تلقی و دریافت شهودی است.

۹) زن و هنر شاعری: خان آرزو معتقد است که زن از هنر شعر و شاعری بهره‌ای نبرده است، این عقیده را در دو جای تذکره‌ی مجمع‌النفایس می‌بینیم، از جمله در ترجمه‌ی شاعره‌ای به نام مهری می‌نویسد: «مخفی نماند که از زنان هند، آنچه دریافت شد آن است که از شعر، این‌ها را بهره‌ای نباشد و این قول به صحت نزدیک است». استدلال آرزو آن است که چون هیچ زنی به مقام نبوت نرسیده است لذا قدرت شاعری نیز که جزوی از پیامبری است به ایشان داده نشده است:

شاعری جزوی است از پیغمبری      جاهلانش سحر خوانند از خری

به اعتقاد او زن برای خانه‌داری و فرزندپروری آفریده شده است. او در تذکره‌ی خود، احوال زنان شاعر را بسیار کم درج کرده است.

۱۰) سه قلمرو کاربردی زبان: هر زبانی در سه قلمرو کاربرد دارد و بیرون از آن سه جایز نیست. کاربرد محاوره‌ای، مجازی، استعاری؛ درستی و صحت کاربرد الفاظ و ترکیبات زبان بر مبنای مطابقت با این سه کاربرد سنجیده می‌شود.

۱ - کاربرد محاوره‌ای یا روزمره: اگر لفظ یا تعبیری در زبان محاوره به کار رود صحیح است و شنیدن آن کافی است.

۲- کاربرد مجازی: شرط صحت این مقوله آن است که در کلام اهل زبان بیاید مثلاً، نسبت ظرف و مظروف باشد. می‌گویند: نهر جاری است، یعنی آب نهر که مظروف است جاری است. اما نمی‌گویند «خانه روان است» و مرادشان صاحب‌خانه باشد. منظور آرزو آن است که علاوه بر وجود علاقه در مجاز، کاربرد اهل زبان نیز شرط است.

۳- کاربرد استعاری: این کاربرد شرایطی دارد. آرزو به تفصیل در رساله‌های سراج منیر و داد سخن درباره‌ی استعاره‌های مختلف بحث کرده است، او بنای شعر را بر استعاره می‌داند.<sup>۱</sup>

آرزو با تفکیک این سه نوع کاربرد، در واقع قواعد و اصولی روشن برای شاعران وضع می‌کند و هنجارگریزی‌های شعری را در قلمرو این کاربردها محدود می‌کند، سخن او در این جا منطقی و مقبول است اما در هنگام دفاع از بیدل دهلوی این اصول را که خود منادی آن است زیر پا می‌نهد و ترکیبات زبانی خلاف قاعده‌ی او را توجیه می‌کند. (ر.ک: صفحه‌ی ۴۰۶ همین کتاب)

(۱۱) شعرشناسی و شعرفهمی: آرزو چنان‌که تا این جا دیده‌ایم در ظرایف معانی و اصطلاحات بسیار دقیق است. درباره‌ی دو اصطلاح شعرشناسی و شعرفهمی می‌گوید: «گرچه لفظ شعرشناسی شنیده نشده اما می‌توان شناختن را بر شعر اطلاق کرد. شناختن از لحاظ معنایی با فهمیدن تفاوت زیاد دارد. شناختن به ادراک امور جزئی مربوط است و فهمیدن به معنی علم اکثر به ادراک امور کلی اطلاق می‌شود. به نظر من، شناختن شعر چنان است که شعرشناس جامع جمیع مراتب فهم باشد و علم عروض و قافیه نیز بداند، این نوع شناخت مستلزم دانش وسیع و مطالعه‌ی بسیار و ذهن سلیم راساست»<sup>۲</sup>. گویی آرزو می‌خواهد با تفکیک شعرفهمی از شعرشناسی،

بسیاری از مدعیان شعرشناسی را از دایره‌ی نقد شعر دور سازد.

۱۲) نقد شعر و شاعری: آرزو با واله‌ی داغستانی هم‌عقیده است، که انحطاط شعر فارسی، معلول جدایی شعر از علم است. مثل واله می‌گوید که: «سلطان حسین بایقرا شعر را از علم جدا کرد، هرکس مصرعی موزون می‌کرد، مورد حمایت وی قرار می‌گرفت، خسان و نامستعدان مدعی شاعری بودند، در نتیجه شعر به این درجه رسید که اکنون مایه خواری و سرزنش و حتی موجب عار و ننگ است. پیش از سلطان حسین، شاعران در جمیع دانش‌ها کامل می‌شدند، آنگاه شعر می‌گفتند»<sup>۱</sup>.

آرزو از وضع شعر و ادبِ زمانه خویش، سخت شکوه کرده و گفته است: «اگر شاه‌جهان آباد را که این همه مدعیان شعر در آن جایند غربال کنند، غیر از دو یا سه نفر، کسی که درخور ذکر باشد، نخواهند یافت؛ خدا می‌داند پس از ما چه صورتی از پرده‌ی غیب بیرون خواهد آمد»<sup>۲</sup>.

در وصف وضع شعر و شاعران زمان می‌گوید:

به عرض بیان چون گشایند لب	همه استعاره است حسن طلب
شود چون عروض آید اندر بیان	ز بحر تقارب تنافر عیان
یکی اصطلاحات برده به کار	خوش از گرم‌گشتن به رنگ هزار
یکی برده از مشکلی کار پیش	لفزگویی از پوچ‌گویی خویش
یکی گفته ابیات بدلفظ و خام	معما صفت شعر اما به نام
یکی کرده نسبت به خود شعر غیر	دواوین کمیاب فرسوده سیر <sup>۳</sup>

در این ابیات به استعاره‌گرایی افراطی، ضعف در دانش‌های ادبی، پیچیده‌گویی، بی‌معناگویی، شعر معمایی و سرقت اشاره کرده است.

۲ - همان، ب ۸۸

۱ - مجمع‌النفایس، ب ۸۶

۳ - مجمع‌النفایس، سلطانعلی ص ۱۲

اینک گزیده‌ای از آراء کلی او را که مربوط به نظریه ادبی و بوطیقای شعر و شاعری است نقل می‌کنیم:

- وزن: در وزن شعر، میزان، طبع سلیم است (داد سخن ۳).
- بنای شعر بر استعاره است (همان ۱۰۹).
- وزن و قافیه کنده‌ی پایِ رسایی بیانِ معانی است<sup>۱</sup> (همان ۲).
- شاعری خلاف قوانین منطق و حکمت سخن‌گفتن است (همان ۴۰).
- در کلام شعرا، اطلاق لفظ من حیث الحقیقه (حقیقت‌نمایی) ضروری نیست، مطابق تخیل کافی است (ص ۴۳).
- تصرف در زبان، برای استادانِ مسلّم، مُجاز است (داد سخن، نقل از خزانه‌ی عامره، ص ۱۵۳).
- زبانِ شعر و زبانِ محاوره از هم جداست (تنبيه الغافلين ۷۵).
- اولویت، واجب شعر است (تنبيه الغافلين ۴۲ و ۴۶).

تنبيه الغافلين: رساله‌ی مستقلی است که به نقد حدود دویست و پنجاه بیت از اشعار حزین لاهیجی اختصاص یافته است. نگارش این رساله یکی از رویدادهای مهم زندگی خان آرزو به‌شمار می‌رود. علت تألیف آن معارضه و جدالی است که میان آرزو و حزین به‌وقوع پیوسته بود. برای این معارضه علل مختلفی برشمرده‌اند: نخست بی‌اعتنایی حزین نسبت به آرزو در ملاقاتی که آرزو با وی داشت. دوم هجو هند و مردم هند توسط حزین، سوم غرور و خودپسندی حزین به نحوی که برای هیچ‌کس اعتباری قائل نبود. در واقع همه‌ی این عوامل در برانگیختن هندیان علیه حزین نقش داشته است. آرزو در تذکره‌ی مجمع‌النفایس نوشته که در سال ۱۱۶۳ ق نخستین‌بار بود که با حزین ملاقات کرد، این دیدار، نظر آرزو را نسبت به حزین عوض کرد.

۱ - درک جالب و بیان تهورآمیزی است، که قبل از نیما بر زبان یک شعرشناس فارسی‌گو رفته است.

خان آرزو حزین را بسیار ناسازگار و خودستا و نمک‌شناس وصف کرده و با اشاره به رساله‌ای که حزین در شرح احوال خود نوشته<sup>۱</sup>، می‌گوید: «دعوی‌های بلند در آن نموده... گویا علت غایی نوشتن [این] رساله، مذمت اهل هند است از گدا تا پادشاه»<sup>۲</sup>. با این همه آرزو برای حزین احترام ویژه‌ای قائل است و در تنبیه الغافلین از او با لقب «حجت‌الخلف، نقدالسلف و نتیجه‌ی متقدمین و خاتم متأخرین» یاد کرده است. اما به هر حال انگیزه‌ی اصلی خان از تألیف این رساله، جبهه‌گیری در برابر حزین و انتقام از اوست، نه از طریق هجو و ناسزاگویی بلکه به شیوه‌ای علمی و فنی. تنبیه الغافلین بین سال‌های ۱۱۵۷ تا ۱۱۶۱ ق تألیف شده است.<sup>۳</sup>

آرزو شعر حزین را از چندین جنبه به نقد کشیده است:

۱- نقد کلمات و تعابیر مغایر با سنت شعری استادان قدیم

۲- کهنه‌گرایی در زبان شیخ

۳- فقدان معنی و عدم تناسب میان اجزاء بیت

۴- تصرفات خلاف قاعده در زبان شعری حزین

۵- ابتذال مضامین و سرقت معانی از دیگران و...

در این میان، گاه به ابیاتی برمی‌خوریم که ایراد خان آرزو بر آن‌ها درست نیست و بیت کاملاً درست و صحیح است، علت چنین ایرادهایی این است که منتقد بیت را غلط خوانده و در پاره‌ای موارد به سبب ناآشنایی با زبان روزمره و کاربردهای تازه‌ی زبان فارسی، شعر را غلط خوانده است.

۱) رعایت سنت شعری: آرزو برخی ابیات شیخ علی حزین را مغایر سنت شعری فارسی دانسته است، عمدتاً در چنین مواردی نوشته است: «این لفظ

۱- تحت عنوان «تاریخ حزین» به همراه بخشی از دیوان حزین به کوشش آقای بیژن ترقی چاپ شده است.

۲- مجمع‌النفایس، ب ۹۳

۳- ر.ک: پیش‌گفتار دکتر سید محمد اکرام بر تنبیه الغافلین

مسموع نیست، یا مشهور نیست.» اغلب این ایرادها بر کاربرد الفاظ یا تعبیری است که مطابق سنت‌های ادبی نیست. تعبیری همچون: رسم معهود شاعران، مسموع نبودن، شهرت داشتن، مشهور بودن، معروف بودن، به طریقه‌ی شعرا گفتن، زبانزد اهل زبان، مصطلح شعرا و... که در تنبیه الغافلین فراوان به کار رفته، نشان می‌دهد که آرزو سخت پای‌بند سنت ادبی قدیم است؛ تصرف در عرف شاعرانه را مجاز نمی‌شمارد و این امر را مستلزم شرایط خاصی می‌داند. هر نوع تازگی در الفاظ و مضامین و ترکیبات باید سندیت داشته باشد و سند عبارت است از کاربرد اهل زبان و قوی‌تر از آن آمدن در شعر متقدمان. به وضوح می‌بینیم که نقد آرزو و جواب صهبایی به نقد او مبتنی بر سندگرایی و ارائه‌ی شواهد از متون قدیم است. حزین:

خاکِ بی‌سرمایه مجنون و خراب افتاده بود

برفشاندی دست و دل دریا و کان آمد پدید

آرزو: «لفظ مجنون، شاید در این جا سهو کاتب است و صحیح «مغبون» به غین معجمه [ است ]، لیکن در ابیات غزل این قسم معنی آوردن، معنی ندارد، هر چند از عالم تحقیق (تصوف) می‌فرماید، اما با وصف این هم، معشوقانه باید ستود و نه ممدوحانه» (تنبیه ۴۳). منتقد به فضای کلی غزل که عرفانی است نظر دارد، بر این اساس مصرع دوم که تقلیدی از قصاید مدحی است و در دوره‌های نخست شعر فارسی رایج بوده با فضای غزل تناسبی ندارد. ستایش در غزل عرفانی بنا بر سنت ادبی ستایشی معشوقانه است. یعنی باید معشوق را ستود نه ممدوح را. در واقع خان، حوزه‌ی معانی غزل را محدود می‌کند. در باره‌ی این بیت نیز همین عقیده را دارد که معشوق را مداحانه ستودن «رایج» نیست و خلاف است:

تو کز ابر کف آبی تشنه کامان را نبخشایی

چرا چون باد دامن می زنی آتش به جانی را

(ص ۱۳)

نمونه‌ی دیگر کاربرد نامأنوس با سنت شعری، در این بیت حزین:

پیش ما مرگ به از ناز طیبانه بود

خلوت خاک به آغوش مسیحا مفروش

آرزو: «آغوش مسیحا» نامأنوس است، «دم مسیحا» شهرت دارد

(ص ۵۴).

و یا این بیت:

هر سوز مجلس تو بود رشکِ هفت خلد

هر خوان به سفره‌ی تو بود گنج هفت خوان

آرزو: «گنج هفت خوان مسموع نیست، جنگ هفت خوان که مقلوب

اوست (گنج مقلوب جنگ است) شهرت دارد. هفت گنج پرویز که در کلام

اساتذده واقع است، نشنیده‌ام که آن را گنج هفت خوان گفته باشند. من ادعی

فعلیه السند» (ص ۸۲). این موضع‌گیری از زاویه‌ی سنت ادبی قدیم در آراء

خان آرزو تناقضی جدی را به وجود می آورد. چنان‌که در دفاع از بیدل هرگونه

تصرف در زبان را برای شاعران برجسته مجاز می داند اما در این جا بر حزین

این‌گونه نکته می‌گیرد.

کهنه‌گرایی در زبان شیخ حزین: آرزو، حزین را پیرو سبک قدما دانسته و

گفته است که شیخ برای معاصران اعتباری قائل نیست، گاهگاه زبان باستانیان

را در غزل به کار می‌برد (ص ۱۰۱). این پیروی از سبک قدما هم در زبان است

و هم در صور خیال، مثلاً در این بیت ترکیب «درفش کاویان» را کهنه و

بی معنی گفته است:



شب هجران سپاه درد را شور حزین تو

درفش کاویان از ناله‌ی مشکین پرند آرد

آرزو: «درفش کاویان در این جا هیچ کار نمی‌کند، ظاهراً چون جناب شیخ خیلی معتقد کلام قدماست، متأخران را مطلقاً وجود نمی‌گذارد. گاهگاه لفظ باستانیان در غزل می‌آرد، مع هذا ناله‌ی مشکین پرند هیچ معلوم نیست و سیاهی ناله شهرت ندارد» (ص ۱۰۱). در جای دیگر نیز می‌گوید که لفظ «ویم» (وی هستم) فارسی قدیم است (ص ۲۸).

جالب آن‌که آرزو که حزین را پیرو و معتقد طرز باستانیان خوانده، از طرف دیگر بر تازگی زبان او ایراد می‌گیرد و کاربرد الفاظ و تعابیر عامیانه و زبان روزمره در شعر حزین را عیب می‌شمارد. و می‌دانیم که آرزو بر تازگی الفاظ و عناصر زبان تأکید فراوان ورزیده است. از سویی می‌گوید: «در صحت لفظ، محاوره شرط است» (ص ۷۴). و یا «اطلاق لفظ بر استعمال موقوف است» (ص ۲۱). و می‌گوید که شاعر باید که الفاظ و تعابیر محاوره را در شعر بیاورد و از زبان تازه بهره‌گیرد. اما از دیگر سو، بر عناصر تازه‌ی زبان روزمره در شعر حزین ایراد می‌گیرد. از جمله این بیت است:

نبود به ره مصر، حزین چشم امیدم

بوی خوش یار از در و دیوار بلند است

آرزو می‌گوید: بلندشدن بو مسموع نیست. اگر بگویند: برخاستن بو، به کار رفته و بلندشدن از لحاظ معنی با برخاستن نزدیک است می‌گوییم که لفظ باید کاربرد داشته باشد. نزدیک بودن معنی، ارتباطی با کاربرد آن ندارد (ص ۲۱). کسی که با زبان فارسی آشنا باشد، می‌داند که «بلندشدن بو» کاربردی محاوره‌ای است و تازگی زبان در این مصرع حزین پیدا است. چنین ایرادهایی ناشی از عدم آشنایی آرزو با زبان فارسی است. خود او معترف است که «زبان‌دان» نبوده و این‌گونه تعابیر برایش نامأنوس می‌نموده است. در

این بیت نیز بر «زارشدن کار» ایراد گرفته است:

گردون سر کارزار دارد      تا کار نگشته زار برخیز

آرزو گفته است: «معنی مصرع دوم فهمیده نشد. چون شیخ زبان‌دان است، شاید اصطلاحی باشد که ما مردم هند را از آن اطلاع نبُود» (ص ۵۲). این نمونه‌ها نشان می‌دهد که نقد آرزو مبتنی بر اصول و معیارهای واحد و متفق نیست، در کار او تناقضی آشکار دیده می‌شود، معلوم نیست که باستان‌گرایی زبان حزین را مورد انتقاد قرار می‌دهد یا تازه‌گویی و نوگرایی وی در کاربردهای زبانی را؟ باید گفت که دلیل اصلی این تناقض آن است که آرزو می‌خواسته ابیات ضعیف و نادرست بیشتری از اشعار حزین را نشان دهد و او را شاعری ضعیف قلمداد نماید و این ریشه در همان برخورد خصمانه آن‌دو با یکدیگر دارد.<sup>۱</sup> اما به جای آن‌که به ناسزاگویی و هجوسرایي پردازد؛ با متانت و بزرگواری محترمانه‌ای روشی تقریباً علمی در پیش می‌گیرد. نمونه‌های فراوانی در رساله‌ی تنبیه الغافلین دیده می‌شود، که مؤید ادعای ماست. خان آرزو سعی دارد ابیات بیشتری را به نقد بکشد و همین قصد باعث شده که پاره‌ای از ایرادها نادرست باشد. از آن جمله این چند نمونه است که صهبایی با ارائه‌ی سند از شعر قدما، نادرستی آن‌ها را نشان داده است:

بخشید حیات تن اگر آب سکندر      دل زندگی از چشمه‌ی حیوان تو یابد  
آرزو گفته است: «آب خضر معروف است، آب سکندر، مسموم نیست، پس سند می‌باید» (ص ۴۵). صهبایی ابیاتی به‌عنوان سند از استرآبادی، نظیری نیشابوری و نظامی گنجوی آورده که آب سکندر در آن‌ها به کار رفته

۱ - حزین در باره‌ی آرزو گفته است: این بابا از کیسه تاکاسه و از تنکی تا تنکی فرق نمی‌کند و باز خود را شاعر می‌گوید. «نگارستان فارس - محمدحسین آزاد، لاهور - ۱۹۲۲ م - ص ۲۱۲

است. از جمله از نظامی:

هم از آب حیوان اسکندری      زلالی چنین ساختم گوهری<sup>۱</sup>

حزین:

نیست به بزم زمانه عیش مصفا      شیشه‌ی گردون می زلال ندارد  
آرزو: «استعمال می زلال، درست نیست، چون زلال را در کتب لغت به  
معنی آب خوش نوشته‌اند و اگر مُراد از می زلال در این بیت، می صاف  
است، مجازاً، پس سند لازم است. زیرا که در مجاز هم کاربرد رایج، شرط  
است» (تنبیه ۴۴).

صهبایی در پاسخ بیتی از بابافغانی نقل کرده که در آن می زلال به کار رفته  
است:

دُر در صدف اگر ز لطافت کند سخن

برگ گل است جلوه‌کنان در می زلال<sup>۲</sup>

حزین:

ز ابرو زخم‌ها بر تارک تیغ قدر رانده

به مژگان رخنه‌ها در سینه‌ی تیر قضا کرده

آرزو: «زخم‌راندن» فارسی تازه است، تیغ‌راندن مشهور است. (تنبیه ۷۲).

صهبایی از نظامی سند آورده که زخم‌راندن تازه نیست:

نباید بر او زخم‌راندن به تیغ      کز آهن نگردد پراکنده میغ

و گفته است: «هرگاه این بزرگ صدها سال پیشتر از شیخ، زبان به این حرف

آشنا کرده [باشد] فارسی تازه کجا ماند؟»<sup>۳</sup>

۲ - همان

۱ - قول فیصل، ۶۱

۳ - قول فیصل، ۹۸

### نقد بر مبنای یکی از معیارهای بدیع هندی:

پاره‌ای از خرده‌گیری‌های خان آرزو، بر الفاظی وارد شده که به دو صورت خوانده می‌شود و یکی از این دو صورت زشت و قبیح است. شکی نیست که این نوع انتقاد بر مبنای بدیع هندی صورت گرفته باشد. یکی از عیب‌های شعر در بدیع هندی جگپاساسلیل (Jogpasasli) است و آن «عیبی است که در کلام، لفظ و عبارتی رکیک واقع شود که موجب کراهیت و نفرت طبیعت باشد».<sup>۱</sup> خان آرزو بر همین قیاس بر این بیت حزن ایراد گرفته است:

آگه نه‌ای اگر تو ز حال درون من      دل را بگوز چاکِ گریبان برآورم

خان معتقد است که ترکیب «گو» با «زای معجمه» بسیار مکروه است. هرچند در کلام دیگران نیز واقع شده اما اجتناب از آن واجب است (تنبیه ۵۹). در چند جای دیگر نیز می‌بینیم که ترکیب لفظ «ب» حرف اضافه با «راز» — که در گذشته متصل نوشته می‌شد — را مورد انتقاد قرار داده می‌گوید: «این ترکیب بسیار ناپسند است زیرا «براز» با فتح باء (Baraz) به معنی غایط است و اجتناب از چنین ترکیبی واجب» (تنبیه ۱۹). در رساله‌ی سراج منیر نیز بر بیتی از نظامی که چنین ترکیبی در آن آمده ایراد گرفته است:

مرا خضر تعلیم گر بود دوش      برازی که آمد پذیرای گوش<sup>۲</sup>

### تکیه بر نقش داشتن کلمات در شعر

نقش<sup>۳</sup> (function) در علم زبان‌شناسی عبارت از آن است که هر واحد زبانی در نظام گفتار (جمله) باید با دیگر عناصر، ارتباط دستوری و معنایی داشته

۲ - سراج منیر، ۴۶

۱ - تحفة‌الهند، ۲۸۸

باشد و نقشی در جمله ایفا کند، در غیر این صورت آن واحد، فاقد نقش، به تعبیر قدما حشو و زاید است. مدار زیبایی‌شناسی شعر در نقد آزاد بلگرامی و آرزو اکبرآبادی و اغلب منتقدان سده‌ی یازده و دوازده هجری بر رعایت تناسب و ارتباط میان عناصر بیت است، لذا کلمات و ترکیباتی که در ارتباط با دیگر واحدهای زبانی بیت، نقشی ندارند و حذف آن‌ها خللی در شعر ایجاد نمی‌کند، حشو و زاید هستند. آرزو چنین کلمات و الفاظی را «بی‌کار، بی‌فایده، زاید، بی‌جا» خوانده است که معادل تعبیر "non function" در زبان‌شناسی است. این الفاظ بی‌کار و زاید چیزی بر معنی نمی‌افزایند و گاه محلّ معنی نیز هستند. بنای شاعری و سخنوری بر «خیرالکلام قلّ و دل» استوار است. شاعر نیرومند کسی است که در عبارت اندک معانی بسیار بگنجانند و از آوردن زواید برای پرکردن وزن بیت اجتناب ورزد. نمونه‌هایی از ایراد آرزو بر زواید در شعر حزین را نقل می‌کنیم:

ز ترکتازی آن نازنین سوار هنوز      مرا غبار بلندست از مزار هنوز

آرزو: «بر مُتأمل پوشیده نیست که یک هنوز در این بیت محض برای ردیف است. مطلقاً در معنی دخلی ندارد» (تنبیه ۵۲).

حزین:

بیم است که بی‌پرده کنم فاش غمت را

هجران تو نگذاشت به دل صبر و قراری

آرزو: یکی از دو لفظ «بی‌پرده» و «فاش» حشو محض است، صحیح «راز» است به جای فاش (تنبیه ۷۳). صهبایی هر دو اعتراض را پذیرفته است.

حزین:

شمرده زد نفس خویش هرکه در عالم

چو صبح آینه‌ی خاطرش غبار ندید

آرزو: «لفظ خویش در این جا بی کار محض است» (تنبیه ۴۶).  
 صهبایی: «فرض کردم حشو است، اما نه حشوی که موروث کراحت  
 طبیعت باشد پس بدین قدر مضایقه نتوان کرد»<sup>۱</sup>.  
 حزین:

در محبت دراز باد حزین      عمر غم‌های جاودانه ما

آرزو: «لفظ جاودانه در این جا «بی کار» بلکه مخّل مطلب است. زیرا که در  
 صورت «جاودان‌بودن» [تمنای] درازی عمر چه معنی دارد؟» (تنبیه ۱۳)  
 دقت در نقد: باریک‌بینی و موشکافی نه تنها در شعر بلکه در نقد این دوره  
 نیز فراوان دیده می‌شود، دقت و تیزبینی خان آرزو در نقد اشعار حزین و یا  
 موشکافی‌های هندی‌ها از جمله آزاد بلگرامی در بدیع و بلاغت شگفت‌آور  
 است. موشکافی در کاربرد واژگان و تعابیر زبان، حشو‌ها و زواید، تناسب‌های  
 شعری، تقابل‌ها، لهجه‌شناسی، زبان‌شناسی، وزن و قافیه، سکنه‌های خفیف،  
 فهم‌های مختلف در ادراک هنر شعر و... در نقد خان آرزو به وضوح دیده  
 می‌شود. در نقد ابیات حزین دقیقه‌هایی را مورد کندوکاو قرار داده که  
 به سادگی به ذهن هر خواننده‌ای نمی‌رسد؛ در این بیت حزین دقت کنید:  
 حال جان‌سوختگان سوخته‌جانان دانند

رهروان ز آبله آبی به خس و خار زنند

چه نکته‌ای بر این بیت می‌توان گرفت؟ ظاهراً چیزی به نظر نمی‌رسد. اما  
 آرزو می‌نویسد: «سخن فهم می‌داند که خس و خار سوخته نیستند بلکه  
 سوختنی‌اند و خس و خار سوخته دیگر خس و خار نیست» (تنبیه ۴۸).  
 و یا این بیت:

بنازم حسرت نظاره‌ی حسنی که اشکم را  
چو آب تیغ از مژگان چکیدن بازمی دارد

ظاهراً به نظر نمی‌رسد که در این بیت حرف اضافه‌ی «از» باید افزوده شود، آرزو می‌گوید: یک «از» در این جا افتاده است «از مژگان چکیدن» خود یک عبارت فعلی است و فعل مرکب «بازمی دارد» نیازمند حرف اضافه «از» است. (بازداشتن از چیزی) در واقع باید بگویند: اشکم را از چکیدن از مژگان، بازمی دارد. چنین عیبی را بر مصرع صائب نیز گرفته‌اند: صائب گفته: «عیبی به عیب خود نرسیدن نمی‌رسد» فعل رسیدن، لازم‌المتعم است و متمم آن با حرف اضافه «به» می‌آید، چون فعل رسیدن دوبار آمده حرف اضافه‌ی «به» نیز باید دوبار ذکر شود. به این صورت: «عیبی به نرسیدن به عیب خود نمی‌رسد» هم از این گونه ایرادها، ایرادی است که بر غزل مسلسل عظیمای نیشابوری گرفته‌اند، در این غزل بیتی آمده که یک فعل گفت کم دارد ولی چندان به نظر نمی‌رسد:

قاصد آمد گفتمش آن ماه سیمین بر چه گفت؟  
گفت: با هجرم بساز و گفتمش: دیگر چه گفت؟  
تأویل بیت این است که: قاصد گفت که ماه سیمین بر گفت: با هجرم بساز  
(تنبیه ۴۸).

دقت آرزو در این بیت نیز جالب توجه است:

هجر در کشتن عشاق مدارا می‌کرد

تیغ ناز تو به امداد رسید آخر کار

«مدارا کردن» در کشتن، با «امداد» نسبتی ندارد. خان می‌گوید: مدارا در این جا بی‌جاست، بهتر است چنین بگوید: «طاقت کشتن عشاق ترا هجر نداشت، در این صورت امداد کار می‌کند» (تنبیه ۵۱). چنین دقت‌هایی مستلزم تأمل و

صرف وقت فراوان است؛ شاید فارسی‌زبان‌ها کمتر به این دقایق توجه کنند، اما کسانی که زبان را بر مبنای ساخت نحوی فرامی‌گیرند به این نکته‌ها زودتر پی می‌برند تا اهل زبان که از بس آشنایی با زبان، مفهوم را بدون تأمل در ساخت نحوی یا صرفی جمله درمی‌یابند.

**لهجه و قافیه:** در نوشته‌های آرزو به بحثی زبان‌شناختی پیرامون لهجه‌های فارسی برمی‌خوریم، از روزگار صائب به این‌سو شاعران و گویندگان متأخر ایرانی «یاء» معروف و مجهول را با هم قافیه کرده‌اند، علت این امر را خان آرزو چنین بیان می‌کند که: در لهجه‌های متأخران حرف یای مجهول وجود ندارد. و مطلقاً با آن آشنا نیستند، «حق، پیش فقیر آن است که نظر بر اصل مذکوره نموده، قافیه می‌کردند، اگرچه پیش قدما مکروه بود، وجه صحت می‌داشت، و چون این‌ها لهجه را در این باب دخل داده‌اند، می‌باید که قافیه حرف غین و قاف برعکس هر دو نزد ایشان صحیح باشد؛ چرا که [در] بعد از آن بیاید آن الف را واو خوانند مانند زبان که می‌گویند زبون، و جان و جون، بر این تقدیر قافیه کردن جان با مضمون صحیح باشد، لیکن چه توان کرد چون استادند، حرف بر ایشان گرفتن بی‌جاست» (تنبیه ۱۴۲ و ۱۴۳). آرزو لهجه‌ی جدیدی زبان فارسی را مستند نمی‌داند، زیرا در لهجه‌ی جدید واو و یاء مجهول را به صورت اصل آن نمی‌خوانند با آن‌که در زبان دیگران هست و علمای قافیه بر وجود حرف مجهول در فارسی تصریح کرده‌اند (تنبیه ۴). اگر لهجه‌ی جدید ملاک کاربرد قافیه باشد و حروف مجهول و معروف فرقی نداشته باشند پس «مضمون و جان» هم می‌توانند قافیه شوند، زیرا جان در لهجه‌ی جدید «جون» خوانده می‌شود.

بررسی چند اصطلاح در نقد آرزو: چند اصطلاح در نوشته‌های آرزو آمده است که هم مکرر به کار رفته و هم مفهوم خاصی دارد، از این‌رو نیازمند بحث و بررسی است.



الف) شعر دولخت: (مطلع دولختی) وقتی دو مصرع یک بیت هرکدام معنای مستقلی داشته باشند و ارتباط میان دو مصرع چندان قوی نباشد آن را شعر دولختی خوانند (تنبیه ۸۴). صهبایی نیز در معنی دولختی می‌گوید: «[این] شعر دولختی است به طوری که هر مصرع او معنی علی‌حده (جداگانه) دارد و یکی را با دیگری علاقه‌ای نیست»<sup>۱</sup>.

این تعبیر احتمالاً از بدیع هندی گرفته شده است. در رتوریک هندی بحثی است که به عیوب شعر اختصاص دارد و از آن به (Dokhana) یاد می‌کنند. یکی از این دو کهن‌ها، اسپنده دوکهن است و آن عیبی است در شعر بدین صورت که معنی تُک (مصرع) دوم با تُک اول پیوندی نداشته باشد. وقتی دو مصرع فاقد ارتباط باشد آن را دولختی می‌خوانند. مانند این دو مصرع:

زلف مشکین او پریشان است در چمن ناله می‌کند بلبل<sup>۲</sup>

ب) طرف وقوع: در باره‌ی این بیت حزین:

جهانی را چو مجنون حسن لیلی کرد صحرایی

بیابان‌گرد دارد یوسف ما کاروانی را

آرزو گفته است: «مصرع اول، طرف وقوع ندارد، زیرا فقط مجنون عاشق لیلی بود و بس. و اگر مُراد از لیلی معشوق حقیقی باشد مقابله‌ی آن با یوسف زیبا نیست» (تنبیه ۹۲). ظاهراً اصطلاح طرف وقوع، معادل حقیقت‌نمایی (Verisimilitude) در داستان است، حقیقت‌نمایی آن است که واقعه یا حادثه‌ای با واقعیت مطابق باشد. چنین انتظاری از شعر، حوزه‌ی تخیل را محدود می‌کند. اگر از دید واقع‌گرایی به شعر بنگریم دیگر ادعاهای شاعرانه پذیرفتنی نیست، بلکه بیشتر مضامین وقوعی مقبول است و مبالغه و اغراق و

مضامین ادعایی خلاف قاعده‌ی وقوع‌گویی و حقیقت‌نمایی است.

ج) تازگی: چنین به نظر می‌رسد که اصطلاح «تازه» یا «تازگی» در نزد خان آرزو معنای مثبتی ندارد، گرچه در عصر وی تازه‌گویی و طرز تازه رواج فراوان یافته و همگان شیفته‌ی سخن و مضمون تازه‌اند، اما در رساله تنبیه‌الغافلین «تازگی» زبان و تعبیر شاعرانه، نوعی عیب شمرده می‌شود. نمونه‌های ذیل به صراحت گویای این هستند که مُراد خان آرزو از «تازگی» نوعی نقص در شعر است.

حزین:

می‌خلد از بیشتر افزون رگ غفلت به دل

نبض آگاهی به این خواب گران نسپرده‌ایم

آرزو: «رگ غفلت، تازه است، رگ خواب شهرت دارد. همچنین نبض سپردن، خالی از تازگی نیست» (تنبیه<sup>۶۵</sup>). در جای دیگر می‌نویسد: «آتش به دستار بستن عبارتی تازه است، حال آن‌که آتش بستن نیست، آتش زدن است» (ص ۶۳). و یا «لیلی دستگاه تازه است، لیلی به دولتمندی شهرت نداشت که لیلی دستگاه توان گفت.» (ص ۵۶)

حزین:

از سیر گل به دیده خلف خار، بی‌رخت

دور از قدت ز جلوه‌ی سرو روان چه حظ

آرزو: «تازگی معنی بیت شیخ به گفتن و نوشتن درست نمی‌آید» (ص ۱۲۱). گاه به طنز لفظ «تازگی» را در معنی بی‌معنابودن به کار می‌برد: «معنی مصرع دوم دریافت نشد، اگر خدا نخواسته معلوم هم شود، تازگی! معنی پرتظاهر است» (ص ۶۵).

چنان‌که می‌بینیم در اغلب این نمونه‌ها «تازگی» در مقابل رواج و شهرت به کار رفته است، معلوم می‌شود که «تازگی» در نظر آرزو تقریباً به معنی

غرابت بیش از حد و خروج از قلمرو سنت شعری و تداول است. تازگی ابداعی است که فاقد تناسب و مقابله بوده و مسبوق به استعمال نباشد و به تعبیر خان «شهرت» نداشته باشد یا زبانزد نباشد. آرزو می‌گوید: لفظ و ترکیب نامأنوس اگر برای ضرورت شعر هم آورده شود، درست نیست و باید که در کلام استادان و بزرگان آمده باشد.

د) ابتذال: در فرهنگ‌ها، ابتذال را به معنی درباختن و نگهداشتن چیزی نوشته‌اند. و در غیاث اللغات آمده: «ابتذال مجازاً به معنی بی‌اعتباری و بی‌قدری است». در نوشته‌های تذکره‌نویسان و منتقدان شبه‌قاره و به‌طور کلی در میان فارسی‌زبانان و هندیان قرن یازده و دوازده، ابتذال به معنی دست‌فروشد کردن و تکرار مضامین دیگران است.

اگر شاعری مضمونی را قبلاً بسته باشد، شاعر دوم آن را در شعر بیاورد شعر دوم مبتذل خواهد بود. از این‌رو توارد هم نوعی ابتذال است. در نوشته‌های آرزو توارد و ابتذال در مفهومی نسبتاً مترادف به کار می‌روند. وی می‌نویسد: «توارد و ابتذال در دیوان شیخ علی حزین به حدی است که انتها ندارد و مایه خجالت است؛ یکی از عزیزان (ظاهراً محمد عظیم ثابت) دوست و پنجاه بیت مبتذل از دیوان شیخ برآورده و مأخذ آن را نوشته است» (تنبيه ۱۴۱).

صهبایی مدافع سرسخت حزین، گرچه به صراحت گفته که کمر بر بسته تا از شیخ دفاع کند، اما سرقت مضامین توسط حزین را پذیرفته است. آرزو در جایی گفته که حزین بیتی از سعدی را در کودکی خوانده و در پیری که از یاد وی رفته همان مضمون را به شعر درآورده است (تنبيه ۱۴۱). صهبایی در تأیید ادعای آرزو مبنی بر سرقت مضامین توسط حزین نوشته است که: «هرچند جایز است که شیخ را از سعدی ذهول (= فراموشی) واقع شده باشد و این مضمون در خاطرش نیز خطور کرده، اما چون این بزرگ را

سرقه‌ی مضامین دیگران عادت شده؛ این‌گونه تأویلات دور از کار را محل نیست» (قول فیصل ۱۹۶).

صهبایی در جای دیگر در دفاع از بیت حزین - که خان آرزو آن را مبتذل خوانده و مضمون بیت را از صائب دانسته - می‌گوید: «نسبت ابتذال نتیجه‌ی بی‌اعتنائی است. این تصرف باشد در مضمون او (صائب) و تصرف ابتذال را زایل می‌کند و مضمون مبتذل را به غرابت می‌کشد؛ در مطوّل تفتازانی مرقوم است: «قَدْ يَتَصَرَّفُ فِي التَّشْبِيهِ الْقَرِيبِ الْمُبْتَذَلِ بِمَا يَجْعَلُهُ غَرِيباً وَيُخْرِجُهُ مِنَ الْإِبْتِذَالِ» (قول فیصل ۱۶). تشبیه مبتذل اگر غریب آورده شود از ابتذال خارج می‌شود، به عقیده‌ی صهبایی غرابت تشبیه آن است که «دست‌زده‌ی دیگران نباشد» (همان ۹۷).

تنبيه الغافلين و واکنش‌های مختلف: رساله‌ی نقدی تنبيه الغافلين با دو واکنش متضاد از سوی ادبا و شاعران مواجه شد. عده‌ای آن را ستودند و به تقلید از شیوه‌ی نقدی این کتاب به نقد آثار حزین پرداختند و گروه دوم به دفاع از حزین برخاستند و جواب‌هایی به نقد خان آرزو دادند. از جمله‌ی پیروان و مقلدان آرزو، میر محمد محسن اکبرآبادی است. وی به سال ۱۱۸۰ ق رساله‌ای با عنوان «محاكمات الشعراء»<sup>۱</sup> تألیف کرد و به بحث، پیرامون نقد خان آرزو پرداخت و انتقادهای آرزو بر شعر حزین را به سه دسته تقسیم کرد: الف) انتقاد بر عبارات غیر مستعمل که در شعر استادان صاحب قدرت فن سخن یافته نمی‌شود.

ب) انتقاد بر عبارات بی‌ربط که شعر را بی‌معنی کند.

ج) اصلاحاتی که آرزو در شعر حزین صورت داده است.

مؤلف محاكمات الشعراء غالباً پیرو نظریات و آراء آرزو است. این رساله نیز در اثبات این مدّعا نوشته شده که اهل زبان هم در علم شعر و انشاء اشتباه

می‌کنند.<sup>۱</sup> میرمحمد محسن، کسانی که هندیان را ناآشنای به زبان فارسی می‌دانند جاهل خوانده است و در دفاع از فارسی‌گویان شبه‌قاره، وجود استادان بزرگی مانند امیر خسرو، فیضی دکنی و دیگران را حجت مدّعی خویش مبتنی بر توانایی هندیان در سرودن شعر فارسی قرار داده است.

از کسانی که جانبداری از حزین کرده‌اند می‌توان از حاکم لاهوری یاد کرد، او در تذکره‌ی مردم دیده در باره‌ی تنبیه الغافلین چنین داوری کرده است: «آنچه خان آرزو در تنبیه الغافلین بر اشعار [حزین] ایراد گرفت اکثر آن از ستم شریکی است، مگر در بعضی مواقع گرفت بجاست».<sup>۲</sup> واله‌ی داغستانی در ریاض الشعرا بخشی از تنبیه الغافلین و اعتراضات محمد عظیم ثبات را درج کرده و حزین را نمک‌ناشناس خوانده است. میرغلامعلی آزاد بلگرامی در خزانه‌ی عامره به پاره‌ای از اعتراضات خان آرزو پاسخ داده است.<sup>۳</sup> فتح علیخان گردیزی نیز در ردّ اعتراضات خان آرزو رساله‌ای به نام «ابطال الباطل» نوشته و از حزین دفاع کرده است. تاکنون نشانی از این رساله پیدا نشده است. نام این اثر در تذکره‌ی ریخته‌گویان، ذیل نام فتح علی گردیزی آمده است.<sup>۴</sup>

حجیم‌ترین نوشته‌ها در دفاع از حزین، رساله‌ی قول فیصل است که به جهت اهمیت، ناگزیریم به معرفی و بررسی آن پردازیم.

### پاسخ صهبایی به خان آرزو

قول فیصل رساله‌ی مفصّلی است که امام‌بخش صهبایی به سال ۱۲۶۲ ق

۱ - محاکمات: ورق ۲ - نقل از مقدمه تنبیه الغافلین - دکتر سیدمحمد اکرام

۲ - مردم دیده، ۶۶ ۳ - خزانه‌ی عامره، ۱۹۵

۴ - تذکره‌ی ریخته‌گویان تألیف سید فتحعلی گردیزی، ۱۱۶۶ هجری. مرتبه مولوی عبدالحق -

دکن ۱۹۳۳ ص ۶

یعنی ۱۰۸ سال پس از نگارش تنبیه الغافلین به رشته تحریر درآورده است. صهبایی قبل از نوشتن قول فیصل، رساله‌ای به نام *اعلاء الحق* در پاسخ به ایرادهای نویسنده‌ی گمنامی که رساله *احقاق الحق* را نوشته بود، تألیف کرد. پس از آن‌که زمینه را برای نوشتن پاسخی به خان آرزو مناسب دید، قول فیصل را نگاشت. او خود معترف است که: «نظارگیان این نسخه، دریافت‌ه باشند که صهبایی هیچمدان کمر همت را چست بسته در هر مقام قصد آن دارد که توجیهی برای کلام شیخ به هم رساند اما چه کند که در امثال این مقامات سپر می‌افکند» (قول فیصل ۱۳۵). در جای دیگر نیز به این عجز و ناتوانی اعتراف کرده: «من خود التزام کرده‌ام که مانند نوکری که در پیش زمان، دروغ‌های راست مانند آقا را راست برمی‌آورد، دست از خدمت شیخ برندارم. اما چه کنم که در بعضی از پای لغزها عصای استقامت از کف می‌رود» (ص ۸۰). و «آری هرچه [شیخ] فرموده کسی زبان مرا نمی‌فهمد راست گفته است» (ص ۷۷).

اما صهبایی با آن‌که به دفاع از حزین همت گماشته، از جاده‌ی انصاف منحرف نشده هر جا که انتقاد آرزو درست است تسلیم می‌شود و بارها می‌گوید: «حق به جانب معترض است» (ص ۳۵، ۷۲، ۷۳ و ۸۷) و یا «آنچه معترض گفته حق است و حق به اتباع آحق» (ص ۲۲) در جایی نیز گفته «آری گاه‌گاه شیخ خشک مغزانه حرف می‌زند» (ص ۶۰).

این انصاف‌مَنشی را در نقد بزرگان شبه‌قاره بسیار می‌توان یافت، آزاد بلگرامی، آرزو و امام صهبایی از این قبیل‌اند. شیوه‌ی نگارش قول فیصل چنان است که نخست بیت حزین را نقل کرده، سپس اعتراض خان آرزو را آورده و در پی آن به پاسخ اعتراض پرداخته است. یکی از جنبه‌های شگفت‌انگیز این رساله شواهد و نمونه‌های شعری فراوان و مستدل است، که نشان‌دهنده‌ی حضور ذهن و قدرت احضار و محفوظات فراوان صهبایی

است. او برای ایرادهایی که خان بر شعر حزین گرفته و برخی الفاظ و تعابیر را نادرست و غیرمعمول خوانده، شواهد فراوان از شعر شاعران بزرگ فارسی ارائه کرده است. این توانایی و قدرت در احضار شواهد در عصری که منابع چندانی در اختیار امثال صهبایی نبوده و شیوه‌های یادداشت‌برداری و فیش‌نویسی باب نشده بود، شگفت‌آور است.

صهبایی گاه از پاسخ به انتقاد آرزو طفره رفته و سخن را به جایی دیگر کشانده است. همچنین در چندین موضع آرزو را حسود خوانده است.

قاری عبدالله خان از شاعران مشهور قرن سیزده و چهارده افغانستان (۱۲۸۸-۱۳۲۲ ق) به داوری پیرامون مشاجرات میان صهبایی و آرزو پرداخته و پاره‌ای از ابیات را به همراه سخن منتقد و مجیب مورد کندوکاو قرار داد. او اغلب جانب آرزو را گرفته است و معتقد است که ابیاتی که خان نقد کرده اغلب از حیث مضمون یا عبارت، بیگانه از سلیقه‌ی فارسی است.<sup>۱</sup> راجع به قول فیصل می‌گوید: «صهبایی نخست قول خان آرزو را رد می‌کند و سپس آن را می‌پذیرد».<sup>۲</sup>

اینک سه نمونه از نقد خان آرزو - جواب صهبایی و داوری قاری را نقل می‌کنیم:

#### ۱- حزین:

گر عیسی سجاده‌نشین روی تو می‌دید

محراب دعا را خم ابروی تو می‌کرد

خان آرزو: «این بیت به خط مبارک حضرت شیخ دیده شده و حال آنکه مصرع دوم برعکس بسته شده، چه مطلب آن است که عیسی ابروی ترا محراب دعا می‌کرد. در این صورت به جای «را» لفظ «از» می‌باید و بعضی از دوستان گفتند لفظ محراب را مضاف «دعا» نباید خواند و لفظ را به معنی

«برای» بُود. پس معنی چنین شود که برای دعا خم ابروی تو محراب می‌کرد  
گفتم این توجیه صحیح است لیکن در این صورت خوش‌انشائی شعر از میان  
می‌رود. مع‌هذا هرچند سوء ادب است گفته می‌شود که حضرت عیسی به  
شفای مرضی و زنده کردن موتی شهرت دارد و آن در این جا  
می‌دید اگر ای بت، رخ خوبت زکریا

محراب دعا از خم ابروی تو می‌کرد  
و لفظ زکریا با محراب مناسبت تمام دارد چنان که در کلام کریم واقع است و  
شعر هم نازکی او را به هم می‌رساند»<sup>۱</sup>.

صهبایی: «تَوْهَم برعکس بسته‌شدن مصرع ثانی نتیجه‌ی جزم اضافت  
محراب به سوی دعاست، اگر وقتی سر در گریبان تأمل می‌بردند و نظر به  
اعتساف بسته، چشم بصیرت باز می‌کردند، از آن‌جا که گنجینه‌ی فیض مبدا  
فیاض را نه در بسته‌اند، حضرت فعالّ لمایشاء، افاضه می‌فرمود که خم ابرو  
مفعول اول و محراب، مفعول ثانی است و حرف «را» که بعد از دعاست  
افاده‌ی معنی «برای» می‌کند؛ آئی: برای دعا خم ابرو محراب می‌کرد و پس از  
تفحص انکشاف یافته که علامت «را» با مفعول ثانی هم یاد می‌کرده‌اند  
هرچند در رهگذر تلاش مرحله‌ای چند از امثله‌ی این مقوله پی‌سپر نگه تأمل  
گردیده بود... آری تخصیص عیسی لاطائلِ بَحت و بی‌فایده محض است و  
لفظ زکریا با آن‌که در این عبارت فصیح بسته نشده و نسبت به عیسی (ع) و  
موسی (ع) و بعض انبیاء دیگر میانه‌ی شعرا چندان زبان‌زده نیست و اگر  
هست همین بآره بر سر راندن [است] و بس و بهتر از همه «زاهد» است تا  
ذکر سجاده‌مناسب‌تر افتد چنان‌که بر صاحب‌ذوقان معنی‌یاب مخفی نیست»<sup>۲</sup>.  
قاری: «صهبایی اخیراً انتقاد را تقویه و مصرع اول را بهتر از خان اصلاح  
نمود زیرا تنها کلمه‌ی «عیسی» را به «زاهد» بدل کرده مصرع دوم مذکور را سر



و صورتی بخشید لیکن در توجیه اول خیلی خبط کرده است؛ چه در این صورت ثقلت لفظی که عبارت است از سکون آخر محراب و تعقید معنوی، یعنی فاصله در بین هر دو مفعول، به لفظ اجنبی لازم می آید بر علاوه حرف «را» را به معنی «برای» گفت و ملتفت نشد که در این صورت نیز حرف «را» ضرور است و باید قائل به تقدیر شد.<sup>۱</sup>

۲ - حزین:

حزین به نرگس شهلا مکن نظربازی

خراب شیوهی آن چشم نامسلمان باش

خان آرزو: «سخن فهم می داند که نفی و اثبات، مقابله می خواهد و مقابله ای که در نرگس شهلا و چشم نامسلمان است ظاهر است»<sup>۲</sup>.

صهبایی: «مقابله در قیود نرگس و چشم، اعتبارکردن چه ضرورت دارد؟ مقابله در نرگس و چشم خود هست»<sup>۳</sup>.

قاری: در نظر من چنین بهتر است: «خراب غمزه ی آن چشم مست فتان باش»<sup>۴</sup>.

۳ - حزین:

داغ وفا مباد ز دل پاکشد حزین

این لاله ی غریب به صحرا نگاهدار

خان آرزو: «انصاف باید کرد که «به صحرا نگاهدار» فرمایش بی جایی است می بایست به باغت نگاهدار می گفت»<sup>۵</sup>.

صهبایی: «فرمایش بی جا وقتی باشد که لاله در صحرا نشکفتد و همین اختصاص به باغ داشته باشد. باید دید که نعمان بن منذر لاله ی نعمان را که عبارت از شقائق النعمان است در کجا یافته تأکید به پرورش و محافظت کرده

۱ - کلیات قاری، ۴۹۵

۲ - تنبیه الغافلین، ۵۴

۳ - قول فیصل، ۷۶

۴ - کلیات قاری، ۴۹۶

۵ - تنبیه الغافلین، ۵۰

بود. صاحب منتخب اللغات در وجه تسمیه‌ی شقائق النعمان می‌نویسد: «به جهت آن‌که نعمان بن منذر به صحرایی می‌گذشت که در آن لاله بسیار بود و چون به غایت خوب در نظرش آمد فرمود که حراست کنند... و لفظ لاله صحرایی و لاله‌ی کوهی که دو قسم‌اند از لاله، دلالت دارد که لاله هم در صحرا باشد و هم در کوه... زلالی: به صحرا لاله در محفل چراغم

به هر جایی که باشم بی تو داغم»<sup>۱</sup>

قاری: «به گمان من خان آرزو از شکفتن لاله در صحرا منکر نیست و نه از عبارت او انکار معلوم می‌شود، بلکه باعث نگاه‌داشتن را می‌پرسد. زیرا به قول مولانا وقتی که لاله در صحرا می‌شکفت، صحرا جای اوست پس غریب، یعنی مسافر بودنش در صحرا چه معنی دارد؟ و حاجت به نگاه‌داشتن آن چیست؟ اگر غریب به معنی مسافر باشد چنان‌که از سیاق بیت معلوم است و اگر غریب به معنی نادر و عجیب باشد معنی بیت چنین می‌شود: ای حزین ترسم که داغ وفا از دل تو به در نشود این لاله‌ی عجیب کم‌یافت [را] در صحرا نگاهبانی کن. و حاصل آن ترغیب است بر رعایه‌ی وفا - لیکن در این صورت نیز لفظ صحرا، حشو و مخّل معنی است. پس اطنابی که مولانا در ردّ انتقاد خان و اثبات شکفتن لاله در صحرا به خرج داده و اشعار بسیاری از اساتذه شاهد آن آورده همه بی‌جاست. صهبایی چنان‌که خودش مکرراً اقرار کرده، کمر بسته است بر این‌که شیخ را به رغم خان، بری‌الذمه قرار دهد. از این جاست که انتقاد خان چیزی و سخن او چیزی دیگر می‌باشد. ایباتی را که خان مورد انتقاد ساخته، اکثر آن از حیث مضمون یا عبارت بیگانه از سلیقه‌ی فارسی است»<sup>۲</sup>.

۱ - قول فیصل، ۶۶-۶۷

۲ - مجموعه‌ی این نقدها و پاسخ‌ها و داوری‌ها در کتاب «شاعری در هجوم منتقدان»، از دکتر

## آزاد بلگرامی

غلام علی بن سید نوح الحسینی واسطی، در خانواده‌ای از سادات واسطی در شهر بلگرام هند متولد شد. وی سال تولد خویش را ۱۱۱۶ ه‍.ق ذکر کرده است. بر مذهب حنفی و پیرو طریقه‌ی چشتیه در تصوف بود، خانواده‌ی وی همه عالمان دین بودند، مقدمات و لغت و سیره‌ی نبوی و حدیث را از جدّ مادری خود، سید عبدالجلیل بلگرامی و فنون ادب را نزد دایی خود، محمد بن سید عبدالجلیل فراگرفت. در ۱۱۵۰ راهی مکه شده در آنجا با علمای مصر و حجاز آشنا گردید و نزد آنان تلمذ کرد، در سال ۱۱۵۲ به بلگرام بازگشت و در ۱۲۰۰ ه‍.ق درگذشت.<sup>۱</sup>

آزاد با زبان‌های عربی، فارسی و هندی آشنا بوده و به هر سه زبان شعر می‌سرود، بی‌شک او یکی از برجسته‌ترین چهره‌های ادبی فارسی (به‌ویژه در حوزه‌ی تحقیق ادبی) در فاصله‌ی قرن ۱۰ تا ۱۳ هجری است. ادبیات فارسی و عربی را خوب می‌دانسته و از قوه‌ی نقادی نیرومندی برخوردار بوده، در قلمرو ادبیات تطبیقی کمتر کسی را سراغ داریم که به این پایه از دقت، حضور ذهن، دانش و انصاف رسیده باشد. وی آثار متنوعی در تاریخ و مذهب و ادبیات از خود به‌جای گذاشته است از آن جمله به این آثار می‌توان اشاره کرد:

- 
- ➔ محمد رضا شفیعی کدکنی چاپ شده است. تهران، آگه، ۱۳۷۵
- ۱ - وی شرح حال مفصّلی از خود و خانواده‌اش در کتاب *شُبْحَةُ المَرْجَانِ* به زبان عربی آورده است. ص ۲۱۲
- برای اطلاع از شرح حال او: تذکره‌نویسی در هند و پاکستان (حصص ۲۵۵-۲۷۳)
- پایان‌نامه‌ی آقای دکتر سید حسن عباس - سال ۱۳۷۳ - دانشگاه تهران - دانشکده ادبیات و علوم انسانی
- تاریخ تذکره‌های فارسی (ج ۱ / ۵۱۳)

الف) به زبان عربی:

- ۱ - ضوء الدراری: شرح صحیح بخاری از آغاز تا پایان کتاب زکات.
- ۲ - تسلیة القواد: که حاوی قصاید عربی و تراجم علماء و برخی مطالب دیگر است.
- ۳ - دو دیوان عربی شامل ۳۰۰۰ بیت برای فاضلان مدینه.
- ۴ - شُبحة المرجان فی آثار هندوستان (۱۱۷۷ق)
- ۵ - مظهر البرکات مثنوی عرفانی در ۷ دفتر (۱۱۹۵ق)
- ۶ - السبعة السیارة (۱۱۹۴-۱۱۷۹ق) هفت دیوان
- ۷ - شفاء العلیل فی اصلاح کلام ابی الطیب المتنبی
- ۸ - کشکول

ب) به زبان فارسی:

- ۱ - تذکره‌ی ید بیضا (۱۱۴۷-۱۱۳۷ق)
- ۲ - تذکره‌ی سرو آزاد (۱۱۶۶ق)
- ۳ - تذکره‌ی خزانه عامره (۱۱۶۷ق)
- ۴ - روضة الاولیاء تذکره‌ی جمعی از اولیا و عارفان (۱۱۶۱ق)
- ۵ - مائثر الکلام و تاریخ بلگرام (۱۱۶۶ق)
- ۶ - غزلان الهند (۱۱۷۸ق) ترجمه‌ی بخش‌هایی از شُبحة المرجان.

بخش قابل توجهی از پژوهش ما را در این کتاب، بررسی آراء و آثار آزاد تشکیل می‌دهد. آنچه در آثار وی مورد توجه بوده، جنبه‌ای از کار اوست که به نقد ادبی مربوط می‌شود. از این‌رو از پرداختن به دیگر جنبه‌های این آثار که در باب تاریخ و عرفان و مذهب است صرف‌نظر کرده‌ایم، سه تذکره‌ی معروف او، خزانه‌ی عامره، سرو آزاد و ید بیضا آکنده از ملاحظات دقیق انتقادی است.

همچنین کتاب سبحة المرجان و غزلان الهند در بلاغت و علم معانی و

بیان حاوی آراء انتقادی و تطبیقی جالب توجهی در ادبیات فارسی، عربی، هندی است. در شبه‌قاره‌ی هند آزاد بلگرامی، یکی از چهره‌های شاخص ادبیات و نقد به‌شمار می‌رفت و مرجع اغلب شاعران پارسی‌گوی هند در عصر خود بود. چنان‌که افراد بسیاری در محضر او به فراگیری علم و ادب مشغول بودند از جمله میرعبدالقادر مهربان اورنگ‌آبادی که رساله‌ای تحت عنوان *تادیب‌الزندیق* در دفاع و ردّ معترضان و مخالفان آزاد تألیف کرده است.

از آن‌جا که هم تألیفات آزاد در ادبیات زیاد هستند و هم آراء انتقادی بسیاری از وی در این آثار مندرج است؛ ارائه این آراء مجالی وسیع می‌طلبد. برای ارائه‌ی تصویری روشن از نقش وی در جریان نقد ادبی این عصر ناگزیر بودیم در چند جای این نوشته در باره‌ی آزاد و آراء وی به بحث بپردازیم، یکی آن‌که از او به‌عنوان منتقدی برجسته در بخش منتقدان این عصر سخن گفته‌ایم، دیگر آن‌که دو اثر *سبحه‌المرجان* و *غزلان‌الهند* را در فصل بلاغت و بدیع به تفصیل مورد بررسی قرار داده‌ایم و سه دیگر در بخش مربوط به تذکرة‌های هندی، دو تذکرة‌ی معروف *خزانة‌ی عامره* و *سرو آزاد* را معرفی نموده و جنبه‌های انتقادی این دو تذکرة را به تفصیل نشان داده‌ایم، آنچه در این جا می‌آید جنبه‌ی تطبیقی کار اوست، سعی شده است از تکرار مطالب بلاغی که مهم‌ترین تحقیق تطبیقی اوست اجتناب شود.

آزاد به جهت آشنایی با سه زبان هندی، فارسی و عربی توانسته است، مسائل مختلفی در قلمرو ادبیات تطبیقی طرح کند و به بحث در باره‌ی آن‌ها بپردازد؛ آنچه را در آثار مختلف وی رنگ تطبیق دارد در این جا به بحث می‌گذاریم:

(۱) زبان: به نظر آزاد زبان عربی لطیف‌ترین زبان است، منظور وی از لطافت تا آن‌جا که از گفته‌های وی برمی‌آید تنوع مخارج حروف است،

حروفی از قبیل «ثاء مثلثه، حاء مهمله (ح)، صاد مهمله، ضاد معجمه، طاء مهمله، ظاء معجمه، عین مهمله» که مخصوص زبان عربی است بسیار لطیف واقع شده است. و مخارج حروف خاص زبان‌های دیگر مانند پ و ژ در فارسی، ت و دال و راء هندی، به لطافت مخارج خاص عرب نمی‌رسد. همچنین آمدن الف و لام شمسی و قمری بر سر کلمات در زبان عربی از نظر او شگفت چیزی است.<sup>۱</sup> آزاد مباحثی پیرامون ساخت‌های فعلی و صرف آن مطرح کرده است و می‌گوید زبان هندی (بهاکا) نثر خوب ندارد و آن‌گونه که در زبان عربی و فارسی نثر را در کمال رنگینی طرح می‌کنند به زبان هندی نمی‌توان نثر خوب نوشت، چون «طورِ زبان» پذیرای آن نیست، هیچ زبانی به اندازه‌ی زبان عربی نثر خوب ندارد.<sup>۲</sup> آزاد بارها تأکید کرده است که هر زبانی «طور» و ویژگی خاصی دارد و پذیرای همه‌ی انواع بدیعی یا بحور عروضی و دیگر عناصر شعر نیست. چنان‌که، شعر مدرّج - که در آن لفظی را دوباره کنند یک‌بار در مصرع اول و باره‌ی دیگر در مصرع دوم بیاید - در شعر عربی هست اما در شعر فارسی، ترکی و هندی چندان خوشایند نیست.<sup>۳</sup>

صنعت استخدام مضمّر در عربی بسیار زیباتر از فارسی می‌آید و در فارسی بی‌مزه واقع شده است.<sup>۴</sup> ردیف و حاجب مخصوص زبان فارسی است، دیگر زبان‌ها پذیرای آن نیستند.<sup>۵</sup> در زبان هندی «بهاکا» نثر مسجع و موزون خوب وجود ندارد، بهترین نوع نثر مخصوص زبان عربی است. این اختلاف زبان‌ها از نظر آزاد، دلیل قدرت الهی است و از عجایب قدرت و عظمت او به‌شمار می‌رود.<sup>۶</sup>

۱ - خزانه‌ی عامره، ۲۹۸

۳ - همان، ۲۹۹

۵ - خزانه‌ی عامره، ۲۹۹ و ۴۰۰

۲ - همان

۴ - غزلان‌الهند، ب ۷۷

۶ - غزلان‌الهند، ب ۸

در خزانه‌ی عامره بحثی پیرامون داد و ستدهای واژگانی در زبان فارسی و عربی طرح کرده و ضمن آوردن کلماتی که ایرانیان در تلفظ و معنی آن تصرف کرده‌اند، بر فارسی‌زبانان تاخته است که چرا در الفاظ عربی تصرفات نابجا و خلاف قاعده اعمال کرده‌اند.<sup>۱</sup>

(۲) شعر عربی و فارسی: آزاد بر این باور است که شعر عربی بر شعر فارسی از حیث زمانی مقدم است، زمانی که شعر فارسی در آغاز راه بود شعر عربی به کمال خود رسیده بود، اما شعر هندی بسیار مقدم‌تر از عربی است، دلیل وی برای این دعوی، وجود آثار کهن هندی در شعر است.<sup>۲</sup>

(۳) تکامل هنر: نکته‌ای که در شیوه‌ی آزاد بسیار قابل توجه است اعتقاد وی به «قانون تکامل هنر» است. اصولاً هنر روندی تکاملی از سادگی به جانب پیچیدگی می‌پیماید و از طبیعت به سمت عالم تجرید حرکت می‌کند. این ویژگی تنها به هنر اختصاص ندارد، بلکه آدمی در تمامی ابعاد زندگی خویش سیر تکاملی می‌پیماید. آزاد بلغرامی این مسأله را چنین بیان می‌کند که «تکمیل صناعت به تلاحق افکار است» یعنی هنر در اثر به هم پیوستن اندیشه‌ها کمال می‌یابد. شعر فارسی از عصر غزنوی تا زمان آزاد سیر تکاملی را پیموده «و این نهال بلند اقبال از زمین تا فلک الافلاک رسید.»<sup>۳</sup> این سخن اگرچه استعاری است اما معنی حقیقی نیز از آن می‌توان استنباط کرد، شعر فارسی در آغاز بسیار طبیعی و محسوس و زمینی است. شعر سبک خراسانی مبتنی بر تشبیهات محسوس است و استعاره‌های تجریدی و انتزاعی کمتر در آن حضور دارد. هرچه پیش می‌آیم، شعر به سمت تجرید و انتزاع از طبیعت پیش می‌رود، در زمان آزاد تا نهایی‌ترین حد ممکن، ذهنی و تجریدی و خیالی شده است تا جایی که فهم آن بر همگان آسان نیست.

۱ - خزانه‌ی عامره، ۱۰۴، ۴۰۹، ۴۱۰ - همان، ۵۰

۳ - خزانه‌ی عامره، ۶

(۴) بلاغت و بدیع: دو کتاب *سبحة المرجان* و *غزلان الهند*، تماماً به مسائل بدیعی و بلاغی در زبان‌های عربی و هندی اختصاص یافته است، گرچه *غزلان الهند* ترجمه‌ی فصل‌های سوم و چهارم *سبحة المرجان* است، اما دقت مؤلف در ارائه‌ی شواهد به زبان فارسی، کتاب *غزلان الهند* را ویژگی خاصی بخشیده است، به‌طوری که با اصل آن یعنی *سبحة المرجان* بسیار فرق دارد و این فرق از این حیث است که شعر سبک هندی را به شیوه‌ای فنی معرفی می‌کند. این شناخت فقط از رهگذر نمونه‌ها و شواهد فارسی حاصل می‌شود و *سبحة المرجان* فاقد نمونه‌های شعری فارسی است.

صنایعی که آزاد در این دو کتاب آورده برخی آرایه‌های بلاغی است، که با شعر عربی و فارسی تطبیق داده است و پاره‌ای استخراج خود اوست، که با دقت و تأمل آن‌ها را در شعر فارسی کشف کرده است. این دو کتاب از لحاظ ادبیات تطبیقی (هندی - عربی - فارسی) بسیار قابل توجه است. در فصل بلاغت و نقد ادبی به تفصیل درباره‌ی این دو کتاب سخن گفتیم.

(۵) عروض و قافیه: دیگر از زمینه‌هایی که آزاد بلگرامی به بررسی تطبیقی آن در سه زبان پرداخته عروض و موسیقی شعر است. تعریفی منطقی از عروض به‌دست داده: «العروضُ أَلَّةٌ قانونیةٌ تعصمُ مراعاتها الانسانُ عن أن یَضِلَّ فی وزنِ شعرِ العربِ»<sup>۱</sup>. این تعریف بر مبنای تعریفی است که برای منطق گفته‌اند: ابزاری قراردادی که رعایت آن آدمی را از لغزش در وزن شعر عرب نگاه می‌دارد. در پی آن بحرهای عروضی عربی و فارسی و هندی را که همانند هستند یاد کرده است و می‌گوید: «اوزان شعری در این سه زبان اغلب اختلاف دارند و اندکی از آن‌ها مشابه و متفق‌اند، از جمله بحرهای متفق، بحر تقارب و رکض الخیل و بحر سریع است که در هر سه زبان به‌کار می‌رود: الف) تقارب را در هندی بجنگ پرات (Bojang prat) گویند به معنی



ماررفتار و بنای آن را بر هشت رکن می‌گذارند.

ب) رکن‌الخیل را در هندی ترنیک (Terniki) گویند. بنای آن گاهی بر هشت رکن و گاه بر شش رکن می‌گذارند، در هشت‌رکنی، گاهی یک سبب خفیف یا ثقیل را در مصرع اول و یک سبب خفیف را در آخر و هفت «فَعْلُن» را در میان می‌آورند. این «فَعْلُن» گاه با عین متحرک و گاه با عین ساکن (فَعْلُن) می‌آید، مانند این مصرع که خودِ آزاد در وزن عروض هندی گفته است: «ماه تمام سپهر رسالت صلی‌الله علیه وسلم».

این بحر را سَوَّیَه (Savayya) نامند.

ج) بحر سریع (در اصل مستفعلن مستفعلن مفعولات) است. فارسیان آن را مطوی استعمال می‌کنند، یعنی مستفعلن مستفعلن فاعلات و در عربی فروع آن بسیار است از جمله «مفاعِلن مفعِلن فَعْلُن» مانند این شعر از دُمیة‌القصر باخرزی:

اجل لَعَمری صدَقَ القایلُ      اَنْکَ حقٌّ وهُمُ الباطِلُ

و به جای مفعِلن، مفاعِلن هم می‌آید، چنان‌که در مصرع ثانی همین مطلع در هندی وزنی است که آن را چَوَّیایی (Cavyaei) خوانند و در آن مثنوی می‌سرایند.

د) در یکی از بحور هندی به نام «سُورته» (Surta) قافیه در میانه‌ی مصرع می‌آید و بسیار خوشایند است. ظاهراً چنین قافیه‌ای در هیچ زبانی نیست.<sup>۱</sup>

آزاد در ادامه به بحر طویل (فعولن مفاعیلن) و بحر بسیط (مستفعلن فاعِلن مستفعلن فاعِلن) اشاره کرده است. می‌گوید: این دو وزن در زبان عربی در

کمال مطبوعیت است، ولی در زبان فارسی در نهایت نامطبوعی و ناخوشایندی.<sup>۱</sup>

۶) معشوق در شعر: در شعر ملل یکی از عمده‌ترین و وسیع‌ترین مضامین، عشق است، آزاد بلگرامی عشق را در سه فرهنگ عربی، هندی و فارسی چنین وصف می‌کند: «در شعر عرب مغازله و معاشقه‌ی شعرا با زنان است و زنان معشوق شاعرانند. اما در شعر فارسی بنای تغزل را بر امارد (نوجوانان) گذاشته‌اند. آزاد این کار را ظلم (یعنی وضع شیء در غیر موضع آن) شمرده، می‌گوید: «گرچه شاعران عرب به تقلید فارسیان تغزل با پسران را آزموده‌اند؛ اما اصل تغزل عربان با زنان است. اهل هند نیز در تغزلات خود عشق را از جانب زن به مرد بیان می‌کنند برخلاف عرب، در ادبیات هندی مرد معشوق است و زن عاشق».<sup>۲</sup>

۷) تفکر هندی - غیر هندی: در بخشی از آثار آزاد به اختلاف زیربنایی دو تفکر رومی - فارسی با هندی - عربی اشاره شده است. رومیان و فارسیان به طبایع حکم می‌کنند و هندیان به خواص، چنان‌که در طب هندی به خواص داروها نظر دارند نه به طبایع آن‌ها. هندیان اصحاب اندیشه‌اند و مسأله‌ی اندیشه را بزرگ می‌دارند و می‌گویند فکر و اندیشه، میانه‌ی محسوس و معتدل قرار دارد و صور محسوسات به فکر بازمی‌گردد، همچنین حقایق معقولات. اندیشه، آبشخور معلمان جهان است. هندیان سخت می‌کوشند تا وهم و فکر را با ریاضت‌های فراوان و تلاش‌های بسیار از محسوسات بازدارند. وقتی که اندیشه از این جهان جدا شد تمام جهان بر آدمی تجلی می‌کند. چه بسا از عوالم غیب خبر می‌دهد. گاه می‌تواند باران را از بارش بازدارد و گاه وهم را بر شخصی زنده افکند و او را درجا بکشد. این کار عجیب نیست، زیرا «وهم» اثری شگرف بر اجسام و نفوس آدمیان دارد. آیا

خواب دیدن، تصرفِ وهم در جسم نیست؟ آیا چشم زخم در افراد و یا فروافتادن کسی که بر فراز دیوار بلند راه می رود تصرف وهم در انسان نیست؟ وهم اگر مجرد یابد کارهای شگفتی انجام می دهد، از این رو هندی ها مدت زمانی چشم خود را می بندند تا فکر و وهم به محسوسات مشغول نباشد و هنگام تجرد اگر وهم دیگری به آن پیوست در عمل شریک می شوند و تأثیر عجیبی می گذارند به ویژه وقتی که متفق باشند.

در ادامه، بحث از نجوم را طرح می کند و می گوید سعد و نحس کواکب در نظر هندیان با رومیان فرق دارد. هندیان آنچه را برای دنیا نحس است سعد می شمارند و رومیان چون به سعادت دنیوی نظر دارند خلاف این عقیده را دارند، در این جا آزاد ریشه‌ی اصلی اختلاف شرق و غرب را مورد توجه قرار داده است. او دو اندیشه‌ی رومی - ایرانی را در مقابل تفکر هندی - عربی قرار داده است: در تفکر هندی عالم متافیزیک و غیب اصالت دارد و در تفکر رومی - ایرانی عالم واقع و طبیعت. آزاد می گوید «اعراب و هندیان شیوه‌ی واحدی دارند و بیشتر به بیان خواص اشیاء و حکم به احکام ماهیات و کاربرد امور روحی تمایل دارند. ایرانی و رومی نیز شیوه‌ی واحد دارند و میل به بیان طبایع اشیاء و حکم به احکام کیفیات و کمیات و کاربرد امور جسمانی دارند.»<sup>۱</sup>

در نظر آزاد تفکر هندی - عربی مبتنی بر اصالت ماهیت است. آنان به روح و عوامل تجریدی و متافیزیکی بیشتر دل بسته اند تا دنیای ماده؛ در مقابل، تفکر رومی - ایرانی مبتنی بر اصالت وجود و ماده است که از مقادیر و کمیات و امور جسمانی سخن می گویند.<sup>۲</sup>

۱ - سبحة المرجان، ۱۲۹

۲ - مباحث فراوانی پیرامون تفاوت شرق و غرب در روزگار معاصر مطرح شده است.

## مدافعان و مخالفان آزاد

دو رساله‌ی نقدی دیگر، در اواخر قرن دوازدهم در هند نوشته شد. منشاء نگارش هر دو رساله، خصومت میان آزاد بلگرامی و صدیق سخنور بلگرامی (از معاصران آزاد) بود. محمد صدیق سخنور بلگرامی وقتی دید که در تذکره‌ی سرو آزاد شرح حال وی بسیار کوتاه و مختصر آمده و میرغلامعلی آزاد فقط چهار بیت از شعر او انتخاب و درج کرده است، بسیار برآشفته و در نامه‌ای به آزاد - که در اورنگ آباد بود - اشعار بیشتری از خود فرستاد و درخواست کرد که شرح حال او را مفصل‌تر و از اشعارش بیشتر در تذکره درج کند و در ضمن او را شاگرد خان آرزو قلمداد نماید، نه شاگرد میرنوازش علی فقیر بلگرامی - چنان‌که آزاد نوشته بود - آزاد در جواب او معذرت خواست و نوشت: «فقیر قریب ۱۸ سال است از وطن برآمده‌ام نورسانی که به تازگی مشق سخن پیش گرفته‌اند ندیده‌ام و بر حیث (چگونگی) استعدادشان اطلاع واقعی نیست، معذور باید داشت»<sup>۱</sup>.

سخنور مدعی بود که آزاد برای نمایش استعداد و قدرت خود در اشعار ارسالی وی دخل‌های بی‌جا کرده و از دکن بازپس فرستاده است. آزاد در نامه‌ای به سخنور نوشته بود که: «بی اطلاع فقیر اشعار خود را داخل تحت ترجمه‌ی خویش به سرو آزاد نباید کرد، نسخه‌ها را مغشوش و مختلف نباید ساخت»<sup>۲</sup>. آزاد شرح حال سخنور را عوض کرد اما حاضر به الحاق اشعار او در تذکره‌ی خود نشد. سخنور برآشفته و رساله‌ای در نقد اشعار آزاد نوشت و آن را تحقیق السداد فی مَزَلَّةِ الْآزَاد نام نهاد. سخنور مدعی است که نقد خود بر شعر آزاد را به واله‌ی داغستانی نشان داده و واله او را تحسین کرده است.<sup>۳</sup> این رساله در دو فصل و یک خاتمه نگارش یافته است:

۲ - همان، ۳

تحقیق السداد، ۳

همان، ۱۷

فصل اول: در تحقیق عیوب کلام آزاد (نقد ۱۱ بیت از اشعار آزاد)

فصل دوم: تدقیق تشنگی‌ها اندر کلام آزاد (نقد ۸ بیت از اشعار آزاد)

و خاتمه: جواب سخنور به نقد آزاد بر ابیات خود اوست که چهار بیت از شعر خود را که آزاد آن‌ها را اصلاح کرده است، آورده و به ایرادات آزاد جواب گفته و نمونه‌های مبتذلی از شعر آزاد ذکر کرده است، به هر صورت نقد وی خاستگاهی خصمانه دارد.

شیوه‌ی نقد سخنور، همان شیوه‌ی رایج در نیمه‌ی دوم قرن دوازدهم در هند است، یعنی منتقد بیتی از اشعار شاعر را که احتمالاً از لحاظ صرف و نحو زبان یا ترکیبات و ادعاهای شاعرانه نقص دارد مطرح می‌کند و ایراد خود را در ذیل آن می‌نویسد، در حوزه‌ی هند اغلب ایرادها و نقدها بر سرِ کاربرد الفاظ و تعبیرات و ترکیبات است؛ اینک نمونه‌هایی از نقد سخنور:

(۱) آزاد:

آزاد نداریم سر شکوه‌ی خاری چون غنچه‌ی گل پاک برآید نفس ما  
سخنور: «پاک برآمدن نفس به رنگ غنچه‌ی گل» خالی از ضیق‌النفسی نیست که شعر را سقیم ساخت و مستمعان را غنچه‌صفت تنگدل نمود، فی‌الجمله اگر به جای غنچه‌ی گل «نکته‌ی گل» می‌بود، دماغ سخن معطر می‌نمود بدین‌گونه باید گفت: «چون نکته‌ی گل پاک برآید نفس ما»<sup>۱</sup>.

(۲) آزاد:

آزاد جای عشق بود در کنار حسن

بر شاخ گل درست کند خانه عندلیب

سخنور: «خانه درست کردن، به جای تعمیرنمودن نیامده است. مگر به معنی مرمت و تزیین آمده است.»<sup>۲</sup> سخنور سعی کرده ابتذال معنی را در شعر

آزاد نشان دهد و به نقدی استحسان و اصلاحی در شعر وی دست زند. بر ترکیباتی مثل «آبرو را رواج دادن، آستین غیب (به جای دست غیب)، طاعت مرغوب (به جای طاعت مقبول)» ایراد گرفته است.

صدیق سخنور، پای بند قراردادهای شعری و زبان شاعرانه است و شرط صحت ترکیبات شاعر را استعمال دیگر شاعران سلف می داند. «چیزی که مستعمل است هر چند مقتضی عقل و فهم نباشد گو نبوده باشد اما تکلم بدان رواست. و همچنین چیزی که مستعمل در محاوره‌ی شعرا نیست و هر چند موافق عقل درست باشد لیکن تکلم به آن نادرست است، به هیچ وجه جایز نیست. چنانچه «طفل سرشک» می گویند و کودک سرشک نمی گویند<sup>۱</sup>. یعنی «طفل سرشک» در عرف شاعرانه مستعمل است. ولی کودک سرشک نیست. نقدها و ایرادهای سخنور چندان دقیق و صحیح نیست و نشان دهنده‌ی دانش اندک اوست. مثلاً گفته است که «عقیق دهن» مستعمل نیست ولی مهربان اورنگ آبادی بیتی از صائب آورده که این ترکیب در آن آمده است. نثر او نیز اشکال‌های زیاد دارد و نشان می دهد که چندان آشنایی با زبان فارسی ندارد. مهربان اورنگ آبادی شاگرد آزاد بلگرامی رساله‌ای در جواب رساله‌ی صدیق سخنور نوشته است با عنوان «تادیب الزندیق فی تکذیب الصدیق». وی در این رساله به دفاع از استاد خود برخاسته و به ایرادهای صدیق پاسخ گفته است.

اغلب استشهادات و نمونه‌های مهربان از شعر صائب است. مهربان اورنگ آبادی در این رساله سخت بر صدیق تاخته و با صفاتی از قبیل: خیره چشم و احمق، جاهل نابکار، بی سواد، حیوان دراز گوش، زبان دراز، نقد را به ستیز و جدال آغشته است. اورنگ آبادی اعتقادی به ابتذال مضمون ندارد و معتقد است که هیچ یک از متأخران خالی از ابتذال نیستند. هیچ کسی

نمی‌تواند ادّعای تازگی مضمون کند.<sup>۱</sup>

رساله‌ی دیگری که در نقد آزاد بلگرامی نوشته شده «چهارصد ایراد بر کلام آزاد» نام دارد که مولوی محمد باقر آگاه مدرسی، از علمای جنوب هند، به سال ۱۱۹۹ ق تألیف کرده است. گویا آزاد دوبار بر قصاید عربی مدرسی ایراد گرفته و ضعف‌های شعر وی را به او نشان داده است. آن دو در آغاز با هم مکاتبه و مراسله داشتند ولی آگاه پس از نقد آزاد بر قصایدش برافروخته می‌شود و از تألیفات عربی و فارسی آزاد چهارصد ایراد برمی‌آورد؛ از مقدمه‌ی کتاب چنین برمی‌آید که نخست، آگاه بر آزاد ایراد گرفته و بعد آزاد به نقد شعر وی پرداخته است. روش آگاه در کتاب چهارصد ایراد بدین گونه است که نخست نامه‌های عربی خود و سپس جواب و ایراد آزاد را به عربی نوشته و پس از آن جواب خود را آورده است. ایرادات و نقدهای او جنبه‌های مختلفی را شامل می‌شود. نقد اشعار عربی و فارسی آزاد، نقد مضمون، اندیشه و سبک وی، گاه نیز به نقد ردیف و قافیه‌ی شعر آزاد پرداخته حتی بر نام کتاب‌های آزاد نیز ایراد گرفته است.<sup>۲</sup>

۱ - تأدیب‌الزندیق، ۱۰

۲ - چهارصد ایراد بر کلام آزاد، محمد باقر آگاه مدرسی، نخسه‌ی انجمن ترقی اردو، کراچی. ش:

## فصل ششم

### اصطلاحات نقد ادبی





## اصطلاحات نقد ادبی

### در متون عصر صفوی

شاخه‌های مختلف علوم بشری، هر یک زبان خاص خود را دارد، این زبان، نظام دلالتی ویژه‌ای است که نشانه‌های آن در قلمرو هر دانشی، مفهومی خاص دارد. به هر میزان که نشانه‌های این زبان علم که عموماً به آن «اصطلاحات» (terms) می‌گویند<sup>۱</sup>، روشن‌تر و از لحاظ معنی قطعی‌تر باشد، فرایند ارتباط در آن رشته‌ی علمی آسان‌تر و استوارتر صورت خواهد پذیرفت. علم از آن‌رو که مبتنی بر قطعیت و واقعیت است، نیازمند زبانی است که اصطلاحات و نشانه‌های آن، تک‌معنایی، قطعی، روشن و دال باشد.

---

۱. در فرهنگ وبستر «اصطلاح» چنین تعریف شده است:

«واژه یا عبارتی که در یک رشته‌ی علمی، هنری و یا در یک حرفه و یا موضوع خاص معنای ویژه دقیقی دارد».

عدم قطعیت معنی و وضوح در نظام دلالتی زبان علم موجب لغزندگی و تعارض مفاهیم و اندیشه‌های علمی می‌شود، بسا که مقصود گوینده و نویسنده دیگرگونه دریافت شود، دانشمندان در هر شاخه‌ای از علوم بشری می‌کوشند تا به زبانی تک‌معنایی، تعریف‌شده، قاطع و روشن دست یابند.

یکی از بزرگ‌ترین مشکلات پژوهشگران و محققان فارسی‌زبان، به‌ویژه در قلمرو علوم انسانی و از جمله پژوهش‌های ادبی، فقدان زبان علمی روشن و قطعی است، به‌عنوان مثال اصطلاحات «قصه، داستان، حکایت، رُمان و تمثیل» در زبان فارسی هنوز برای همگان معنی روشن و تعریف دقیقی ندارد.<sup>۱</sup> واژگان زبان علم نباید مفهوم شناوری داشته باشد، قطعیت و تک‌معنابودن، مشخصه‌ی بارز واژگان علمی است. اگر بناست پژوهش‌های ادبی ما علمی شود علاوه بر روش مندرکدن تحقیق، زبان را نیز باید غنی و علمی کرد. امروزه ضرورت زبان علمی در پژوهش‌های ادبی به‌وضوح خود را نشان می‌دهد و با وجود گام‌هایی که در این راه برداشته شده و فرهنگنامه‌ها و واژه‌نامه‌های ادبی چاپ شده اما هنوز فقر شدیدی در این زمینه وجود دارد.

در ضمن مطالعه‌ی تذکره‌ها، رساله‌ها، دیوان‌ها و کتب بلاغی و ادبی به‌نظر رسید که اصطلاحات و تعابیر ادبی را که در متون ادبی عصر صفوی آمده است، جمع‌آوری و فهرست‌نماییم. تهیه و تنظیم این فهرست واژگان ادبیات دو فایده خواهد داشت، نخست آن‌که خود، نمایه‌ای از نوع

۱. اماژ آن جمله است: Paradox که حدود ۲۵ معادل برای آن ساخته‌اند، از جمله نقیضه‌گویی، تناقض‌نما، باطل‌نما و نیز Plot که آن را توطئه، طرح، چارچوب و پیرنگ و خلاصه‌ی داستان ترجمه کرده‌اند و یا Irony: به طنز، استهزاء، طعنه، وارونه‌گویی ترجمه شده است. موارد بیشتری از این نمونه‌ها را در دستور زبان فارسی می‌توان دید. مثلاً: ساخت نحوی «سردش شد» را فعل لازم یک‌شخصه (انوری - گیوی) مرکب ضمیری (فرشید ورد) فعل ناگذر (خائلی) و فعل معین نام‌گذاری کرده‌اند.

زیبایی‌شناسی سخن در این عصر است، که خواننده با نگاهی گذرا به این اصطلاحات، درمی‌یابد که چه عناصری در سخن و سخنوری مورد توجه ادیبان و منتقدان عصر بوده است؛ مثلاً نگاهی به اصطلاحات مربوط به عمل شعری، گویای ذوق عصر است: «عقده‌گشایی، ایهام‌بندی، نزاکت‌آفرینی، نکته‌انگیزی، مشکل‌پسندی، باریک‌خیالی، پیچیده‌گویی، دقت‌آفرینی، دقیقه‌یابی، دورخیالی، خیال‌بندی، خیال‌آرایی، طرز خیال پیچیده و...».

دوم آن‌که پاره‌ای از این اصطلاحات می‌تواند در نقد امروز به کار رود و سودمند افتد. در این فهرست مقوله‌های مختلف ادبی مورد نظر است. از جمله اصطلاحات ادبی، عمل شعری، لفظ، معنی، مضمون، تشبیه، استعاره، اوصاف شاعر، اوصاف شعر و... پاره‌ای از اصطلاحات بدون مراجعه به متن معنی روشنی ندارد و حتی المقدور معنای آن آمده، گاه نیز معادل انگلیسی آن را آورده‌ایم.

- آبداری شعر: انیس ۷۵  
ابتدال برآوردن: کلمات ۵۷ و ۷۳  
ابتدال: تنبیه ۱۴۱ فیصل ۱۶  
ابداع: سرو ۴۷  
اتفاق لفظ: حزین ۱۰۴  
اخذ: تنبیه ۲۷  
ادابندی: همیشه ۵۸ منتخب ۴۲  
اداپردازی: همیشه ۱۰۳  
اداهای خوب: سرو ۵۴  
اداهای رنگین: کلمات ۱۵۵  
ادعای مدعا: فیصل ۱۱۷  
استخوان‌بندی: فیصل ۵۱ و ۱۰۶ (stratur)  
استعارات بلیغ: خوشگو ۳۲  
استعارات فایقه: حزین ۱۱  
استعاره‌ی ادعایی: داد سخن ۳۱  
استعاره‌ی بی‌ته: کارنامه ۱۲  
استعاره‌ی پادر هوا: کارنامه ۱۰  
استعاره‌ی عجیبه: خلاصه‌الاشعار  
استعاره‌ی غامض: سراج ۴۷  
استعمال لفظ به موقع: حزین ۱۲۰  
استقامت ذهن: سلاطین ۵۹  
استقامت سلیقه: حزین ۲۴ ریاض ۲۶۶  
استقامت طبع: سامی ۳۱ و ۶۰  
اسلوب بظمطراق: حزین ۱۰۴  
اشعار مشکله: اشعاری که در چند بحر خوانده می‌شوند.
- اشلوک‌های پر مضامین: خوشگو ۱۳۵  
اصلاح شعر: کلمات ۱۶۸ خوشگو ۷۰ و ۹۲  
انیس ۹۴۰  
اصلاح شعر گفتن: خوشگو خطی ۱۳  
اطوار غریبه: حزین ۹۶  
اعوجاج در سلیقه: حزین ۱۱۳  
الفاظ تراشی: خوشگو ۸۴  
امواج مضامین: عجایب ۱۴  
انتخاب: کارنامه ۸  
انداز بیان: سرو ۳۱۵  
انداز: خوشگو ۲۷۸ (برجستگی سخن foregrounding)  
اندازهای دلپسند: سرو ۵۲، ۵۳  
اندازهای مرغوب: سرو ۵۴  
اندیشه استقامت‌پیشه: سامی ۶۳  
انگیخت معانی: صالح ۳۹۶  
اولویت سخن: تنبیه ۳۷ و ۴۱ و ۴۲ و ۴۶  
ایمافهمی: کشمیر ۲۸  
ایهام لفظی: خوشگو ۱۵۰  
باریک خیالی: سرو ۱۱۰  
بافتن شعر: (textur) حزین ۱۰۲  
بتان معنی: عمل ۴۱۶  
بحور اشعار: عجایب ۱۴  
بذله‌سنجی: حسینی ۴۶  
بستن الفاظ: خوشگو ۱۱۱  
بسیارگویی: عجایب ۲۲

- بطور: ریاض ۱۲۰  
بلاغت طرز: ریاض ۱۲۸  
بلند پروازی: سامی ۱۱۸  
بلند تلاشی: خوشگو ۸۲  
بلندی خیال: همیشه ۱۲۹  
بندش ترکیب: تادیب ۸  
بند و بست سخن: کشمیر ۶۷  
به تلاش گفتن: همیشه ۱۸۹  
به شکستگی شعر گفتن: حزین ۱۰۳  
به طرز گفتن: کلمات ۱۰ (سبک داشتن)  
به قدرت حرف زدن: سرو ۱۱۶  
به متانت حرف زدن: خزان ۱۰  
بیان تمکین: ریاض ۱۱۲  
بیان معنی: داد سخن ۱۶  
بیان واقع: داد سخن ۱۶  
بیت ابرو: کارنامه ۱۴ (بیت کثر)  
بیت بلند: آتشکده ۵۸۰  
بیت بی مزه: ریاض ۳۹۸  
بیت پاکیزه: انیس ۷۵  
بیت چیده چیده: خوشگو ۲۲۲  
بیت خوش عیار: حزین ۱۰۲  
بیت رنگین: کارنامه ۸  
بیت ساده: ریاض ۳۹۸  
بیت سنجیده: حزین ۱۱۰  
بیت عذیم الجواب: خوشگو ۲۷۸  
بیت گلو سوز: کارنامه ۲۴  
بیت لطیفه: حزین ۱۱۰  
بیت مخلقه (مشکل): مردم ۹۵ و ۹۶  
بیت مشجر: مذکر ۴۶۸  
بیت معقد: مذکر ۴۶۸  
بیت مغشوش: خزان ۲۶۵  
پالغز: سراج ۳۶ (خطا و اشتباه)  
پختگی شعر: ریاض ۹۴ و ۲۸۴ خوشگو ۲۰۱  
پختگی کلام: ریاض ۳۷  
پختگی معانی: ریاض ۳۲۳  
پردازش خیالات: صالح ج ۳، ۴۰۰  
پر قدرت گفتن: نصر آبادی ۳۸۸  
پر یزدان معانی: کشمیر ۳۵  
پست و بلند (شعر): ریاض ۳۴۴  
پست و بلند شعر: همیشه ۲۴۴  
پیاده بودن: خزان ۴۵۶ (عجز)  
پیچیده گویی: خوشگو ۸ (در فرمالیسم:  
making difficult)  
پیش مصراع رساندن: خوشگو ۱۱۲ و ۲۴۸  
پیش مصراع: کلمات ۱۱  
تأثیر سخن: سلاطین ۸۲  
تازگی ادا: صالح ۴۰۶  
تازگی خیال: مجمع ۱۰  
تازگی: ریاض ۲۸۳  
تازگی سخن: خوشگو ۷۷  
تازه بیانی: حسینی ۱۰۴  
تازه گفتن: همیشه ۷۷

- تازه‌گویی: سرو ۱۱۲ و ۱۹۸  
تازه‌گویی: عمل صالح ۴۰۶  
تخیلات دلفریب: مذکر ۲۰۴  
تخیلات غریب: مذکر ۲۰۴  
تخیلات نیکو: سامی ۴۵  
تخیل معانی دقیقه: مذکر ۱۵۳  
تذرو معنی: گل عجایب ۱۰  
ترکیب‌سازی: خوشگو ۸۴  
تشبیهات رنگارنگ: کارنامه ۸  
تشبیه ادعایی: داد سخن ۳۰  
تشبیه بی‌دل: جهانگیری ۲۱، ۳۱، ۴۱ و مکرر  
تشبیه تازه: کلمات ۱۶۲ سراج ۶۰  
تشبیه تخیلی: داد سخن ۳۰  
تشبیه غریب: فیصل ۱۷  
تشبیه غیر مکرر: جهانگیری ۲۸ و ۱۰۶  
تشبیه قریب: فیصل ۱۷  
تشبیه مبتذل: فیصل ۱۷  
تشبیه متعارف: کلمات ۱۶۲  
تشبیه واقعی: داد سخن ۳۰  
تضمین چسبان: سرو ۶۷  
تضمین معترض: خزانه ۴۵۷ (تضمینی که مصراع شاعر را تماماً بیاورند)  
تلاش رعایت: فیصل ۳۸ (Tension)  
تلاش مضمون تازه: خزانه ۱۴۷  
تلاش مضمون: خزانه ۴۱۵  
تلاش معنی: کلمات ۷۷ خوشگو ۱۹۸  
تلاش مناسبت: فیصل ۳۶ (Tension)  
تو مندی لفظ: حزین ۱۲۹  
توارد: سرو ۶۹ خزانه ۳۹۶  
جزالت الفاظ: صالح ۴۰۶  
جودت بیان: حزین ۱۱۲  
جودت لفظ: حزین ۱۹۴  
چار چارگویی کردن: کارنامه ۶  
چاشنی بلند در سخن: مذکر ۶۲  
چاشنی شعر: کشمیر ۴۰  
چهار مصرعی: خوشگو ۱۲۳  
چهره‌گشایی مقال: حزین ۱۰۴ (نقد)  
حدت ذهن: حزین ۴۲ سامی ۷۴  
حدت شعور: حزین ۳۶  
حدت طبع: سامی ۶۲ و ۱۲۳  
حسن ادا: خوشگو ۱۲۱  
حسن تقریر: تاریخ حزین ۵  
حشمت معنی: حزین ۱۹۴  
حلاج لفظ: حزین ۱۹۴  
حلاج لفظ و معنی: حزین ۱۷۴  
حلاوت سخن: تاریخ حزین ۲۳  
خاطر مشکل‌پسند: انیس ۴  
خال خال: خزانه ۳۱۹ - (بسامد کم)  
خلاف محاورگی: تادیب برگ ۸  
خلاف محاوره: کلمات ۱۶۰  
خوبان خیال: سرو ۱۲۸

- خوب‌گویی: عجایب ۲۲
- خوش‌انشایی: تنبیه ۴۰
- خوش‌تقریری: حسینی ۱۳۶
- خوش‌تلاشی: حسینی ۷۷
- خوش‌حرفی: حسینی ۱۸۶
- خوش‌خیالی: کشمیر ۳ کلمات ۱۳، ۹ و ۱۸۰
- خوش‌قماشی: خوشگو ۸۲
- خوش‌مقالی: حسینی ۱۲۱
- خیال‌آرایی: همیشه ۱۲۹
- خیالات بنگیانه: ظهوری، ریاض
- خیالات بنگی: فیصل ۱۳۶ کارنامه ۳۶
- خیالات دلپسند: خوشگو ۱۲۶
- خیالات دور از کار: خوشگو ۱۳
- خیالات رنگین: نصرآبادی ۱۲۱ آزاد ۱۹۸
- خیالات شعر: حزین ۱۲۲
- خیالات متین: آذر ۶۰ و ۱۲۲
- خیال‌بندی: سرو ۴۹ (Imagery)
- خیال تازه بستن: خوشگو خطی ۲۳
- خیال نمودن: ریاض ۱۰۹ (شعرگفتن)
- (Imagery)
- خیال نوآیینی: صالح ۳۹۶
- دردمندی شعر: خوشگو ۱۶۰
- درستی زبان: ریاض ۳۵۵
- درستی مضمون: مجمع ۱۰
- دستورالعمل سخنوری: کلمات ۵۹ (معیار سخنوری)
- دستور سخن: صالح ۴۱۶
- دعوی زبان‌دانی: خوشگو ۲۰۸
- دغدغی شاعری: سامی ۴۱ ریاض ۶۴۴
- دقت آفرینی: کلمات ۴۳
- دقیقه‌رسی: تادیب برگ ۳۶
- دقیقه‌سنجی: صالح ۴۱۸ همیشه ۲۲۵
- دقیقه‌یابی: کشمیر ۴۶۲
- دورخیالی: مردم ۹۶
- دیوان خاص: خزانه ۳۶۰ (گزیده شعر)
- دیوان رنگین: کلمات ۷ خوشگو ۳۰
- دیوان عام: خزانه ۳۶۰ (کلیات شاعر)
- دیوان یکدست: آتشکده ۶۰۶
- ذوق مستقیم: حسینی ۱۳۸
- ذهن عقده‌گشای: مذکر ۱۵۱
- ذهن مشکل‌گشا: مذکر ۱۴۴
- رای صواب‌نما: مذکر ۲۰۲
- رباعی مصنوع: مذکر ۲۰۷
- رباعی موحدانه: مردم ۸۰
- رب‌النوع سخندانی: خوشگو ۳۱۲
- ربط‌المصرعین: تنبیه ۴۱، ۲۵
- ربط کلام: حزین ۱۲۰
- رتبه‌ی شعر (از رتبه‌افتادن شعر): داد سخن ۴۲
- رطب‌اللسان: نصرآبادی ۱۲۸
- رطب و یابس: ریاض ۴۴۱
- رعایات لفظی: فیصل ۱۷۵
- رقت طبع: نصرآبادی ۱۲۴



- وقت معانی: سامی ۷۴
- رنگین بستن: قصص الخاقانی ۳۲
- رنگین سخنی: دیوان حزین ۲۴۸
- روانی الفاظ: تادیب ۸
- روانی شعر: انیس ۷۵
- روزمره: خوشگو ۱۱۶
- روزمره‌ی فارسی: خوشگو ۵۹
- روزمره‌ی قدما: خوشگو ۱۸۵
- روش: ریاض ۳۷۸
- ریختگی عبارت: تنبیه ۳۱
- ریخته‌گویان: مردم ۸۰
- زبان‌دانی: خوشگو ۲۴۹
- زبان‌درست: همیشه ۳۹، ۶۴ و ۸۲
- زبان‌زد: تنبیه ۶۴ (رایج و متداول)
- زبان‌گرفت‌کردن: کارنامه ۷ (نقدکردن)
- زبردستی زبان: مجمع ۱۰
- زلف پیرای اشعار: سراج ۴۰ (منتقد)
- زمین سخن: کارنامه ۴ خزانه ۴۸ (قالب شعر)
- زمین شاهنامه: کلمات ۱۹
- زمین شعر: خزانه ۵۵
- زمین طرحی: کشمیر ۴۹۴
- زمین غزل: سراج منیر ۸۲
- زمین مثنوی: مجمع النقایس ۱۲۶
- زمین مشکل: خزانه ۲۷۴
- زمین مطلع: خزانه ۲۲۹
- زمین نظم: سراج ۸۲
- سبیکه‌ی سخن: خزانه ۲۸۱
- سخنان بلند: مذکر ۲۱۸
- سخن راست به راست گفتن: همیشه ۱۶
- (تقلید محض)
- سخن‌رسی: حزین ۴۱ (نقد)
- سخن‌شناسی: نصرآبادی ۳۷ خوشگو ۲۰۲
- (Poetic شعرشناسی)
- سخن فهمی: حزین ۸۶
- سخن مرغوب: آذر ۴۷۷
- سخن ناپاکیزه رنگین: کارنامه ۹
- سخن هموار: حزین ۲۶
- سرقه سلخ: ریاض ۴۳۱
- سرقه ظاهر: ریاض ۴۳۱
- سرقه غیرظاهر: همان
- سرقه مسخ: ریاض ۴۳۱
- سرقصیده: خوشگو ۳۲۱
- سکته‌ی کلیعی: تادیب ۴۸ (سکته‌های شعر)
- کلیم مشهور بوده است)
- سلاست الفاظ: سامی ۷۴
- سلاست: ریاض ۲۳۲
- سلاست شعر: انیس ۷۵
- سلاست عبارت: همیشه ۵۸ و ۴۰۶
- سلیقه‌ی انشاء: سامی ۲۰ و ۷۴
- سلیقه‌ی جلیلی: سامی ۵۳
- سلیقه‌ی چسبان: سامی ۱۰۰
- سلیقه‌ی درست: خوشگو ۱۰۷ حزین ۱۱۸

- سلیقه‌ی رسا: ریاض ۷۹  
 سلیقه‌ی مرغوب: سامی ۷۷  
 سلیقه‌ی مستقیمه: حزین ۱۱۵  
 سنت شعرا: سراج ۳۸  
 سنجیدگی زبان: خوشگو ۸۸  
 سنجیدگی (شعر): حزین ۱۹۶  
 سندکردن: انیس ۱۲۱ (نمونه و شاهد آوردن)  
 سنگلاخ قافیه: دیوان حزین ۱۷۸  
 سهو الفکر: کارنامه ۹ (خطای ذهن)  
 سهو القلم: کارنامه ۹  
 سهو اللسان: کارنامه ۹  
 شاعر آینه طبع: کارنامه ۳  
 شاعر ادا آیین: کشمیر ۳  
 شاعر ادادان: ریاض ۹۲  
 شاعر ادا فهم: کشمیر ۱۷ ریاض ۹۳  
 شاعر اصطلاح‌بند: خوشگو ۱۵۸  
 شاعر افاضل روش: آشکده ۲۷۱  
 شاعر افسون طراز: سرو ۱۴۲  
 شاعر انگشت‌نما: کارنامه ۵  
 شاعر انیس: معانی بیگانه: سرو ۲۱  
 شاعر ایران‌زا: خوشگو ۷۳  
 شاعر ایهام‌بند: خوشگو ۱۵۲، ۱۱۲، ۲۱ و همیشه ۲۴۳  
 شاعر بادفروش: کلمات ۶۲  
 شاعر بدیهه‌سنج: ریاض ۹۲  
 شاعر بدیهه‌گو: حزین ۱۱۹  
 شاعر بذله‌گو: خوشگو ۱۰۳  
 شاعر بسیارگو: کلمات ۲۲  
 شاعر بلند ادراک (عاطفه): سرو ۶۳  
 شاعر بلند تلاش: خوشگو ۴۲۲  
 شاعر بلند خیال: کلمات ۱۱۵  
 شاعر بلند فطرت: کلمات ۷۰  
 شاعر بی معنی‌گو: خوشگو ۱۳  
 شاعر پاکیزه گفتار: عمل ۴۱۱  
 شاعر پاکیزه گوی: سامی ۱۶۴ و ۱۲۸  
 شاعر پخته: کلمات ۱۰۱  
 شاعر پخته‌گو: خوشگو ۲۱۰  
 شاعر پر تمیز: حسینی ۳۹  
 شاعر پر شعور: حسینی ۴۴  
 شاعر پرکار: خوشگو ۲۷۷  
 شاعر پرگو: کلمات ۱۰۱  
 شاعر پیچیده‌گو: خوشگو ۸  
 شاعر پیشگی: کلمات ۶۷  
 شاعر تازه خیال: مردم ۱۷ ریاض ۵۵۲ و ۱۱۹ منتخب ۴۴  
 شاعر تازه گفتار: کارنامه ۴  
 شاعر تازه‌گو: کلمات ۱۴۶، ۱۰۷ و ۳۹  
 شاعر تازه گوی خوب: خوشگو ۱۷۴  
 شاعر تازه گوی: سرو ۲۲۷  
 شاعر تازه‌مآب: کارنامه ۶  
 شاعر تازه‌یاب: سرو ۸۷  
 شاعر جادو‌نگار: خوشگو ۲۷۷

- شاعر جایزه روب: خزانه ۱۸۶  
 شاعر جدیدالفکر: خوشگو ۱۹۸  
 شاعر جوهر شناس معنی: کارنامه ۷  
 شاعر چرب سخن: حسینی ۱۲۴  
 شاعر چهره پرداز معانی: کارنامه ۷  
 (چهره پردازی figurating)  
 شاعر خطه‌ی معنی: کارنامه ۵  
 شاعر خوب گوی: ریاض ۳۲۰  
 شاعر خوش ابیات: حسینی ۲۰۹  
 شاعر خوش ادا: حسینی ۳۹  
 شاعر خوش اعتقاد: ریاض ۳۲۰  
 شاعر خوشامدگو: کلمات ۶۷ مدیحه گو  
 شاعر خوش بیان: خزانه ۱۷۱  
 شاعر خوش تلاش: سرو ۵۵ کلمات ۷۹  
 خوشگو ۲۰۶  
 شاعر خوش خلق: خوشگو ۲۰۶  
 شاعر خوش خیال: سرو ۲۲۷  
 شاعر خوش خیال: کشمیر ۳ خوشگو ۲۰  
 سرو ۱۱۶  
 شاعر خوش ذهن: ریاض ۱۱۲  
 شاعر خوش زبان: مردم ۱۷  
 شاعر خوش طبع: سامی ۱۲ و ۳۲  
 شاعر خوش طراز: نصر آبادی ۲۹۱  
 شاعر خوش فکر: کلمات ۱۳ حسینی ۱۲۰  
 خوشگو ۲۰۶ و ۱۱۲  
 شاعر خوش کلام: حسینی ۸۳ و ۶۶  
 شاعر خوشگو: حسینی ۴۰ خوشگو ۱۰۳  
 شاعر خوش لفظ: خوشگو ۲۲  
 شاعر خوش محاوره: سرو ۵۱ خوشگو  
 ۱۷۱ و ۱۴۷  
 شاعر خوش معانی: خوشگو ۲۰۶  
 شاعر خیال بند: خوشگو ۲۲ کشمیر ۲۹ و ۳  
 سراج ۶۵  
 شاعر خیال جو: خزانه ۴۵۸  
 شاعر دقت آفرین: سرو ۱۲۰  
 شاعر دقیقه باب: کلمات ۶۳  
 شاعر دلجو: حسینی ۱۲۲  
 شاعر راست گفتار: کارنامه ۷  
 شاعر رسیده: حسینی ۱۲۳  
 شاعر رصد بند خیال: خزانه ۲۴۸  
 شاعر رمز شناس: مرآت ۳۰۹  
 شاعر رمزیاب: سرو ۱۸۴  
 شاعر رنگین خیال: سراج منیر ۷۳  
 شاعر رنگین سخن: حسینی ۱۳۹  
 شاعر رنگین محاوره: خوشگو ۸۴  
 شاعر ره نور د باده‌ی معانی: منیر ۸  
 شاعر زبان دان: همیشه ۱۳۶ خوشگو ۱۵۸  
 شاعر زبردست: کارنامه ۵  
 شاعر زود رس: خوشگو ۷۳  
 شاعر سحر کار: همیشه ۲۲۷  
 شاعر سخندان: کارنامه ۱۱  
 شاعر سخن رس: حزین ۵۲

- شاعر سخن ساز: سرو ۱۴۲  
 شاعر سخن سنج: حسینی ۳۹ خزانه ۱۱۶  
 شاعر سخن سنج: ریاض ۴۴  
 شاعر سخن شناس: کارنامه ۷  
 شاعر سخن فهم: حسینی ۴۱  
 شاعر سیر مشق: خوشگو ۵۶ (پرتجربه)  
 شاعر شسته گو: عقد ثریا ۲۸  
 شاعر شعر فهم: خزانه ۲۹۶ و ۵۶ کلمات ۱۶۰  
 شاعر شعله طبع: حسینی ۱۳۴  
 شاعر شیرین ابیات: خزانه ۱۹  
 شاعر شیرین خیال: ریاض ۴۵  
 شاعر شیرین زبان: ریاض ۱۰  
 شاعر شیرین کلام: حسینی ۱۲۰  
 شاعر شیرین گوی: خوشگو ۱۰۳  
 شاعر شیرین مقال: ریاض ۱۱۹  
 شاعر صاحب تنبع: داد سخن ۶۳  
 شاعر صاحب تلاش: کلمات ۳۸ خوشگو ۱۱۲  
 شاعر صاحب زبان: خوشگو ۲۱۰ و ۸۳  
 شاعر صاحب طبع: ریاض ۴۸  
 شاعر صاحب طرز: حسینی ۷۴ جهانگیری  
 ۲۷ و ۴۱  
 شاعر صاحب فکر: سرو ۳۰  
 شاعر صاحب مضمون: جهانگیری ۲۷، ۳۸  
 و ۴۱  
 شاعر صاف گو: خزانه ۴۵۸  
 شاعر صحیح گو: فیصل ۲۰۰  
 شاعر صراف در معانی: سامی ۲۳  
 شاعر صیرفی نکته: خوشگو ۹۰  
 شاعر طبع: حسینی ۲۸۱  
 شاعر طبع و روش: حسینی ۱۰۱  
 شاعر طرز آشنا: حزین ۱۲۹ (صاحب سبک)  
 شاعر ظریف: سامی ۱۴۳  
 شاعر عالی تلاش: سرو ۱۲۵  
 شاعر عالی طبیعت: خوشگو ۲۲  
 شاعر غریب خیال: نصرآبادی ۲۹۱  
 شاعر فصاحت شعار: ریاض ۴۰  
 شاعر قافیه سنج: خزانه ۱۱۶  
 شاعر قدیم شیوه: خوشگو ۱۳۶  
 شاعر قیامت کار: خزانه ۳۹۱  
 شاعر کج خرام هنجار معانی: کارنامه ۷  
 شاعر کج طبع: سامی ۱۴۳  
 شاعر کمال انگیز: خوشگو ۳۰۶  
 شاعر کم طبع: چراغ هدایت ۹۹۸  
 شاعر کم گو: عمل صالح ۴۱۱  
 شاعر کهنه: خوشگو ۲۷۵ و ۱۲۷ سامی ۳۹  
 شاعر کهنه مضبوط: خوشگو ۲۰۱  
 شاعر لاف زن: کلمات ۶۷  
 شاعر متین: سامی ۱۰۴  
 شاعر مثال بند: همیشه ۱۳۹  
 شاعر مجدد طرز الفاظ و معانی: خزانه ۳۲۸  
 شاعر محاوره دان: سرو ۲۰۳  
 شاعر محکم گوی: ریاض ۱۸۰

- شاعر مستعد: تاریخ حزین ۲۶ و ۱۰  
 شاعر مسلم الثبوت: خوشگو ۸  
 شاعر مضبوط: خوشگو ۲۶۹ و ۲۳۲  
 شاعر مضمون تراش: عجایب ۱۵۶  
 شاعر مضمون رس: عجایب ۶۱  
 شاعر مضمون یاب: مردم ۷۶  
 شاعر معجز بیان: ریاض ۱۰  
 شاعر معنی آفرین: خزانه ۲۸  
 شاعر معنی بند: مردم ۷۶ همیشه ۱۲۹، ۱۰۳ و ۳۰  
 شاعر معنی پرور: خوشگو ۲۵ حسینی ۱۲۴  
 شاعر معنی پرور: صالح ۴۰۷  
 شاعر معنی تاب: حسینی ۱۳۵، ۱۲۰ و ۷۹  
 شاعر معنی تلاش: کشمیر ۱۷ همیشه ۲۴۳  
 خوشگو ۲۰۲ و ۱۴۵  
 شاعر معنی رس: کارنامه ۷  
 شاعر معنی شعار: حسینی ۲۱۰  
 شاعر معنی طراز: خوشگو ۲۴ کشمیر ۴۶۲  
 شاعر معنی کیش: حسینی ۱۲۵  
 شاعر معنی گستر: کلمات ۱۸۷  
 شاعر معنی نگار: همیشه ۲۲۷  
 شاعر معنی یاب: کلمات ۱۳، ۷۵، ۷۶ و  
 ۱۲۷ سرو ۱۱۶ حسینی ۲۰۱  
 شاعر مقرر: ریاض ۳۰ خوشگو ۲۳۸ مآثر ۵۶۲  
 شاعر مقلد طبیعت: خوشگو ۱۲۹  
 شاعر منشی منش: کلمات ۶۰ و ۵۸  
 شاعر موزون: خزانه ۱۹۳ ریاض ۴۵، ۹۲ و ۵۵۲  
 شاعر موشکاف: کارنامه ۱۰  
 شاعر نازک ادا: حسینی ۱۷۶ و ۱۸۷  
 شاعر نازک بند: همیشه ۲۰۳  
 شاعر نازک تلاش: خوشگو ۱۵۱  
 شاعر نازک خیال: خوشگو ۱۱۲ و ۴۲۲  
 حسینی ۴۱ و ۱۸۴ ریاض ۴۷۱ سرو ۱۹۸  
 شاعر ناموزون: سامی ۴۱  
 شاعر نبض شناس کلک بلاغت: خزانه ۴۱۲  
 شاعر نخل بند: خوشگو ۱۱۷  
 شاعر نراکت آیین: کشمیر ۴۳  
 شاعر نقاد سخن: خوشگو ۹۰  
 شاعر نکته اندیش: کارنامه ۳  
 شاعر نکته انگیز: حسینی ۱۸۶  
 شاعر نکته پرداز: کشمیر ۱۷  
 شاعر نکته رس: حسینی ۱۵۵ حزین ۱۴۷  
 شاعر نکته سنج: سرو ۲۱ ریاض ۴۸ حسینی ۱۰۴  
 شاعر نکته طراز: خزانه ۲۶۵  
 شاعر نکته نثار: حسینی ۱۱۹  
 شاعر نو مشق: مردم ۸۲  
 شاعر نیکو ادا: حسینی ۱۲۰  
 شاعر نیکو اطوار: خوشگو ۱۴۷  
 شاعر نیکو دستگاه: حسینی ۴۴ و ۱۰۴  
 شاعر نیکو طبع: ریاض ۴۸ خوشگو ۱۰۹  
 شاعر والا دستگاه: حسینی ۱۰۳  
 شاعر ولایت زا: خوشگو ۲۵ (ایرانی)  
 شاعر هم طرح: خوشگو ۱۴ و ۱۰۳ ریاض

شعر تقریبی: خزانه ۱۸	۲۶۵، ۹۲ و ۴۳۷
شعر ته‌دار: خوشگو ۱۷۱، ۱۲۸، ۱۰۹ و ۳۰۲	شاعر هم‌مشق: ریاض ۴۳۷ خوشگو ۱۴
شعر چیده: سرو ۳۳	شاهد لفظ: ریاض ۲
شعر خالی: جهانگیری ۱۰۸	شاهد معنی: صالح ۴۱۶
شعر خالی از اسلوب: حزین ۱۲۲	شاهنامه خوانی: خوشگو ۷۵
شعر خالی از لطافت: حزین ۱۲۲	شعر آبدار: حسینی ۷۸
شعر خوب: آذر ۴۷۷	شعر اداآمیز: خوشگو ۳۰، ۸۸ و ۲۶۶
شعر خیال‌انگیز: خوشگو ۱۵	شعر انتخابی: مردم ۵۶
شعر دل‌پسند: آذر ۵۸	شعر انیق: خزانه ۳۴۳
شعر دولخت: تنبیه ۴۸ - فیصل ۱۰۱ و ۸۵	شعرای کهنه هرات: مذکر ۴۶۳
(شعری که دو مصرعش مستقل باشد)	شعر بارتبه: خوشگو ۳۵، ۱۰۳ و ۱۰۵
شعر ذوق‌انگیز: مذکر ۲۶۸	شعر بافی: سامی ۷۸
شعر راست بر راست گفتن: همیشه ۱۸۳	شعر بامزه: خزانه ۲۶۳، ۱۸۹ و ۲۶۸
(تقلید محض)	شعر برجسته: خوشگو ۴۱۵
شعر رایقه: حزین ۱۱ و ۱۱۶	شعر بر رونق: حزین ۱۰۴
شعر رتبه‌دار: خوشگو ۱۷۱ و ۱۸۹	شعر بلند: ریاض ۴۴۶
شعر رسیده: خوشگو ۶۴	شعر بلند مضمون: حسینی ۶۴
شعر رنگین: مذکر ۱۶۸	شعر به زبان روستائیان خراسان: خوشگو ۱۲۹
شعر روان: حزین ۱۱۰	شعر بی‌رعایت: تنبیه ۱۸
شعر ریّان: حزین ۱۱۷	شعر بی‌سقم: خزانه ۵۵
شعر سنجیده: حزین ۱۱۰	شعر پخته: کشمیر ۹ کلمات ۱۴۲
شعر سوز و گداز: انیس ۱۶۹	شعر پخته و شسته رفته: خوشگو ۵۲
شعر شترگریه: ریاض ۲۵۱ و ۳۳۹	شعر پر حالت: جهانگیری ۷۵
شعر شناسی: سامی ۶۰، ۴۰ ریاض ۱۱۹	شعر پر زور و رنگین: سامی ۱۰۷
(poetic)	شعر پر کیفیت: جهانگیری ۷۵
شعر شوق‌انگیز: همیشه ۲۴۶	شعر پر مضامین: کلمات ۷

- شعر شهرانگیز: سامی ۱۲۶  
 شعر صاف: خوشگو ۴۵ شعر صاف راست  
 بر است. (ظاهراً بدون پیچیدگی و شعر  
 عاری از غرض)  
 شعر عارفانه: ریاض ۳۳۹  
 شعر عذیم الجواب: خوشگو ۲۷۸  
 شعر عذب: حزین ۹۱  
 شعر فراقی: خوشگو ۴۷  
 شعر فرمایشی: خوشگو ۳۳۶  
 شعر فهمی: بی نظیر ۳۲  
 شعر قالی (حالی و قالی): جهانگیری ۱۰۸  
 شعر گویی: بی نظیر ۳۲  
 شعر متداول نشده: خوشگو ۱۰۰  
 شعر متصوفانه: جهانگیری ۱۱۶  
 شعر متین: سامی ۱۰۷  
 شعر محققانه: کلمات ۱۳۶  
 شعر مداحانه: خوشگو ۱۴۴  
 شعر مشکل: مذکر ۱۴۴ و ۴۳۵  
 شعر مطلق: خوشگو ۱۳ (شعر محض)  
 شعر موحدانه: خوشگو ۲۵، ۳۳، ۱۷۵ و  
 ۱۷۶ کشمیر ۱۴۲  
 شعر میان: (متوسط) فیصل ۳۷  
 شعر نازک: کشمیر ۵۳۱  
 شعر نازک و ته دار: خوشگو ۱۲۷ و ۱۷۴  
 شعر نمکین: ریاض ۵۸۲ و ۶۱۸  
 شعر هموار: خوشگو ۳۵ نصرآبادی ۳۹۳  
 ریاض ۷۸ و ۳۹۶  
 شعر یک پرده نازکتر: مردم ۹۵  
 شعر یکدست: مذکر ۲۱۷  
 شکر ریزی: حزین ۳۸  
 شکستگی الفاظ: ریاض ۲۲۳  
 شکستگی: ریاض ۲۵۱  
 شکستگی کلام: ریاض ۳۷  
 شکستگی شعر: ریاض ۲۸۳، ۲۳۲ و ۲۰۶  
 شکفتگی طبع: حزین تاریخ ۵  
 شوخ گفتن: مردم ۱۷۴  
 شوخی الفاظ: همیشه ۱۲۹ و ۱۸۲ مردم ۱۷۷  
 شیرینی: ریاض ۳۷  
 شیوه: ریاض ۳۷۷  
 شیوهی زبان دانی: صالح ۴۰۰  
 صاحب البیت ابصر بالبت: خزانه ۱۳۲  
 صاف نویسی: خوشگو خطی ۶۸  
 صافی شعر: خوشگو ۱۶۰  
 صحت شعر: داد سخن ۴۲  
 صفای ذهن: ریاض ۱۱۳  
 صناعی عبارات: خوشگو ۸۴  
 صنعت در غزل: خوشگو ۸۱  
 صورت بندی خیال: بی نظیر ۳۹  
 صورت پرستان: کارنامه ۷۰  
 ضمیر صواب نمای: مذکر ۱۵۱  
 طبع بانگیز: سامی ۵۷، ۶۷، ۱۴۵، ۱۴۸،  
 ۱۵۸ و ۱۶۰

- طبع بلند: سامی ۷۲  
طبع بی نظیر: مذکر ۲۰۲  
طبع خوب: سلاطین ۸۶ و ۹۱  
طبع خوش: آتشکده ۷۵  
طبع دراک: سرو ۱۵۰ جهانگیری ۱۰۸  
طبع دشوارپسند: کلمات ۴۳  
طبع رسا: خوشگو ۱۳۲ و حسینی ۲۱۰  
طبع رنگین: خوشگو ۲۳۲  
طبع ریان: حزین ۱۱۲  
طبع سحرانگیز: مذکر ۱۳۵  
طبع سلیم: حسینی ۱۳۸  
طبع شکفته: ریاض ۲۶۵  
طبع شورانگیز: خوشگو ۲۱۰  
طبع غایت‌انگیز: خوشگو ۲۴۰  
طبع فیض‌آمیز: صالح ج ۳، ۳۹۴  
طبع لطیف: سلاطین ۵۶-۵۴ حزین ۱۱۸  
طبع مستقیم: حزین ۲۸ ریاض ۲۶۵  
سلاطین ۵۴  
طبع مشکل‌پسند: خوشگو ۷۳  
طبع مشکل‌گشا: مذکر ۳۸۱ و ۳۸۷  
طبع معنی‌رس: صالح ۳۹۴  
طبع ملایم: سامی ۴۷ سلاطین ۹۲  
طبع موزون: حزین ۵۵ خزانه ۱۷۱  
طبع موشکاف: آتشکده ۳۸۸  
طبع نازک‌پسند: خزانه ۳۹۷  
طبع نمکین رنگین: نصرآبادی ۶۶ و ۱۲۱  
طبع وزان: بی نظیر ۳۹  
طبیعت دقیقه‌شناس: عجایب ۴  
طبیعت لطیف: حزین ۸۵  
طرز: ریاض ۳۷۷ (style)  
طرز اصفهانیان: خزانه ۲۰۹  
طرز اهل هند: عجایب ۱۰  
طرز ایهام: خوشگو خطی ۱۹ خوشگو ۲۰۸  
اعظمی ۲۲۸  
طرز ایهام لفظی: خوشگو ۲۳۴ و ۱۵۱  
طرز باستان: عمل ۴۰۷ و ۴۰۹  
طرز تازه: کارنامه ۴  
طرز تراشی: خزانه ۱۵۳  
طرز تزریق: مقالات ۱۱۲ (بی معنی)  
طرز خاص: خوشگو ۵۷ و ۳۰۲ خزانه ۲۱۷  
طرز خیال‌بندی: خوشگو ۳۶  
طرز خیال پیچیده: خوشگو ۷۰  
طرز خیال: خوشگو ۲ و ۳۴۵  
طرز رباعی سحابی: سرو ۳۲۹  
طرز طور خیال: خوشگو ۸۵  
طرز کلام: سرو ۳۱۵  
طرز و طور: مجمع ۱۲۶  
طرف و قسوع: فیصل ۶۲ تنبیه ۹۲  
(حقیقت‌نمایی Verisimilitude)  
طریق خیال‌بندی: اعظمی ۲۲۸  
طریق عاشقی: خلاصه‌الاشعار ظهوری  
طریق معنی‌سنجی: اعظمی ۲۲۸



- طریقه‌ی شعر: مجمع ۸۲  
 طور اهل خطه: عقد ثریا ۳۱ سبک ایرانیان  
 طور جمهور: ۱۵۰ سبک عمومی  
 (period style)  
 طور خود: سرو ۱۵۰ معادل سبک فردی  
 (Individual style)  
 طور شعر: ریاض ۸۰  
 طور قدما: آزاد ۸۴ انیس ۹۴  
 عبارات بدیعه: صالح ۳۴۰ و ۴۰۰  
 عبارات صاف بی تکلف: خزانه ۱۱۸  
 عبارت آرایبی: سراج ۴۲  
 عبارت شسته: کارنامه ۱۴  
 عذب‌البیان: نصر آبادی ۱۲۸  
 عذوبت: ریاض ۵۳۳، ۲۳۲ و ۲۰۶  
 عذوبت و روانی: ریاض ۵۳۳  
 عرایس اسرار: ریاض ۶۳  
 عرایس معنی: حزین ۸۶  
 عرف شاعرانه: سراج ۵۱  
 علم رسمی: خوشگو ۶۹  
 غرابت ترکیب: تنبیه ۱۴۳  
 غرابت تشبیه: فیصل ۱۶  
 غرابت: خوشگو ۲۱۸  
 غزل اختراعی: نصر آبادی ۸۳ خوشگو ۱۶  
 غزلان معنی: دیوان حزین ۱۸۰  
 غزل بی نمک: خزانه ۲۴۸  
 غزل بوده (تمام): خوشگو ۸۲
- غزل درد آمیز: اعظمی ۱۲۸  
 غزل سلسله‌بند: خوشگو ۲۶۸  
 غزل شعله‌انگیز: اعظمی ۱۲۸  
 غزل شکرریز: مذکر ۱۸۰  
 غزل شورانگیز: مذکر ۱۸۰  
 غزل طرحی: کلمات ۱۶ همیشه ۳۰  
 خوشگو ۴۹ ریاض ۱۱۹  
 غزل مسلسل: خزانه ۴۰۶ و ۴۴۰  
 غزل نزاکت آگین: کشمیر ۲۸۵  
 فارسی شسته و رفته: خوشگو ۲۱۳  
 فرد مشکل: عجایب ۵۶ (بیت دشوار)  
 فکر پخته: کشمیر ۴۹۴  
 فکر تلاشی: کلمات ۱۸۷  
 فکر دلپسند: ریاض ۴۴۶  
 فکر رسا: ریاض ۱۱۹  
 فکر رگین: خوشگو ۲۷۰  
 فکر شسته و پخته: ریاض ۶۶  
 فکر مضبوط: خوشگو ۲۷۰  
 قبول شعر: ریاض ۹۴  
 قرابت: تنبیه ۸  
 قرارداده‌ی سخنوران: خوشگو ۵ (معیار  
 سنت شعری)  
 قصاید رنگین: آذر ۲۶۳  
 قصد شعر: تنبیه ۱۲۴ (معنی)  
 قصد نیکو: صالح ۴۰۰  
 قصدهای بلند: خوشگو ۲۴۳

- قصیده به زور گفتن: خوشگو ۳۰  
 قصیده‌ی پریشان: خزانه  
 قوانین الفاظ: ریاض ۸  
 کلام بی‌نمک: تاریخ حزین ۱۰  
 کلام دلچسب: ریاض ۲۷۶  
 کلام رنگین بانمکین: مذکر ۱۹۶  
 کلمه‌بندی: تنبیه ۱۳۷ (texture)  
 کهسار الفاظ: عجایب ۱۰  
 کیفیت سخن: تاریخ حزین ۲۳  
 گدشاعری: کلمات ۶۷  
 گزیده فکر: عمل صالح ۴۱۸  
 گفتار شکر‌آمیز: مذکر ۱۹۶  
 گفتار مرغوب: مذکر ۱۵۱  
 گفتن مصنوعات: مذکر ۴۶۸  
 گفتن مصنوع: مذکر ۲۲۴  
 گلدسته‌بندی اشعار: خوشگو ۲۳۲  
 لزوم و الزام: داد سخن ۴۴  
 لطف شاعرانه: سراج ۵۲  
 لفظ آشنا: کارنامه ۲۲  
 لفظ آهنی: خزانه ۱۶  
 لفظ بارده: حزین ۱۹۴  
 لفظ برجسته: انیس ۷۵  
 لفظ بی‌جا: تنبیه ۵  
 لفظ بی‌فایده: تنبیه ۵  
 لفظ بی‌کار: تنبیه ۱۳، ۳۴، ۴۹ و ۱۰۴  
 لفظ پیچیده: کشمیر ۳۸۲  
 لفظ تراشی: در شعر قدسی  
 لفظ رنگین: کارنامه ۴۰  
 لفظ زاید: تنبیه ۱۲  
 لفظ شسته‌رفته: انیس ۷۵  
 لفظ شوخ: خوشگو ۳۲  
 لفظ غیر متعارف: خوشگو ۱۱۱  
 لفظ فصیح: سامی ۳۱  
 لیلای معنی: ریاض ۲  
 مأخذ: سراج ۳۵ و ۴۲ (سند)  
 متانت الفاظ: همیشه ۵۸  
 متانت سخن: تاریخ حزین ۲۳  
 مثل‌بندی: کاروان ۳۲  
 مثنوی پر زور نمکین: نصرآبادی ۳۳۵  
 مخل مطلب: تنبیه ۱۳  
 مدعا مثل: تنبیه ۶۶ فیصل ۵۹ (اسلوب معادله)  
 مراخته: مردم ۸۰ (مجلس ریخته‌گویان)  
 مرگ معنی: سراج ۴۸  
 مسامحات شعری: فیصل ۱۶۴  
 مشق استعاره: خوشگو ۱۷۴  
 مشق سخن: خزانه ۵۵ و ۱۶۷ سرو ۱۸۴  
 مشق سخن‌گذراندن: خوشگو ۱۵۲  
 مشق شاعری: سرو ۳۱  
 مشق صحبت: انیس ۹۴  
 مشکل‌پسندی: سرو ۴۹ صائب دیوان ج ۳، ۱۲۰  
 مصراع برجسته: حزین ۲۳۱

- مصرع مشهور: دیوان حزین ۳۲۸  
 مصرع (های) رسیده: جلایا ۶۴۷  
 مصرع همچون هلال: کشمیر ۹  
 مصطلح شعرا: تنبیه ۳۴  
 مضمون ادعایی: سرو ۱۲۱  
 مضمون تازه بستن: سرو ۱۹۸  
 مضمون تازه: حزین ۸۲ ریاض ۱۱۹ انیس ۷۵  
 مضمون خاص: جهانگیری ۲۱ و ۳۴  
 مضمون شوخ: دیوان حزین ۳۹۴  
 مضمون غریب: خلاصه الاشعار  
 مضمون گویی: مذکر؛ ۴۵۵  
 مضمون مبتذل: ریاض ۲۵۹  
 مضمون وقوعی: سرو ۱۲۱  
 مضمون یابی: خوشگو ۱۹۸  
 مطابقت مصرعین: فیصل ۱۱۸  
 مطلع آبدار: مذکر ۱۷۸  
 مطلع مشهور: سامی ۱۵  
 معانی برجسته: انیس ۷۵ همیشه ۴۰  
 معانی بندی: حسینی ۲۲۲  
 معنی بالا: صالح ۳۹۰ ج ۳  
 معنی بندی: حسینی ۱۲۰ و ۱۳۲  
 معنی بیگانه: حزین ۲۲۲ کارنامه ۲۲ حزین ۱۲۹ سرو ۲۱  
 معنی پروری: ریاض ۱۴  
 معنی تازه: کلمات ۱۵  
 معنی تراشی: کشمیر ۴۳
- معنی دلبنده: مذکر ۲۱۸  
 معنی رسیده: منشآت جلایا ۶۷۴  
 معنی رنگین: خزانه ۳۹۸ مذکر ۲۱۸  
 معنی طرازی: کشمیر ۶ و ۴۶۲  
 معنی عجیب: صالح ۴۱۱  
 معنی غریبه: صالح ۴۱۱ همیشه ۵۶  
 معنی متین: آشکده ۳۳۶  
 معنی مرده: کارنامه ۱۹  
 معنی ناشناس: کارنامه ۷۰  
 معنی نجیب: خوشگو ۲۵  
 معنی نگارین: عجایب ۴  
 معنی والا: صالح ۳۹۰ ج ۳  
 معنی و یعنی: تنبیه ۵۱ و ۳۰  
 معنی یابی: خوشگو ۱۹ و ۲۲  
 ملاحظه الفاظ: ریاض ۱۲۸  
 مناقشه شعری: خزانه ۲۰۲  
 ناخن بند کردن: کارنامه ۶ و ۷ (ایراد گرفتن)  
 نازک ادایی: کشمیر ۲۸  
 نازک بندی: کلمات ۹، ۷۰ و ۱۳۸  
 نازک و سنجیده گفتن: همیشه ۷۶  
 نازکی ادا: ریاض ۳۲۳  
 نازکی: خوشگو ۷۷  
 نازکی کلام: ریاض ۳۷  
 نبض شناسی سخن: خوشگو ۲۰۱  
 نجابت شعر: خوشگو ۱۶۰  
 نجابت معنی: حزین ۱۲۹

- (روح شاعرانه، فردیت شاعر personality)
- نخل بندی سخن: خزانه ۲۱۵
- ندرت معنی: تنبیه ۳۱
- نقش خیال: سرو ۵۵
- نزاکت آفرینی: حسینی ۱۷۲ (نازک خیالی)
- نقود معانی: خزانه ۲۸۱
- نزاکت بندی: ریاض ۶۰
- نکته انگیزی: حسینی ۱۰۲ و ۱۰۳
- نزاکت پرداختن: کارنامه ۱۱
- نکته پروری: تاریخ حزین ۲۳
- نزاکت در انشاء: ریاض ۶۴
- نگارش معانی: نصرآبادی ۸۲
- نزاکت طبع: نصرآبادی ۱۴ مذكر ۳۲۸
- نیکوییانی: حسینی ۷۹ و ۱۱۹
- نزاکت گویی: ریاض ۶۰۷
- نیکوتلاشی: حسینی ۱۳۳
- نزاکت معانی: ریاض ۱۲۸
- وقوع گویی: خزانه ۲۵
- نزاکت معنی: کارنامه ۱۱
- هجا گویی: خوشگو ۱۴۰
- نزاکت (نازکی معنی): سراج ۴۲
- هجوم معنی: کارنامه ۵
- نشست نکته: حزین ۱۰۴
- هموارگفتن: همیشه ۷۷
- نفس شاعرانه: ریاض ۹۵، ۱۰۸ و ۶۰۶
- یوسف معنی: ریاض ۵۰۲



فهرست‌ها



## فهرست موضوعی

- آفرینش عقلانی شعر ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲
- صائب و آفرینش شعر ۴۰، ۴۱
- مولوی و ~ ۴۳، ۴۴
- آواشناسی ۳۲۹، ۴۵۰، ۴۵۱
- ابتدال ۱۱۷-۱۲۰، ۳۷۷، ۴۴۰
- ادراک زیبایی شناختی ۲۹، ۳۰
- ادراک معنی شناختی ۲۹، ۳۰
- استخدام ۲۰۹؛ فرق آن با ایهام ۲۱۱
- استعاره گرای ۳۵۸؛ نقد استعاره ۳۵۹
- استعاره‌ی تبعیه ۳۸۴، ۳۶۶
- استعاره‌ی فعلی ۳۶۰، ۳۶۶، ۳۸۴
- اسطوره (تعریف) ۴۸، ۴۹؛ و معما ۴۸-۵۰
- افول آن ۵۱
- اسلوب معادله (مدعا مثل) ۳۳۲، ۳۳۳
- الهام شاعرانه ۴۰، ۲۶۷
- امیر خسرو دهلوی ۱۷۹، ۲۶۱، ۳۴۴؛
- ابداعات ~ ۲۲۸؛ بنیانگذار طرز وقوع ۳۴۷
- انتخاب شعر ۹۸-۱۰۲، ۳۲۸
- انسان تراژیک ۶۱
- اولویت شعری ۴۱۵
- ایهام‌پندان ۳۰۰
- بابافغانی: واقع‌گرایی او ۷۷؛ نقد اخلاقی او ۲۴۷، ۲۶۹
- باستان‌گرایی ۳۵۶
- بافت شعر ۴۱۴
- بافت لفظی ۲۱۹
- بدیع هندی ۱۶۵، ۲۱۹
- بلاغت ایستا ۲۲۹؛ بلاغت و ضرورت تحول ۲۲۹؛ و نقد ادبی ۱۵۵؛ و نقد قدیم ۱۵۵ و نظریه ادبی ۱۵۶، ۱۵۷
- بیدل: اعتیاد او به بنگ ۷۰؛ و دفاع از او ۳۴۹؛ ذوق او ۳۰۴؛ و زبان شعر او ۳۴۲، ۳۴۳، ۴۱۸، ۴۱۹؛ و سبک او ۳۰۴، ۳۴۳؛ مشخصات سبکی ~ ۳۳۱، ۳۳۲
- بی‌سواد شاعران ۷۲-۷۴، ۲۸۷، ۲۸۸
- پارادوکس ۲۰۰-۲۲۳؛ و سبک هندی ۲۲۴
- ۳۶۷؛ و شعر متافیزیکی ۲۲۴
- تازگی ۴۳۹



- تاویل ۲۲-۲۶  
تاویل‌گرایی ۴۱۱  
تتبع (در معنی نقد)، ۲۵۹  
تخیل ۱۷۵، ۳۳۴، ۳۸۲  
تذکره، و بیاض شعر ۳۲۵؛ تذکره‌ی تحقیقی ۲۳۹؛ ~ تقلیدی ۲۳۹؛ و ارزش انتقادی آن‌ها ۲۴۱، و تناقض در آن‌ها ۲۴۰؛ فهرست‌های مکانیکی ۲۴۱؛ و معایب آن‌ها ۲۳۸، ۲۳۹؛ نقد حزین لاهیجی بر تذکره‌نویسی ۳۹۲؛ نقد تذکره‌ها ۲۳۶  
تشبیه (اقسام آن) ۲۰۷-۲۰۹  
تشیهات عینی و ذهنی ۱۶۱  
تشبیه تنزیه ۲۰۷  
تعقید ۲۳۰  
تفکر ذره‌گرای عصر صفوی ۲۴۶؛ تفکر رومی، فارسی، هندی ۴۵۵  
تکامل شعر ۱۸۱، ۲۷۰  
تکامل هنر ۴۵۲  
تناسب (ساخت) ۲۰۲، ۲۰۳، ۴۱۲، ۴۱۳  
توارد ۱۱۴؛ نظر یونگ در باره‌ی توارد ۱۱۴؛ نظر آزاد بلگرامی ۱۱۶، ۳۲۹  
۳۳۱؛ نظر خان آرزو ۱۱۶؛ نظر حزین ۱۱۶  
جامعه‌شناسی ادبیات ۵۵؛ و روش‌های آن ۵۵-۵۸  
جامعه‌ی تراژیک ۶۱  
جواز شعری ۱۸۲  
چامسکی، نظر او در باره‌ی خلاقیت ۴۱۸  
چهار سطح قرآن ۲۳ ح  
حافظ، شعری که انتخاب ندارد ۱۰۲؛ و شعر تقریبی ۳۴۲  
حزین لاهیجی ۳۸۹؛ و توارد ۳۹۴؛ و تقسیم شعر ۳۹۰؛ و طبع مشکل‌پسند وی ۳۹۶؛ و مخالفان ۴۰۰؛ و معیار شاعری ۳۹۱؛ و ناسازگارش با هندیان ۳۹۸؛ و نظرش در باره‌ی کمال اسماعیل ۴۰۱؛ و نقد تذکره‌ها ۳۸۲  
حسن تخیلی ۹۵  
حسن شرعی ۹۵  
خطای معنوی ۲۵۳  
خلسه‌های مصنوعی ۷۱  
خواننده‌ی مستتر ۲۴؛ تجربه‌ی خواننده ۲۴؛ توانش ادبی خواننده ۲۴؛ دریافت خواننده ۳۰؛ نظر مولوی در باره‌ی خواننده ۲۵  
خودانگیختگی در هنر ۸۸، ۸۹  
خیال ۱۹۹، ۲۸۹  
خیالات دور ۳۱  
خیال‌بندی ۲۸۹  
دشوارگویی ۳۴  
دیوان خاص ۱۰۲، ۳۴۹

- دیوان عام ۱۰۲، ۳۴۹
- ذوق مشک‌ل‌پسند ۳۴-۳۷، ۱۸۰، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۹۰، ۲۹۳؛ ~
- معنی تراش ۳۳؛ ~ معنی یاب ۳۳؛ ~
- هندی ۳۷، ۲۶۴، ۲۹۰
- ذهن تشنه‌ی معنا ۳۲ ح
- ردیف (کارکرد) ۳۳۸
- روح زمان ۲۴۲
- زبان: تصرف در زبان ۱۳۹، ۳۲۸، ۳۲۹، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۶؛ زبان شعر ۳۳۱؛ سه
- کاربرد زبان ۳۲۳؛ داد و ستد واژگانی در
- زبان‌ها ۳۲۸؛ زبان و تکلم ۱۳۸، ۲۶۶
- ساخت ← تناسب؛ نقد ساخت ۲۰۳، ۳۳۲، ۴۱۲-۴۱۴
- سبک ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۸۹، ۱۹۰
- سبک و بسامد ۳۴۸
- سبک بازگشت ۳۵۳ مبانی جمال‌شناسی
- سبک بازگشت ۲۷۷
- سبک دوره‌ای ۱۹۵
- سبک‌شناسی شهودی ۳۳۰، ۴۲۳
- سبک نظامی ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۷۱
- سبک‌های دهگانه فارسی ۱۹۰
- سبک هندی: انحطاط ~ ۲۶۱، ۲۶۲
- بیانی‌ی ~ ۴۱۲
- اصول زیبایی‌شناختی ~ ۳۶۲؛ مبانی ~
- ۳۶۷؛ مشخصه‌های بارز ~ ۳۶۷؛ نقد
- اصول ~ ۳۶۷
- سُرقت ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۷۸، ۲۳۱، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۹۴، ۴۲۲
- سگینه ۶۶، ۶۷
- سنت شعری ۱۸۸، ۲۲۸، ۴۲۷
- سندگرایی ۴۲۰
- سوررنالیسم و خودانگیختگی ۸۹
- شاعر و دانشمند ۲۹۵؛ و موزون ۱۸۵، ۳۹۴
- شاعران بی‌معناگو ۲۹، ۴۱۲؛ آگاهی و دانش
- شاعران ۷۲؛ اخلاق ~ ۶۷؛ تخلص ~ ۶۳
- شخصیت اجتماعی ~ ۶۴؛ شهرت طلبی
- ~ ۷۵؛ طبقه‌ی اجتماعی ۶۴، ۶۵
- ؛ طبقه‌بندی ~ ۱۸۶، ۲۸۶؛ مقایسه‌ی ~
- ۲۷۹، ۲۸۶، ۳۱۲
- شترگره ۲۴۵، ۲۴۶، ۳۲۰، ۳۲۳، ۳۹۴
- شعر: تحول ~ ۲۸۵؛ تعریف
- ~ ۸۵-۸۶، ۱۷۱، ۲۵۰، ۲۵۲
- ۲۸۱؛ درک ~ ۴۰۸؛ دفاع از ~ ۹۲، ۹۳، ۲۶۰، ۲۸۴؛ سه نوع ~ ۳۹۰؛
- سیر تکاملی ~ ۱۸۱، ۲۷۰، ۲۸۵؛ شعر در
- میان مردم ۷۶
- شعر و پیامبر اسلام ۹۶؛ و دین ۹۰؛ و
- شباهت آن به عروس ۱۹۶؛ و علم
- ۲۵۳، ۲۸۴، ۲۹۴، ۳۱۷ و منطق زبان

- ۲۱۱-۲۱۵؛ و نظام علیت ۲۱۱،  
 ۲۱۵-۲۱۷؛ نقد شعر زمانه ۳۹۰، ۳۹۷،  
 ۴۲۵؛ نقد نخستین شعر بشر ۲۸۸ شعر  
 آمدنی ۲۸۶؛ ~ شعر آوردنی ۲۸۶؛  
 ~ شعر اسرار ۱۶۲؛ ~ اندیشه  
 ۳۸، ۳۱۳؛ ~ اندیشی ۳۴؛  
 ~ بی معنی ۲۶، ۲۶۵؛ ~ پیچیده ۳۲۱؛  
 ~ تقریبی ۳۴۲؛ ~ دشوار  
 هندی (بهاگ) ۳۷؛ ~ دولخت  
 ۴۳۸؛ شعرشناسی ۴۰۷، ۴۲۴؛ ~ طبع  
 ۳۷، ۳۱۳؛ ~ فهمی ۴۰۷، ۴۲۴؛ ~  
 قدسی ۲۰۱؛ ~ قلندری ۲۰۱؛  
 ~ لذت ۵۲؛ ~ مسلسل ۱۷۶؛ ~  
 مطلق ۲۶۵؛ ~ معنویت ۵۲  
 شم ادبی ۱۴۱، ۳۰۳  
 شم سبک‌شناسی ۴۲۳  
 شیطان شعرا ۲۶۷ ح  
 صائب: طرز صائب ۳۰؛ مخالفان  
 ~ ۳۰۱-۳۰۲؛ نقد شعر ~ ۱۱۸، ۲۶۹،  
 ۲۷۸؛ نظر او در باره‌ی لفظ و معنی  
 ۱۲۳-۱۲۶  
 صدق در شعر ۲۱۵  
 صنایع بلاغی هندی ۱۶۵، ۲۰۶، ۲۱۲،  
 ۲۱۹  
 صنایع خمسه‌ی هندی ۲۱۹  
 صنعت متصلة‌المنشار ۲۵۲  
 صورت‌گرایی ۳۵۸؛ نقد عناصر صورت  
 ۳۳۶  
 طبع ۱۸۵  
 طرز: ۱۴۰، ۱۸۹  
 طرز اصفهانی ۱۴۲، ۳۴۴، ۳۴۵  
 طرز اهل هند ۱۴۲  
 طرز باستانیان ۳۵۳  
 طرز تازه ۲۶۱، ۲۶۲، ۳۵۳  
 طرز تزریق ۱۴۲  
 طرز خسروانه ۱۸۰  
 طرز خیال ۳۱-۳۴، ۲۹۰  
 طرز خیال پیچیده ۳۰، ۲۹۱  
 طرز قبولیه ۲۹۳  
 طرز تمثیل‌بندی ۳۱۸  
 طرف وقوع ۴۳۸  
 عرف شاعرانه ۱۸۸  
 عروض: تعریف ~ ۴۵۳ وجه تسمیه ۱۷۲  
 عروض تطبیقی ۴۵۳-۴۵۴  
 عین‌القضات و تأویل ۲۳  
 عیوب شعری ۱۶۸  
 غزل و تحول غزل ۲۶۸-۲۷۰  
 غموض (ابهام) ۱۶۰  
 فردوسی: سبک او ۱۹۱، ۱۹۵؛ دخل و  
 تصرف در شاهنامه ۲۸۰؛ نقد یوسف و  
 زلیخای منسوب به وی ۲۷۰  
 فردیت شاعر ۳۹، ۲۶۶، ۲۶۷

- فرضیه‌ی ساختگرایی تکوینی ۶۱  
 فضل تقدم ۱۸۱  
 فهم شعر (هفت نوع فهم شعر) ۲۹  
 قالب شعر ۱۷۳، ۳۴۱  
 قافیه: ۱۶۵؛ انواع ~ ۱۹۸؛ نقد قافیه ۳۳۷  
 قصیده: قصیده‌ی پریشان ۳۴۰؛ نقد ساختاری قصیده ۳۳۹  
 قومیت در مباحث ادبی ۱۳۰، ۳۲۶، ۳۵۵  
 کذب شرعی ۹۰؛ ~ شعری ۹۰  
 کهن‌گرایی در زبان ۴۲۹  
 گسست از تاریخ و سنت ۵۸  
 گنگیات ۲۵۲  
 لحن عصر ۱۵، ۲۱  
 لذت ادراک ۲۵۰  
 لذت احساس ۲۵۰  
 لغز ۴۵  
 لفظ و معنی ۱۲۱-۱۲۳، ۱۹۷، ۲۹۱؛ نظر صائب در باره‌ی ~ ۱۲۳-۱۲۴؛ نظر گروه ۱۲۶  
 مجالس ادبی ۷۶-۸۰  
 محال: عادت و عقلی ۲۱۶  
 مضمون: تکرار ~ ۱۱۷-۱۱۹؛ مضمون ادعایی ۲۱۶؛ مضمون وقوعی ۲۱۶  
 مضمون‌سازی با اصطلاحات ادبی ۱۵۰  
 معاصرگرایی ۱۸۹، ۲۹۴  
 معما: تعریف ~ ۴۵؛ معماسازی در ایران ۴۶؛ لذت معما ۴۷؛ معما و تفنّن ۴۷، ۲۵۰  
 معنی: معنی بیگانه ۳۴  
 معنی حقیقی و مجازی (پیوند ~) ۳۲  
 معنی خاص ۱۹۷  
 معنی عام ۱۹۷  
 معنی فی بطن الشاعر ۱۸۳، ۲۴۴  
 معنی مرده ۳۶۹  
 معنی و یعنی ۲۷  
 معیار شاعری ۲۹۶، ۳۹۱  
 معیار نقد (قبول عام) ۱۸۸، ۳۰۲  
 نبوغ شاعرانه ۲۶۷، ۳۹  
 نسخه‌شناسی ۳۲۷  
 نظریه‌ی دریافت شعر ۴۰۶  
 نظریه‌ی ادبی ۱۴۳، ۹  
 نظم از نثر برتر است ۲۸۵، ۲۹۴  
 نظم حقیقی ۱۹۹  
 نظم لفظی ۱۹۵  
 نظم مجازی ۱۹۹  
 نفی معنا ۲۲، ۲۴  
 نقاشی عصر صفوی ۵۲  
 نقش کلمات ۴۳۳  
 نقد: تعریف ~ ۷، ۱۵۸؛ سیر تکامل ~ ۱۲؛ لوازم ~ ۹؛ مراحل ~ ۸؛ ~ در فرهنگ ایرانی ۱۳، ۱۴ ~ شناسی

- ۱۵ ~ آغازین ۱۲ ~ و آفرینش ادبی
- ۹ ~ و دانش‌های دیگر ۹ ~
- و نسبت آن با آفرینش ادبی ۹ نقد اخلاقی
- ۲۴۶-۲۴۸، ۳۱۳ نقد
- اصلاحی ۱۰۳-۱۱۰، ۲۴۵، ۳۰۲، ۳۰۳،
- ۳۳۲، ۴۱۶ نقد بدون استدلال ۲۸۰ ~
- تبلیغی ۱۱۰ ~ تذکره‌ای ۲۳۵، ۲۳۶ ~
- مجلسی ۸۱
- نگرش تاریخی به ادبیات ۲۶۸
- وزن: تعریف ۱۷۴؛ اقسام ~ ۱۷۴، ۱۷۵؛
- تناسب وزن با موضوع ۲۶۹؛
- وزن دینامیک و ایستا؛ نقد وزن ۳۳۶؛
- معیار وزن ۴۲۶
- هامتی دامتی (نظریه‌ی بی‌معنایی) ۳۱
- هرمنوتیک (تأویل) ۲۲-۲۶
- هنجارگریزی ۲۱۱
- وقوع‌گویی ۲۴۸، ۲۷۶، ۳۴۷

## فهرست اعلام

۲۶۰، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۷، ۳۲۰	آجر تراش، علی خان ۷۹
۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۹	آذر بیگدلی ۶۸، ۸۹، ۹۶، ۱۰۱، ۲۷۴
۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۴-۳۳۷، ۳۴۰-۳۴۴	۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰
۳۴۷-۳۵۰، ۳۷۷-۳۷۹، ۴۰۱، ۴۱۷	آذر قمی ۲۶۷، ۲۷۷، ۳۳۰
۴۱۸، ۴۲۱، ۴۳۱، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۴۲	آرزو سراج الدین، علیخان ۲۶، ۳۲، ۴۱
۴۴۳، ۴۴۸، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۴، ۴۵۵	۶۳، ۷۴، ۸۱، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶
۴۵۷-۴۶۰	۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۱۷
آشنا، صلابت خان ۸۱	۱۳۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۷۰
آشنا، عنایت خان ۲۸۳	۲۰۳، ۲۳۷، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۸۲
آشیل ۵۰	۲۹۲، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۹، ۳۲۱، ۳۲۳
آصفی مروی ۳۰۸	۳۲۴، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۴۳، ۳۵۷
آفرین ۳۰۳	۳۶۰-۳۷۰، ۳۷۷، ۳۸۰، ۳۸۲
آقا اسماعیل ۶۴	۳۸۴-۳۸۷، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۴، ۴۱۰
آقا شاه علی ۲۵۵	۴۱۲، ۴۱۴، ۴۳۰، ۴۳۲-۴۵۷
آقا محمد حسین خان ۳۰۲	آزاد بلگرامی، غلامعلی ۴۷، ۸۲، ۸۸
آقامیرک ۲۴۶، ۲۴۸	۹۳-۹۶، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۳
آگوستین قدیس ۲۳	۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۰
آمدی ۲۳۲	۱۳۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۵۰، ۱۵۶
آملی، طالب ۵۵، ۵۹، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۱۳۴	۱۶۳، ۱۷۰، ۲۰۶، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۰۷
۱۸۹، ۲۷۸، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۵۷، ۳۵۸	۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۵-۲۱۷، ۲۱۹-۲۲۲
۳۵۹، ۳۶۱، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۴۰۶	۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۷-۲۳۹

اردستانی، زواره‌ای ۳۵۶	۴۲۳
ارسطو ۸۵	آیتی اصفهانی ۶۷
اریستوفان ۱۱۰	
ازرقی هروی ۱۶۱	ابن ابی‌الاصبع ۴۷
استرآبادی ۴۳۱	ابن اثیر ۱۲۱
استغنا، عبدالرسول ۲۸۲، ۲۹۷، ۳۳۰	ابن خلدون ۱۲۱، ۳۴۱
اسدی ۲۷۹	ابن رشیق ۸۵
اسفندیار ۵۰	ابن سیرین ۹۳
اسکارپیت ۵۷	ابن سینا ۸۵
اسیر اصفهانی، جلال‌الدین ۳۰، ۳۱، ۳۲	ابن طباطبا ۸۵، ۱۹۷، ۲۱۵
۶۳، ۶۹، ۷۰، ۱۰۱، ۲۲۳، ۲۶۳، ۲۶۴	ابن یمین ۲۵۳
۲۶۵، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۹۰، ۲۹۴	ابن قتیبه ۱۲۱
۲۹۶-۲۹۸، ۳۰۱، ۳۲۱، ۳۴۷، ۴۱۱	ابوالحسن حاتمی ۱۱۱
۴۱۲	ابوالحسن بن فارس ۸۶
اشتقاق، شاه‌ولی ۸۱	ابوالفضل بن مبارک ۳۵۶
اشرف، ملا محمد سعید ۲۸۳، ۳۱۵	ابو عبد... محمد بن جعفر القزاز ۱۸۲
اصفهانی، جمال‌الدین ۳۴۷، ۴۰۴	ابوالعلاء معری ۲۱۰
اصفهانی، کمال‌الدین اسماعیل ۷۵، ۱۹۰	ابه‌ری اصفهانی، ملا محمد نصیر فایض ۳۹۴
۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۷۴، ۳۰۸، ۳۱۹	ابی تمام ۱۸۶
۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۹، ۳۶۰	احسن، ظفرخان ۳۳، ۸۲، ۱۱۹، ۲۸۳
اصفهانی، ضمیری ۳۶۹	احمد خسرو ملک الشعرا ۱۷۹
اصفهانی، لطیف ۷۴	اخفش ۱۷۱
اصفهانی، میراسدالله ۲۱۲	اخوان ثالث، مهدی ۱۴۳، ۲۸۴
اصمعی ۹۱	اخوان صفا ۲۳
اعجاز سعید ۵۴، ۲۹۵	ادایی اصفهانی ۲۴۴
اعشی ۲۶۷	ادهم، میرزا ابراهیم ۹۹، ۲۸۳، ۳۱۶

افشار، صادق بیگ ۵۲	اهلی شیرازی ۲۷۸
افغان، محمود ۲۵۸	ایوب ۳۱۵
افلاطون ۹۰، ۹۹	
اکبر شاه ۳۶۴	باختین، میخائیل ۱۴۶
اکرام، سید محمد ۴۱۰، ۴۲۷، ۴۴۲	بارت، رولان ۱۵۲
اکو، امبرتو ۲۴	بسیابافغانی ۳۷، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۲۴۷، ۲۶۱
الجدادی، استاد علی محمد ۱۳	۲۶۹، ۳۰۸، ۴۰۴، ۴۳۲
الهی تیریزی، میرزا محمد ۳۹۳	باقی، عبدالباقی ۲۹۷
امامی هروی ۴۵، ۲۷۹	بایقرا، سلطان حسین ۷۴، ۲۶۱، ۴۲۵
امانی مازندرانی ۸۷، ۱۵۷، ۱۷۱، ۱۷۲	بتالوی، واقف ۳۹
۱۷۳، ۱۷۶	بخاری، شوکت ۲۶۲، ۲۹۷، ۳۱۶
امپسون، ویلیام ۴۱۳	بخاری، عمیق ۳۱۴
امید، قزلباش خان ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴	براون، ادوارد ۱۰، ۱۵۲
امیر علیشیر ۲۴۹	برتون، آندره ۸۹
امیر معزی ۴۵	برزنجی ۹۶
انصاری، حسن محمد شاه بن مبارکشاه ۱۵۶	بروکس، کلینت ۲۲۳
انسوری ۴۵، ۵۷، ۵۹، ۱۰۱، ۱۳۶، ۱۸۷	برهمن، چندربهان ۲۸۲
۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۳۲، ۲۵۳	بساطی، سمرقندی ۵۴
۲۷۴، ۲۷۹، ۳۲۰، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹	بسطامی، بایزید ۲۵
۳۴۸، ۳۴۹، ۳۶۹، ۴۱۰، ۴۶۴	بشر بن ابی حازم ۲۶۷
اوجی نظیری ۲۱۳	بقلی، روزبهان ۲۳
اوحدی، تقی ۷۸، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۰	بلگرامی، میرنوازش علی فقیر ۴۵۷
۲۵۸، ۳۷۱	بندار بن داس ۲۹۷
اورنگ آبادی، شفیق ۲۰۴	بودا ۵۰
اورنگ آبادی، میرزا عبدالقادر مهربان ۱۰۹	بهمنیا، احمد ۱۰۷
۱۱۷، ۲۰۳، ۴۵۰، ۴۵۹	بی تاب ۲۸



- بیدل دهلوی ۳۷، ۴۱، ۵۹، ۶۳، ۷۰، ۷۱،  
 ۸۱، ۸۹، ۱۰۹، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۲۹،  
 ۱۳۵، ۱۳۶، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۳۰، ۲۸۱،  
 ۲۸۲، ۲۹۱، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۰۶،  
 ۳۰۸، ۳۲۵، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۹،  
 ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۲۴، ۴۲۹
- بیگانه ۶۳  
 بیگدلی شاملو، لطفعلی بیگ بن آقاخان ۲۷۴  
 بیلقانی، مجیرالدین ۳۰۸، ۲۷۴
- پاسکال ۶۲  
 پروانه ۳۱۹  
 پوینده، محمد جعفر ۵۸  
 پیامبر اکرم ۸۶، ۸۷، ۹۴، ۳۳۲
- تأثیر، میرزا محسن ۱۵۱، ۲۷۴، ۲۷۹، ۴۲۲  
 تبارک ۳۱۸  
 تبریزی، حیدر ۱۳۸  
 تبریزی، زلالی ۲۴۶  
 تبریزی، شریف ۱۴۳  
 تتوی، میرعلی میر قانع ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰  
 تتوی، ولد نور محمد بن ابراهیم بن  
 تحسین ۴۲  
 ترابی، علی اکبر ۵۷  
 ترقی، بیژن ۴۲۷  
 ترزیقی اردبیلی ۱۴۲
- تعظیما ۳۱۹  
 تفتازانی ۱۱۶، ۲۳۰، ۲۳۲، ۳۱۲، ۴۰۵،  
 ۴۴۱  
 تقوی، شهریار ۴۱۰  
 تقیا ۶۹  
 تنها، عبداللطیف خان ۲۹-۳۱، ۳۴، ۶۳،  
 ۱۰۹، ۱۴۵، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۸، ۲۹۹،  
 ۳۰۱، ۳۰۲، ۴۱۲  
 تورانی، ملا علی ۲۸۱  
 تهناسیری، رکن الدین ۲۰۲  
 تهنوی، رکن الدین ۱۷۹، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۹۰  
 تهرانی، سلیم ۱۱۲، ۲۳۹، ۲۵۶، ۲۷۳،  
 ۳۱۰-۳۱۲، ۴۲۱-۴۲۳  
 تهرانی، شاپور ۵۵، ۳۱۶  
 تیک چندرای ۴۰۱
- ثابت، میر محمد افضل ۳۰۹، ۳۹۴، ۴۲۲  
 ثبات، میر محمد عظیم ۳۹۴، ۴۰۰، ۴۴۲  
 ثقفی، ابو محجن ۲۱۸  
 ثنایی، حسین ۷۸، ۲۶۹، ۲۷۴
- جاحظ ۱۲۱  
 جامی، عبدالرحمن ۵۳، ۱۰۱، ۲۴۹، ۲۵۸،  
 ۲۶۷، ۲۷۴، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۱۷، ۳۴۲  
 ۳۷۸  
 جانسون، ساموئل ۳۰۲، ۳۴۲

- جبللی، عبدالواسع ۱۰۱، ۱۸۷، ۱۹۰-۱۹۳، ۲۷۴
- حاکم، عبدالحکیم ۳۲۲، ۲۴۴
- جرجانی، عبدالقاهر ۹۱، ۱۲۱، ۱۲۶، ۲۳۲، ۳۸۴، ۳۶۶
- حرفی ۶۳، ۲۴۴
- حزین لاهیجی ۲۸، ۳۶، ۸۲، ۹۷، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۵-۱۱۷، ۱۳۸، ۱۴۴، ۱۷۰، ۲۳۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۳۰۹، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۳۰، ۳۴۷، ۳۷۷، ۳۹۸-۳۸۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۲۶-۴۳۰، ۴۳۲، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۴۶، ۴۴۴-۴۳۹
- حسن بن ثابت ۳۱۷
- حسن عباس ۲۰۴
- حسین بن علی ۳۱۴
- حسینی سنهلی ۳۰۸، ۳۰۷
- حسینی واسطی، غلام علی بن سید نوح ۴۴۸
- حشمت ۲۷۲
- حشمت، محتشم علی خان ۱۳۷
- حضوری ۱۴۷، ۳۰۰
- حکیم الهی ۳۶۵
- حیا ۳۰۲، ۳۰۳
- خازن، قاسم ۱۷۱
- خاقانی ۷۵، ۱۰۱، ۱۳۶، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۷۲-۲۷۴، ۳۰۸
- چاچی، بدرالدین ۳۱۶
- چامسکی، نوام ۴۱۸
- چند اخلاص، گشن ۲۹۳
- حاتم ۲۴۴
- حاتمی، ابوالحسن ۱۱۱، ۲۳۲
- حاتمی، محمد بن حسن بن المظفر ۲۵۹
- حاجی آقا ۲۴۵
- حاذق، حکیم ۲۸۲
- حافظ شیرازی ۱۴، ۴۰، ۵۱، ۶۰، ۱۰۲، ۱۰۴، ۲۱۸، ۲۴۹، ۲۶۹، ۳۰۷، ۳۱۱، ۳۱۵، ۳۴۲، ۳۴۱، ۳۲۵، ۴۱۴، ۴۱۰
- حافظ بخارایی ۳۹
- حافظ حکاک ۲۲۵

- ۳۱۳، ۳۲۰، ۴۰۵، ۴۱۰  
 خاقانی، امیر ۱۹۰  
 خاقانی ثانی ۲۸۰  
 خانان، میرزا خان ۲۷۳  
 خانلری، پرویز ناتل ۴۶۴  
 خجندی ۳۲۱  
 خدیجه سلطان ۲۷۲، ۲۳۰  
 خسرو ثانی ۳۱۹  
 خسرو شاعران ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۱-۱۹۴  
 خضر ۵۰  
 خفاجی، محمد عبدالمنعم ۲۱۰  
 خلوت نشین، میرزا قاسم ۱۱۸، ۲۹۵  
 خلیفه ابراهیم ۲۶۸  
 خلیل بن احمد ۱۷۳  
 خوشگو ۳۱، ۳۲، ۷۰، ۸۱، ۸۲، ۲۷۵  
 ۲۹۹-۳۰۶، ۳۲۱  
 خوافی، مجدالدین ۲۵۲  
 خواجوی کرمانی ۳۲۹  
 خیام، حکیم عمر ۳۰۷  
 داد، سیما ۴۸  
 داس، لاله شیودام ۳۰۲  
 داش، میر رضی ۱۳۲  
 داوود ۲۹۴  
 دایدالوس ۵۰  
 درایدن ۳۰۲، ۳۴۲  
 درگاهی، محمود ۱۳  
 درودیان، ولی... ۱۴۳  
 دُری ۳۰۵، ۳۰۶  
 دعایی بخاری ۲۵۳  
 دوانی، ابوالفتح ۲۵۵  
 دوتاسی، گارسین ۳۳۱  
 دوسوسور، فردیناند ۱۲۶  
 دوکوبینی ۷۲  
 دهخدا ۱۴۲، ۱۸۳  
 دهلوی، اجل داس ۲۹۳  
 دهلوی، امیر خسرو ۱۰۴، ۱۱۸، ۱۳۰  
 ۱۳۱، ۱۳۵، ۱۴۲، ۱۷۹، ۱۹۳، ۲۲۸  
 ۲۴۹، ۲۶۶، ۲۷۹، ۲۸۴، ۳۰۶، ۳۰۸  
 ۳۱۱، ۳۲۵، ۳۴۴، ۳۴۷، ۳۶۴، ۴۱۰  
 ۴۴۲  
 دهلوی، حسن ۲۲۴  
 دهلوی، نظام الدین ۳۴۴، ۳۴۷  
 دیوانه ۵۴، ۶۳  
 دیبانی، نابغه ۲۶۷  
 ذوالقدر، میرزا حسن ۲۸۶  
 ذوالقرنین ۵۰  
 ذوقی اردستانی ۷۴  
 رادویانی، عمر ۱۵۵  
 رازی، امین احمد ۲۴۴، ۳۳۰

- رازی، شمس قیس ۸۵، ۸۶، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۶۳، ۱۷۲، ۱۸۳
- زکریا ۴۴۵
- زکی الدین ابن ابی الاصبغ ۲۲۷
- رازی، شوشتری ۲۴۴
- زلالی خوانساری ۲۷، ۳۰، ۳۱، ۵۹، ۹۹
- رازی، عاقل خان ۲۸۲
- ۱۰۱، ۱۱۲، ۱۳۴، ۲۲۴، ۲۵۶
- رازی، هدایت الله خان ۲۶۳
- ۲۶۲-۲۶۵، ۲۷۴، ۲۷۶-۲۷۹، ۲۹۰
- رامی تبریزی، شرف الدین حسن بن
- ۳۰۱، ۳۲۱، ۳۳۰، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۷
- محمد ۱۵۶، ۱۷۵، ۱۷۷
- ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۶۸، ۳۷۰، ۴۰۶
- راهب، جعفر ۲۶۹
- ۴۲۳، ۴۱۲
- رای، بهویت ۳۰۲
- زیب النسا بیگم ۸۰
- رای، پرتاب ۳۸
- ربیعۃ بن خزار ۱۲، ۱۳
- رستم ۵۰
- رشیدی، ملا طبعی ۶۹
- ساقی، میرزا فریدون، حسین ۷۰، ۲۹۴
- رموزی ۱۱۱
- ساقی، شاه حسین ۲۴۴
- رودکی ۲۷۹، ۳۶۸، ۳۷۵
- سالک یزدی ۴۲۲
- رومولوس ۵۰
- سامانی ۱۵۵
- رونی، ابوالفرج ۱۳۵، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۸
- سامانی، میرزا رضا خان ۳۰۲
- ۳۷۸
- سام میرزا ۶۵، ۲۴۲، ۲۴۴-۲۴۶، ۲۴۸
- ریاضی، امام الدین ۲۹۵
- ۲۵۷
- رید، هربرت ۸۹
- سامی، خواجه عبدا... ۳۰۳
- ریکور، پل ۲۲
- ساوجی، سلمان ۲۵۲، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۴
- زبرقان بن بدر ۱۲، ۱۳
- ۴۱۰
- زرتشت ۵۰
- سخنور بلگرامی، محمد صدیق ۱۱۷
- زرین کوب، عبدالحسین ۲۵۵، ۲۵۷
- ۴۵۷-۴۵۹، ۱۱۹
- زغول، سلام ۱۹۷
- سرخوش، محمد افضل ۸۹، ۱۰۹، ۲۳۷
- ۲۴۰، ۲۸۰، ۲۸۲، ۳۱۷، ۳۷۲
- سرهندی، ناصر علی ۱۰۹، ۱۱۹

سیوطی، جلال‌الدین ۴۰۵	۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۱، ۲۲۵، ۲۸۷، ۳۲۶
سیمای مشهدی ۱۴۲	شُعَاد ۹۴
شافعی، ابراهیم ۳۲۳	سعد سلمان، مسعود ۱۲۵، ۱۲۸، ۲۶۶،
شاه‌آفرین ۲۹۷	۳۲۶، ۳۲۵، ۳۰۶
شاه‌اسماعیل ۲۴۳	سعدا... خان ۲۷۴
شاه‌جهان ۱۳۲، ۲۲۸، ۲۳۹، ۲۸۳، ۳۸۸،	سَعْلَة ۲۶۷
۳۷۸، ۳۷۵، ۳۷۴	سعیدای اشرف ۱۰۶، ۳۱۵
شاه‌صفی ۷۲	سعدی شیرازی ۶۰، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۵،
شاه‌طهماسب ۱۱۲	۱۳۹، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۵،
شاه‌محمود ۸۱، ۳۰۷	۲۵۲، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۹، ۳۰۲، ۳۰۸،
شاه‌یقین ۷۱، ۲۹۷	۳۱۱، ۳۱۴، ۳۱۹، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۳۵،
شبستری، شیخ محمود ۳۰۸	۳۴۸، ۳۴۷، ۴۰۵، ۴۱۰، ۴۱۴، ۴۴۰
شروانی، ذوالفقار ۲۱۴	سکاکی ۲۳۰، ۳۳۱
شعله، میر سید محمد ۲۷۲	سلطان حسین میرزا ۷۷
شفایی ۶۴، ۷۸، ۲۶۹، ۳۱۲، ۳۱۵	سلطانعلی بیگ ۶۹
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۱۰، ۱۱، ۱۲۷،	سلطان محمود ۳۰۸
۱۵۲، ۲۸۹، ۳۸۹، ۴۲۰، ۴۴۸	سلیم، غلامرضا ۵۷
شکرا... خان ۱۱۹، ۱۲۷، ۱۲۸	سلیمان ۵۰، ۱۷۵
شکیبی ۶۳، ۲۹۷	سمرقندی، دولتشاه ۲۷۹، ۳۴۸
شمشون ۵۰	سنایی ۱۰۱، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۵،
شوخی یزدی ۲۴۷	۲۷۴، ۴۱۰
شوشتی، عبدا... ۲۲۶	سنهلی، حسین دوست ۲۱۷، ۳۰۷، ۳۰۸
شونی، ساوجی ۲۲۲	سندیلوی، احمد علی ۳۸۸
شوکینگ، لوین ۱۴۵	سوفوکل ۱۱۰
شولستانی، میرزا ابوطالب ۴۰۱	سیالکوتی، وارسته ۳۲۲-۳۲۴، ۴۱۰
	سیاوش ۴۷

- شهاب ۱۰۴  
شهاب‌الدین ۲۲۸  
شهرت ۴۳  
شیدا ← فتحپوری  
شیرازی، شاه صالح ۳۵۶
- صائب تبریزی ۳۱، ۳۴، ۳۷-۳۹، ۴۳، ۵۲، ۵۴، ۶۳، ۶۸، ۷۸، ۸۲، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۸-۱۳۱، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۷۶، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۹، ۲۶۱، ۲۶۹، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۵، ۳۰۹، ۳۱۰-۳۱۳، ۳۲۴، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۸، ۳۴۷، ۳۹۲، ۳۹۳، ۴۰۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۴۱، ۴۵۹
- صاحب‌بن عباد ۳۴۹  
صبحی صالح ۳۱۲  
صفا، ذبیح‌ا... ۱۵۸  
صفوی، سام‌میرزا ۱۰۵  
صفوی شاه اسماعیل ۲۴۲  
صفوی، شاه عباس ۴۵، ۷۹، ۸۱، ۱۱۸  
صهبایی دهلوی، امام بخش ۳۸۸، ۴۱۳، ۴۲۱، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۸
- ۴۴۰-۴۴۶  
صهبایی، سید عبدالباقی ۳۸۸، ۳۸۲  
صهبایی، فیصل ۲۸، ۱۱۲  
ضمیری اصفهانی ۷۸، ۲۷۵، ۳۱۶  
ضیایی، مسلم ۱۳۲
- طالع، میرزا نظام‌الدین ۲۸۲  
طباطبایی، میرزا جلال ۶۹، ۱۳۶، ۲۰۸، ۳۵۶، ۳۸۷  
طیسی، قاضی شمس‌الدین ۳۲۷  
طرزی، میرنجات ۲۶۲  
طغرای مشهدی ۱۱۲  
طوسی، خواجه‌نصیرالدین ۸۵، ۸۶، ۱۵۹
- ظهوری ترشیزی ۵۹، ۱۳۴، ۲۰۷، ۲۲۲، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۷۶، ۲۸۷، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۵۲، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۳، ۳۶۴-۳۶۶، ۳۷۰، ۴۰۶، ۴۲۳
- عاشق ۳۰۴  
عاقل‌خان رازی ۳۰۴  
عالی، نعمت‌خان ۲۳۴  
عباسی، رضا ۵۲  
عبدالرحیم بن احمد سوری ۳۲۰  
عبدالرزاق، جمال‌الدین ۳۴۴، ۴۰۱

- عبدالرضا متین ۳۲۲  
عبدة بن طیب ۱۳، ۱۲  
عبدالوهاب محمد علی العدوانی ۱۸۲  
عبیدالله خان ازبک ۱۳۱، ۳۴  
عبید بن ابرص ۲۶۷  
عثمانی صدیق ۱۰۰  
عراقی، شیخ فخرالدین ۳۰۷، ۱۶۲  
عرفی شیرازی ۵۹، ۶۸، ۷۸، ۷۹، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۵۰، ۲۶۹، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۵۰، ۳۵۳، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۶۴، ۴۰۵، ۴۰۶  
عروضی ۸۶، ۶۴  
عسجدی ۴۱۰  
عصام الدین ابراهیم ۳۴  
عطار ۴۰، ۶۲، ۱۵۲، ۲۴۹، ۲۷۷، ۳۰۷  
۴۰۴، ۳۱۸، ۳۱۷  
عظیمای نیشابوری ۳۰۵، ۲۷۳، ۱۷۶  
علامه قزوینی ۲۳۹  
مجلسی، علامه ۳۱۵  
علقمة بن عبده ۲۶۷  
علوی ۴۳  
علوی محمد بن احمد ۱۹۷  
علی، امام (ع)، ۵۰، ۲۲۸، ۲۸۱، ۳۰۷، ۳۱۲  
علی بن محمود حسین ۲۳۹  
علی بن موسی الرضا (ع) ۳۷۹، ۳۵۳  
عمرو بن اهتم ۱۲  
عنایت خان ۳۳، ۲۹۰  
عنتره بن الشداد ۱۱۷  
عوفی ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۶۶  
عیسی ۴۸، ۲۹۴، ۴۴۵  
عین القضاة همدانی ۲۳، ۲۴  
غزالی ۲۴۷  
غزنوی ۱۵۵  
غلام ولی ۳۲۰  
غنی، محمد طاهر ۲۸۳  
غنی، ملا طاهر ۲۹۷  
غنی کشمیری ۳۳، ۶۲، ۶۳، ۱۴۵، ۲۹۰، ۳۰۵، ۳۰۰  
فارابی ۸۵  
فارابی ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۲۶، ۲۷۹، ۳۲۷، ۳۴۸، ۳۴۹  
فانی، ملا محسن ۲۹۵، ۶۳  
فتحپوری، شیدا ۶۳، ۷۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۲۵۶، ۲۹۵، ۳۱۳، ۳۳۷، ۳۴۱، ۳۵۳  
۳۵۶، ۳۶۴، ۳۶۶، ۳۷۰-۳۸۸، ۴۰۶  
۴۱۹، ۴۰۷  
فخری، اصفهانی ۱۵۶  
فراست، رابرت ۳۲  
فرامرزی، محمد تقی ۸۹

- فردوسی، ابوالقاسم ۱۹۰-۱۹۳، ۱۹۵،  
 ۲۷۹، ۳۰۷، ۳۰۸، ۴۱۰  
 فرزдық ۹۳  
 فرشیدورد، خسرو ۴۶۴  
 فروخ، عمر ۲۱۸  
 فقیر شمس الدین ۸۷، ۸۸، ۱۱۳، ۱۵۶،  
 ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۶۹  
 فقیر، عمادالدین ۳۰۷  
 فیروزآبادی ۴۱۹  
 فیضی دکنی ۴۴۲، ۱۳۵، ۵۹  
 قاری، عبدالله ۲۸، ۴۴۵-۴۴۷  
 قاضی امین ۱۱۲  
 قانع قزوینی ۱۰۶، ۲۴۶  
 قبول، میرزا عبدالغنی بیگ ۱۰۹، ۱۴۱،  
 ۲۶۵، ۲۹۳، ۲۹۷، ۴۲۲  
 قدامة بن جعفر ۸۵، ۸۶  
 قدسی مشهدی، محمدخان ۵۴، ۱۰۵،  
 ۱۳۶، ۲۵۵، ۲۷۴، ۳۴۰، ۳۵۳، ۳۵۶  
 ۳۶۴، ۳۶۶، ۳۷۳، ۳۷۸، ۳۷۹  
 ۳۸۸-۳۸۹، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۱۱  
 قزوینی، سالک ۴۲۲  
 قزوینی، عارف ۱۵۲  
 قزوینی، علاءالدوله ۱۴۲، ۳۴۴  
 قزوینی، محمد بن عبدالرحمن خطیب ۲۱۰  
 قزوینی، میرزا شرف جهان ۳۴۸  
 قزوینی، وحید ۳۱۳، ۳۱۶  
 قطران، تبریزی ۱۰۴، ۳۳۰  
 قمی، تابع ۲۲۴  
 قمی، ملک ۳۱۴، ۳۱۶  
 قمی، میر عسگر ۳۹۴  
 قمی، میر نورالدین ۲۷۲  
 قمی، نافع ۲۷، ۶۴  
 قومی تبریزی ۲۴۴  
 قیروانی، ابن رشیق ۷۰، ۴۵، ۱۲۱، ۱۸۲  
 کاخی، مرتضی ۲۸۴  
 کاشانی، سعید قصاب ۶۶، ۲۹۴  
 کاشانی، فیض ۱۴۹  
 کاشانی، کلیم ۳۶، ۴۱، ۵۹، ۶۸، ۸۲، ۱۱۵  
 ۱۳۲، ۱۶۴، ۲۲۸، ۳۵۶، ۳۹۵، ۴۳۲  
 کاشانی، محتشم ۷۸، ۸۲، ۳۲۹  
 کاشفی سسبزواری، میرزا حسین  
 واعظ ۱۵۶-۱۵۹، ۱۶۲  
 کاشی، جلالای ۶۴  
 کاشی، مسیح ۱۰۱، ۲۶۹  
 کاشی، میر سنجر ۳۳۷  
 کاشی، میریحیی ۱۳۲  
 کتبی، مرتضی ۵۷  
 کروچه، بندتو ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۸۴  
 کشووداس ۳۸  
 کعب بن زهیر ۹۴، ۱۰۳، ۳۲۲



- کنفسیوس ۵۰  
کنبو، محمود صالح ۲۳۹  
کولریج ۷۲  
کیکاووس ۵۰
- لکهنوی، انیس ۲۳۸  
لودی، شـیر علیخان ۲۶، ۳۴، ۹۲، ۱۲۷،  
۲۷۲-۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۲۷، ۳۷۱،  
۳۷۹  
لوکاج، گنورگ ۵۸  
لیلی ۴۳۸
- مالک، بدرالدین ۲۱۰  
مانی ۵۰  
مایل هروی، نجیب ۲۵۰  
مبارک ۶۸  
متنبی ۱۰۸، ۱۲۸، ۲۵۹  
متین عبدالرضا ۲۸، ۲۹  
محمد اکرم شاه ۱۳۴  
محمد شاه ۲۹۳  
محمد قاسم ۵۲  
محمدزاده صدیق، حسین ۲۷۰  
محمد محسن ۳۱۸  
مخبل السعدی ۱۲، ۱۳  
مخفی رشتی ۶۹  
مخمور، مرشد قلیخان ۳۶  
مرزبانی، ابی عبد... ۱۳  
مرزوقی ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۸۶  
مریم بیگم ۷۲  
مزور، قاسم ۶۷  
مسحل ۲۶۷
- گرددیزی فتح علیخان ۴۴۲  
گرگانی، فخرالدین ۲۶۹  
گل محمد ۳۱۸  
گلدمن، لوسین ۵۸  
گنابادی، محمد پروین ۳۴۱  
گودفروآ، گریستیا. هم. ۷۲  
گورکانی، تیمور ۳۰۷  
گیلانی، احمد ۲۲۰  
گیلانی، حیاتی ۱۳۲  
گیوی، احمدی ۴۶۴
- لئولوونتال ۵۷  
لاهوری، آفرین ۱۰۹  
لاهوری، حاکم ۳۲۲، ۳۲۳  
لاهوری، منیر ۳۴، ۵۹، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۷۹،  
۲۹۷، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۵۷-۳۶۷، ۳۷۰،  
۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۷-۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۵  
۳۸۷، ۴۰۶، ۴۰۷  
لاهیجی، ملا عبدالرزاق ۲۷  
لسان، عبدالعزیز ۳۲۷  
لسانی، مولانا ۲۴۵

- مسیح، کاظم ۲۴۰  
 مسیح‌اللسان، حکیم کاظم ۲۸۲  
 مسیح، محمد مقیم خان ۳۱، ۵۰، ۲۹۴  
 مسیحی، رکنا ۷۸  
 مشتاق، میر سید علی ۲۷۴  
 مشتاقی ۳۱۸  
 مشفق، کمال الدین ۲۵۰  
 معمای، ملا حیدر ۷۹  
 معین مصور ۵۲  
 معانی یزدی ۲۴۴  
 معجز، محمد نظام ۳۰، ۲۹۸  
 معلاق ۲۶۷  
 مطربی سمرقندی، سلطان محمد ۳۹، ۸۷  
 ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۷۷  
 مقصدی ساوجی ۶۷  
 ملا حمید ۲۸۳  
 ملا خضری ۱۱۱  
 ملا دانا ۱۵۱  
 ملا رشدی ۶۹  
 ملا ساطع ۴۲۲  
 ملا شکوهی ۸۱  
 ملا ضمیری ۲۷۵  
 ملا طفیلی ۳۷۴  
 ملا غروری ۲۷، ۶۴، ۲۷۹  
 ملا فیروز ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۷۸  
 ملا کاتبی ۳۷۵  
 ملا مخترع ۳۷۴  
 ملک الشعرا ← احمد خسرو  
 ملک شهید ۱۰۶  
 منطقی ۸۶، ۱۷۹  
 منوچهری ۴۵  
 منیری، شرف‌الدین ۱۷۹  
 موسوی، میرزا معز فطرت ۱۰۹، ۲۰۸  
 موسی ۴۴۵  
 موفقیان ناصر ۷۲  
 مولانا جلال‌الدین بلخی ۲۵، ۴۰، ۴۳، ۶۲  
 ۱۵۲، ۱۶۲، ۲۴۰، ۲۶۷، ۲۸۲  
 مولانا حرزی ۲۴۴  
 مولوی عبدالحق دکنی ۴۴۲  
 مولوی، محمد باقر آگاه مدرسی ۴۶۰  
 مهری ۴۲۳  
 مهستی گنجوی ۲۷۲  
 میبیدی رشیدالدین فضل‌ا... ۲۳  
 میرالکی ۱۱۲  
 میرافضل ۵۲  
 میرالهی ۳۷۸  
 میر اولاد محمد ۳۲۴  
 میر جدایی ۱۱۲  
 میر قسمتی ۲۸۲، ۳۷۲  
 میر حفیظ‌الدین علی ۳۱۹  
 میر داماد ۳۱۳، ۳۱۵  
 میرزا تقی ۲۵۵

- میرزاخان بن فخرالدین محمد ۱۶۳  
میرزا خلیل... ۳۵۴، ۳۵۳  
میرزا خدایی ۳۱۹  
میرزا عبدالغنی بیگ ۳۰۰  
میرزا قتیل ۴۰۱  
میرزاگرامی ۳۰۰  
میرزا نصیری ۳۰۲  
میر طرزی ۷۹، ۷۸  
میر عبدالباقی ۱۰۵، ۲۴۵، ۲۴۶  
میر عبدالجلیل ۳۱۴  
میر غلامحسین ۲۰۴  
میرکاشی ۲۳۷  
میر محتشم خان ۲۷۳  
میر محمد محسن ۴۴۲  
میرنجات ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۹۷، ۳۰۱  
میر همام ۲۵۷  
میلی هروی ۲۱۴  
مینوی، مجتبی ۲۷۰  
نائینی ساقیا ۱۳۲  
ناباجی ۳۸  
نادر ۲۹۸  
نازکی همدانی ۲۴۴  
ناصر بن بزرجمهر ۳۲۷  
ناصر خسرو ۴۵، ۱۰۴، ۲۴۹، ۳۲۷  
ناصر علی سرهندی ۱۲۷  
نامی، میرزا ابوسعید ۹۹  
نامی نظام الدوله ۳۳۳  
نثار، میرزا لطف... ۲۹۴، ۲۹۸، ۲۹۹  
نثار، نصر... خان ۳۰  
نثار، نصرت... خان ۳۲۱  
نثار، نظام معجز خان میرزا لطف... ۳۱  
۳۲۱  
نثاری، حسن ۳۴، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳  
ندیم، منیر زازکی ۲۷۳  
نشاطی ۶۹  
نشئه، محمد تقی بیگ ۲۸۲  
نصر آبادی، محمد طاهر ۲۷، ۶۴، ۶۵، ۷۹  
۹۹، ۱۱۱، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۵۴، ۲۵۷  
۳۲۳، ۳۷۱، ۳۷۲  
نسبتی تھانیسری ۲۸۲  
نظام الدوله ۸۲  
نظام الدین اولیا ۱۴۲، ۳۴۴، ۳۴۵  
نظامی ۱۴، ۵۹، ۱۱۸، ۱۳۱، ۱۸۷  
۱۹۰-۱۹۳، ۱۹۵، ۲۰۷، ۲۴۹، ۲۶۳  
۲۷۱، ۲۷۹، ۲۸۷، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۶۹  
۴۰۵، ۴۳۱-۴۳۳  
نظیری نیشابوری ۷۵، ۷۸، ۸۱، ۲۵۹، ۲۶۹  
۳۱۲، ۳۱۳، ۴۳۱  
نقیب الاشراف، حسن خواجه ← نثاری، حسن  
نواب شکرا... خان ۱۱۹، ۳۳۴

- نورای، نصیب ۶۴  
 نوری، اصفهانی ۲۷۵  
 نوشاهی، خضر ۱۷۹  
 نهاوندی، ملا عبدالباقی ۷۴  
 نهاوندی، ملا مختار ۳۹۳  
 نیازی ۶۳  
 نیچه، فردریش ۱۱۵، ۵۹  
 نیشابوری لطف‌ا... ۲۷۷  
 نیما یوشیج ۴۲۶  
 واضح، ارادت خان ۲۶۸  
 واضح، میرزا مبارک ۳۰۰، ۳۷  
 واعظ قزوینی، رفیع‌الدین ۳۲۳  
 واعظ کاشفی، میرزا حسین ۸۶  
 واله داغستان‌ی ۸۷، ۸۱، ۷۴، ۶۵، ۶۳، ۳۹  
 ۹۳، ۱۰۰-۱۰۲، ۱۱۳، ۱۳۶، ۱۳۷  
 ۱۳۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۷-۲۷۳  
 ۳۰۱، ۳۲۶، ۳۳۰، ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۸۹  
 ۳۹۲، ۳۹۴، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۲۵، ۴۵۷  
 والد، مرتضی قلی بیگ ۲۷۲  
 وحشت، شیخ محمد امین ۲۹۰  
 وحشی بافقی ۷۸، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۹، ۲۷۴  
 ۲۷۶  
 وحید، طاهر ۳۲۳  
 وزیر، محمد تقی ۱۷۱  
 وطواط، رشید ۴۷، ۱۵۵، ۱۶۱، ۱۶۳، ۳۲۶  
 ولش، آنتونی ۵۴، ۵۲  
 ولک، رنه ۱۵  
 ویتگنشتاین ۱۲۶  
 هابیل ۲۸۸  
 هانوی، مغیث‌المله ۱۷۹  
 هبید ۲۶۷  
 هراکس ۵۰  
 هربات ۱۲۱  
 هروی، مظفر ۲۸۰  
 هروی، ملا قاطعی ۲۳۸، ۳۹۱  
 هروی، ناظم ۲۶۷  
 هگل ۱۲۱  
 هلاکی، همدانی ۲۴۸  
 هلالی استرآبادی ۳۱۱  
 همایون، فتح‌خان ۱۷۹  
 همگر، مجدالدین ۳۴۸  
 هوبر ۲۶۷  
 هوجل ۲۶۷  
 هوروس ۵۰  
 هوشی شیرازی ۱۱۱  
 هیرش، ادد ۲۲، ۲۴  
 یحیی ۴۸  
 یزدی حجابی ۷۳  
 یزید ۳۱۴

یونگ، کارل گوستاو ۱۱۵، ۱۱۴، ۳۳

یوسف ۳۱۵

یولس، آندره ۴۹، ۴۸

## فهرست کتابها

- آتشکده، آذر ۲۷، ۶۹، ۸۹، ۹۷، ۱۴۲، ۲۷۴، بدایع الافکار ۱۵۶، ۱۶۳، ۱۷۷، ۲۷۷
- آماج‌خانه ۳۲۳ بدیع القرآن ۲۳۷
- ابطال الباطل ۴۴۲ بزم آرای ۲۳۹
- ابواب الجنان ۳۲۳ بوستان ۱۲۷
- احقاق الحق ۴۴۳ بی نظیر ۳۲۵
- اساس الاقتباس ۸۵، ۸۶، ۱۵۹ پیش در آمدی بر نظریه‌ی ادبی ۱۲۶
- اسرار البلاغه ۳۸۴، ۳۶۶ تادیب الزندیق ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۱۰، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۶۰
- اسرار التوحید ۲۴۹ تاریخ احوال حزین تاریخ هزین
- اسکندر نامه ۲۰۷، ۴۰۵ تاریخ ادب العربی ۲۱۸
- اشارات ۷۳ تاریخ ادبیات ایران ۱۵۸
- اعلاء الحق ۴۴۳ تاریخ ادبیات ایران از صفویه ۱۰، ۱۵۲
- امثال و حکم ۱۸۳ تاریخ اعظمی ۲۴۰
- انسان و سمبولهایش ۱۱۵ تاریخ تذکرة‌های فارسی ۲۳۷
- انگیزش و شخصیت ۷۶ تاریخ حزین ۸۲، ۳۹۹، ۴۰۴
- انیس الاحبا ۱۳۳، ۲۳۸ تاریخ طبری ۲۸۸
- ایران عصر صفوی ۵۲ تاریخ نقد الادبی ۲۵
- الایضاح فی علوم البلاغه ۲۱۰ تاریخ النقد ادبی عند العرب ۱۳، ۸۷، ۹۱، ۱۲۶، ۲۳۲، ۲۵۹

## فهرست جایها

ایبورد ۲۴۷	توران ۳۲۶
اروپا ۱۵	تهران ۱۳، ۵۷، ۵۸، ۷۲، ۸۹، ۱۴۳، ۲۷۰،
اصفهان ۲۷، ۷۲، ۷۵، ۷۹، ۸۰، ۱۰۵، ۱۷۱،	۴۴۸، ۴۱۰
۲۵۷، ۲۷۳، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۲۶، ۳۴۴، ۳۴۵،	
۴۰۱	حجاز ۴۴۸
افغانستان ۲۸	حیدرآباد ۱۰۸
اکبرآباد ۷۵	
اورنگ‌آباد ۴۵۷	خراسان ۱۳۵، ۳۵۶
ایران ۱۶، ۴۴، ۴۶، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳،	خوارزم ۲۴۹
۲۳۴، ۲۴۲، ۲۴۹، ۲۸۰، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۳۶،	خیوه ۲۴۹
۳۶۴، ۳۵۶	
بلغرام ۴۴۸	دهلی ۲۲۹، ۳۹۹، ۴۰۱
بمبئی ۲۳۱	روم ۱۱۰، ۲۴۹
بنارس ۴۰۱	
	سمرقند ۲۵۱
	سند ۴۱۹
	سویس ۳۲
پاکستان ۲۰۴، ۳۶۴، ۴۰۵، ۴۱۰،	
پنجاب ۱۳۳، ۴۱۳، ۴۴۱	
تبریز ۵۷	شاه‌جهان‌آباد ۸۱، ۴۲۵
ترکستان ۴۱۹	شبه‌قاره ۱۵، ۲۶، ۳۱، ۵۸، ۱۰۶، ۱۰۸،
	۱۰۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۳۸،

لاهور ۳۲۱، ۲۶۶، ۲۳۱، ۱۷۹، ۳۹	۲۸۲، ۲۴۲، ۲۳۵، ۲۳۴، ۱۸۹، ۱۷۹
لکھنؤ ۳۸۸، ۳۵۵، ۳۵۳، ۳۲۶، ۳۲۲، ۲۳۱	۳۵۷، ۳۵۶، ۳۵۳، ۳۰۷، ۳۰۶، ۲۸۳
۴۳۱، ۴۱۰، ۴۰۴	۳۹۱، ۳۹۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۴۰، ۴۴۲
	۴۴۳، ۴۵۰
ماوراءالنہر ۲۵۱، ۲۵۰، ۲۴۹، ۳۴	شوشتر ۲۹۸
مدینہ ۴۴۹	شیراز ۷۵، ۷۸، ۴۰۱، ۴۱۹
مشہد ۳۷۱	طوس ۳۴۱
مکہ ۲۲۹، ۴۴۸	
مصر ۴۴۸، ۴۵	عراق عجم ۱۳۵
موصل ۱۸۲	
	فاراب ۴۱۹۸
ہرات ۷۷	فرانسہ ۲۲، ۴۶، ۵۷، ۲۳۱
ہند ۱۶، ۳۳، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۶۸، ۷۵، ۷۷۹	فیروز آباد ۴۱۹
۸۰، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۳۲، ۱۳۳	
۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۶۳، ۱۸۹	قاہرہ ۱۳، ۱۹۷، ۲۱۰
۲۲۸، ۲۴۹، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۴، ۲۶۵	قم ۳۴۹
۲۶۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۴، ۳۰۷	
۳۰۹، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۵	کانپور ۲۳۱، ۳۱۰
۳۲۶، ۳۴۸، ۳۵۳، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۸	کراچی ۲۰۴، ۴۶۰
۳۸۰، ۳۸۹، ۳۹۶، ۳۹۸، ۴۰۰، ۴۰۳	کشمیر ۴۲
۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۰، ۴۱۶، ۴۱۸، ۴۲۳	کلکتہ ۲۳۱
۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۸، ۴۶۰	
یونان ۲۲، ۱۱۰	گجرات ۲۷۴
	گوالیار ۴۰۴



- تاریخ نقد جدید ۵۱، ۲۲۴
- تحریرالتحیر ۴۷
- تحفه احمدیه ۱۰۷
- تحفه سامی ۶۵، ۶۷، ۷۳، ۱۰۵، ۱۱۱، ۱۴۲، ۲۳۷، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۴۸، ۲۵۵
- ۳۲۵، ۲۵۸
- تحفه الهند ۱۵۶، ۱۶۳، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰
- ۴۳۸، ۴۳۳، ۲۰۴
- تحقیق السداد فی مزلة الأزد ۱۰۳، ۱۱۷
- ۴۵۹، ۴۵۸، ۱۱۹
- تذکره الشعرا ۸۷، ۳۹، ۲۵۱، ۲۵۳، ۳۲۵
- تذکره المعاصرین ۹۷، ۱۰۵، ۲۳۸، ۳۲۵
- ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۲، ۳۹۳
- تذکره حسینی
- تذکره نویسی در هند ۲۳۹، ۴۴۸
- ترجمان البلاغه ۱۵۵
- تسلية القوائد ۴۴۹
- تفسیر امام فخر رازی ۹۷
- التفکیر النقدي عند العرب ۲۶۸
- تلخیص المفتاح ۲۱۶
- تنبیه الغافلین ۲۸، ۱۱۵، ۱۳۴، ۱۳۸، ۳۲۲
- ۳۸۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۵، ۴۰۷، ۴۱۴
- ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۶
- ۴۴۶
- خسرو و شیرین ۲۶۲
- خلاصة الاشعار ۱۷، ۲۳۷، ۲۳۹
- خلاصة البديع ۱۱۳، ۱۱۴، ۲۳۱، ۲۳۲
- خمسه نظامی ۱۸۷، ۴۱۰
- خواب خیال ۳۲۳
- خیابان ۴۰۵
- خیرالبیان ۷۵
- داد سخن ۲۹، ۱۱۰، ۱۳۴، ۳۳۳، ۳۶۴
- ۳۶۶، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۸، ۴۰۵، ۴۱۲
- ۴۱۹، ۴۲۴، ۴۲۶
- دایرة المعارف ادبی پرینستون ۴۸
- درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات ۵۸
- دستور الشعرا ۸۷، ۱۱۸، ۱۵۶، ۱۷۲، ۱۷۳
- ۱۷۴، ۱۷۵
- دلایل الاعجاز ۱۲۶
- دیباچه‌ی فتاوی سلطانی ۱۷۹
- دیباچه منیر ۳۴، ۱۳۵، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۸
- ۳۷۸
- دیوان حزین ۱۱۶، ۱۲۷، ۱۵۰، ۲۹۵
- دیوان خاقانی
- دیوان طالب ۱۴۷
- دیوان عرفی ۵۹، ۹۹
- دیوان غنی ۱۱۲، ۱۵۰، ۱۴۶، ۱۴۹
- دیوان کمال ۳۴۵، ۳۴۶
- دیوان واعظ قزوینی ۱۴۸
- راهنمای نظریه ادبی ۲۵

- روضه الاولیاء ۴۴۹  
ریاض الشعرا ۶۴، ۶۵، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۸، ۷۹، ۸۷، ۹۲، ۹۳، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۳۷، ۱۵۰، ۱۵۱، ۲۲۱، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۷، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۳، ۳۰۸، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۷، ۳۸۹، ۴۰۰، ۴۰۵
- حدایق البلاغه ۲۳۱  
حدایق الحدایق ۱۵۶، ۱۷۷  
حدایق الحقایق ۱۷۶  
حدایق السحر ۴۷، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۳، ۳۲۶  
حزیم سایه‌های سبز ۲۸۴  
تذکره حسینی ۲۷، ۷۸، ۸۲، ۱۲۰، ۱۳۷، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۷  
حکمة العین ۷۳  
حلقه انتقادی ۲۲، ۵۹  
حلیة المحاصرة ۱۱۱، ۲۳۲  
حیات الشعرا ۳۲۵  
خارستان ۲۵۲  
خزانه عامره ۳۹، ۷۰، ۸۲، ۸۸، ۹۷، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۲۱، ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۲، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۶۵، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۷، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۸، ۳۵۰، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۶، ۴۴۲، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۲، ۴۵۵  
ریخته‌گویان ۴۴۳  
ساختار و تأویل متن ۲۲، ۲۳، ۴۶، ۴۹
- جامع الصنائع والاوزان ۳۷، ۳۸، ۱۲۷، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۵۶، ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۲، ۲۲۲، ۳۴۶، ۳۹۴، ۳۹۷  
جامعه‌شناسی ذوق ادبی ۱۴۵، ۵۵  
جامعه‌شناسی و ادبیات ۵۵  
جست‌وجویی در تصوف ۲۵  
جمهرة الاشعار العرب ۲۶۷  
جنگ خطی ۱۳۲  
جواهر الاسرار ۲۷۷  
چراغ هدایت ۴۰۵  
چنین گفت زرتشت ۱۱۵  
چهارصد ایراد بر کلام آزاد ۴۶۰  
چهار مقاله ۶۴  
حاشیه السیالکوتی علی المطول ۱۲۶

شاهنامه فردوسی ۱۸۷، ۲۸۰، ۳۰۸، ۴۱۰	۱۴۶
شرح الفیه ۱۰۷	سبحة المرجان فی آثار هندوستان ۴۷، ۹۳
شرح حماسه ابی تمام ۱۲۶، ۱۸۶	۱۳۸، ۱۵۶، ۱۷۰، ۱۷۱، ۲۰۳، ۲۰۴
شرح شطیحات ۲۳	۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۸، ۳۵۰
شرح هدایه ۷۳	۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۳، ۴۵۶
تذکره شعرای کشمیر ۳۰، ۱۱۶، ۱۳۲	سراج اللغة ۳۲۳، ۴۰۵
۱۳۴، ۱۴۴، ۲۲۰، ۳۹۱، ۴۱۲	سراج منیر ۱۱۳، ۱۳۴، ۳۵۷، ۳۵۹
شعر العجم ۷۰، ۷۹، ۱۰۴، ۱۳۱	۳۶۱-۳۶۹، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۲۱
شعر فارسی هند در قرن دهم ۳۷	۴۲۴، ۴۳۳
شعر و شاعری در عهد صفوی ۷۳	سرو آزاد ۹۳، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۳۲، ۲۳۷
شفا ۷۳	۲۶۵، ۳۰۹، ۳۱۰-۳۱۶، ۳۲۵، ۳۴۲
شفاء العلیل فی اصلاح کلام ابی الطیب	۳۷۵، ۳۷۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۷
المتنبی ۱۰۸، ۴۴۹	سفرنامه‌ی تاورنیه ۶۹
شکوفه زار ۴۰۵	سفرنامه‌ی ناصر خسرو ۱۰۴
شواهد المغنی ۲۶۷	سفینه‌ی بی‌خبر ۳۲۵
شیوه‌های نقد ادبی ۳۴۲	سفینه‌ی خوشگو ۲۶، ۳۱-۳۳، ۱۰۹، ۱۱۲
الصاحبی ۸۶	۱۳۴، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۱، ۲۳۹، ۲۶۵
صبح گلشن ۳۸۸	۲۷۵، ۲۹۵، ۳۰۷، ۳۱۸، ۳۷۲، ۴۰۵
صحاح اللغة ۴۱۹	۴۱۲
صور خیال در شعر فارسی ۲۸۹	سوز و ساز ۴۰۵
	شاعر آینه‌ها ۸۹
ضرورة الشعریه ۱۸۲	شاعری در هجوم منتقدان ۱۰، ۲۹، ۱۵۲
ضوء الدراری ۴۴۹	۳۸۹، ۴۴۷
	شاه جهان‌نامه ۲۲۹، ۳۷۳
عرایس البیان ۲۳	شاه گلشن ۸۱

- عرفات العاشقین ۱۷، ۳۷، ۷۵، ۷۸، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۵۸، ۳۷۱
- عرفان و ادب در عصر صفوی ۱۴۷، ۶۶
- عطیه کبری ۴۵۰
- العمده فی محاسن الشعر ۴۵، ۱۸۲
- عمل صالح ۲۳۹، ۲۵۶، ۳۷۱-۳۷۲، ۳۷۳
- عیارالشعر ۱۹۷، ۲۱۵
- غیاث اللغات ۴۵، ۱۳۸، ۱۴۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰
- کلمات الشعرا ۶۰، ۸۹، ۹۰، ۱۱۸، ۱۳۴، ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۲۹، ۳۳۴، ۳۳۸، ۳۴۲
- کشاف اصطلاحات والفنون ۴۶، ۸۷، ۹۲، ۳۵۰، ۳۶۷، ۴۴۰، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۴، ۴۵۳
- کشف الاسرار ۲۳
- کشکول ۴۴۹
- کلیات زیباشناسی ۱۲۶، ۱۸۴
- کلیات شمس ۲۵
- کلیات طالب آملی ۵۵
- کلیات قاری ۲۸، ۴۴۴، ۴۴۶
- کلیات منیر ۳۷۲، ۳۷۳
- کلیله و دمنه ۱۲۷
- کنزالفوائد ۱۵۶
- گل رعنا ۳۷۱
- گلستان ۱۰۷، ۱۱۵، ۲۹۴، ۳۰۲
- گل عجایب ۱۳۴، ۱۳۷، ۳۱۸
- گنجینه آذر ۱۷۹
- فرهنگ اصطلاحات ادبی ۴۸
- فرهنگ مصادر زاید الفوائد ۴۰۵
- غزلان الهند ۱۳۸، ۱۷۰، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۴
- فرهنگ معین ۶۹
- فلسفه هنر معاصر ۸۹
- فهرست نسخه های خطی ۴۷، ۱۷۹
- قاموس ۴۱۹
- قرآن ۹۱، ۹۶، ۹۹، ۲۸۴، ۲۹۴، ۳۴۳، ۳۴۸
- ۳۷۵

- باب‌الالباب ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۶۶، ۳۲۵  
 لیلی و مجنون ۱۸۱  
 مآثر رحیمی ۷۱، ۷۴  
 مآثر الکلام فی تاریخ بلگرام ۴۴۹، ۳۰۹  
 مثنوی معنوی ۲۶، ۴۲، ۱۲۳، ۲۶۸، ۲۸۳  
 مجالس النفایس ۲۴۹، ۳۳۱  
 مجمع شعرای جهانگیری ۲۳۸، ۲۳۹، ۳۹۱  
 مجمع الخواص ۷۵  
 مجمع النفایس ۳۰، ۷۴، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۸،  
 ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۷، ۲۳۷، ۲۶۵،  
 ۲۸۳، ۳۲۵، ۳۴۳، ۳۶۸، ۴۰۰، ۴۰۵،  
 ۴۰۶، ۴۱۲، ۴۱۷، ۴۲۰، ۴۲۱-۴۲۷  
 محاضرات الادب ۸، ۲۶۷  
 محاکمات الشعرا ۴۱۲، ۴۴۱، ۴۴۳  
 محمود و ایاز ۲۶۳  
 مختصر المعانی ۲۳۲، ۳۶۶، ۴۰۵  
 مخزن الغرایب ۳۸۱  
 مرآت الخیال ۲۶، ۳۱، ۳۳، ۳۴، ۷۴، ۹۲،  
 ۱۱۹، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۲، ۲۶۵،  
 ۲۸۳، ۲۸۸، ۲۹۲، ۳۲۵، ۳۳۷، ۳۷۱،  
 ۳۷۲، ۳۷۲  
 مذكر احباب ۳۴، ۶۵، ۷۵، ۲۴۱، ۲۴۹،  
 ۲۵۱، ۲۷۷  
 مردم دیده ۳۲، ۸۱، ۱۰۹، ۱۴۵،  
 ۱۵۰، ۱۵۱، ۲۴۱، ۲۶۵، ۲۸۲، ۳۲۰،  
 ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۲۵، ۴۰۵، ۴۴۲  
 المزهر فی علوم اللغة وانواعها ۴۰۵  
 مصباح فی اختصار المفتاح ۲۱۰  
 مـ طول ۱۱۶، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳،  
 ۳۱۲، ۳۶۶، ۴۴۱  
 مطلع الانوار ۱۳۱  
 مظهر البرکات ۴۴۹  
 المعجم فی معاییر الاشعار العجم ۴۶، ۸۶،  
 ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹-۱۶۳، ۱۷۲،  
 ۱۸۳  
 معجم مقایس اللغة ۸  
 معیار الاشعار ۱۵۹  
 معیار الافکار ۴۰۵  
 معیار جمالی ۱۵۶  
 مقالات الشعرا ۳۹، ۱۴۲، ۱۴۳، ۳۱۷، ۳۱۸،  
 المقدمه ۳۴۱  
 منتخب اللغات ۴۴۷  
 المنصف ۲۳۲  
 موسیقی شعر ۱۲۷  
 موهبت عظمی ۴۰۵  
 مؤید الفضلا ۴۱۰  
 نامه‌ها و نوشته‌های میرزا جلالای  
 طباطبایی ۶۹، ۷۳، ۳۵۶  
 نامه‌های عین‌القضاة ۲۴  
 نثر چهار عنصر ۱۳۶  
 تذکره نصرآبادی ۲۷، ۳۶، ۴۵، ۴۶، ۶۸،  
 ۶۹، ۷۵، ۷۹، ۸۲، ۹۵

- ۹۹، ۱۱۲، ۱۴۱، ۱۴۸، ۲۵۴، ۲۵۸، ۳۲۵، ۳۷۱، ۳۷۲
- نگاه نو ۳۳
- نظریه ادبیات ۷۲
- نقایس المآثر ۱۴۲، ۳۴۴
- نقد ادبی ۲۵۵، ۲۵۷
- نقد تفسیری ۱۱، ۱۵۲
- نقد تکوینی ۶۱
- نقد الشعر ۴۱۶
- نقد شعر در ایران ۱۳
- نقش ظفر خان احسن در ادبیات فارسی ۳۸
- نقیضه و نقیضه سازان ۱۴۳
- النوادر الفاظ ۴۰۵
- نهج البلاغه ۳۱۲
- نیروهای شگرف مغز ۷۲
- واژه نامه هنر شاعری ۲۲۲
- ۲۲۹، ۸۷ و قافیه فی علم عروض و قافیه ۲۳۱
- واله و سلطان ۲۳۰
- الوساطة بین المتنبی و ابی تمام ۲۳۲
- وصاف ۲۴۰
- ویس و رامین ۲۶۹، ۲۷۰
- هزاره فردوسی ۲۷۰
- هشت بهشت ۱۰۴
- هفت اقلیم ۲۴۴، ۳۳۰
- همیشه بهار ۳۱، ۴۲، ۷۰، ۷۱، ۸۱
- ۱۰۹، ۹۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۵۱، ۱۶۷
- ۲۴۱، ۲۶۵، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۱۸
- ۳۲۵، ۳۶۰
- ید بیضا ۳۱۰، ۳۱۷، ۳۲۵، ۳۳۰، ۴۴۹
- یوسف و زلیخا ۲۶۷، ۲۷۰



## منابع و مراجع

### الف: فارسی و عربی

- آتشکده‌ی آذر، لطفعلی بیگ بن آقاخان بیگدلی شاملو (آذر)، تصحیح حسن سادات ناصری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۶ ش
- اساس الاقتباس، خواجه نصیرالدین طوسی، به تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۶ ش
- اسرار البلاغه، عبدالقاهر جرجانی، صَحَّحَهَا السيد محمد رشید رضا، بیروت، دارالمعرفه، طبعه الثانية فی قم، منشورات الرضی، ۱۴۰۴ ق
- التفکیر النقدي عند العرب، عیسی العاکوب، دمشق، دارالفکر، ۱۹۹۷ م - ۱۴۱۷ ق
- الضرورة الشعریه، عبدالوهاب محمد علی العدواني، عراق، جامعة موصل، ۱۴۱۰ ق
- العمدة فی محاسن الشعر وآدابه، علی بن الحسن بن رشيق القيروانی، تحقیق محمد قرقزان، بیروت، دارالمعرفه، ۱۴۰۸ ق / ۱۹۸۸ م
- الکشاف عن حقایق التنزیل، جارالله محمود بن عبدالزمخشري، دارالفکر، ۱۹۷۷/۱۳۹۷ م
- المعجم فی معاییر اشعار العجم، شمس‌الدین محمد بن قیس رازی، تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابله‌ی مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۸ ش
- النقد الادبی، احمد امین، بیروت، دارالکتب العربیه، ۱۹۶۷ م
- انسان و سَمبُول‌هایش، کارل گوستاو یونگ، ترجمه‌ی ابوطالب صارمی، تهران، کتاب پائین، چاپ دوم، ۱۳۵۹ ش



- انگیزش و شخصیت، ابراهام اچ. مزلو، ترجمه‌ی احمد رضوانی، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ دوم، ۱۳۶۹ ش
- ایران عصر صفوی، راجر سیوری، ترجمه‌ی کامبیز عزیزی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ ش
- بدایع الافکار، فی صنایع الاشعار، میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری، ویراسته‌ی میرجلال‌الدین کزازی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ ش
- بدیع القرآن ابن ابی الاصبیح المصری، ترجمه‌ی سیدعلی میرلوحی، مشهد، آستان قدس، ۱۳۶۸ ش
- بررسی احوال و آثار میرغلامعلی آزاد بلگرامی، سید حسن عباس، پایان‌نامه‌ی دکتری، دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران، گروه ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر اسماعیل حاکمی، ۱۳۷۳ ش
- پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، تری ایگلتون، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸ ش
- تاج العروس من جواهر القاموس، سید محمد مرتضی الحسینی الزبیدی، تحقیق محمود محمد الطناحی، بیروت، داراحیاء التراث العربی ۱۳۹۶ ق / ۱۹۷۶ م
- تاریخ ادبیات ایران از صفویه تا عهد حاضر، ادوارد براون، ترجمه‌ی رشید یاسمی، تهران، ۱۳۱۶ ش
- تاریخ ادبیات ایران، ذبیح‌الله صفا، تهران، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۶۶ ش
- تاریخ الادب العربی، عمر فروخ، دارالعلم للملایین، بیروت، ۱۹۸۴ م
- تاریخ الطبری، لابی جعفر محمد بن جریر طبری، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت
- تاریخ النقد الادبی عند العرب، احسان عباس، دارالشروق للنشر والتوزیع، اردن، ۱۹۸۶ م
- تاریخ تذکره‌های فارسی، احمد گلچین معانی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۸ ش
- تاریخ نقد جدید، رنه ولک، ترجمه‌ی سعید اریاب شیرانی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۳ ش
- تاریخ و سفرنامه‌ی حزین لاهیجی، به اهتمام بیژن ترقی، کتابفرشی خیام،

۱۳۵۶ ش

تحفه‌ی احمدیه در شرح الفیه، احمد بهمنیار، تهران، مرتضوی، ۱۳۵۰ ش  
تحفه‌ی سامی، سام میرزا صفوی، تصحیح وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۴ ش  
تحفه‌الهند، میرزاخان بن فخرالدین محمد، تصحیح و تحشیه دکتر نورالحسین انصاری، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۴ ش

تذکره‌نویسی در هند و پاکستان، سید علیرضا نقوی، تهران، علمی، ۱۳۴۳ ش  
تذکره‌ی بی‌نظیر، عبدالوهاب افتخار نجاری دولت‌آبادی، سید منظورعلی، اله‌آباد هند، ۱۹۴۰ م

تذکره‌ی حسینی، حسین دوست بن ابوطالب سنبللی، لکهنو، نول کشور، ۱۲۹۲ ق / ۱۸۷۵ م

تذکره‌ی شعرای کشمیر، میرزا ابن حاجی محمد اسلم خان سالم کشمیری، تصحیح سید حسام‌الدین راشدی، آکادمی اقبال، پاکستان، ۱۳۴۶ ش  
تذکره‌ی میخانه، ملا عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی، به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران، اقبال، چاپ چهارم، ۱۳۶۳ ش

تذکره‌ی نصرآبادی، میرزا محمد طاهر نصرآبادی، با تصحیح و مقابله وحید دستگردی، تهران، فروغی، ۱۳۶۱ ش

تذکره‌الشعراء، سلطان محمد مطربی سمرقندی، مقدمه و تصحیح اصغر جانفدا، تحشیه و تعلیقات علی رفیعی علامرو دشتی، تهران، آینه‌ی میراث، ۱۳۷۷ ش

تذکره‌المعاصرین، حزین لاهیجی، اصفهان، کتابفروشی تأیید، چاپ دوم، ۱۳۳۴ ش  
تنبیه‌الغافلین فی الاعتراض علی اشعار الحزین، سراج‌الدین علیخان آرزو اکبرآبادی، با مقدمه و تصحیح و تحشیه‌ی محمد اکرم اکرام، دانشگاه پنجاب، لاهور، ۱۴۰۱ ق  
جامعه‌شناسی ذوق ادبی، لوین ل. شوکینگ، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران، توس، ۱۳۷۳ ش

جامعه‌شناسی و ادبیات، علی اکبر ترابی، تبریز، نوبل، ۱۳۷۰ ش  
جامعه‌شناسی هنر، ا.ح. آریان‌پور، انجمن کتاب دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ۱۳۵۴ ش

جست‌وجویی در تصوف، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۶۶ ش

چرا سبک هندی در دنیای غرب باروک خوانده می‌شود؟، ریکاردو زیپولی، تهران، انجمن فرهنگی ایتالیا، ۱۳۶۳ ش

حدائق‌السكر، رشید و طواط، به تصحیح عباس اقبال. تهران، طهوری و سنایی، ۱۳۶۲ ش

حریم سایه‌های سبز، مهدی اخوان ثالث، مجموعه مقالات، زیر نظر مرتضی کافی، تهران، نشر زمستان ۱۳۷۳ ش

حزین لاهیجی، زندگی و زیباترین غزل‌های او، محمدرضا شفیعی کدکنی، مشهد، توس، ۱۳۴۲ ش

حقایق‌الحدایق، شرف‌الدین رامی تبریزی، به کوشش محمدکاظم امام  
حلقه‌ی انتقادی، دیوید کوزنر هوی، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران، گیل -  
روشنگران، ۱۳۷۱ ش

خزانه‌ی عامره، میرغلامعلی آزاد بلگرامی، طبع نول‌کشور، کانپور، ۱۸۷۱ م  
داد سخن، سراج‌الدین علی‌خان آرزو اکبرآبادی، تصحیح محمداکرم‌شاه، انجمن  
تحقیقات ایران و پاکستان، راولپندی، ۱۹۷۴ م  
درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گزیده و ترجمه‌ی محمدجعفر بوننده، تهران،  
نقش جهان، ۱۳۷۷ ش

دیوان بابافغانی شیرازی، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، کتابخانه  
علمیه اسلامی، ۱۳۱۶ ش

دیوان بیدل دهلوی، تصحیح خان‌محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی، با مقدمه‌ی  
حسین آهی، تهران، فروغی، ۱۳۶۸ ش

دیوان حافظ شیرازی، تصحیح غنی - قزوینی، تهران، زوار، چاپ پنجم، ۱۳۶۷ ش

دیوان حزین لاهیجی، تصحیح بیژن ترقی، تهران، کتابفروشی خیام، ۱۳۵۶ ش

دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمد قهرمان، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ  
دوم، ۱۳۷۰ ش

دیوان عرفی شیرازی، به کوشش جواهری وجدی، تهران، کتابخانه‌ی سنایی، ۱۳۵۷ ش

دیوان غنی کشمیری، به کوشش احمد کرمی، تهران، انتشارات «ما»، ۱۳۶۲ ش

دیوان فیض کاشانی، تصحیح محمدپیمان، تهران، کتابخانه‌ی سنایی، ۱۳۵۴ ش

دیوان کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، به کوشش حسین بحرالعلومی، تهران، دهخدا، ۱۳۴۸ ش

دیوان واعظ قزوینی، تصحیح سید حسن سادات ناصری، تهران، علمی، ۱۳۵۹ ش  
راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، رامان سلدن، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، طرح‌نو، ۱۳۷۲ ش

روضة السلاطین، فخر هروی، تصحیح و تحشیه ع. خیامپور، تبریز، ۱۳۴۵ ش

ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰ ش

سبحة‌المرجان، میر غلامعلی آزاد بلگرامی، بمبئی، ملک‌الکتاب، سنگی ۱۳۰۳ ق

سراج منیر، سراج‌الدین علیخان آرزو اکبرآبادی، تصحیح سید محمداکرم اکرام، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۵۹ ش

سرو آزاد، میر غلامعلی آزاد بلگرامی، تصحیح و تحشیه عبداللّه‌خان، به اهتمام مولوی عبدالحق، مطبع دخانی رفاه عام، لاهور، ۱۹۱۳ م

سفرنامه‌ی تاورنیه، ترجمه ابوتراب نوری، تهران، کتابخانه‌ی سنایی، ۱۳۳۶ ش

سفرنامه‌ی ناصر خسرو، به کوشش نادر وزین‌پور، تهران، کتاب‌های جیبی، چ سوم، ۱۳۵۶ ش

سفینه‌ی خوشگو، بندار بن داس خوشگو (دفتر ثالث)، سلسله انتشارات تحقیقات عربی و فارسی، پتنه (بهار)، ۱۹۵۹ م

شاعر آینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸ ش

شاعری در هجوم منتقدان، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۷۵ ش

شرح شطحیات روزبهان، تصحیح هانری کوربن، انستیتو ایران و فرانسه / تهران ۱۳۴۴ ش / ۱۹۶۶ م

شعرالعجم، شبلی نعمانی، ترجمه‌ی سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، تهران، دنیای کتاب، چاپ دوم، ۱۳۶۳ ش

شعر فارسی هند در قرن دهم، اعظم مومن، پایان‌نامه‌ی دکتری، دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران، گروه آموزشی ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر صورتگر، سال ۱۳۴۴ ش

شعر و شاعری در عصر صفوی، صدر هاشمی، اصفهان، کتابفروشی مشعل، ۱۳۴۱ ش

شیوه‌های نقد ادبی، دیوید ویچز، ترجمه‌ی محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات علمی، چاپ دوم، ۱۳۶۹ ش

صور خیال در شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، چاپ سوم، ۱۳۶۶ ش

عرایس البیان فی حقایق القرآن، تصحیح رمضان صلاح‌الدین الصاوی، پایان‌نامه‌ی دکتری، دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران، گروه آموزشی ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر حسین مینوچهر، ۱۳۵۰ ش

عرفان و ادب در عصر صفوی، احمد تمیم‌داری، تهران، انتشارات حکمت، ۱۳۷۲ ش

عقدالفرید، ابن عبد ربّه الاندلسی، حقه و علق حواشیه علی شیر، بیروت، داراحیاء التراث العربی، ۱۴۰۹ ق

عمل صالح (شاه جهان‌نامه)، محمد صالح کنوی لاهوری، کلکته، ۱۹۴۶ م  
عیارالشعر، محمد بن احمد العلوی (ابن طباطبا) تحقیق الدكتورین الحاجزی وزغول سلام، قاهره، ۱۹۵۶ م

غیاث‌اللغات، غیاث‌الدین محمد بن جلال‌الدین بن شرف‌الدین رامپوری، به کوشش منصور ثروت، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳ ش

فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیماداد، تهران، مروارید، ۱۳۷۱ ش  
فلسفه‌ی هنر معاصر، هربرت رید، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، تهران، نگاه، ۱۳۶۲ ش

فهرست نسخه‌های خطی فارسی، احمد منزوی، ج ۳، مؤسسه‌ی فرهنگی نی، ۱۳۴۹ ش

قول فیصل، امام‌بخش دهلوی، متخلص به صهبایی، مطبعه نول‌کشور، [بی تا]  
کارنامه، منیر لاهوری، تصحیح و مقدمه دکتر سید محمد اکرم اکرام، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۵۹ ش

کاروان هند، احمد گلچین معانی، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹ ش  
کشاف اصطلاحات الفنون، مولوی محمد علی بن علی، کلکته، ۱۸۶۲ م  
کلمات الشعرا، محمد افضل سرخوش، تصحیح محمدحسین محوی لکهنوی،  
جونپور، ۱۹۵۱ م

کلیات یدیل دهلوی، (چهار عنصر، رقعات، نکات) ۴ ج، دفتر انکلن د انتشاراتو  
موسسه دیوهنی مطبعه ۱۳۴۴ ق

کلیات زیباشناسی، بندتو کروچه، ترجمه‌ی فؤاد روحانی، تهران، شرکت انتشارات  
علمی و فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۶۷ ش

کلیات سبک‌شناسی، دکتر سیروس شمیسا، تهران، فردوسی، ۱۳۷۲ ش  
کلیات شمس تبریزی، مولانا جلال‌الدین محمد مولوی، تصحیح استاد فروزانفر،  
تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵ ش

کلیات طالب آملی، به اهتمام و تصحیح و تحشیه‌ی طاهری شهاب، تهران، سنایی،  
۱۳۴۶ ش

کلیات قاری، قاری عبدالله، کابل [بی تا، بی نا]  
گفتاری در باره‌ی نقد، گراهام هوف، ترجمه نسرین پروینی، تهران، امیرکبیر،  
۱۳۶۵ ش

گل رعنا، رای لچهمی نراین شفیق اورنگ‌آبادی، انجمن ترقی اردو حیدرآباد دکن.  
گل عجایب، اسد علی خان تمنا اورنگ‌آبادی، به اهتمام مولوی عبدالحق، چاپ  
انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۴ م

لباب‌الالباب، سدیدالدین محمد عوفی، به کوشش سعید نفیسی، تهران ۱۳۳۵ ش.  
لسان‌العرب، لابن منظور الافریقی، بیروت، داراحیاء التراث العربی، ۱۴۰۸ ق /

۱۹۸۸م

ماتر رحیمی، ملا عبدالباقی نهاوندی، به سعی و تصحیح محمد هدایت حسین، کلکته، ۱۹۲۴م

مُثْمِر، سراج الدین علیخان آرزو، تصحیح ریحانه خاتون، کراچی، ۱۹۹۱م  
مثنوی معنوی، جلال الدین محمد مولوی، تصحیح ر. آ. نیکلسون، تهران، مولی، چاپ چهارم، ۱۳۶۵ش

مجمع الخواص، صادقی کتابدار، ترجمه‌ی عبدالرسول خیام‌پور، تبریز ۱۳۳۷ش  
مجمع الشعراء جهانگیری، ملا قاطعی هروی، تصحیح دکتر محمد سلیم اختر، دانشگاه کراچی، ۱۹۷۹م

مجمع النفایس، سراج الدین علی خان آرزو اکبرآبادی، تصحیح انتقادی زیب النساء سلطانعلی، پایان‌نامه‌ی دکتری، دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران، گروه آموزشی ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر شاه‌حسینی، ۱۳۵۶ش

محاضرات الادباء، للراغب الاصبهانی، بیروت

محاكمات الشعراء، میر محمد محسن اکبرآبادی، نسخه‌ی دانشگاه پنجاب، ش ۱۴۳۶S  
مختصر المعانی، للعلامه التفتازانی، انتشارات مصطفوی قم [بی تا]  
مُذْکَرُ احباب، خواجه بهاء الدین حسن نثاری بخاری، تصحیح سید محمد افضل الله، حیدرآباد دکن، ۱۳۸۹هـ / ۱۹۶۹م

مذکر احباب، سید حسن خواجه نقیب الاشراف بخاری (نثاری)، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷ش

مرآت الخیال، امیر شیرعلی خان لودی، به سرمایه و سعی ملک‌الکتاب شیرازی، بمبئی، چاپ سنگی، ۱۳۲۴ق

مردم دیده، عبدالحکیم حاکم، به اهتمام دکتر سید عبدالله، دانشگاه پنجاب، لاهور، ۱۳۳۹ق

مُطَوَّل، سعد الدین تفتازانی، منشورات مکتبه‌الداوری، قم، ۱۴۰۹ق  
معجم مقایس اللغة، احمد بن فارس، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية ۱۳۸۹ق

مقالات الشعرا، میرعلی شیرقانع تتوی، تصحیح سید حسام‌الدین راشدی، کراچی پاکستان، ۱۹۵۷م

مقدمه‌ی ابن‌خلدون، ترجمه‌ی محمد پروین گنابادی، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ هفتم، ۱۳۶۹ق

منتخب‌الاشعار، مردان‌علی‌خان، ترتیب و تلخیص، دکتر محمداسلم‌خان، دهلی، ۱۹۷۵م

موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، نگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۰ش  
نامه‌ها و نوشته‌های جلال‌ای طباطبایی، به کوشش قاسم صافی گلپایگانی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴ش

نامه‌های عین‌القضات، به اهتمام علینقی منزوی و عقیف عسیران، بیروت، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۹۶۹م

نتایج‌الافکار، مولانا محمد قدرت‌الله کوپاموی، بمبئی، ۱۳۳۶ش  
نظریه‌ی ادبیات، رنه ولک و آوستین وارن، ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳ش

نقد ادبی، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۶۹ش  
نقد تفسیری، رولان بارت، ترجمه‌ی محمدتقی غیائی، تهران، بزرگمهر، چاپ دوم، ۱۳۶۸ش

نقد ساختگرای تکوینی، لوسین گلدمن، ترجمه محمدتقی غیائی، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۹ش

نقش ظفرخان احسن در ادبیات فارسی، محمداسلم‌خان، پایان‌نامه‌ی دکتری، دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران، گروه آموزشی ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر خطیبی، ۱۳۴۶ش

نقیضه و نقیضه‌سازان، مهدی اخوان ثالث، به کوشش ولی‌الله درودیان، تهران، نشر زمستان، ۱۳۷۴ش

نگارستان فارس، محمدحسین آزاد، لاهور، ۱۹۲۲م  
نهج‌البلاغه، صَبَطُ نَصِّه الدکتور صبحی صالح، افسر دارالهجرة، قُم ۱۴۰۷ق



واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، تهران، مهناز، ۱۳۷۳ ش  
هفت اقلیم، امین‌احمد رازی، تصحیح جواد فاضل، تهران، علمی، (بی‌تا)  
همیشه بهار، کشتن چند اخلاص، مرتبه، وحید قریشی، انجمن ترقی اردو کراچی  
پاکستان، ۱۹۷۳ م  
یوسف و زلیخا، منسوب به ابوالقاسم فردوسی، تصحیح حسین محمدزاده صدیق،  
تهران، آفرینش، ۱۳۷۴ ش

### ب) نسخه‌های خطی:

انیس الاحباء، موهن لعل انیس لکهنوی، نسخه‌ی خطی مجلس شورای اسلامی  
(= کتابخانه‌ی شخصی استاد سعید نفیسی)  
تادیب‌الزندیق فی تکذیب‌الصدیق، سید عبدالقادر مهربان اورنگ‌آبادی، نسخه‌ی  
کتابخانه‌ی انجمن آسیایی بنگال، کلکته ش: ۴۵ / ۳۹۸ و نسخه‌ی کتابخانه‌ی  
انجمن ترقی اردو، پاکستان کراچی، ش: ۳-ه. ف. ۲۴  
تحقیق‌السداد فی مَزَلَّةِ الآزاد، محمد صدیق سخنور بلگرامی، نسخه‌ی کلکته،  
کتابخانه‌ی انجمن آسیایی بنگال، ش: ۳۹۷ و نسخه‌ی انجمن ترقی اردو، پاکستان،  
کراچی، ۲-ق. ف. ۲۴  
جامع‌الصنائع والاوزان، خسرو شاعران (؟) نسخه‌ی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه  
تهران، ش: ۳۷۲۸  
چهارصد ایراد بر کلام آزاد، باقر آگاه مدرسی، نسخه‌ی کتابخانه‌ی انجمن ترقی  
اردو، کراچی پاکستان، ش: ۳ ف. ۱۲۱ و نسخه‌ی موزه‌ی ملی کراچی  
N.M. ۱۹۵۸/۴۴-۲  
خلاصة‌البديع - (رساله‌ی بدیعی) شمس‌الدین فقیر، نقل در ریاض‌الشعرا، نسخه‌ی  
کتابخانه‌ی ملک، ۴۳۰۱  
دستورالشعرا، محمد امانی مازندرانی، نسخه‌ی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران،  
ش: ۱۳۷، ۱۵۵ برگ / ۱۴ س

- دبیاچه‌ی کلیات اولی من کلام منیر، میکروفیلم نسخه‌ی خطی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، ش: ۶۲۶۷، شماره نسخه ۲۹۴۴
- دیوان حزین لاهیجی، نسخه‌ی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، ش: ۳۸۵۰، فیلم ش ۷۱۶۸
- ریاض الشعرا، علی‌قلی واله‌ی داغستانی، نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملک، ش: ۴۳۰۱، (۶۹۰ ص)
- سفینه‌ی خوشگو، بندر ابن داس خوشگو، نسخه‌ی آب‌آورد کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، ش: ۲۶۵۵
- عرفات العاشقین، تقی‌الدین محمد اوحدی حسینی، دقاق بلیانی اصفهانی، نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملک، ش: ۵۳۲۴
- غزلان‌الهند، میر غلامعلی آزاد بلگرامی، نسخه‌ی موزه‌ی ملی کراچی، پاکستان، ش: ۱۹۶۸-۱۳۱/۲ N.M
- وافیه فی علم عروض وقافیه، شمس‌الدین فقیر، (نقل در ریاض الشعرا)، ص ۴۰۴ و ۴۳۱، نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملک، ش: ۴۳۰۱

### ج) انگلیسی:

- Abrams. M. H, *A Glossary of Literary Terms*. Rinehart (افست ایران)
- Brooks. Cleanth, *The Well Wrought Urn*, London 2th edition, 1960
- Cristal. David. *An Encyclopedic Dictionary of Language and Languages*. USA. 1992
- Crystal, David, *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge University Press, 1991
- Cuddon, J. H. *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin books, 1984

- Dutton. Richard, *An Intrudocion To Literary Criticism*, Long man  
York press, 3th edition, 1984
- Hough. Graham, *Style and Stylistics*, London, 2th edition, 1972
- New meyer, Frederick, *The Politics of Linguistics*, 1969
- Perminyer. Alex and other (ed), *Princeton Encyclopedia of Poetry and  
Poetics*, princeton university press, 1974
- Perrine. Laurence, *Literature* (vl. 2) *Poetry* (the elementry of poetry).  
New Yourk 2th edition.
- Storey C. A. *Persian Litratue*, vol, 2.
- . C. A. *Persian Litratue*, vol, III, part 1, Leiden, 1984
- Webster. Merriam, *New Collegiate Dictionary*, 1998
- Yule. George, *The Study of Language*, Cambridge university press,  
1988