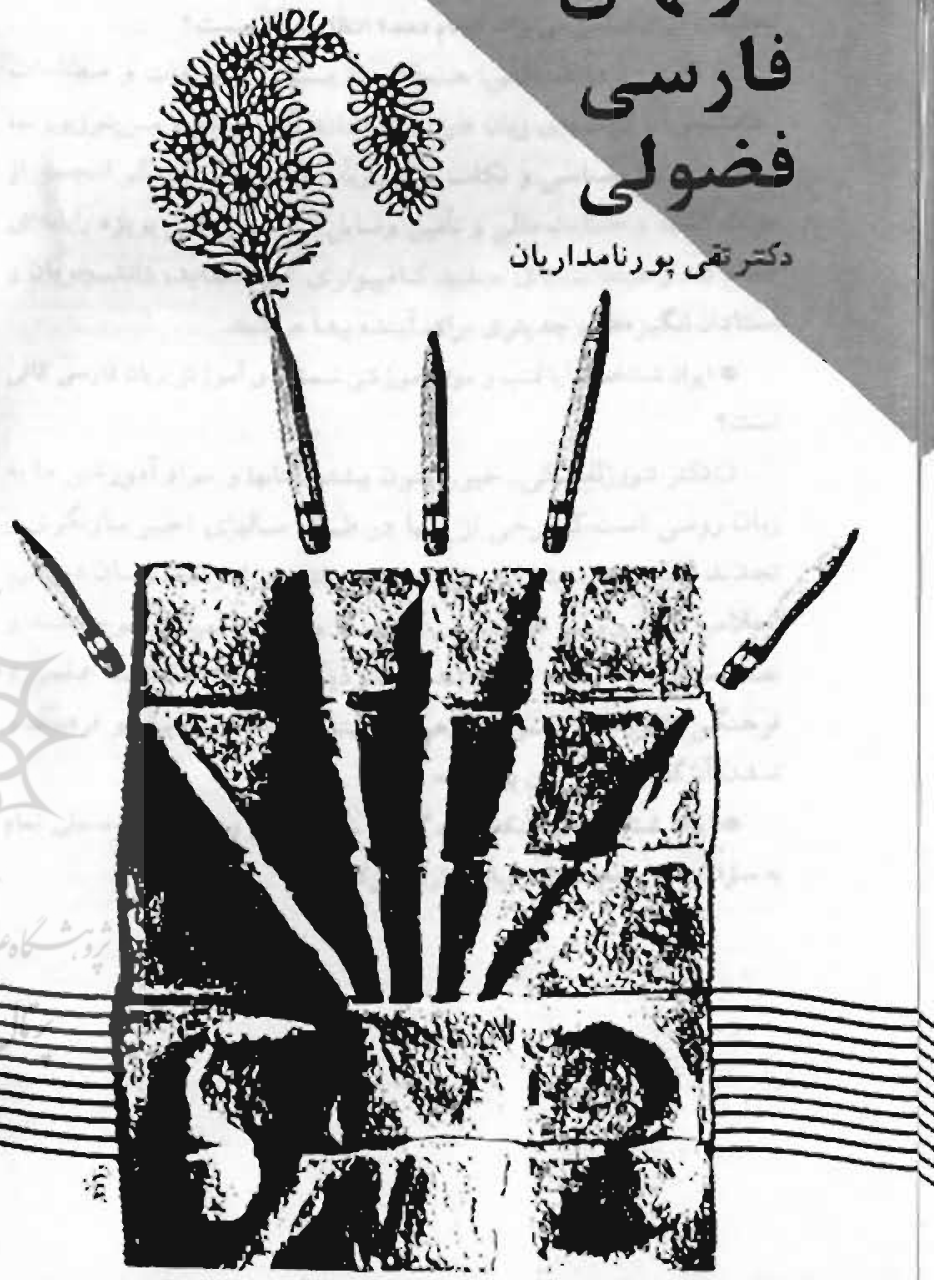
غزلهای فارسی فضولی

دکتر تقی پورنامداریان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشاره

محمدبن سلیمان، ملقب به فضولی در عراق متولد شد. در بارهٔ زادگاه او اختلاف است. بعضی کربلا، بعضی بغداد و بعضی حلّه را زادگاه او شمرده‌اند. سال تولد او نیز دقیقاً معلوم نیست و بیشتر احتمال داده‌اند که در دههٔ آخر قرن نهم متولد شده‌باشد.

دربارهٔ سال وفات او چندان اختلافی نیست. عهدی بغدادی صاحب *گلشن شعراء* که معاصر او بوده، اشاره کرده‌است که در سال ۹۶۳ هجری به مرض طاعون در شهر مقدس کربلا درگذشته‌است.

(The power of will) بدانیم، شعر غنایی و بخصوص غزل، مبتنی بر قوهٔ عاطفه است و «منِ» روحی و عاطفی شاعر در آن حضور برجسته دارد، در حالی که در شعر حکمی و تعلیمی و یا تمثیلی و نمایشی، اندیشه و معنی یا «منِ» علمی شاعر و در شعر حماسی «منِ» ارادی و قوهٔ اراده برجستگی دارد.

شاعر حماسه‌سرا داستانهای پهلوانی غرورانگیز را که از آن مردم است به نظم می‌کشد و بیان هنری به آن می‌بخشد تا غرور ملی و افتخارات نژادی را در آنان برانگیزد و نیروی ارادهٔ آنان را در برابر دشمنان تقویت کند و برانگیزد. شاعر نمایش‌پرداز یا گویندهٔ شعر حکمی، اندیشه‌های خود را در بارهٔ زندگی و بهتر زیستن در شعر، مستقیم و غیر مستقیم می‌گنجاند تا مخاطبان خود را با تعلیماتی که می‌پندارد برای زندگی آنان و جامعه مفید است، آشناکند، و به پیروی از آنها ترغیب کند. اما شاعر غزلسرا مخاطبش معشوق است، تا او از احوال روحی وی و سوز و ساز و میزان دلبستگی او باخبر گردد و مخاطبان غیر مستقیم او نیز همهٔ کسانی هستند که با شاعر احوال روحی و عاطفی مشترک دارند. بنابراین، اگر مخاطب حماسه، همهٔ مردم یک قوم‌اند، مخاطب شعر تمثیلی، عده‌ای از مردمند که با اندیشه‌های شاعر همساز و همسو نیستند، و مخاطب شعر غنایی و غزل، معشوق شاعر است که برجسته‌ترین صفت وی حسن و زیبایی وصف‌ناپذیر او از نگاه شاعر است.

اینکه در شعر غنایی، شاعر از عواطفی سخن می‌گوید که سخن دل اوست، که همهٔ مردم در آن احساسات و عواطف در هر دوره و زمانی با او شریکند، و اینکه، این عواطف به جنبه‌های فطری، روحی و طبیعی انسان ارتباط دارد، و نیز، اینکه مخاطب شعر یا مردمی درد آشنایند که حال روحی شاعر را در می‌یابند و یا معشوق که اگر خود غایب از شاعر

است، یاد و خیالش همواره مونس دل و جان شاعر است، به شعر تغزلی صمیمیتی می‌بخشد که مجالی برای تکلف در بیان و اظهار علم و دانایی برای شاعر باقی نمی‌گذارد. شاعر در شعر غنایی و غزل در درجهٔ نخست برای دل خود شعر می‌گوید تا لحظه‌های عاطفی زندگی روحی خود را بیان کند. تا با افشا و اظهار آنچه در روح می‌گذرد، خود را تسلی بخشد و اضطراب و هیجانهای خود را فرونشاند. تغزل، خواه موضوع و مایه‌اش عشقی زمینی و مجازی باشد و خواه عشقی حقیقی و آسمانی، آیینه‌ای است که شاعر تصویر خود را در آن می‌بیند. اگر دیگران هم می‌توانند تصویر خود را در آن بنگرند، بدان سبب است که احوال روحی مشترک و مشابه با شاعر دارند نه آنکه شاعر آیینه‌ای ساخته باشد که دیگران خود را در آن ببینند. به همین سبب است که زبان غزل که درد دل کردنی با خویشتن و یا با معشوقی است که از شدت نزدیکی شاعر از او هیچ چیز را چنان‌که از خود، پنهان نمی‌کند، اغلب صمیمی و ساده و بی‌تکلف و عاری از خودنمایی‌های ناشی از عرض زبان‌دانی و هنرنمایی است، و زیباترین و مؤثرترین غزلها نیز غزلهایی است که از این خصیصه که خود تجلی صمیمیت عاطفی است، برخوردار است.

فضولی (وفات: ۹۶۳ ه) از جمله شاعرانی است که پیش از آنکه شروع به غزلسرایی کند، به نکاتی از این دست شعور بالفعل دارد.

وی در مقدمهٔ دیوان فارسی خود می‌نویسد: «اما به واسطهٔ رغبت اغلاق عبارت و مودت دقت مضمون که در جبلّت داشتم، همیشه طبیعتم به معما و قصیده میل می‌نمود، خیال غزل به خاطرم نمی‌گذشت و سیاح فکرم حوالی تصرف آن نمی‌گشت، چراکه غزل عبارت از شرح درددل عاشقست به معشوق مشفق و بیان کیفیت معشوق است به عاشق صادق؛ و این پیوند میانهٔ جوانان نورسیده صورت می‌بندد و به تحریک مصاحبت

نورسان ساده‌دل به ظهور می‌پیوندد، مضمونهای مبهم و لفظهای مغلق در این اسلوب کسی را از جا برنمی‌آورد، زبان مخصوص و عبارت معینی دارد[۱].

اگر در این گفتار تأمل کنیم، درمی‌یابیم که فضولی در نهایت دقت و ایجاز به جنبه‌های مختلف غزل هم از نظر انگیزهٔ شاعر در سرودن، هم از نظر وجود صمیمیت عاطفی، هم از نظر شیوهٔ بیان و هم از نظر مخاطب، توجه کرده‌است:

۱. شرط سرودن غزل برخورداری از تجربهٔ عشق است.

۲. سرودن غزل مستلزم وجود صمیمیت عاطفی در شاعر عاشق است.

۳. مخاطب مستقیم و اصلی غزل معشوق است.

۴. زبان غزل باید فاقد مضمونهای مبهم و الفاظ مغلق باشد تا در دیگران تأثیر کند.

۵. غزل زبان مخصوص و عبارت معین دارد.[۲]

با کمی دقت، از سخن فضولی می‌توان دریافت که چرا او که قبلا به زبان عربی، ترکی و فارسی شعر، و از جمله قصیده و معما سروده‌است و اینهمه برای او آسان و خالی از تشویق و دشواری بوده‌است[۳]، به غزلسرایی نپرداخته بوده‌است. موانع این غزلسرایی عبارتند از:

۱. طبع و جبلت[۴] او رغبت به عبارت پیچیده و مضامین دقیق داشته‌است.

---

۱. الشایب، احمد، *الاسلوب*، مکتبة النهضة المصریة، الطبعة الخامسة، ص ۲۲-۲۳.

۲. فضولی، *دیوان فارسی*، تصحیح و حواشی، حسیبه مازی اوغلی، آنکارا، ۱۹۶۱، مقدمه، ص ۹.

۳. *الاسلوب* همان مأخذ، ص ۹.

۴. همان مأخذ، ص ۹.

۲. استغراق در آموزش علوم مختلف و کسب مهارت در سه زبان، احتمالاً مانع از آن شده‌است که او عشقی عمیق و خاطرپریش و آرامش‌ستیز را عمیقاً تجربه کرده‌باشد.

۳. اطلاع و مطالعهٔ نسبتاً عمیق و گستردهٔ او در غزل فارسی که بیم تکرار و توارد لطایف گویندگان پیشین یا نگرانی دور افتادن از سبک و بیان غزل را در او برمی‌انگیخته‌است.

نکات مربوط به مورد سوم را دنبالهٔ سخنان فضولی روشن می‌کند:

«شاعرانی که به مساعدت تقدیم زمانی دم از سبقت زده‌اند و به معاونت سبقت اتفاقاً پیش از من آمده‌اند، همه ادراک بلند و طبع دوراندیش داشته‌اند و هر عبارت لطیف و مضمون نازک که غزل را به کار آید چنان برداشته‌اند که قطعاً در ظاهر چیزی نگذاشته‌اند، کسی را بر جمیع گفتار ایشان اطلاع باید تا سعی‌اش را شایبهٔ توارد ضایع ننماید.[۱]»

این مشکل سوم را شاعر عملاً نیز تجربه کرده‌است:

«وقتها بوده که شب تا سحر ز هر بیداری چشیده‌ام و به صد خون جگر مضمونی را به عبارت کشیده‌ام و چون روز شده آن را به عیب توارد قلم زده‌ام و از تصرف آن باز آمده‌ام و وقتها شده که روز تا شب به دریای فکرت فرو رفته‌ام و گوهر خاصی به الماس سخن سفته‌ام، چون گفته‌اند که این مضمون از فهم دور است و این لفظ در میان قوم نامعمول و نامشکور است، از نظر انداخته‌ام و به سلسلهٔ تسوید مفید نساخته‌ام. عجب حالیست که گفته را جهت آنکه گفته‌اند نباید تصرف نمود و نگفته را جهت آنکه نگفته‌اند متصرف نباید بود.

---

۱. همان مأخذ، ص ۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یاران گذشته بس که کردند تاراج عبارت و معانی
شد تنگ فضای نظم بر ما فریاد ز سبقت زمانی»[۱]

چنان‌که از سخن فضولی پیداست، گفتن غزل فارسی برای فضولی، برخلاف شعر ترکی و عربی ساده و بی‌تشویش نبوده‌است. چون از یک طرف بیم توارد درمیان بوده‌است که او خود آن را درمی‌یافته‌است و از طرف دیگر انتقاد دیگران او را مشوش می‌ساخته‌است. ظاهراً حرف این «دیگران» برای فضولی ارزش و اعتبار داشته‌است که وی آنچه را آنان نمی‌پسندیده‌اند به سلسلهٔ تسوید مقید نمی‌کرده‌است. انتقاد دیگران بر دو نکته استوار بوده‌است:

۱. از فهم دور بودن بعضی مضامین.

۲. نامعمول بودن لفظ درمیان قوم، یعنی غزلسرایان فارسی.

پیداست این «دیگران» فارسی زبانان آشنا با شعر فارسی بوده‌اند که می‌توانسته‌اند بر شعر فضولی ایراد بگیرند، و ایراد آنان نیز مورد توجه وی ــ که فارسی نه زبان مادری‌اش بوده و نه زبان مباحثهٔ علمی‌اش ــ قرار بگیرد.

نکته‌ای دیگر نیز در اعتراف فضولی به دشواری کار غزلسرایی فارسی برای او، نهفته‌است. و آن شور و هیجان ناشی از عشق است که طبع شاعر را به گفتن غزل برانگیزد. اگر قصیده و معما و قطعه، یا مدح و تعلیم را شاعر بدون انگیزهٔ عاطفی قوی و به صرف قریحه و مهارتهای فنی می‌تواند برای نیل به هدفی مادی و معنوی بسازد، لازمهٔ سرودن غزل جبر شور عاطفی است که ایجاد آن در اختیار شاعر نیست. احتمالاً مشکل فضولی که بیم توارد و انتقاد دیگران او را مشوش می‌سازد و کار

۱. همان کتاب، ص ۱۰.

غزلسرایی را برای او دشوار می‌کند، باید یک علتش هم همین فقدان عشق و هیجانات عاشقی در آغازکار غزلسرایی به زبان‌فارسی باشد. نکتهٔ مهم دیگر آن است که غزل به زبان فارسی را می‌توان برای معشوقی فارسی‌زبان گفت و بسیار بعید است که شاعر شعر عاشقانه به زبانی بگوید که معشوق آن را نمی‌فهمد و این زبان حتی زبان مادری او هم نباشد.

گفته‌اند که او در عنفوان جوانی، عاشق دختر استاد عربی خود شد، و این عشق وی را به شعرگویی و شاعری کشانید. دکتر عبدالقادر قراخان که پایان‌نامهٔ دکتری خود را در دانشکدهٔ ادبیات استانبول در بارهٔ فضولی نوشته‌است، این گفته را باور ندارد و می‌گوید این سخن‌روایتی بیش نیست. همین‌قدر می‌دانیم که وی از ابتدای جوانی تحصیلات خوبی کرده و فارسی، ترکی و عربی را نیک آموخته، و نسبت به ادبیات هم علاقهٔ زیادی داشته‌است. فضولی تحصیلات خود را در کربلا شروع کرده و در حلّه، بخصوص در بغداد به تکمیل آن پرداخته‌است. از قرار معلوم مکتبی که در آنجا تحصیل می‌کرده مکتب مختلط بوده که در آنجا دختر و پسر یکجا درس می‌خوانده‌اند چنان‌که خود گوید:

سخن‌لطیف وخوبان دُر وی نشسته صف صف
دیدارشان مبارک همچون سطور مصحف
خورشید لوح چون مه هر یک نهاده در پیش
برگ کتاب چون گل هر یک گرفته بر کف

این منظرهٔ زیبا در روح شاعر، که اساساً مجذوب شعر و ادب بود، تأثیر عمیقی بخشید و چنان که در مقدمهٔ دیوان ترکی خود گوید مانند بلبل شیدا سرمست گردید و در عشق آن گلهای زیبا شعر سرودن آغاز کرد و

در اندک زمانی آوازهٔ شعر و شاعری وی شهرها و ولایتها را گرفت.»[۱]

اگر عشق به دختر استاد عربی را قبول کنیم، نتیجهٔ این عشق باید تغزلات عربی او باشد. اگر سخن دکتر عبدالقادر قراخان را بتوان قبول کرد، نتیجه‌اش چنانکه در مقدمهٔ دیوان ترکی خود اشاره کرده، باید تغزلات ترکی، یعنی زبان مادری او باشد؛ و بی‌تردید نمی‌باید این اشاره‌ها به حادثهٔ عشقی فضولی سبب‌ساز سرودن غزل به زبان فارسی باشد؛ بخصوص که موضوع مکتب مختلط باید به دورهٔ عنفوان جوانی او مربوط باشد، زیرا دکتر عبدالقادر قراخان می‌نویسد: «در سال ۹۱۲ هـ. ق. بغداد به دست شاه اسماعیل صفوی افتاد، فضولی در عنفوان جوانی بود و در مکتب مختلطی با شوق فراوان به تحصیل می‌پرداخت.»[۲]

با توجه به سخن دکتر حسین علی محفوظ که احتمال می‌دهد تاریخ ۹۱۰ یا ۹۰۰ هجری برای سال ولادت فضولی به صواب نزدیکتر است[۳]، در سال ۹۱۴، که وی در مکتبی مختلط درس می‌خوانده‌است، حداکثر سن او بیش از چهارده سال نبوده‌است. از مقدمهٔ فضولی در دیوان فارسی می‌توان دریافت که سرودن غزل فارسی را او خیلی دیرتر از چهارده سالگی شروع کرده‌است. او پس از آنکه علت انتخاب تخلص «فضولی» را ـ که خود کاری مشکل بوده‌است ـ شرح می‌دهد، می‌نویسد: «المنة‌لله که ایام ارتکاب این فن گرامی و اوقات تعلق این نام‌نامی همیشه بر من به خیر گذشت و از میامن خاک اولیا به تکمیل مر رساله که توجه نمودم انجام آن به‌آسانی میسر گشت، غیر از غزلهای

۱. خیامپور، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز*، سال ۳، شمارهٔ ۱ و ۲، مقالهٔ ترجمه و تلخیص شده دربارهٔ فضولی، ص ۱۰۲ ـ ۱۰۳.
۲. همان مأخذ، ص ۱۰۲.
۳. محفوظ، حسین علی. *فضولی البغدادی*، بغداد، ۱۳۷۸، ص ۱۳.

فارسی که صورت تتمیم آن در پردهٔ تأخیر مانده‌بود و شروع در آن به واسطهٔ موانعی که قبل از این مذکور شد، مشکل می‌نمود.»

موانعی که فضولی علت تأخیر شروع غزلسرایی به زبان فارسی می‌داند، همان موانعی است که پیشتر ذکر کردیم. اما آنچه سرانجام سبب رفع آن موانع می‌شود، از میان برخاستن علت اصلی آن موانع، یعنی غیبت عشق است که با حضور آن، موانع تشویش توارد و ناموزونی مضمون نیز از میان برمی‌خیزد. فضولی پس از اشاره به تأخیر شروع غزل فارسی ادامه می‌دهد: «تا آنکه روزی گذارم به مکتبی افتاد. پریچهره‌ای دیدم فارسی‌نژاد، سهی سروی که حیرت نظارهٔ رفتارش نابینایی صیاد را عین بصر ساخته‌بود... . چون توجه من دید از گفته‌های من چند بیتی طلبید. من نیز چند بیتی از عربی و ترکی به او ادا نمودم و لطایف چند نیز از قصیده و معما برو فزودم. گفت که اینها زبان من نیست و به کار من نمی‌آید، مرا غزلهای جگرسوز عاشقانهٔ فارسی می‌باید.

ابهام در معانی و اغلاق در کلام کار اکابر علمای زمانه است
تاب عذاب فکر ندارند دلبران مرغوب دلبران غزل عاشقانه است

بی تکلف از این سخن مرا خجالتی دست داد و آتشی در دل افتاد که خرمن اندوختهٔ مرا همه بسوخت و در شبستان خیالم شمع شوق غزل فارسی برافروخت. شبی چند خود را در آتش تفکر گداختم و در غزلیات فارسی دیوانی مرتب ساختم که هم مدققان کامل را مضمونهای مبهمش دل فریب است و هم ظریفان ساده‌دل را از مائده مذاقش نصیب.»[۱]

همان‌طورکه از سخنان بالا دریافته می‌شود، دیدن سهی سروی فارسی‌زبان، وسواس و سختگیری را از دل شاعر بیرون می‌کند. به طوری

۱. فضولی، *دیوان فارسی*، ص ۱۳-۱۴.

که وی پس از آن همه تأخیر در شبی چند می‌تواند دیوانی از غزل فارسی ترتیب دهد.

جدا از اینکه واقعهٔ دیدن زیبارویی فارسی‌نژاد و فارسی‌زبان صحت داشته‌باشد یا تمهیدی شاعرانه برای بیان انگیزهٔ سرودن غزل فارسی باشد، و بهانه‌ای برای توجیه عدم یکدستی غزلها، حقیقت آن است که بعید می‌نماید این غزلها که تعداد آنها به چهارصد و ده غزل می‌رسد، حاصل شاعری شبی چند باشد. به احتمال زیاد فضولی در کنار شعر ترکی و عربی گاه‌گاه غزل فارسی نیز می‌سروده‌است و چه بسا آنها را به سبب همان موانع که متذکر گردیده، اظهار نمی‌کرده‌است تا سرانجام یا به سبب آشنایی با آن زیباروی فارسی و خجالتی که از سخن او احساس کرده‌است و یا درخواست دوستان و یا طعن دشمنان که احتمالاً او را عاجز از سرودن غزل فارسی می‌دانسته‌اند، سروده‌های سالها را در چند شب مدوّن می‌کند و دیوانی از غزلهای فارسی ترتیب می‌دهد.

در غزلهای فضولی، هم غزلهای عاشقانه که موضوع آن عشق زمینی و مجازی است دیده‌می‌شود و هم غزلهای عارفانه که موضوع آن عشق حقیقی و عرفانی است. غزلهای عرفانی فضولی بیشتر نوعی نظیره پردازی از روی غزلهای فارسی است، که از زمان سنایی به بعد رنگ عرفانی می‌گیرد و آمیزش عشق زمینی و مجازی در غزل که بتدریج به صورت سنتی پایدار درمی‌آید با حافظ شاعر غزلسرا و مشهور زبان فارسی به اوج می‌رسد. اگر چه بعضی از منابع، فضولی را اهل طریقت و صوفی عارف نیز شمرده‌اند[1]، اما زندگی و دلبستگی شدید فضولی به

۱. محمزة، حسن علی. *فضولی البغدادی*، ص ۱۵.

انواع علوم[1] قبول عرفان‌ورزی و تجارب عملی سلوک را در مورد او دشوار می‌سازد و می‌توان این نظر را محتملتر پذیرفت که اطلاع او بر تصوف «بیشتر از راه شعور بوده‌است تا از راه دل.»[2]

شخصیتها و مکانهای خاصی که تعلق به غزل عرفانی دارند، از قبیل شیخ، واعظ، صوفی، رند، زاهد، پیر و میخانه، مسجد و خانقاه، و حتی دیرمغان و مغبچه و محتسب را که در غزلهای فضولی می‌بینیم، بسیار بیشتر از آنکه بازتاب زندگی و جلوه‌های محیط اجتماعی باشد، تأثیر و انعکاس غزل فارسی، بخصوص غزلهای حافظ در شعر اوست. اما به هر حال استفاده از این کلمات به آن گستردگی نیست که جهان شعر فضولی را مشابه جهان شعر حافظ کند. طبیعی است که استفاده از این کلمات مضامین و مفاهیم وابسته به آنها را همان طور که در غزل وجود دارد نیز با خود می‌آورد. زاهد و شیخ و واعظ از عشق بی‌خبرند و ذوق درک زیبایی و شور و مستی را ندارند:

زاهد کج‌رو ندارد رغبت عشق بتان راستی را
این روش از هیچ‌کس مرغوب نیست
[ص ۳۱۴]

ذوق از قد بتان حاصل نشد زهّاد را
طبع ناموزون کجا با سعی موزون می‌شود
[ص ۳۷۱]

۱. همان مأخذ، ص ۱۲و۱۵(به نقل از *تاریخ الشعرالعثمانی*، ج ۵ ص ۵۷ و *تاریخ العراق بین احتلالین*، ج ۲، ص ۹۹)

۲. خیامپور، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز* (پیشین)، ص ۱۰۸.

در غزلی با ردیف «ای شیخ» که رنگ و حال و هوای قلندرانه دارد، شیخ را طعنه می‌زند که از عشق جوانان ماهرو بی‌خبر است و به همین سبب منع عشق می‌کند:

چند منعم کنی از عشق جوانان ای شیخ
نیستم طفل، فریبم بود آسان ای شیخ
حکم منع از مه رخسار جوانان نشده‌است
مگر آگه نه‌ای از معنی قرآن ای شیخ...
رخ زیبایسران قبلهٔ اهل نظرست
هرکه باور نکند نیست مسلمان ای شیخ

در غزلی با ردیف «واعظ» نیز واعظ را مثل شیخ منع‌کنندهٔ اهل دل از عشق سیمبران و ترساندهٔ رندان از آتش جهنم می‌شمارد در حالی که خود چنان از حقیقت دور است و آلوده‌دامن که محراب در غم آبروی منبر از دست او گریبان چاک می‌کند:

به رندان از جهنم می‌دهد دایم خبر واعظ
مگر مطلق ندیده در جهان جای دگر واعظ
گریبان چاک ازین غم می‌کند محراب در مسجد
که آب روی منبر برد با دامان‌تر واعظ...
فضولی نیست میل صحبت واعظ مرا زانرو
که منع اهل دل کرد از بتان سیمبر واعظ

[ص ۴۳۷]

زهد شیخ و واعظ و زاهد ریایی است. فضولی خود و دیگران را نصیحت می‌کند که این وضع ناخوش را شعار خود نسازند:

دلا زهد ریایی هیچکس را خوش نمی‌آید
شعار خود مکن بهر خدا این وضع ناخوش را

[ص ۲۸۰]

و به زاهد گاهی طعنه می‌زند که او هم به گوشهٔ ابروی زیبایان دلبستگی دارد و از ریاکاری اوست که دیگران را به‌ظاهر از عشق منع می‌کند و میل خود به ابروی زیبایان را با تماشای قوس محراب برآورده می‌سازد:

بی‌جهت رغبت محراب ندارد زاهد
میل نظارهٔ آن گوشهٔ ابرو دارد

[ص ۳۵۹]

به سبب همین زهد ریایی است که با تصویری بدیع که حاکی از قدرت تخیل است، زاهد را مطمئن می‌کند که گمراه است و راه به مقصد نمی‌برد:

به مقصد راه کم جو از رکوع ای زاهد گمره
که بسیار آزمودم تیر کج کم بر نشان افتد

[ص ۳۶۵]

صلاح‌طلبی زاهد با عشق بی سروسامان کنندهٔ شاعر موافق در نمی‌آید، هم از این روست که وقتی مسجد جای شیخ و زاهد و واعظ می‌شود، میخانه و خرابات جای عاشق می‌گردد که از نام و ننگ رسته‌است و به خوشنامی در میان خلق توجه ندارد:

چگونه جانب مسجد روم ز میخانه
زکوی عشق به ملک صلاح راهی نیست

[ص ۳۲۴]

زاهدا میخانه هم از آتش می‌روشنست
نی همین خلوت سرای خانقه دارد چراغ

[ص ۴۲۸]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رفتن به میخانه شاعر را با ملازمات آن نیز آشنا می‌کند:

ز می و مغبچه یارب چه طرب یافته‌است
که دلم معتکف دیر مغانست امروز
[ص ۴۲۰]

وقتی شاعر در میخانه و دیرمغان معتکف می‌شود، پیر او نیز، پیر میخانه و پیر مغان می‌گردد که خود مظهر گریز از سلامت و بی‌پروایی از ملامت است. شاعر از فیض می معرفت چنان حرمتی پیدا می‌کند که حتی پیر مغان به احترام او خم می‌شود:

به من فرشته کجا می‌رسد ز رفعت قدر
حریم درگه پیر مغان مقام من است
مراست حرمتی از فیض می که پیر مغان
مدام خم شده از بهر احترام من است
[ص ۲۹۸]

همان‌طور که از این شواهد پیداست می‌توان تأثیر جهان‌بینی و جهان شعر حافظ را در شعر فضولی نیز منعکس دید. چنان‌که بعضی از غزلها، جنبهٔ عرفانی صرف دارد که مشابه همان مضامینی است که در متون عرفانی می‌توان ملاحظه کرد:

مطلوب را چو نیست مقام معینی
هرگز نمی‌رسد به نهایت ره طلب
معلوم می‌شود که ندارد مذاق عشق
او را که از حرارت می می‌رسد طرب
کام از لبت چگونه بیابند جان و دل
دل می‌رسد به جان ز تو جان می‌رسد به لب

تو چشمهٔ حیاتی و ما ظلمت فنا
از ما هوای وصل تو امریست بس عجب
ما طالب تو و تو گریزان ز قرب ما
اینست کار ما و تو پیوسته روز و شب
الفت میان ما و تو بسیار مشکل است
تو در پس حجابی و ما در ره ادب
چون غیرممکن است فضولی وصال دوست
بیهوده چند در طلبش می‌کشی تعب
[ص ۹-۲۸۸]

وضع و موقع سالک راه طریقت که در عین احساس فاصلهٔ بی‌نهایت میان خود و مطلوب بازهم دست از طلب برنمی‌دارد، او را جدا از دیگر مردم و دلبستگی‌ها و علایق آنان می‌کند و بخصوص،او را در مقابل اهل دین‌که زهد و تعبد را اگر از روی ریا و کسب اقبال خلق نکنند، در آرزوی بهشت می‌کنند، قرار می‌دهد. این تقابل در جهان غزل با مضامین عشق و میخواری و رندی و رفتن به میخانه و دیر مغان و سروکار با ساقی و شاهد و مغبچه تجسم می‌یابد. این کلمات و مضامین اغلب جنبهٔ سمبلیک دارد و از این جهت به غزل ابهامی شاعرانه می‌بخشد که تجسم هنری و شایستهٔ آن را در غزل حافظ می‌بینیم؛ و گاهی تقابل میان عاشق رند نظرباز صادق و با صفا که اعمال به ظاهر عادت‌ستیز او مایهٔ رسوایی و بدنامی او میان خلق می‌گردد، به‌صورت خطابه‌ای درمی‌آید، که در شعر فضولی نیز می‌توان دید:

رسم زهد و شیوهٔ تقوی نمی‌دانیم ما
عشق می‌دانیم و بس اینها نمی‌دانیم ما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نیست ما را در جهان با هیچ کاری احتیاج
هیچ کاری غیر استغنا نمی‌دانیم ما
ما نمی‌گوییم کاری نیست غیر از عاشقی
هست صدکاری دگر اما نمی‌دانیم ما
شیوهٔ تقلید و رسم اعتبار از ما مجو
کار و بار مردم دنیا نمی‌دانیم ما
مظهر سرّ حق و آیینهٔ گیتی‌نمای
جز می صاف و رخ زیبا نمی‌دانیم ما
گفتم ای گلرخ فضولی مرد در کوی تو گفت
کیست او در کوی ما او را نمی‌دانیم ما

با توجه به همین عشق عارفانه است که اشاره به می و تقاضای می از ساقی در موارد متعدد معنایی جز مدلول حقیقی آن، که شرب انگوری است، دارد. این اشاره‌ها گاه صریح است و گاه مبهم:

ساقیا سرمستیم از تشنهٔ جام تو نیست
این‌چنین دیوانه سودای دگر دارد مرا
[ص ۲۵۶]

ساقیا می ده که حرفی زان دهان گویم ترا
تا نگردم مست کی راز نهان گویم ترا
[ص ۲۵۶]

چون من بی‌دل است باده کشر بزم عشق لیک
بودم تنک شراب مرا بیشتر گرفت
[ص ۳۱۵]

شراب عشق تو مدهوش کرده‌است مرا
چه آگهم که فراق تو یا وصال تو چیست
[ص ۳۳۵]

معلوم می‌شود که ندارد مذاق عشق
او را که از حرارت می می‌رسد طرب
[ص ۲۸۸]

اما گاهی به نظر می‌رسد که منظور فضولی از شراب، شراب انگوری است و نمی‌توان به آسانی آن را به شراب عارفانه تأویل کرد:

گرفت آینهٔ طبع را غبار الم چگونه دل طلب جام غم‌زدا نکند
[ص ۳۹۶]

گر ننوشم بادهٔ گلگون ملالم می‌کشد
ور بنوشم طعنهٔ زاهد عذابم می‌دهد
[ص ۴۰۱]

چند باشم در جدل با خرد ز غم ساقی بیار
شیشهٔ می تا رهاند ساعتی از من مرا
[ص ۲۶۸]

حضور عشق و غم و بلای عشق در غزلهای فضولی چشمگیر است. او گاهی این غم را ناخوشایند می‌شمارد و شراب نوشی و تقاضای شراب از ساقی برای رفع غم و اندوه است. اما در اغلب موارد غم ممدوح است:

ساقیا چون می دهی بخش مرا بر خاک‌ریز
می نمی‌نوشم دل خرم نمی‌باید مرا
[ص ۲۶۷]

غمت هر دم به داغ تازه‌ی زان می‌کند شادم
که در من حفظ حق صحبت دیرینه می‌بیند
چه باشد گر شود دل با غمت خرسند در عالم
درین ویرانه جز نقد غمت گنجینه می‌بیند...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشاطی یافت دل تا درد عشقت یافت در سینه
چو درویشی که در ویرانه‌ای گنجینه می‌بیند
[ص ۳۶۸]

غم و اندوه عشق از آن جهت ممدوح است که گل جور و ستم چمن‌آرای محبت است و اندوه و بلاست که سالک را از بیابان طریقت به طواف حرم می‌رساند. فضولی در غزلی به وصف و مدح این غم نیک‌انجام می‌پردازد و غم ایام را در مقابل آن می‌گذارد:

نه همین قد من از بار غم دور خم است
خمی قامت گردون هم ازین بار غم است
ز سرور دل ما بی‌الم‌ان را چه خبر
پرده دار حرم ذوق نهانی الم است
پای در راه بلا نه که تقرب یابی
حاصل رنج سفر لذت طوف حرم است
عمر چون می‌گذرد بی اثر ذوق مباش
فرصت لذت ادراک بلا مغتنم است
سیر صحرای جنون کن که ز غم بازرهی
غم ایام در آن بادیه بسیار کم است
بدل از خارجفا می‌شکفد غنچهٔ مهر
چمن آرای محبت گل جور و ستم است
پر ز درد است و الم دایرهٔ ملک وجود
منزل راحت و آرام فضولی عدم است
[ص ۳۲۷]

چنان‌که در این غزل آشکار است، غم ایام و غم جهان و تعلقات آن مذموم و غم عشق ممدوح است. ممدوحی غم و بلای عشق از آن است

که یار آن را می‌خواهد و مقدر کرده‌است:

توانم که نباشم نفسی زار و حزین
چه کنم یار مرا زار و حزین می‌خواهد
[ص ۳۵۶]

و این بلای عشق سنگ امتحان عاشق است:

در راهت از بلا نهراسیم زانکه هست
سنگ بلای تو محک امتحان ما
[ص ۲۴۵]

اگر در دیوان فضولی غم و اندوه و بلا موج می‌زند، سبب آن است که دیوان او خود دریایی از عشق و دلدادگی است. غم همواره ملازم عاشقان است. عشق امری مقدر و ازلی است و غم نیز پیش از وجود برای عاشقان مقدر شده‌است:

تا بوده‌ایم همدم غم بوده‌ایم ما
غم را ملازم همه دم بوده‌ایم ما
غم را زمن نبود جدایی مرا زغم
هر جا که بوده‌ایم به هم بوده‌ایم ما
پیش از وجود با غم لعل تو عمرها
همراز تنگنای عدم بوده‌ایم ما
تا بر کمان ابروی تو بسته‌ایم دل
دایم نشان تیر ستم بوده‌ایم ما
هرگز نگشته‌است کم از ما بلای تو
یک لحظه بی بلای تو کم بوده‌ایم ما
هر جا نهاده‌ایم قدم در ره نیاز
افتاده‌تر ز خاک قدم بوده‌ایم ما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یکدم نبرده‌ایم فضولی به کام دل
پیوسته مبتلای الم برده‌ایم ما

تأثیر غزلهای حافظ در دیوان فضولی کاملاً آشکار است و این نه‌تنها در حوزهٔ مفاهیم عارفانه و استفاده از کلمات و اصطلاحات و تقابل دو گروه اهل سلامت و اهل ملامت آشکار است، بلکه در تصویر پردازیها و مضمون سازیهای شاعرانه نیز پیداست.اما فضولی برای آنکه به توارد متهم نشود، سعی کرده‌است این تأثر را در ساخت و بافتی بگنجاند که در عین اقتباس، بدیع و ابتکاری بنماید.

مثلاً حافظ می‌گوید:

اشکم احرام طواف حرمت می‌بندد
گرچه از خون دل ریش دمی طاهر نیست

و فضولی گفته‌است:

آب چشمم راست طوف آستانت آرزو
هرچه خواهد می‌تواند کرد چون از سرگذشت
[ص ۳۰۹]

که مصراعهای اول دو بیت بسیار نزدیک است و عناصر تصویر و معنی نهفته در هر دو تصویر، یکی است.

حافظ می‌گوید:

چه شکر گویمت ای خیل غم عفاک الله
که روز بیکسی آخر نمی‌روی ز برم

فضولی گفته‌است:

سویم نمی‌کند الم بی کسی گذر تا غم شناخته است ره مسکن مرا
[ص ۲۷۶]

حافظ می‌گوید:

عظان کاین جلوه بر محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند

فضولی گفته‌است:

عظا چند کنی بر سر منبر جلوه پستی مایهٔ تقلید نکرده تحقیق
[ص ۴۲۲]

حافظ می‌گوید:

ب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها

فضولی گفته است:

ی که در ساحل راحت ز سبکبارانی
دست ماگیر که در سیل سرشکیم غریق
[ص ۴۲۲]

حافظ می‌گوید:

خطا گفتم شبی زلف ترا مشک ختن
می‌زند هر لحظه تیغی مو بر اندامم هنوز
گر چون نافه‌ام خون گشت و کم زینم نمی‌باید
جزای آنکه با زلفت سخن از چین خطا گفتم

فضولی گفته‌است:

ی که رشک بت چین گفت ترا عین خطاست
ز غصب باز دو ابروی تو چین می‌خواهد
[ص ۳۵۶]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صبا را جویبار از موج در زنجیر می‌دارد
به جرم آن که با زلفت برابر گفت سنبل را
[ص ۲۵۳]

شباهتهای میان شعر حافظ و فضولی از نظر مضمون، تصویر و عناصر شکل دهندهٔ جهان شعر و جز آن بسیار متعدد و متنوع است، و این غیر از استقبال از غزلهای حافظ و شباهتهای دیگر است و این موضوع آنقدر گسترده‌است که می‌تواند خود مقاله‌ای جداگانه و مفصل را دربربگیرد.

با این همه آنچه در غزلهای فضولی جلب نظر می‌کند، تصویرها و مضمونهای ظریف و موجزی است که صرف نظر از زیبایی و جذابیت آنها، قدرت تخیل فضولی را در کشف ظرایف و دقایق ارتباط میان اشیا نشان می‌دهد. این تصویرها، و شیوهٔ بیانی آنها، یادآور حال و هوای سبک مشهور به هندی در شعر فضولی است که در این زمان در حال رونق گرفتن است و حدود صد سال بعد به وسیلهٔ صائب که صد سال بعد از تولد فضولی متولد شده به اوج کمال می‌رسد و بنابراین، فضولی را نیز باید از جمله پایه گذاران سبک هندی شمرد.

این تصویرها و مضامین اگرچه به سبب اصرار در ابداع و اختراع معانی نو از لطافت و زیبایی تهی است، و بیشتر رنگی از تصنع و تکلف دارد، اما گاهی نیز از نازک‌اندیشی‌های ظریفانه و زیبا سرشار است.

به هر حال پیچیدگی ناشی ازتکلف گاهی غزلها را از سادگی و صراحت در بیان که لازمهٔ شعر عاشقانه است، دور می‌کند. در همین مضمون‌پردازیها و تصویرسازیهاست که از یک طرف وسواس فضولی را در گفتن غزلهایی که از شائبهٔ توارد خالی باشد، می‌بینیم و از طرف دیگر، پیچیدگیهای مزاحم را که به قول خود او در مقدمهٔ دیوان در غزل خوش نمی‌افتد.

این‌گونه مضامین و تصویرها هرچند تازگی دارد، ولی دلیل بر قدرت تخیل شاعر است، اما بر عدم صمیمیت عاطفی گوینده نیز دلالت دارد. چرا که اندیشیدن و تأمل برای کشف این ظرایف و بعد گنجاندن آن در طول بستهٔ یک بیت یا مصراع لازمه‌اش از کف رفتن حال و هوای روحی ناشی از عشق و اشتغال خاطر به کشف مضامین باریک و شگفت‌انگیز است و نه گرفتاری درشور و هیجان عاشقانه. به همین سبب است که خوانندهٔ این شعرها نیز عاطفه‌ای شورانگیز را تجربه نمی‌کند و در کشف ظرایف مضمون غرق می‌شود، و درنهایت اعجابی از باریک‌اندیشی شاعر به او دست می‌دهد. این عیبی است که در اغلب غزلهایی که خصوصیات سبک هندی بیشتر بر آن غالب است نیز وجود دارد. در دیوان فضولی نمونه‌های این مضمون‌پردازی‌ها زیاد است و حتی می‌توان گاهی یک عنصر مفرد مثل «سایه» را زمینه‌ساز تصویرهای متعدد دید:

سایه‌ات را متصل ذوق وصالت حاصل است
نیست دور از دولتی اما چه حاصل غافل است
[ص ۳۱۴]

نی همین صد روزن از تیر تو بر جسم من است
سایه‌ام را هم ازو صد داغ چون من بر تنست
[ص ۳۲۳]

من کیم تا افکند آن سرو بر من سایه‌ای
کاش بگذارد مرا در سایهٔ دیوار خود
[ص ۳۶۰]

بعضی از تصویرهایی که عنصر سایه در آن به کار رفته‌است، هم از نظر شیوهٔ بیان، و هم ظرافت مضمون جذاب‌ترند، و می‌توان آنها را از نمونه‌های بارز سبک هندی شمرد. شاعر که مثل سایه‌ای بر خاک راه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

معشوق افتاده‌است، از بخت خود می‌خواهد که مدد کند تا معشوقش چون آفتابش بیاید و او را از خاک بردارد. در اینجا همان پیوند تقابلی یا تناظری میان امری معقول یا تجربه‌ای فردی و امری محسوس یا تجربه‌ای همگانی که از خصوصیات سبک هندی است، همراه با ایجاز خاص آن مشاهده می‌شود «وقتی آفتاب بتابد، سایه که بر روی زمین است از روی زمین محو می‌شود»(این «محو شدن» را شاعر با «بلندشدن» و «برداشته‌شدن» معادل گرفته است) این امر محسوسی است که در شمار تجارب آشنا و همگانی است.« شاعر نیز بر خاک راه معشوق چون سایه‌ای خوار افتاده‌است.اگر معشوق بیاید، عاشق از خواری و افتادگی بیرون می‌آید. برمی‌خیزد و به نشاط درمی‌آید.» این امر معقولی است که تجربهٔ عاشق است و همگانی نیست به همین سبب می‌توان آن را امری معقول شمرد به این معنی که تنها با احوال عاطفی و تجربهٔ فردی شاعر ارتباط دارد. شاعر میان این دو امر معقول و محسوس که متناظر و متقابلند یعنی می‌توان آن دو را مثل شیء و تصویر شیء در آینه در برابر هم قرار داد، پیوندی در طول یک بیت برقرار می‌کند:

چو سایه بر رهش افتاده‌ام کاری کن ای طالع
که آید آفتاب من مرا از خاک بردارد
[ص ۳۲۷]

سایه در واقع تقلید ذات یا شخص است و از خود ثباتی ندارد. وجود آن بستگی به وجود شخص یا ذات دارد. اهل تقلید هم از خود ثبات و استقلال رأی ندارند. پیوند میان این دو امر معقول و محسوس در شعر فضولی چنین بیان شده‌است:

اهل تقلید ندارند ثباتی در ذات
صدق این واقعه ازسایهٔ خود کن تحقیق
[ص ۲۴۴]

شاعر سبک هندی در پی آن است که امری معقول و تجربه‌ای فردی را در برابر امری محسوس و تجربه‌ای همگانی قرار دهد تا مخاطب با مشاهده و درک دومی، اولی را دریابد.شاعر هیچ غمخواری جز سایهٔ خود ندارد. زیرا هر جا می‌نشیند تنها سایهٔ اوست که گویی از راه غمخواری فرش وجود خود را زیر او می‌گسترد. گاهی این دو امر معقول و محسوس چنان می‌آمیزند که تفکیک آنها به صورت دو گزارهٔ مستقل دشوار است و احتیاج به توضیح دارد. امّا توجه شاعر به دو امر معقول و محسوس دریافتنی است. مثلاً فرش گستردن سایه بر زمین و نشستن هر کس بر روی سایهٔ خود و تنها بودن و غمخواری نداشتن شاعر. از پیوند این دو امر است که تصویر زیر پدید می‌آید:

هر کجا افتاده‌ام افکنده فرشی زیر من
نیست در روی زمین جز سایه غمخواری مرا
[ص ۲۶۲]

گاهی این مضمونها ظریفتر و موجزتر می‌شود: هرگاه که سایهٔ شاعر با شاعر، در کوی معشوق گذر می‌کند، برای آنکه مبادا شاعر از این غیرت و حسد که دیگری هم به معشوق او نظر کرده‌است، بمیرد، سایه سر از خاک برنمی‌دارد:

از رشک تا بمیرم سر برنداشت از خاک
هرگه که سایه با من در کوی او گذر کرد
[ص ۳۸۵]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با توجه به این چند نمونه مضمون‌ها و تصاویری که شاعر با عنصر «سایه» ساخته‌است، می‌توان دامنهٔ تصویرها و مضامین متنوع و متعددی را که در غزلهای فضولی آمده‌است، حدس زد. این تعدد و تنوع در مضمون‌سازی و تصویرپردازی در سبک هندی ناشی از نظرگاه خاص او به شعر و وضع روحی و ذهنی خاص اوست. شاعری که بر او، معنی غالب است و یا عاطفه و هدف مستقیم و اصلی او بیان آن اندیشه و یا عاطفه است، آنچه را در بیرون از ذهن اوست، از طبیعت و زندگی و میراث فرهنگی، به منزلهٔ ابزار و مصالحی می‌شمارد برای بیان و تصویر و تجسم معنی یا عاطفه‌ای که بر او غلبه دارد. به همین سبب، آن مصالح را تنها برای آن به کار می‌برد که معنی یا عاطفه‌ای را که بر او غلبه دارد به گونه‌ای بیان کند که در خواننده نفوذ کند و او را تحت تأثیر قرار دهد. اما، دلمشغولی شاعر سبک هندی، تنها آن است که بتواند پیوندی تازه میان دو امر که اغلب یکی محسوس و یکی معقول است، پیدا کند. بنابراین، تمام توانایی ذهنی او در این جهت بسیج می‌شود که بتواند امری معقول برای امری محسوس یا امری محسوس برای امری معقول پیدا کند. بنابراین، در شعر سبک هندی، هم ممکن است معنی مقدم و برانگیزندهٔ شعر باشد، و هم ممکن است طبیعت یا آنچه بیرون از شعر است، مقدم و برانگیزنده باشد. طبیعی است که در هر یک از این دو حالت اگر شاعر نتواند پیوند میان دو امر را برقرار کند و مضمون و تصویری مطلوب بسازد، آن معقول یا محسوس را رها می‌کند و از خیر شعر می‌گذرد؛ چون آنچه اهمیت دارد، برقراری این پیوند است، نه معنایی که باید بیان شود و یا طبیعتی که باید وصف شود. آنچه نیت اصلی شاعر سبک هندی در ارتباط با مخاطب است، به‌شگفتی‌انداختن اوست. هر چیزی غیر از این، فرعی و ذهنی و از جمله فواید ضمنی و از پیش نسنجیده‌است. مثلاً

«اشک خونین از چشم آمدن» می‌تواند موضوعی باشد که خیال شاعر را برای ایجاد یک مضمون به خود مشغول کند و سرانجام به بیت و مضمونی از این دست منجر گردد:

پاکشید از چشمهٔ چشمم ز بیم فتنه خواب
کین گذرگه مردم خونریز را سرمنزل است
[ص ۳۱۴]

به دشواری می‌توان گفت که انگیزهٔ ابتدایی و اصلی پدید آمدن این بیت کدام یک از مفاهیم زیر بوده‌است:

خواب به چشم شاعر نیامدن
اشک خونین از چشم آمدن

بعید می‌نماید سبب‌ساز اصلی این بیت، مفهوم بی‌خوابی شاعر از فراق یا جفای معشوق باشد. چون چنین حالی مجال این همه تأمل نمی‌دهد تا شاعر چنین تصویری بسازد. می‌توان تصور کرد هر دو مفهوم مایهٔ اشتغال فکری شاعر شده‌است: گریستن یا اشک خونین در فراق معشوق ریختن و در نتیجه خواب به چشم نیامدن. اینکه در اثر گریستن خواب به چشم نمی‌آید، تجربه‌ای مفهوم و همگانی است. اگر به جای گریستن تصویر اغراق‌آمیز اشک خونین ریختن را که کنایه از شدت گریستن است، به کار ببریم اگر چه تجربه‌ای واقعی نیست اما همان مفهوم به‌شدت گریستن را می‌رساند. اما کلمهٔ «خون» و قطره‌های خون مجالی برای باریک‌اندیشی شاعر به وجود می‌آورد: اگر مردم خونریز در جایی منزل داشته‌باشند، خون ریختن هم در آنجا طبیعی است که باشد. اگر کسی در چنان منزلی فرود آید، بیم درگیری و جنگ با مردم خونریز هم طبیعی است از چشم قطره‌های خون (اشک خونین) فرو می‌ریزد، پس، در آنجا لابد مردم خونریز منزل دارند. پس همان‌طور که کسی از بیم جنگ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و در گیری وارد مکانی که مردم خونریز منزل دارند، نمی‌شود، خواب هم وارد چشمی که قطره‌های ریزان اشک خونین دلالت بر وجود مردم خونریز (ایهام به مردمک چشم) در آنجا دارد نمی‌شود. بنابراین باز شاعر پیوندی میان دو امر فردی و همگانی کشف می‌کند که از قیاس دو امر متناظر حاصل می‌شود و به منزلهٔ نتیجهٔ قیاس است. بیت بر مبنای نتیجهٔ قیاس ساخته می‌شود:

۱. از چشم شاعر در فراق معشوق قطره‌های اشک خونین می‌ریزد.

۲. جایی که خونریزی باشد جای مردم خونریز است.

۳. پس در چشمی که از آن اشک خونین بریزد، نیز لابد مردم خونریز منزل دارند.

۴. کسی در جایی که منزل مردم خونریز باشد از بیم فتنه و خونریزی وارد نمی‌شود.

۵. پس خواب هم از بیم فتنه وارد چشمی که اشک خونین بریزد، نمی‌شود.

با کمی دقت، می‌توان جریان شکل‌گیری بیت را چنین توضیح داد:

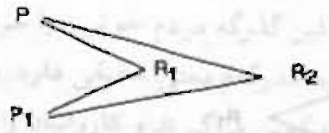
۱. شاعر یک امر، فردی را تجربه می‌کند:P

۲. یک تجربهٔ همگانی و آشناتر و محسوس و ملموس متناظر با آن را پیدا می‌کند یا برای او تداعی می‌شود:R

۳. به سبب برقراری این تناظر، امری را که در تجربه‌ای ملموس و همگانی آشکار و دریافتنی است به امر فردی نیز نسبت می‌دهد:R_1

۴. براساس وجود این امر مشترک در تجربه‌ای محسوس و همگانی و تجربه‌ای فردی یا امر معقول، امر دیگری را که به تجربه‌ای همگانی و محسوس نسبت دادنی است، به امر معقول یا تجربه‌ای فردی نیز تعمیم می‌دهد:R_2

می‌توان برای ساده کردن مطالب فوق آن را به صورت زیر خلاصه کرد:



همان‌طور که در شکل دیده می‌شود، و پیش از آن نیز توضیح داده شده‌ست، مقصود نهایی شاعر، و نتیجهٔ نهایی قیاسها (R_2) در خود یک نتیجهٔ مقدماتی را که نتیجهٔ قیاس اولیه است(R_1)، جا داده است. پیچیدگی درک معنی این بیت ناشی از همین است که برای رسیدن به R_2باید از مانع R_1گذشت. اما بسیاری از بیتها که کمتر پیچیدگی دارند با به دست آمدن نتیجهٔ اول (R_1)معنی آنها به دست می‌آید. مثلاً در بیت زیر تأمل کنید:

می‌کشم ازدل خدنگش را وزو خون می‌چکد

همدمی نشست پهلویم که گریان برنخاست

در اینجا نیز دو گزاره داریم. یکی، تجربه‌ای قابل فهم و همگانی، و دیگر، تجربه‌ای فردی و معقول:

۱. هر همدمی که پهلوی من می‌نشیند، گریان از کنار من برمی‌خیزد(به سبب شدت غم و دردی که من از عشق دارم):P

۲. خدنگ عشق او به دلم اصابت کرد و چون آن را بیرون کشیدم(از پهلویم جدا شد) از آن خون می‌چکید(= خون می‌گریست، به شدت می‌گریست):P'

۳. پس خدنگ عشق او که بر دلم نشسته‌است(= مثل همدمی پهلویم نشسته‌است) نیز همدم‌من است:R

می‌توان این قیاس را به صورت زیر خلاصه کرد:

یعنی از مقایسهٔ دو گزاره، که یکی معقول و تجربه‌ای فردی را می‌نماید، و دیگری محسوس و تجربه‌ای همگانی را بیان می‌کند، مفهوم مورد نظر شاعر به دست می‌آید که بر اساس آن بیت شکل می‌گیرد. نکتهٔ مهمی که باید به آن توجه داشت، این است که امکان برقراری تناظر و یا مقابل هم قراردادن دو گزارهٔ معقول و محسوس برای قیاس در شعر سبک هندی، گاهی متکی بر کلمات و ترکیباتی است که دو معنی دارد. یکی معنی کنایی و مجازی آنها که با معنی ظاهری و حقیقی کلمات ارتباطی ندارد و دیگر معنی حقیقی آنها که از ظاهر لفظ برمی‌آید و با معنی کنایی آنها بی‌ارتباط است. شاعر اساس قیاس را بر تشابه لفظی این کلمات و ترکیبات دوپهلو می‌گذارد. اما هر یک از دو مقدمهٔ قیاس با یکی از معانی کلمه و ترکیب نسبت دارد. مثلاً در همین بیت امکان قیاس را دو معنایی کلمات و ترکیبات زیر فراهم می‌آورد:

خون چکیدن: این ترکیب را وقتی به خدنگ یا تیر نسبت دهیم، معنی حقیقی دارد. اما وقتی به چشم نسبت دهیم، معنی گریستن دارد، و با کلمهٔ «گریان» که در مصراع دوم به «همدم» نسبت داده‌شده، برابر می‌شود.

برپهلو نشستن: این ترکیب نیز وقتی به کسی نسبت داده‌می‌شود، معنی حقیقی دارد: «همدم یا دوستم برپهلوی من نشست». وقتی به «خدنگ» نسبت داده‌می‌شود، معنی حقیقی ندارد: «تیر برپهلوی من نشست» یعنی تیر برپهلوی من فرو رفت. در بیتی که قبلاً متذکر شدیم:

کشید از چشمهٔ چشمم ز بیم فتنه خواب
کین گذرگه مردم خونریز را سرمنزل است

«مردم خونریز» در ارتباط با «گذرگه» معنی حقیقی دارد. یعنی مردم سفاک و بیرحمی که در گذرگاه کمین می‌گیرند و کاروانیان را می‌کشند و خون آنها را می‌ریزند. اما در ارتباط با «چشم»، «مردم خونریز» معنی مجازی دارد «مردم» به معنی مردمک چشم و «خونریز» به معنی گریان و آمیخته‌شدت گریان که از عبارت کنایی «از دیده خون گریستن»، از دیده خون ریختن» گرفته شده‌است.

به هر حال، شاعر سبک هندی دو گزاره را به سبب اشتراک در لفظی واحد متناظر با یکدیگر می‌گیرد، و برای قیاس مقابل هم می‌گذارد. هر چند از نظر معنی، آن لفظ واحد در هر یک از گزاره‌ها معنی دیگری دارد. تمام بعدی ایجاد پیوند میان این دو گزاره با توجه به آن لفظ مشترک دو معنایی، یا ساختن گزارهٔ سومی به منزلهٔ نتیجهٔ قیاس دو گزارهٔ مقدماتی است. بسیار محتمل است که گاهی انگیزهٔ پدیدآمدن بیت نه حال روحی شاعر باشد، نه معنایی که شاعر قصد بیان شاعرانهٔ آن را دارد، و نه حتی وقفه یا تصویری از طبیعت. بلکه انگیزهٔ اصلی پدیدآمدن بیت، توجه ناگهانی شاعر به دو معنایی یک کلمه، ترکیب یا عبارت باشد. مثلاً ترکیب «سنگ بر سر ریختن» شاعر ممکن است جایی بشنود و یا بخواند و متوجه شود که این ترکیب علاوه بر معنی حقیقی معنی مجازی «گرفتار بلا و مصیبت شدن» و نظایر آن را نیز می‌دهد. بنابراین، کار شاعر در اینجا پس از این مقدمه، ساختن دو گزاره است که «سنگ بر سر ریختن» در یکی معنی مجازی داشته باشد و در دیگری، معنی حقیقی. مثلاً:

۱. از بنان ویرانی بر سر من سنگ ریخت
۲. روزگر هر زمانی بر سر من سنگ می‌ریزد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مرحلهٔ بعدی ایجاد پیوندی میان این دو گزاره است به‌طوری که حالِ شاعر یا معنایی را هم بیان کند. باریک اندیشی و تخیل کار دیدهٔ شاعر از اینجاست که فعال می‌شود. تمام هنرمندی و ظرافت کار شاعر در گرو ایجاد پیوند میان این دو گزاره است که هر چقدر دقیقتر و در هم بافته‌تر باشد، شگفتی حاصل از آن در خواننده بیشتر خواهدبود، و چنان که قبلاً متذکرشدیم، ایجاد این شگفتی در مخاطب، هدف شاعر سبک هندی و دلیل بر قدرت شاعری اوست. فضولی از آن دو گزاره بیت زیر را می‌سازد که اگرچه مبالغه در آن از حد قبول خاطر فراتر رفته‌است، اما حاکی از قدرت پیوندبخشیِ تخیل ورزیدهٔ اوست:

بر سر هزار سنگ رسد هر زمان مرا
گویا که ریخت از نم اشکم بنای چرخ

[ص ۳۴۵]

نوعی دیگر از این مضمون‌سازیها که براساس ایجاد پیوند میان دو گزاره شکل می‌گیرد، چنان است که یکی از دو گزاره دلیلی شاعرانه بر صحت مفهوم گزارهٔ دیگر است، بدون آنکه از دو معنایی کلمه یا ترکیبی استفاده شده‌باشد. مثلاً گزارهٔ معقول یا تجربه فردی شاعر در لحظه‌ای ممکن است چنین ذهن او را به خود مشغول کرده‌باشد:

۱. خیالِ (گرد راه) معشوق از چشم من دور نمی‌شود.

پیداکردن نظیری برای این معنی که محسوس‌تر و تجربه‌ای همگانی‌تر باشد، ذهن شاعر را به گزارهٔ دوم منتقل می‌کند:

۲. گرد و غبار نیز از جایی که نم دارد برنمی‌خیزد و دور نمی‌شود.

پس، خیال (گرد راه) او هم به سبب نمناک بودن یا گریان بودن است که از چشم من دور نمی‌شود. پس، پیوند میان دو گزاره برقرار می‌شود و دومی می‌تواند دلیلی برای اولی گرفته شود. اگر به جای «خیال او»،

«خیالِ گرد راه» را شاعر در گزارهٔ اول بگذارد، مفهوم شدت عشق و رقتی و ناچیزانگاری عاشق در مقایسه با معشوق نه تنها تغییر نمی‌کند، که مبالغه‌آمیزتر نیز می‌شود. پس، می‌ماند بیان این پیوند در قالب یک ت:

می‌گردد خیال گرد راهش دور از چشم
محالست اینکه خیزدگرد از جایی که نم دارد■

[ص ۳۵۵]

گاهی نیز تجربهٔ شخصی یا معقول دلیل صحت مفهوم تجربهٔ حسوس و همگانی می‌شود.

۱. تاک یا درخت مو نمی‌تواند راست بایستد. بلند که می‌شود، خم گردد و می‌افتد.

۲. کسی که از باده مست است نیز می‌افتد و برمی‌خیزد.

پس تاک هم لابد از باده مست است:

سر بادهٔ نابست که در سر دارد
بی‌جهت نیست که می‌خیزد و می‌افتد تاک

[ص ۴۲۷]

گاهی میان دو گزاره که از جهاتی با هم شباهت دارند، شاعر اختلافی ان آن دو، از جهتی دیگر پیدا می‌کند و پیوند میان آن دو را از نظر باهت برقرار می‌کند، اما مقصود خود را بر پایهٔ اختلاف آنها بنا می‌نهد:

۱. تصویر معشوق همیشه در دل عاشق است.

۲. تصویر کسی که در مقابل آینه می‌ایستد، نیز در دل آینه قرار

ز ما گرد رهت یادت ولی قدر نکرد ‌ دیدهٔ نرگس از اینست که نابینا شد

[ص ۳۶۷]

می‌گیرد.

پس، عاشق و آینه از این نظر که تصویر یار را در دل جای می‌دهند به هم شباهت دارند، (کسی که در مقابل آینه می‌ایستد نیز به منزلهٔ معشوق او تلقی شده‌است، چون تصویر او در دل آینه منعکس می‌شود.)

تا همین‌جا، می‌توان براساس این شباهت میان دو گزاره پیوندی برقرار کرد و مضمونی ساخت.

اما آینه و عاشق، اختلافی نیز برمبنای این شباهت دارند که دو گزارهٔ دیگر را پدید می‌آورد:

۱. عاشق چون از معشوق دور باشد باز هم خیال و تصویر او را در دل حفظ می‌کند.

۲. آینه چون از معشوق (کسی که در مقابلش ایستاده) دور شود، خیال و تصویر معشوق نیز از دل او بیرون می‌رود.

شاعر با توجه به شباهت آن دو گزارهٔ اول و اختلاف این دو گزارهٔ دوم پیوند میان گزاره‌ها را برقرار و بیت را می‌سازد:

آیینه نیست چون من در رسم عشقبازی

گر دور شد ز یاری او را ز دل بدر کرد

[ص ۳۸۵]

جدا از اینکه، چه فرایندی در ذهن شاعر برای پدیدآمدن تصویری براساس ایجاد پیوند میان دو گزاره ــ که یکی معقول یا تجربه‌ای فردی است و دیگری محسوس و قابل تجربهٔ همگانی ــ طی شود، مهمترین مشخصهٔ مضمونها و تصویرهای سبک هندی، همین تناظر و تقابل میان دو گزاره است که پیوندی تناظری و یا تقابلی (به معنی برابر هم قراردادن دو گزاره) است و هر جا این تناظر و تقابل وجود نداشته‌باشد، به دشواری می‌توان مضمون یا تصویر را از مضامین و تصویرهای سبک هندی شمرد.

به همین سبب، در تصویر و مضمون بیت بالا که وجود دو گزارهٔ مورد بحث در آن آشکار نیست، بدون توضیح، با تردید می‌توان آن را از مضمون‌سازیهای خاص سبک هندی شمرد. در حالی که مثلاً در بیتهای زیر نمی‌توان تردید کرد که خاص سبک هندی نباشد:

کشم بر پرده‌های چشم تر نقش دهانش را

که گیرد نقش خاتم خوبتر کاغذ چو نم گیرد

[ص ۳۶۴]

تا خطش سر زد ز رخ شد روز غم بر من‌دراز

موسمی کش روز می‌کاهد شب افزون می‌شود

[ص ۳۷۰]

غزلهای فضولی ترکیبی از سبک هندی و عراقی است، و مضامین و تصویرهای او نیز بعضی در سبک عراقی، بعضی در سبک هندی و بعضی در میان آن دو جا می‌گیرند. و در کنار مضمونهایی که گاه متکلفانه و بدون پشتوانهٔ عاطفی و صرفاً به منظور مضمون‌سازی ساخته شده‌است، تصویرها و مضمونهای زیبا و مؤثر نیز کم نیست:

گر کند محزونیم شادش ز من پنهان کنید

شاد می‌بیند مرا ناگاه محزون می‌شود

[ص ۳۷۰]

سر به گردون گر کشد از روی رفعت دورنیست

هرکه را چون سبزه در کوی بلا پا در گل است

[ص ۳۱۵]

تا ز دیدار تو مانع نشود چشم پرآب

خواب را در نظرم کشت به دریا انداخت

[ص ۳۱۸]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در دور عیسی لبت از زلف عنبرین
در حیرتم که بهر چه ماتم گرفته‌است
[ص ۳۳۹]

انصاف بر صفای دل صافیش که کرد
بهر لب تو ترک می لاله‌گون قدح
[ص ۳۴۴]

به باد بوی زلفش جان من تاکی ز تن شبها
برون آید سر راه نسیم صبحدم گیرد
[ص ۳۶۱]

در بعضی از تصویرها، چنانکه گفته شد، تکلف در مضمون‌سازی، شعر را از تأثیر عاطفی تهی کرده‌است:

سوی گلزار رفتم آتش گل‌بی‌گل دوست
چنانم سوخت کز خاکسترم گلزار گلخن شد

به پیکان تو طرح عاشقی انداختم در دل
اساس این بنای معتبر را بین که آهن شد

مگر عشق تو بست آیین به شهرستان رسوایی
که صحن سینه‌ام با داغهای دل مزین شد
[ص ۳۶۶]

پر شد ز آتش دل من چرخ بعد از این
باشد مگر مقام ملایک ورای چرخ
[ص ۳۴۵]

صبر برنادیدنت رحمیست بر عالم ز من
زانکه چشمی بر تو نگشادم که طوفان برنخاست
[ص ۳۳۰]

بر سر کوی خود ای شمع مسوزان ما را
گلشن کوی تو حیف است که گلخن باشد
[ص ۳۶۳]

ملک را گر نظر بر قد آن سرو روان افتد
سراسیمه چو مرغ تیرخورده ز آسمان افتد
[ص ۳۶۴]

نه حبابست که پیدا ز سرشک ما شد
اشک را آبله از سیر بپا پیدا شد...
[ص ۳۶۷]

چو بهر زینت آن گلچهره در آیینه می‌بیند
ز مژگان صد خدنگ آیینه را در سینه می‌بیند
[ص ۳۶۸]

تصور می‌کنم که این تصویرها را بیم توارد که در مقدمه اشاره کرده‌است، سبب شده‌است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی