تحلیل چند اصطلاح نقد ادبی در تذکره‌های عصر صفویه

دکتر محمد رضایی* ـ دکتر یدالله شکری** ـ آرزو نقی‌زاده***

چکیده

در تاریخ ادبیات فارسی، رواج نقد در آثار سبک هندی (سبک اصفهانی) قابل توجه است. تذکره‌های سده‌های دهم، یازدهم و دوازدهم هجری در ایران و هند، از مهمترین آثار انتقادی پیش از مشروطه در محدودهٔ زبان و ادبیات فارسی می‌باشند. تذکره‌نویسان هندی‌تبار فارسی‌زبان با کمک اصطلاحات انتقادی خاص به نقد آثار نگاشته‌شده ـ به خصوص در حیطهٔ عصر خود ـ مشغول شدند. این اصطلاحات به منظور توصیف و تحلیل متون ادبی به کار می‌رفت. با وجود استفادهٔ مکرر از این اصطلاحات، تعریفی از آنها ارائه نشده و صرفاً در حوزهٔ نقد عملی قرار گرفته‌اند. فهم معنای این اصطلاحات راهگشای فهم دیدگاهها و آثار ادبی و انتقادی آن دوره نیز خواهد بود. این مقاله بر آن است تا ضمن ارائهٔ تعریفی از چند اصطلاح مهم به تحلیل و ذکر نمونه‌هایی در این خصوص نیز بپردازد.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، اصطلاحات نقد ادبی، تذکره، تذکره‌های هند.

---

* عضو هیئت علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، (نویسندهٔ مسئول) mohamad_rezaie@semnan.ac.ir
** عضو هیئت علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان.
*** دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان.

مقدمه

نقد ادبی از گذشته تا کنون در کنار آثار ادبی حضور داشته است. مباحث انتقادی در عصر صفویه در ایران ـ که مصادف با سلطنت گورکانیان هند می‌باشد ـ در تذکره‌ها تجلی یافت. تذکره‌نویسان به سبب بازگویی زندگی و شعر شاعران، خواسته یا ناخواسته به نقد اشعار و اشخاص نیز دست می‌زدند.

وجود اصطلاحات انتقادی برای ناقدان حتی در میان تذکره‌نویسان آن زمان امری بدیهی و اجتناب‌ناپذیر بود، اما تعریف دقیق اصطلاحات از طرف آنان ضروری نمی‌نمود. در نتیجه در هنگام مطالعهٔ تذکره‌ها به ویژه تذکره‌های سده‌های دهم، یازدهم و دوازدهم، سردرگمی خوانندگان در مواجهه با این اصطلاحات مانعی برای فهم دقیق مفاهیم و اهمیت مباحث انتقادی مذکور می‌شود. در این مقاله چند اصطلاح رایج و انتقادی انتخاب شده و تحلیل آنها همراه با ذکر نمونه‌هایی از پنج تذکرهٔ موجود و مهم نگاشته شده به قلم نویسندگان هندی‌تبار فارسی‌زبان انجام پذیرفته است.

این تذکره‌ها شامل کلمات‌الشعراء اثر محمد افضل سرخوش، سفینهٔ خوشگو اثر بندرابن داس خوشگو، تذکرهٔ مردم دیده اثر عبدالحکیم حاکم لاهوری، نتایج‌الافکار اثر قدرت‌الله گوپاموی و بخش معاصران کتاب مجمع النفایس اثر خان آرزو اکبرآبادی می‌باشد. سبب انتخاب این تذکره‌ها اهمیت آنها در حوزهٔ مباحث انتقادی و اطلاعات نسبتاً موثقی است که ارائه داده‌اند؛ افزون بر آن پس از رواج سبک هندی در ایران و انتقال آن به هند، نویسندگان و شاعران هندی به سرایش اشعاری بر مبنای اصول سبک هندی مشغول شدند و این سبک را به صورت گسترده‌تر و البته افراطی‌تر پیش بردند و این مسئله خود ضرورت نیاز مطالعات دربارهٔ سبک هندی در هند به صورت خاص و مطالعهٔ آثار انتقادی آنان را نشان می‌دهد.

نقد ادبی

اگر به نقد ادبی با دیدگاهی شرقی و بومی پرداخته شود، حاصل آن آشنایی بیشتر و انس عمیق‌تر با مباحث انتقادی موجود می‌گردد که اغلب نادیده انگاشته می‌شود. نقد ادبی از نظر خواجه نصیرالدین طوسی «علم تعرّف معایب وخلل‌های کلام» است (نک:

اقبالی، ص۱۷۱). حاکم لاهوری به عنوان نمونه‌ای از یک نویسندهٔ هندی نیز این دیدگاه منفی به نقد را حفظ می‌کند و بدون اینکه واژهٔ نقد را به کار ببرد، دربارهٔ شاه آفرین لاهوری اینگونه اظهار می‌دارد که: «و بر شعر کسی انگشت اعتراض نمی‌نهاد. و سلف را به خوبی یاد می‌فرمود. و همه را استاد و مرشد خود می‌دانست» (ص۷۴).

روند نقد ادبی در هند به خصوص در دورهٔ حکومت گورکانیان با رشد چشمگیری همراه بوده است، به طوری که حتی برخی از پادشاهان این سلسله به سرایش و نقد اشعار می‌پرداختند. برای نمونه بابر به عنوان بنیانگذار حکومت گورکانیان، به ترکی و فارسی شعر می‌سرود و به نقد اشعار دست می‌زد. وی «بر اشعار علیشیر نوایی و عبدالله‌هاتفی و دیگران به دیدهٔ انتقاد نگریسته و بر آنان خرده گرفته است» (سبحانی،ص۲۷۰) و جهانگیر پادشاه به سبب علاقه به ادب فارسی و تبحر در آن، بداهه شعر می‌سرود و بر روی سکه‌های رایج نیز دستور ضبط اشعار را داده بود. وی فردی سخن‌شناس بود و در دربار او مجالس مشاعره برگزار می‌شد (همو، ص۳۸۱-۳۸۲).

تذکره‌ها محل مناسبی برای اظهار عقاید انتقادی در خصوص شعر و شاعری بودند.

ویژگی‌های انتقادی تذکره‌ها

تذکره‌ها نقش بسیاری در باقی ماندن اشعار شاعران برای اعصار بعدی داشته‌اند. گاه تنها مأخذ از شرح احوال شاعران، تذکره‌ها هستند. گاه در تذکره‌ها به نقد و تحلیل اشعار و یا به اصلاح برخی از اشعار و مقایسهٔ آنها پرداخته شده است که این خود دیدگاهی انتقادی و نوعی نقد اصلاحی و مقایسه‌ای محسوب می‌شود و به شناخت ذوق ادبی آن دوره و معیارها و موازین سنجش اشعار کمک می‌کند.

نقد ادبی در هند دارای ویژگی‌های بارزی است، از جمله کلّی‌نگری به آثار، درک کلی از مباحث نقد ادبی، غلبهٔ سنت شفاهی در فراگیری متون ادبی و مبانی و نظریه‌های نقد ادبی چه در ساحت نقد نظری و چه در ساحت نقد عملی (محبتی، ج۱، ص۶۲).

برخلاف غرب که نقد ادبی را با نگرش اجتماعی و اخلاقی پایه‌گذاری کردند، در هند و ایران تنها به صورت انتقاداتی در حیطهٔ صورت و ساخت متون ادبی باقی ماند.

«نقد ذوقی» نقد رایج در متون کهن فارسی و تذکره‌های سده‌های دهم، یازدهم و دوازدهم ایران و هند بوده است. منتقدان کمتر به شیوهٔ استدلالی و منطقی پیش می‌رفتند و کتب بلاغی و عروضی نیز به بررسی علمی و دقیق روند نقد می‌پردازند که از آن به «نقد فنی» تعبیر می‌شود (پارسی‌نژاد، ص۴۵).

اصطلاحات نقد ادبی

ادا

این واژه معانی متعددی دارد، اما آنچه ما با آن سرو کار داریم، ادا به معنی بیان است و ادا کردن یعنی بیان کردن، نوشتن و ذکر کردن و نیز به معنی رمز و اشاره (گلچین معانی، ج۱، ص۳۰) و به معنای اشاره و در لفافه سخن‌گفتن هم آمده است. در غیاث‌اللغات دربارهٔ معنی این واژه آمده است: «رسانیدن و گزاردن و بیان کردن و این مصدر نیست مگر به معنی مصدر می‌آید و به فارسی خوبی حرکات معشوق و رمز و اشاره و به معنی آواز نیز می‌آید» (رامپوری، ذیل واژه).

این کلمه در سبک هندی در ترکیبهایی چون «اداهای رنگین»، «ادافهمی»، «ادا بستن»، «ادا کردن»، «ادا آمیز»، «طرز ادا»، «حسن ادا» آمده است که «اداآمیز» یعنی آمیخته با رمز و معانی نسبتاً پیچیده، «ادا بستن» یعنی شاعر ویژگی‌های ادابندان را در اشعار می‌آورد و شعری معماگونه می‌سراید. «ادای رنگین» یعنی زیبا بیان کردن مفاهیم موجود در ابیات. «حسن ادا» نیز به همان معنی ادای رنگین نزدیک است. «ادافهم» یعنی کسی که «رمز و اشاره بفهمد» (شاد، ذیل «ادافهم»). درواقع به کسانی که این رموز را دانسته و معانی اشعار را به خوبی از بافت کلام متوجه می‌شدند، ادا فهم می‌گفته‌اند.

ادا در ترکیب «سادگی ادا» نیز به همین معنی است و «سادگی ادا» یعنی مضمون و معنی شعر بدون تکلف بیان شده باشد. از ویژگی‌هایی که شبلی نعمانی برای سادگی ادا ذکر کرده است موارد زیر می‌باشد.

۱. ترتیب نحو کلام به همان صورت متعارف خود باقی بماند و اگر تقدیم و تأخری در آن صورت می‌پذیرد، اندک باشد.

۲. تمام عناصر و اجزای یک معنی بیان شود و به خاطر ایجاز، ابهامی وجود نداشته باشد و اطناب نیز مخلّ معنی نباشد.

۳. تشبیهات، استعارات و سایر فنون بلاغی موجود در متن غیر مأنوس و دور از ذهن نباشد.

۴. محاورات روزمره و الفاظ مأنوس عامیانه از اجزاء جدا نشدنی سادگی ادا است. با وجود زبان عامیانه می‌توان مفاهیم مشکل را در جملاتی آشنا و قابل فهم گنجاند (شبلی‌نعمانی، ج۳، ص۶۱-۶۳).

برای ترکیب‌های مختلف این واژه مثالهایی ذکر می‌گردد. «در فهم و فراست ضرب‌المثل، و در دقیقه‌یابی و ادافهمی بی بدل. در داد سخن دادن اداها نموده که چشم کسی ندیده» (سرخوش، ص۷۹). «سخنش رنگ ادا دارد» (خوشگو، ص۱۱۵).

ادابند: گذشته از واژهٔ «ادا» که به معنی بیان و رمز و اشاره است؛ «ادابندی» نیز از جمله ویژگی‌های برخی ابیات در سبک هندی است. طرز ادا و ادابندی جزء شیوه‌های سخنوری و شاخه‌ای فرعی در انواع سخن پردازی بوده است. شبلی نعمانی این طرز را به معنی «تناسب و قشنگی الفاظ و نیز حسن ترکیب و انسجام» دانسته است (شبلی نعمانی، ج۳، ص۵۱). از ویژگی‌های دیگر ادابندان این بوده است که گاهی رموز و معانی باریک را در قالب الفاظ می‌آوردند.

اما آنچه از متون برداشت می‌شود، چیزی فراتر از لفظ است. ادابندی یک ویژگی در ساحت معنا نیز می‌باشد. استفادهٔ برخی تذکره‌نویسان از اصطلاح ادابندی آن هم در کنار لفظ مضمون، این نکته را روشن می‌کند که صرفاً ویژگی لفظی و تناسب الفاظ در کلام، دلیلی بر استفاده از این صفت برای شاعران نیست، بلکه مضامین رنگین، متنوع و تازه نیز در شعر نیاز است. در کل اگر شاعری مضمون‌های متنوع، تازه و پرباری را در اشعارش به خوبی و با الفاظِ متناسب با معنی بیان کند، شایستهٔ صفت ادابندی می‌گردد. آنچه بار معنایی این اصطلاح را می‌سازد، بیش از توجه به لفظ، معانی زیبای اشعار است.

برای نمونه: «به ادابندی مضامین و معانی در وادی سخنوری یگانه و به صنایع و بدایع و لطف اطوار در طُرُق نظم‌گستری منتخب زمانه است» (گوپاموی، ص۲۱۲). «خیلی زبان دان ادابند بود» (خوشگو، ص۳۱۳).

در میان انبوه شاعران سبک هندی طرز سلیم تهرانی به طرز ادابندی مشهور شده است (آرزو، ص۱۸۰؛ خوشگو، ص۶۹۲).

ایهام‌بندی

«ایهام‌بندی» یا «طرز ایهام» یک روش و طرز شاعری است که شاعران به سبب بسامد بالای ایهام در اشعارشان، وارد این طرز و شیوهٔ شاعری می‌شوند. از شاعران این طرز می‌توان امیر نیازی، محمد طاهرغنی، میرزا ابراهیم ادهم و میرزا منیر را نام برد (خوشگو، ص۶۹۶؛ سرخوش، ص۱۴۵).

رسا

ترکیباتی چون «فکر رسا»، «طبع رسا»، «رسایی فهم» در متون این دوره دیده می‌شود. رسا در کل «رسنده به چیزی، و کامل و واصل و بالغ» معنی می‌دهد (گلچین معانی، ج۱، ص۳۵۲). فکر رسا به معنی تیزهوشی، زودفهمی و سریع‌الانتقال بودن است (دهخدا، ذیل واژه) و دیگر ترکیبات واژهٔ رسا نیز به همین معنا است (برای نمونه‌هایی از این ترکیب نک: گوپاموی، ص۱۰۰، ۱۳۱؛ خوشگو، ص۳۱۹؛ حاکم لاهوری، ص۱۵۷).

ریخته

معانی لفظی این واژه با معانی اصطلاحی آن ارتباطی ندارد. کلمهٔ ریخته در سه معنی اصطلاحی مختلف یافت شد:

۱. مصرع ریخته به معنی مصرعی بی تکلف و تصنع و مصرعی است که به آسانی با اندک تأمل قابل فهم باشد (سرخوش، ص۱۴۵).

۲. شعر ریخته یعنی شعری که در آن از دو زبان فارسی و هندی استفاده شود. معمولاً هندیان در ابتدای مشق سخن که زبان فارسی را به مرتبهٔ اعلا نیاموخته بودند، در سرایش اشعار از دو زبان هندی و فارسی در کنار هم استفاده می‌کردند و بعد از آموختن کامل زبان فارسی و بالا بردن درجهٔ شعر خود، تنها به زبان فارسی آثار منظومی خلق می‌کردند. «از ابتدای نومشقی، با فقیر، کمال اخلاص و ارتباط دارد. پیشتر، گاهی ریخته که شعر آمیختهٔ هندی و فارسی است، به طریقهٔ خاص می‌گفت، حالا خلاف رتبهٔ خود دانسته، ترک گفته» (حاکم لاهوری، ص۱۱۲). این بهترین مثال یافت شده از شعر ریخته است. «مشق شعر ریخته بسیار کرده و می‌کند. دیوان در این فن دارد، مشهور است و اشعار فارسی هم جسته جسته می‌گوید» (همو، ص۱۶۰).

۳. ترکیب «ریخته کرده» در معنی پیاده کردن و بنا کردن به کار می‌رفته است. برای نمونه در سفینهٔ خوشگو آمده است: «طرز میرزا صائب را ریخته کرده» (خوشگو، ص۲۸۲) که منظور آن است که به طرز صائب شعر می‌گوید و در شاعری از او پیروی می‌کند.

زمین

مراد از آن وزن، قافیه و ردیف شعر است (شمیسا، ص۲۹۳) و طرح کلی شعر را به اعتبار این سه، زمین شعر گویند. در سبک هندی معمولاً شاعران وزن خاص یا ردیف و قافیهٔ دشوار یک غزل را انتخاب می‌کردند و در آن زمین، غزلی می‌سرودند. برآمدن از عهدهٔ زمین‌های دشوار کار هر کسی نیست و تنها شاعران زبده توانایی این کار را دارند. از توضیح آرزو می‌توان نتیجه گرفت که زمین، خاص غزل است. زیرا آرزو بر تعبیر منیر، در یکی از آثار منثورش (مناظرهٔ تیغ و قلم) که «زمین نظم» به کار برده، ایراد گرفته و می‌گوید: «نظم لفظ» باید گفت و «زمین غزل» (شفیعی کدکنی، ص۴۵؛ نیز نک: آرزو، ص۹۲).

واژهٔ زمین در برخی جملات به صورت ایهام کاربرد پیدا می‌کند. برای نمونه: «طبع نظم بلند داشته و در زمین‌های سنگلاخ سخت راهپیمایی کرده» (خوشگو، ص۱۶۳) یا «امیرخسرو غزلی دارند که این بیت از آن است. خیلی به داد گفته اند و زمین مشکل است:

آزرده جانی را مکش، بی خانمانی را مکش مسکین جوانی را مکش، آخر جوانی ای پسر

(حاکم لاهوری، ص۱۸۹)

زمین سنگلاخ به معنی بحور دشوار، قافیهٔ مشکل و ردیف سخت آمده است (نک: همو، ص۱۶۷).

اصطلاحات مربوط به توصیف شعر

شعر انتخابی: در باب شعر خان آرزو و آنچه موجب انتخابی بودن و خوب بودن اشعار انتخابی او می‌شود، مؤثر بودن، دردآمیز بودن، وجود معانی بلند و مضامین تازه در اشعار اوست. «هر چند بعضی اعزّهٔ سخن فهم، منکر زبان اویند، لیکن شعر انتخابی او اگر جمع کرده شود، دیوانی می‌شود سراپا مؤثر و به درد، و به معانی بلند و به مضمون تازه خیلی میل داشت» (همو، ص۹۵). در واقع هیچ ویژگی لفظی خاصی بیان نشده که شعر خان آرزو را از دیگر اشعار جدا کند،

بلکه تنها ویژگی‌های معناگرایانهٔ اشعار باعث شاخص شدن شعر او گردیده است.

شعر تر: شعرتر به معنی تازه، زیبا و خوب است. تری و طراوت چه در طبیعت و چه در شعر نشان از جانداری و زیبا بودن آنها دارد. برای نمونه: «با وجود خشکی دماغ شعرتر می‌گفت و تمام عمر را به سیاحت گذرانید» (خوشگو، ص۴۱).

شعر شسته و صاف: شسته و صاف بودن شعر در معنی هموار و خالی از ابهام بودن آن است. در سبک هندی که شعر به سوی پیچیدگی و ابهام پیش می‌رفته است، عموماً اشعاری که قابل فهم، هموار، زودیاب و در کل به سبک شاعران سبک خراسانی یا عراقی خالی از این پیچ و تابهای اشعار سبک هندی بود، به شعر شسته و صاف معروف می‌شد. برای نمونه: «طبعی درست داشت. شعر به طرز قدما شسته و صاف می‌گفت» (سرخوش، ص۵۳)، «به طرز قدیم فکر می‌کرد. شعر شسته و صاف دارد:

پری دیده ام، مایل کیستم؟ به خون می‌طپم، بسمل کیستم
ندانم کجا برده حیرت مرا زخود رفته ام، در دل کیستم
ندارد شکستم صدا چون حباب "عطا" ! شیشهٔ محفل کیستم؟»

(همو، ص۱۴۰)

نمونه‌های مذکور نشان می‌دهد که اشعاری شسته و صاف هستند که چون اشعار طرز قدیم، آسان و قابل فهم باشند.

شعر گوهرعیار: به معنی اشعاری با ارزش که چون گوهر قیمتی باشند. این اصطلاح تنها در کتاب کلمات‌الشعراء دیده می‌شود. برای نمونه: «در تمام عالم، آوازهٔ اشعار گوهرعیار خویش انداخته از زمانی که زبان به سخن آشنا شده، چنین معنی‌یاب خوش‌خیال بلندفکر بر روی عرصه نیامده» (سرخوش، ص۱۱۷).

شعر مزه‌دار: شعر مزه‌دار یعنی شعری که چاشنی زیبایی کلام چون مضمون تازه در آن یافت شود و هنگامی که شعری الفاظ نازیبا یا مضامین تکراری داشته باشد، گویند: شعر از مزه افتاد. برای نمونه: «شعر نیز مزه‌دار می‌گفت» (خوشگو، ص۴۶۴). همچون شعری از میرزاحسن بیگ رفیع که در جمعی خوانده شد و رویداد واقعه این است: «چون پادشاه او را خدمت جایی می‌فرمود، به زودی تغیر نموده، به حضور می‌طلبید، این بیت گفته گذرانید:

یک زمان فاصله‌ای نیست سفرهای مرا رفتن و آمدن من به نفس می‌ماند

این بیت او شهرت تمام دارد که اکثر فخر می‌کرد:

عمر گر خوش گذرد، زندگی خضر کم است ور به ناخوش گذرد نیم نَفَس بسیار است

میر معزموسوی خان دخل کرد که: «به ناخوش» درست نیست، یا «ناخوش» می‌باید گفت، یا «به ناخوشی». میرزا شنیده «به تلخی گذرد» درست کرده. اما شعر از مزه افتاد» (سرخوش، ص۸۹-۹۰).

همان‌طور که سرخوش نیز اشاره کرده است لفظ «ناخوش» در شعر می‌نشیند و این به خاطر هماهنگی با دیگر الفاظ چون «خوش» در مصراع اول، واج‌آرایی «ن» در «ناخوش، نیم و نفس» است و با تغییر الفاظ، لطف آن یا به اصطلاح مزهٔ آن از بین می‌رود.

صاحب تلاش

آوردن معنی تازه و در واقع یافتن مضامین، نیاز به فکر و تلاش مستمر دارد. در نظر منتقدان سبک هندی، کسی می‌تواند شعر تازه بیاورد که در سرایش اشعار تلاش کند و مضامین تکراری را به شعر خود راه ندهد. آوردن کلمات ایهامی، بیان خیالات تازه و زیبا، یافتن معانی ناب و خوش‌فکر بودن به افراد کمک می‌کند که صاحب تلاش باشند. در اغلب موارد معنی‌یابی و صاحب‌تلاشی با هم آورده شده است (برای نمونه نک: خوشگو، ص۲۰۵؛ حاکم لاهوری، ص۱۲۶؛ سرخوش، ص۵۹).

طرح

معانی زیادی برای این واژه ذکر شده است. به طور مثال: تصویر مقدماتی و اولیه از چیزی (فرهنگ بزرگ سخن، ذیل واژه)، پیش‌نویس کلی از یک اثر ادبی، بنا کردن و برافراشتن، خلق کردن و به وجود آوردن، چیزی انداختن، روی‌گرداندن و اعراض کردن (همان‌جا).

تنها معنی این واژه که در دورهٔ مذکور به عنوان معنی اصطلاحی آن در حوزهٔ نقد ادبی کاربرد دارد، چیزی را مانند چیزی ساختن و در اینجا شعری است که مانند شعر دیگری بسرایند. طرح کردن شعر و به خصوص غزل به این معنی به کار رفته است که غزلی کامل، بیت یا مصرعی از غزل را در جلوی خود قرار دهند و شعری مطابق الفاظ، بحر یا معنی آن بسرایند. به شعری که در ابتدا خوانده و الگو قرار گرفته شده است، «غزل طرحی» یا «طرح» و به عمل ساختن غزل مشابه «طرح کردن» گویند (برای نمونه نک: خوشگو، ص۱۶۹، ۲۴۹).

شاعران را با طرح انداختن غزلهای طرحی می‌سنجیدند. شاعر به بداهه شعری در این زمینه می‌سرود و غزل را تکمیل می‌کرد. وی باید علاوه بر پایبند بودن به مصرع، بیت یا غزل طرح شده، نوآوری، معنی‌آفرینی و قدرت شاعری خود را در کامل کردن آن و یا آوردن غزلی در آن باره، به مدعیان نشان می‌داد.

این روش یعنی طرح غزل، یکی از راه‌های تربیت طبع شاعران و آماده کردن آنها برای سرایش اشعاری چون اشعار شاعران بزرگ، بوده است. شاعران نخست به تقلید و تتبع از سروده‌های دیگران، راه و رسم شاعری می‌آموختند و سپس غزلهای طرحی را در برابر خود قرار می‌دادند و شعری چون آن می‌سرودند. برای نمونه: «هرچند به پایهٔ استادی رسیده و با محمد نظام معجز و میر عبدالصمد سخن، هم‌مشق و هم‌طرح بوده، لیکن چندان شهرت نیافت» (حاکم لاهوری، ص۱۵۱). گاهی غزلی را بداهه طرح می‌کردند و انتظار می‌رفت شاعران بدیهه سرایی کنند. ولی گاه شعری آورده می‌شد و مهلتی برای سرایش اشعار داده می‌شد: «در شعر، فکر رسایی داشت و به این فقیر، بسیار ملاقات می‌نمود و با هم طرح غزلها کرده می‌شد، لکن کم تتبع بود» (همو، ص۱۶۸).

هم‌طرح: به معنی هم‌روش و برابری از حیث تمرین و شیوهٔ شاعری است. هرگاه دو یا چند تن به یک شیوه سخن گویند، با یکدیگر مشق شعر کنند و یا در یک طرز تقریباً به یک اندازه تمرین داشته باشند، آنها را هم‌طرح گویند. برای نمونه: «چندی او و برادرش، گرامی با فقیر هم‌طرح بودند» (آرزو، ص۴۱)، «در ولایت با میر معز هم‌طرح بود. مشق او را کم از مشق میر نتوان گفت» (سرخوش، ص۹۹). «با میر احمد فائق و خواجه عبدالله سامی و میر محمد علی رایج، هم مشق و همطرح بود» (حاکم لاهوری، ص۷۳)، «ملا ناطق تتبع انوری می‌کرد و با ملا طاهر غنی هم‌طرح بود» (خوشگو، ص۷۴۳).

مصرع

دو مسئله در مورد مصرع دارای اهمیت است:

۱. بر اساس نمونه‌های موجود، اهمیت مصرع در اشعار سبک هندی بیشتر از بیت است.همان‌طور که اغلب محققین معاصر خاطرنشان کرده‌اند، واحد اشعار در سبک هندی، تک بیت‌هایی است که در قالب غزل در کنار هم آمده‌اند؛ اما در تذکره‌ها و اشعار

شاعران، بیش از بیت، به مصرع توجه شده است و از آن یاد می‌شود.

۲. برای سرایش ابیات در این دوره قاعده‌ای خاص و شروع از سرایش بیت اول تا انتهای یک غزل یا قصیده ـ و یا هر قالب دیگر ـ معنایی ندارد، بلکه شاعران یا قافیه‌ها را چیده و وزن را مشخص کرده، آنگاه مضامینی را در آن شعر می‌گفتند و یا مصرعی را می‌سرودند و بعد از مدتی تفکر مصرعهای پس و پیش آن را می‌آوردند. البته به ندرت هم اتفاق می‌افتاد که مضمونی را در نظر گرفته و مطابق با آن شعر را بنویسند، یا به سفارش یک شخص، دربارهٔ موضوعی مشخص اشعاری بسرایند.

در سرایش تک‌مصرع‌ها و اضافه کردن دیگر مصرع‌ها در زمان‌های دیگر یا توسط اشخاص دیگر، به هر مصرع اسمی را اختصاص داده‌اند. اگر مصرع دوم در ابتدای امر سروده شود و سپس مصرع اول پس از آن قرار بگیرد، به مصرع اول، «پیش‌مصرع» و به مصرع دوم «مصرع» گفته می‌شود، ولی اگر ابتدا مصرع اول را گویند و بعد از آن مصرع دوم بیاید، مصرع اول را "مصرع" و مصرع دوم را «مصرع ثانی» می‌خوانند (برای نمونه نک: خوشگو، ص۱۵۶).

پیش مصرع: برخی پیش‌مصرع را مصرع دوم شعر دانسته‌اند، در حالی که برعکس این موضوع درست است. برخی نیز مصرع معقول بیت را پیش مصرع خوانده‌اند (شمیسا، ص۲۷۹). زیرا عموم شاعران عصر صفویه نخست مصرع دارای تمثیل و محسوس و سپس مصرع دیگر را می‌سرودند. در حالی که مصرع نخست چه معقول و چه محسوس باشد در حکم پیش‌مصرع است. نمونه‌هایی نیز یافت می‌شود که مصرع نخست دارای تمثیل یا صنعتی چون تشبیه است و به آن پیش‌مصرع گویند (برای نمونه نک: سرخوش، ص۱۱۸).

«پیش مصرع رساندن» نیز از ترکیباتی است که در میان ادیبان سبک هندی مستعمل بوده است. این اصطلاح وقتی به کار می‌رود که ابتدا مصرع گفته شود و سپس پیش‌مصرع آن، توسط خود شاعر یا شاعران دیگر و یا ناقدان آثار، بر مصرع اضافه شود. به طور مثال:

«طالب آملی برای این مصرع، شش ماه فکر کرده، پیش مصرع رساند:

ز غارت چمنت بر بهار منت‌هاست که گل به دست تو از شاخ تازه‌تر باشد»

(همو، ص۱۲۵)

نمونه‌ای دیگر: «فقیر راقم خوشگو، اول در عمر چهارده سالگی، خاک آستان مبارکش را صندل پیشانی طلب ساخته، مشق شکسته و بستهٔ خود را به نظر اصلاحش می‌گذرانیدم. روزی این مصرع گفته بودم:

بُوَد غمخواری کودک پس از مرگ پدر عم را

فرمودند: این مصرع از عالم معنی است که بعد از مشق بسیار دست می‌دهد، از این غافل نباشی و خود نیز پیش مصرع رسانید:

کشیدم بعد مجنون،تنگ در آغوش جان غم را
بود غمخواری کودک پس از مرگ پدر عم را»

(خوشگو، ص۶)

مصرع برجسته: در سبک دورهٔ صفویه و به ویژه در هند که سبک هندی به صورت افراطی‌تری دنبال می‌شد، از بین دو مصرع یک بیت، آن مصراع محسوس را که اغلب باید هنری‌تر باشد «مصرع» می‌گفتند، که اگر زیبا، خوش‌تراش و درخشان بود «مصرع برجسته» خوانده می‌شد. به طوری که از تذکره‌های آن دوران برمی‌آید، شاعر معمولاً به فکر مصرع برجسته بود و بعد از یافتن آن بود که برای کامل‌کردنش پیش‌مصرعی می‌ساخت و به اصطلاح آن را به پیش‌مصرع می‌رساند (شمیسا، ص۲۷۹). شاعر در مصرع برجسته تمثیل را می‌آورده است (اعلا، ص۲۱).

برای نمونه:

از ورق گردانی دوران کسی وارسته نیست در همه دیوان او یک مصرع برجسته نیست

(سرخوش، ص۱۰۵)

نازک بند و نازک خیال

در لغت به معنی نرم، لطیف، ظریف، کم‌ضخامت، سختی‌ندیده و نازپرورده و... می‌آید، اما در سبک هندی به معنی«نهفتن مقصود و معنای خاص ضمن معانی و مقاصد دیگر بود، به طوری‌که پی بردن به آن معنا و مقصود معین « باریک اندیشی» یعنی دقت بسیار را ایجاب می‌کرد» (دست‌غیب، ص۳). گاهی برخی ناقدان لفظ نازک را به همان معنی ظریف و زیبا به کار می‌بردند. «نصرة‌الله خان نثار که احوالش انشاءالله تعالی خواهد آمد هم‌طرح و هم‌مذاق و هم‌استاد او بود. این قدر هست که شعر نثار یک پرده نازک‌تر از او بوده» (آرزو، ص۱۱۶).

نازک‌بند یا نازک‌بندی به معنی استعمال فراوان ویژگی‌های کلام نازک در شعر یک

شاعر است. در واقع وقتی بسامد نازکی سخن در شعر زیاد شود، به شاعر نازک‌بند گفته می‌شود. برای مثال: «طبعی بلند داشته. بسیار نازک‌بند است» (خوشگو، ص۶۹۰). نمونه‌ای دیگر: «طبع عالی و فکر رسا داشت. در نازک‌بندی و معنی‌یابی، داد سخنوری داده و می‌دهد» (سرخوش، ص۹۱).

نازک‌خیال: کسی که مضامین نازک در خیال بپروراند و ارتباطاتی ظریف و دور از ذهن در میان اعضای شعری‌اش بیاورد. همچون صائب که هم خود او و هم دیگران به این ویژگی او معترف بودند:

«جمیع سخن‌سنجان متفق‌اللفظ و المعنی بر آن‌اند که از هنگام پیوند الفاظ با معانی این‌چنین معنی‌یاب زبان‌دان نازک‌خیال بلندتلاش صاحب‌کمال به روی کار نیامده» (خوشگو، ص۳۷۴).

نتیجه‌گیری

در این مقاله اطلاعاتی راجع به نقد ادبی با نگاهی بومی و معطوف به متون انتقادی فارسی در ایران و شبه‌قارهٔ هند به خصوص در قرن یازدهم و دوازدهم نگاشته آمد. نقد ادبی همواره در کنار متون ادبی قرار داشته و دارد. اما گاه به سبب شفاهی بودن آن و یا به خاطر ذوق غالب در هر عصر نادیده گرفته می‌شود. مقالهٔ حاضر به دنبال آن بود تا نشان دهد در گذشته، زبان و ادب فارسی در ورای مرزهای سیاسی ایران و به ویژه در هند، نقش قابل توجهی ایفا می‌کرده است. تذکره‌های نوشته‌شده به قلم هندی‌ها در سده‌های یازدهم و دوازدهم درواقع منعکس‌کنندهٔ همان نکات انتقادی آن عصر در ایران بوده‌اند. این کتب با اهمیت به سبب بیان شرح حال شاعران، انتخاب اشعار آنان و ذکر انتقادات نیازمند توجه بیشتر هستند.

انتقادات ذکرشده در تذکره‌های هند همراه با اصطلاحاتی است که اغلب با اصطلاحات موجود در تذکره‌های ایرانی مطابق و دارای یک معنی مشترک هستند، البته در این میان اصطلاحاتی نیز ساخته و پرداختهٔ ناقدان هندی است که مطالعهٔ بیشتری را می‌طلبد. شاید نقد ادبی در پیش از مشروطه چه در ایران و چه در هند به صورتی برجسته نمود نیافته باشد، اما توجه به آثاری از آن دوره و استخراج انتقادات و نظرات مطرح‌شده در آنها ما را به شناختی اساسی‌تر در مورد آثار ادبی کهن و دیدگاه‌های ایشان می‌رساند.

منابع

آرزو، سراج‌الدین علی، مجمع النفایس (بخش معاصران)، تصحیح میر هاشم محدث، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۸۵.
اعلا، محسن، «تمثیل در سبک هندی»، آموزش زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۲۱، ش۳، پاییز، ۱۳۸۶.
اقبالی، معظمه[اعظم]، شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۹.
پارسی‌نژاد، ایرج، روشنگران ایرانی و نقد ادبی، سخن، تهران، ۱۳۸۰.
حاکم لاهوری، عبد الحکیم، تذکرهٔ مردم دیده، به کوشش علیرضا قزوه، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۹۰.
خوشگو، بندرا بن داس، سفینهٔ خوشگو، تصحیح سید کلیم اصغر، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۹.
دست‌غیب، عبدالعلی، «سبک هندی»، پیام نوین، س۳، ش۱، مهر، ۱۳۳۹.
دهخدا، لغتنامه، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۷.
رامپوری، غیاث‌الدین، غیاث اللغات، به کوشش منصور ثروت، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵.
سبحانی، توفیق، نگاهی به تاریخ ادب فارسی در هند، تهران، ۱۳۷۷.
سرخوش، محمد افضل، کلمات الشعراء، به کوشش علیرضا قزوه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۹.
شاد، محمدپادشاه، فرهنگ آنندراج، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، انتشارات کتابفروشی خیام، تهران، ۱۳۶۳.
شبلی نعمانی، محمد، شعر العجم، ترجمهٔ محمدتقی فخر داعی گیلانی، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۸.
شفیعی کدکنی،محمدرضا، شاعری در هجوم منتقدان، آگاه، تهران، ۱۳۷۵.
شمیسا، سیروس، نقد ادبی، فردوس، تهران، ۱۳۸۳.
فرهنگ بزرگ سخن، به سرپرستی حسن انوری، سخن، تهران، ۱۳۸۱.
گلچین معانی،احمد، فرهنگ اشعار صائب، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۴.
گوپاموی، محمد قدرت‌الله، تذکرهٔ نتایج‌الافکار، بمبئی، ۱۳۳۶.
محبتی، مهدی، از معنا تا صورت، سخن، تهران، ۱۳۸۸.